



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Las historias caballerescas breves como fuente de inspiración para *Don Quijote de la Mancha*

Autor

Ángel Lozano Bendicho

Directora

Dra. M.^ª Carmen Marín Pina

Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Filología Hispánica

Zaragoza, 2015

A mi familia, por el aliento que me
brinda a diario

Al profesorado de Filología Hispánica
que ha contribuido a mi formación;
gracias a ellos hoy puedo ser quien soy

Un especial agradecimiento a mi tutora:
por su generosidad, sabiduría,
disponibilidad e inestimable ayuda y
guía en este camino caballeresco

Todos los hombres tienen por naturaleza
el deseo de saber

ARISTÓTELES, *Metafísica*, L. I

Los ratos que estaba ocioso —que eran los más del año—, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda

MIGUEL DE CERVANTES,
Don Quijote, primera parte, capítulo I

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
1. MIGUEL DE CERVANTES Y LA PRÁCTICA DE LA INTERTEXTUALIDAD.....	10
1.1. La construcción literaria del <i>Quijote</i> : composición, estructura y técnicas narrativas.....	10
1.2. La intertextualidad cervantina: influencias literarias y fuentes de inspiración.....	16
2. LAS HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES Y LA LITERATURA CABALLERESCA.....	19
2.1. Orígenes y modalidades de la literatura caballeresca.....	19
2.1.1. Los <i>romans</i>	19
2.1.2. Los romances caballerescos.....	21
2.1.3. Los libros de caballerías.....	23
2.2. Las historias caballerescas breves.....	24
3. LA PRESENCIA DE LAS HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES EN EL <i>QUIJOTE</i>	29
3.1. Posibles referencias a historias caballerescas breves.....	31
3.1.1. El Cid.....	31
3.1.2. Infante don Pedro de Portugal.....	33
4. HUELLAS DE HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES EN EPISODIOS QUIJOTESCOS.....	35
4.1. El ciclo carolingio.....	35
4.1.1. <i>Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia</i> : el bálsamo de Fierabrás y la puente de Mantible.....	35
4.1.1.1. Fierabrás.....	37
4.1.1.2. Carlomagno.....	38

4.1.2. <i>Historia de Enrique fi de Oliva</i> : encantadores, Tomillas, la camisa de Maritornes.....	40
4.2. Materiales literarios provenientes de la tradición oriental.....	46
4.2.1. <i>Historia de Clamades y de la linda Clarmonda</i> : episodio de Clavileño.....	46
4.2.2. Pierres y Magalona.....	48
4.3. El ciclo artúrico o materia de Bretaña.....	50
4.3.1. <i>Crónica de Tablante de Ricamonte y Jofré</i> : vela de armas, escritura de hazañas, episodio de los azotes por la noche en la venta, encantamientos.....	50
5. CONCLUSIONES.....	54
6. BIBLIOGRAFÍA.....	57

RESUMEN

El presente trabajo tiene como finalidad poner de manifiesto que el género conocido como historias caballerescas breves tuvo influencia en la escritura de *Don Quijote de la Mancha* y analizar en qué medida utilizó Cervantes esas fuentes para inspirarse en la elaboración de la que es considerada como una de las obras más importantes de literatura hispánica.

ABSTRACT

The purpose of this research is to expose that the chivalric short stories influenced on the writing of *Don Quijote de la Mancha*, and analyze how much Cervantes was inspired by these stories for elaborating one of the most important masterpieces of Spanish literature.

PALABRAS CLAVE: historias caballerescas breves, Quijote, Cervantes

KEYWORDS: chivalric short stories, Quijote, Cervantes

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de este Trabajo Fin de Grado son las historias caballerescas breves del siglo XVI y la manera en que Miguel de Cervantes hace uso de ellas para escribir *Don Quijote de la Mancha*. El interés del mismo radica en el análisis de confluencias entre estos textos y la novela de Cervantes.

El trabajo está estructurado en cuatro capítulos: los dos primeros ofrecen un estado de la cuestión sobre la construcción narrativa y las influencias en la obra de Cervantes, así como una introducción al género de las narraciones caballerescas breves desde los orígenes de la literatura caballeresca. En el tercero se habla de la presencia de estas novelitas en *Don Quijote*, gracias a la recopilación de menciones efectuada para tal fin. Se han registrado y ordenado las menciones a las historias caballerescas breves presentes en el *Quijote*, concretamente las de títulos y personajes de acuerdo con su nivel de importancia en términos de influencias para la narración cervantina. El último capítulo analiza los episodios o pasajes cervantinos inspirados en estas historias caballerescas breves clasificadas y contextualizadas en sus correspondientes ciclos o materias.

El sentido de esta incipiente investigación reside en que, a pesar de haber sido estudiado desde múltiples perspectivas, el *Quijote* carece de suficiente bibliografía específica referida a la relación y posible influencia de estos relatos caballerescos breves en el texto cervantino. El objetivo del presente trabajo es examinar de qué manera opera Cervantes con estos textos.

La metodología seguida para la elaboración de la presente investigación ha sido, en un primer momento —y tras una lectura del texto cervantino—, identificar, localizar, recopilar y analizar fuentes bibliográficas relacionadas con el tema, como monografías, ediciones críticas, artículos de revistas especializadas, actas de seminarios y congresos, lecturas comentadas, enciclopedias, compendios bibliográficos, bases de datos y recursos electrónicos, así como conocer el corpus literario en el que se centra el trabajo.

El punto de partida de esta investigación ha sido el corpus de historias caballerescas breves del siglo XVI reunidas en la obra del mismo título, publicada por Nieves Baranda en dos volúmenes, así como la base de datos «Clarisel» para acceder a la bibliografía básica sobre ellas. La edición de *Don Quijote de la Mancha* manejada para realizar este trabajo es la del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico y editada por Galaxia Gutenberg en el año 2004, así como el CD que la acompaña. La

bibliografía sobre el texto cervantino es ingente. Para atender a los estudios cervantinos referidos a los aspectos compositivos se puede consultar, entre otras fuentes, la bibliografía que ofrece la Biblioteca de autor en Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Cervantes/>, y para la bibliografía específica sobre las narraciones caballerescas breves en relación con la obra cervantina se puede revisar la *Bibliografía del «Quijote» por unidades narrativas y materiales de la novela*, publicada por Jaime Fernández, del mismo modo que las diferentes ediciones anotadas, la última de ellas publicada por la Real Academia Española.

En segundo lugar, se ha desarrollado un marco teórico para contextualizar convenientemente el estudio. Este marco presenta el proceso de composición cervantino y la huella que la literatura anterior ha dejado en su obra. En tercer lugar, se ofrece un estado de la cuestión que presenta la literatura caballeresca desde su génesis hasta llegar a las historias caballerescas breves, núcleo de la investigación. Seguidamente, se atiende a la presencia de estos textos en *Don Quijote de la Mancha* a través de una lectura del libro, pero también con la ayuda de un censo de materiales provenientes de ellos realizado gracias al CD que viene con la edición de Rico, y se clasifican según el nivel de relevancia teniendo en cuenta la aportación de recursos que ofrecen a Cervantes. Por último, se analizan las elaboraciones y los episodios inspirados por dichas novelitas caballerescas, agrupados según su procedencia, relevancia y contribución a la escritura del *Quijote*.

Las conclusiones pretenden dar cuenta del papel que tuvo este género caballeresco en la elaboración del *Quijote* y precisar cuál fue el uso real que hizo de estos textos identificados por la crítica moderna como historias caballerescas breves.

1. MIGUEL DE CERVANTES Y LA PRÁCTICA DE LA INTERTEXTUALIDAD

1.1. LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DEL *QUIJOTE*: COMPOSICIÓN, ESTRUCTURA Y TÉCNICAS NARRATIVAS

La crítica en general coincide en que el *modus operandi* de Miguel de Cervantes al componer *Don Quijote de la Mancha* es usar el trasfondo y los recursos literarios que le proporcionan la lectura de las obras más variadas, las cuales le proveen de modelos que repite con variaciones a lo largo de la acción de las suyas propias¹. Cervantes amplifica y multiplica las ideas que extrae de sus fuentes, convirtiéndolas en recursos complejos (González, 2011: 234). La gran diversidad de materiales que concurren en la obra del *Quijote* es difícil de rastrear a causa de su amplio número y variedad. El *Quijote* encierra en forma de episodios todos los tipos de literatura anteriores, asimilando modelos, géneros, argumentos, conceptos de autores, estilos, etc., en los que la imitación parece genuinamente propia porque los ha transformado y adaptado. Menéndez Pelayo señala como ejemplo del género pastoril la historia de Marcela y Grisóstomo; la novela sentimental está representada en las historias de Cardenio, Luscinda y Dorotea; la novela psicológica, en *El curioso impertinente*; y la de aventuras contemporáneas, en el cautivo y el bandolero Roque Guinart (Menéndez Pelayo, 1941: 323). El *Quijote* también incluye fragmentos de romances viejos, versos de Garcilaso, reminiscencias de Boccaccio y del Ariosto. Los libros de caballerías penetran por todos los lados, le sirven de punto de partida y de comentario constantemente. Además, abarca la sabiduría popular, las sentencias, los cuentos y los refranes. Las ideas platónicas acerca del amor y de la hermosura le llegan a Cervantes por medio de los *Diálogos*, de León Hebreo. El escritor alcaláinio es influido por la literatura erasmista del Renacimiento, cuya herencia se aprecia en su crítica audaz, su desenfado y su humor independiente. Boccaccio deja una profunda huella en su estilo por la variedad de recursos artísticos. Los cuentos de ambos son irreverentes, sensuales, trágicos, cómicos, con peripecias dramáticas, y con una extraordinaria diversidad de criaturas humanas, desde las más viles a las más generosas (Menéndez Pelayo, 1941: 324). Cervantes recibe la primera iniciación en el arte del diálogo de la *Celestina* y de las comedias y pasos de Lope de Rueda. Se reconoce admirador de Fernando de Rojas y conserva

¹ Véanse, entre otros, Riley (1989a), Duce (2010), Marín (2013), Cristina González (2009) y Lola González (2010).

fielmente en la memoria las farsas de Lope de Rueda que ha visto representar cuando era niño.

Un recurso para la construcción narrativa es la descomposición de cada una de las fuentes en una multitud de pequeños elementos concretos que se transforman combinándolos de maneras diferentes. El proceso de composición del *Quijote* se puede comparar con la manera en la que los sueños entrelazan fragmentos extraídos de la realidad. La mención de determinadas narraciones caballerescas plasma una naturaleza similar a los sueños que divide y multiplica las fuentes de esta obra produciendo una ilusión de la naturaleza humana que no es una distorsión de esta, sino una iluminación de su esencia (González, 2011: 229). Es decir que, una vez incitado por una determinada lectura o un episodio concreto de alguna obra, engendra la idea destruyéndola para construir otra nueva relacionada con la anterior. Aurora Egido se refiere a este modo de inspiración en lo ajeno como un «*hurto*» y no como un «*robo*», dado que la idea primera no es más que un ejemplo al que emular (Egido, 2013: 19).

La maestría e ingenio literario de Cervantes no surgen de improviso ni de forma aislada o independiente, sino a través de numerosos conatos, abundantes correcciones, usos paródicos diversos y requiebros de pura inspiración, todos ellos, eso sí, entrelazados mediante precisas y singulares coordenadas. A todo esto se le suma la capacidad de reelaboración de historias ya existentes (Duce, 2010: 135). Se trata, pues, de un cuerpo literario extenso, formado por muchos elementos complejos, que el autor sabe hilar muy bien, siempre guiado por la ambición que le hizo escribir la segunda parte del *Quijote* en 1615, cuyo resultado conforma una de las novelas más redondas y brillantes de todos los tiempos.

Los estudiosos de la obra del escritor alcaláíno señalan la agitación de su vida y la discontinuidad en el ejercicio de la escritura por su parte. El *Quijote* seguramente se escribe a intervalos, pues Cervantes tiene que compaginar su labor de recaudador con sus incursiones en la vida literaria de finales del siglo XVI. José Manuel Martín Morán apunta que ciertas incongruencias narrativas y la falta de una mayor atención a los detalles que aparecen en el *Quijote* se pueden deber a las prisas en la redacción y el destino itinerante de Cervantes (Martín Morán, 1990: 7). A todo ello se le suma el interés de publicar pronto la primera parte para competir con el previsible éxito editorial de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, y la segunda parte para contrarrestar los efectos del *Quijote* de Avellaneda. Así pues, a esta manera desordenada y algo caótica de insertar historias ya existentes que recordaba de memoria

se le añade la dificultad de la escritura interrumpida en el tiempo a causa de su ajetreada vida y proyectos.

Para Martín Morán, dichas confusiones o descuidos son una herramienta útil para descubrir la técnica narrativa de Cervantes a través de los errores en la composición. En el *Quijote* hay personajes que entran en contradicción consigo mismos, distorsión de tiempo y espacio, episodios que ignoran la existencia de otro anterior o tramas interpoladas que descubren sus mecanismos de adaptación. Hay descuidos discursivos, como cuando don Quijote, en el reencuentro con Andrés, dice que su amo lo azotaba con las riendas de una yegua cuando en realidad se trataba de una pretina (DQ, I, XXXI: 431)². También podemos encontrar errores en el nivel del relato, que crean un conflicto de episodios y apuntan ya hacia la estructura fragmentaria de la novela como, por ejemplo, cuando Sancho hace notar a su amo que la causa de todas sus desventuras puede ser el incumplimiento del voto de «no comer pan a manteles ni con la reina folgar» (DQ, I, XIX: 61) que había hecho en la pendencia del yelmo de Mambrino; pero el reproche de Sancho no tiene en cuenta la efectiva abstinencia de don Quijote en esas comodidades y menesteres hasta ese momento. Además existen despistes en el nivel de la historia manifestados como contradicciones en el papel de los personajes. Al comienzo de la segunda parte (DQ, II, I: 46), don Quijote propone la solución contra el peligro turco en el Mediterráneo: reunir a todos los caballeros andantes que vagan por España y mandarlos a luchar contra el enemigo común; pero hasta entonces la finalidad de las hazañas del caballero era la resurrección de la orden de la caballería sobre la tierra; si ahora reconoce que existen caballeros andantes, quedan sin fundamento y objetivo sus valerosos actos. Por último tenemos los descuidos de modelo narrativo (Martín Morán, 1990: 14): son los casos de error compositivo en los que los elementos incriminados denuncian su inclusión en un contexto distinto, se nos presentan como residuos de un estado textual diferente escapados a la reelaboración del autor. La desaparición y reaparición del asno de Sancho sería un claro ejemplo de descuido de modelo narrativo.

La patente acumulación de confusiones y torpezas compositivas son un signo superficial de la inestabilidad del texto del *Quijote* y de su falta de cohesión estructural interna, cualidad que no puede resultar extraña en una obra que, al menos en su apariencia externa, está formada por una serie de aventuras sin fuerte conexión mutua.

² *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, 1605–2005, dir. Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004. En todo el trabajo se citará esta obra por dicha edición.

La fragmentación revela la estructura narrativa compuesta en serie y el fundamento de su unidad en la acumulación de historias. A cada episodio se le exige únicamente que mencione de alguna forma a su protagonista; no es necesario que aporte un progreso en la acción. Se presta especial atención al episodio en detrimento de la unidad superior de la trama; los errores dejan de serlo si los consideramos como elemento integrante de un episodio; solamente su inclusión en la mecánica global del relato los hace tales. Otro indicativo de la construcción de la primera parte mediante fragmentos es el anuncio de aventuras futuras por parte del autor, lo que obliga a suponer que los tenía pensados o escritos. Los episodios y novelitas intercalados pudieron haber sido escritos con anterioridad, como la historia del capitán cautivo y la novela del *Curioso impertinente* (Díaz, 1992: 228).

Rico supone que Miguel de Cervantes compuso la primera parte del *Quijote* en un periodo de tiempo dilatado a finales del siglo XVI y que durante su concepción la obra iría creciendo y cambiando. Escribiría los capítulos 1 a 18 de seguido y sin divisiones internas ni epígrafes. A partir del capítulo 19 probablemente decidió desarrollar la historia y dividirla en capítulos, interpolando nuevos materiales en lo que ya había escrito (Rico, 2004: CCVII). La primera parte puede considerarse una experimentación narrativa en la que prueba variadas técnicas de la prosa con las historias intercaladas como signo de identidad. La segunda parte da paso a una mayor concentración de aventuras y al despliegue de las personalidades del caballero y su escudero.

Riley piensa también que la brevedad de la primera salida de don Quijote sugiere la idea de que Cervantes hubiera concebido en principio escribir una novela corta pero cambió de propósito al ver las posibilidades descubiertas (Riley, 1989a: 93). Cervantes va cambiando de idea acerca de la forma de la obra a medida que la va escribiendo, nos hace pensar que estamos siguiendo la propia elaboración de la narración cuando se pregunta retóricamente cómo continuar la novela. El *Quijote* da una permanente sensación de improvisación: el protagonista no tiene un destino establecido, va a la deriva buscando aventuras e interaccionando con quien se encuentre en su camino. Según Riley (1989a: 93), el escritor de Alcalá altera el plan de la obra trasladando episodios de un lugar a otro, lo que da lugar a pequeñas incoherencias. El motivo de los cambios se debe a que Cervantes quiere reducir la acumulación de relatos intercalados en la sección central de la primera parte y ello da pie a incoherencias en ciertos episodios o transiciones bruscas. Por ejemplo, traslada el episodio de Grisóstomo y Marcela de su anterior situación en los capítulos de Sierra Morena, que empiezan en el

capítulo XXIII, a su actual localización en los capítulos XI–XIV, y estos cambios conllevan ajustes que no siempre encajan.

La segunda parte es una continuación perfecta y profunda que enriquece la obra. Se centra principalmente en don Quijote y Sancho y se caracteriza por la mejoría de la salud mental de don Quijote, que ya no malinterpreta espontáneamente las apariencias físicas. Además, la realidad empieza a corresponder con las expectativas de don Quijote: encuentra actores disfrazados, un duque y una duquesa, leones, bandidos, corsarios... Una técnica narrativa novedosa es que se incorpora a la ficción el éxito de la primera parte: hay personajes como el bachiller Sansón Carrasco o los duques, que han leído la historia de sus pasadas aventuras (Riley, 1989a: 117). En la segunda parte las expediciones son menos improvisadas y las interrupciones están más espaciadas dentro del hilo narrativo.

Al igual que hay personajes dentro del libro que han leído el *Quijote*, los propios protagonistas se sienten plenamente conscientes del mundo que existe más allá de las cubiertas del libro (Riley, 1989b: 74). Cervantes se introduce a sí mismo como el hombre que presenta al público la ficción del que se supone «el autor», llamado Cide Hamete Benengeli. Cervantes usa la técnica narrativa de la inclusión del autor en el relato, citando su propio nombre como si estuviera al mismo nivel que los personajes: aparece como autor de *La Galatea* y amigo del cura; como el soldado llamado «tal de Saavedra», a quien el cautivo conoció en Argel; e indirectamente, como autor del *Curioso impertinente*, *Rinconete y Cortadillo*, y *La Numancia*. También introduce al público en la ficción. Estos recursos artísticos dan a la novela una notable apariencia de profundidad y dan solidez y vivacidad a las figuras de don Quijote y Sancho, haciendo que parezcan existir con independencia del libro escrito sobre ellos (Riley, 1989b: 76).

Cervantes usa el recurso de la interrupción de la acción para crear suspense. Es una muestra de exhibicionismo artístico que da un golpe de efecto y mantiene en vilo al lector en el punto culminante del relato. Un ejemplo de ello es cuando interrumpe la acción bruscamente en el momento dramático en el que el vizcaíno y don Quijote se hallan comprometidos en un combate mortal (I, VIII), con las espadas en alto, para intercalar la explicación de cómo descubrió el manuscrito de Benengeli (Riley, 1989b: 74). El narrador comienza deliberadamente a desacelerar el ritmo de su relato. Intercala comentarios propios, subraya detalles innecesarios, incrementando así nuestro falso suspense, y dejando a los personajes que escuchan la historia como si fueran también lectores, sin aliento, temerosos y colgados del hilo de la narración. Y entonces, en el

clímax, cuando los dos paladines han desenvainado las espadas y están a punto de arremeter uno contra el otro, Cervantes corta, de súbito, el hilo a la mitad (Gilman, 1993: 63). Y no solo interrumpe la historia del vizcaíno, sino también el final de la parte.

Otro ejemplo de suspensión del hilo narrativo sería la batalla que don Quijote mantiene con unos cueros de vino en la venta, creyendo que son gigantes, que interrumpe violentamente el punto culminante de la novela del *Curioso impertinente* (Díaz, 1992: 244), o la función de títeres, suspendida al destrozar don Quijote los muñecos (Gilman, 1993: 68). Cervantes era consciente del efecto de esta técnica, que también emplea en el relato que Cardenio cuenta en Sierra Morena a don Quijote y Sancho sobre su desgraciada historia de amor por Luscinda. Cardenio les pide que no interrumpan su relato bajo ningún concepto, advertencia que don Quijote olvida cuando Cardenio se refiere a la afición de Luscinda a los libros de caballerías y nombra el *Amadís de Gaula*. El hidalgo no puede contenerse y describe a los presentes la rica colección de libros caballerescos que tiene en su biblioteca (Díaz, 1992: 245).

Se sabe que Cervantes es un gran lector que deshace y rehace sus fuentes, y que se sirve de la pericia para construir su escritura a partir de experiencias de lecturas previas. El vasto conocimiento de la literatura caballeresca de Cervantes se justifica en la larga, elocuente y apasionada defensa del potencial del género que pronuncia el canónigo. Incluso con nuestro conocimiento imperfecto de las fuentes caballerescas de Cervantes, es evidente que los conocía extensa y directamente y que le influyeron mucho (Eisenberg, 1995: 1). «Cervantes se sintió atraído por la literatura caballeresca, leyó muchos libros de caballerías, romances y relatos caballerescos breves y, a partir de estas lecturas, ideó y compuso el *Quijote*. El conocimiento de todas estas obras es incuestionable y nos hace pensar en un autor seducido por el imaginario caballeresco, al tanto de las novedades editoriales y, a la vez, muy crítico» (Marín, 2013: 51). Es muy probable que el escritor alcaláinno no tuviera delante los textos en los que se inspira, lo cual, unido al estilo onírico con que reelabora algunos textos, puede originar algunas confusiones caballerescas —premeditadas o no— que se observarán más adelante. Según Sylvia Roubaud (1998), la lectura de literatura caballeresca acometida por Cervantes fue desordenada y no enciclopédica. Debió hacer una lectura libre, una exploración caprichosa y desenvueelta puesta al servicio de la creación personal. Menéndez Pelayo también comenta que, debido a su vida tormentosa y llena de azares, pueda equivocarse tal vez cuando cita de memoria (Menéndez Pelayo, 1941: 338).

Marín propone igualmente que, como don Quijote, Cervantes cite de memoria sus lecturas caballerescas, pero en general solo retenga la materia y no las palabras y la ordenación (Marín, 2013: 52). No se ha aprendido los textos al pie de la letra pero sí ha asimilado la manera de expresar los conceptos y es capaz de imitarlos sin la necesidad de recurrir a las obras para la confirmación de sus citas. Marín asevera que el texto es su memoria, «un rico almacén de libros leídos al que acude reiteradamente para hallar y extraer con erudición y sutileza, con prontitud y facilidad, la cita adecuada para cada ocasión, dando así prueba de su agudeza de ingenio». Cervantes cita sin el texto delante y, a falta del mismo, se inventa unas líneas que imitan la poética y el estilo del autor que tiene como modelo. En general confía a su memoria y al recuerdo de sus lecturas la recreación del mundo caballeresco y aporta citas certeras y puntuales, pero también otras apócrifas y otras imprecisas e incorrectas, como por ejemplo, la confusión del caballo volador que en el *Quijote* aparece como perteneciente a la *Historia de Pierres y Magalona* (DQ, I, XLIX: 619); sin embargo, en realidad el motivo está sacado de la *Historia de Clamades y Clarmonda*, como se explicará más adelante. En estas citas Cervantes reescribe en un juego intertextual la materia caballeresca heredada de la tradición artúrica y de la caballeresca española, creando un nuevo hipertexto.

1.2. LA INTERTEXTUALIDAD CERVANTINA: INFLUENCIAS LITERARIAS Y FUENTES DE INSPIRACIÓN

La intertextualidad es un recurso narrativo utilizado reiteradamente por Cervantes. Se entiende por ‘intertextualidad’ la relación que un texto oral o escrito mantiene con otros textos —que pueden ser del mismo tipo o no— ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso (Kristeva, 1969: 150). Miguel de Cervantes es brillante por recurrir a la intertextualidad en su producción literaria: los estudiosos de su obra han demostrado que, indudablemente, bebe de muchas fuentes para inspirarse y escribir sus textos. La indiscutible calidad de *Don Quijote de la Mancha* proviene tanto del genio innato y estilo cuidado del autor como del acervo de lecturas previas que ha atesorado en su haber intelectual. Asimila la tradición literaria anterior a él y sabe cultivarla y reproducirla aportando nuevas ideas, estilos y contenidos a la literatura haciendo que esta avance. El hecho de que el escritor alcaláinno se sirva tanto de la tradición oral y escrita clásica como de la moderna no solo nos habla de intertextualidad, sino también

de «interoralidad», ya que se apropiá de la tradición y del saber popular recitados en voz alta. Cervantes entreverá en sus obras canciones y romances conocidos por los lectores, como, por ejemplo, palabras o frases de autores sin nombrarlos explícitamente, puesto que serían reconocidos de inmediato por el público lector entendido. De ahí que sea conveniente ser cauto al analizar los supuestos «plagios» cervantinos y entender la palabra *influencias* en sentido amplio.

Martínez-Bonati, a propósito de la intertextualidad en el *Quijote*, la define como la «evocación, por el texto de la obra, de otro texto, que es citado, parafraseado, parodiado, aludido» (Martínez-Bonati, 1995: 78). Afirma que tal evocación supone que la diversidad y el paralelismo de los dos discursos, el dado y el evocado, se muestran persistentemente, no desaparecen. Con frecuencia, se juega allí con el contraste estilístico o con el antagonismo de sentido bajo la semejanza estilística. Así, por ejemplo, se actualizan en el *Quijote* conocidos versos de romances. El *Quijote*, en tanto parodia, tiene una importante dimensión de intertextualidad. Para Américo Castro, «el *Quijote* es un libro forjado y deducido de la activa materia de otros libros» (Castro, 1984: 55). Es una contextura de vivencias de lecturas caballerescas, pastoriles, romancescas o históricas; interviene la poesía culta, el romancero, citas bíblicas, y se hace referencia al teatro de Lope de Vega, con las necesarias distancias.

El *Quijote* hace también uso de la poesía en forma de intertexto, con un variado elenco de citas y reminiscencias de la tradición poética. La práctica de intercalar versos ajenos sirve para caracterizar el habla del protagonista como personaje «literatizado» y, en forma generalmente prosificada, el intertexto poético aporta un matiz satírico a las argumentaciones (Garrote, 1996: 113). La formación literaria de Cervantes tuvo en el romancero y en Garcilaso dos pilares básicos de su formación renacentista. Gaspar Garrote ha investigado, por ejemplo, las muestras de intertextualidad poética en el *Quijote* que se presentan a continuación (1996, 115): conforme con cierta tradición exegética, don Quijote halló en el Nemoroso de Garcilaso a Boscán: «ya el antiguo Boscán se llamó Nemoroso» (II, LXVII: 549). Y el Caballero del Bosque cita con variantes a Ercilla: «Y tanto el vencedor es más honrado, / cuanto más el vencido es reputado» (II, XIV: 135). En cuanto a sus coetáneos, Cervantes aludiría a Lope con malicia cuando critica la erudición pedantesca y los poemas previos de elogio (I, pról.: 52–56). Pero, al menos externamente, don Quijote lo encomia al comentar *La hermosura de Angélica* (1602) y *Las lágrimas de Angélica*, de Barahona —libro ya salvado por el cura—, cuando traza la tradición literaria de la *Angélica* de Ariosto:

«después acá un famoso poeta andaluz lloró y cantó sus lágrimas, y otro famoso y único poeta castellano cantó su hermosura» (II, I: 52). El titiritero recita también dos versos de una jácara de Quevedo, «flagelo de poetas memos» (II, XXVI: 242).

Como se puede ver, Cervantes alude, cita y traduce con frecuencia poesía italiana como fuente principal de su cultura literaria. Evoca a poetas italianos como Sannazaro, Verino, Bembo, Aquilano y Tansillo, pero hay otro al que le concede mayor importancia: a Ludovico Ariosto y a su *Orlando Furioso*. Ariosto aparece en el *Quijote* desde sus poemas preliminares. La décima de Urganda la Desconocida alude al *Furioso*, en un soneto, Orlando se compara a don Quijote «como yo, perdiste el seso» (I, vv. pról.: 66), y Lotario alude a dos cuentos acogidos en *Furioso*, XLII–XLIII (II, XXXIII: 407). Asimismo, se puede observar que don Quijote es quien más veces se ampara en este saber poético (Garrote, 1996: 116). El *Quijote* recurre ampliamente a la poesía tradicional, afín a la reformulación artística del romance en el XVII. Con tal sentido de emulación, Cervantes allega citas de canciones populares e inventa un texto, calcando el estilo tradicional (II, XXVII: 251). Sancho es el personaje que más confía en la verdad histórica del viejo romancero.

La tradición poética genera argumentos y episodios del *Quijote*. Para Garrote, el romancero fue básico en la génesis y configuración del inicio del Quijote y de la locura caricaturesca de su protagonista, que puede seguirse a través del *Entremés de los romances* y de otros textos. Antonio Pérez Lasheras estima que la fecha de composición del *Entremés de los romances* es anterior a la del *Quijote* y apunta la semejanza de uno de los personajes con el ingenioso hidalgo, un labrador que ha enloquecido a causa de la lectura del Romancero, que decide hacerse soldado para luchar contra los ingleses, acompañado de un escudero; en el camino interviene en una discusión de despecho amoroso entre dos pastores y es apaleado con su propia lanza, por lo que finalmente los familiares del fingido caballero lo tienen que llevar a casa (Pérez Lasheras, 1988: 63). Aunque, en palabras de Garrote, «Cervantes terminó apartándose de este impulso, pues el romancero era peor camino que el género caballeresco para crear a su héroe. Aun así, no abandonó la inspiración que le proporcionaba el romancero, e incluso la incrementó en la segunda parte de la novela» (Garrote, 1996: 123). Al igual que la intertextualidad poética, la prosa también origina episodios quijotescos, en concreto la narrativa caballeresca cuyas diferentes manifestaciones se van a analizar en el siguiente capítulo.

2. LAS HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES Y LA LITERATURA CABALLERESCA

2.1. ORÍGENES Y MODALIDADES DE LA LITERATURA CABALLERESCA

2.1.1. LOS *ROMANS*

La literatura caballeresca tiene su origen en los *romans*. Nace a mediados del siglo XII en Francia con unas narraciones francesas llamadas *romans* gracias a Chrétien de Troyes y sus seguidores en el inmortal tema del Santo Grial y de los caballeros del rey Arturo, y gracias también a los diversos autores de la leyenda de Tristán como Thomas d'Angleterre y Béroul. Chrétien de Troyes reorganiza historias ya conocidas, los temas y motivos no salen de su propia imaginación. Reescribe obras buscando la belleza armónica para el ennoblecimiento de la ficción. Chrétien de Troyes es asumido como un clásico en el norte de Francia y los escritores del siglo XII siguen su modelo novelesco: desde las expresiones y el estilo hasta motivos, temas y estructuras (Cirlot, 1987: 70). A partir del siglo XIII los *romans* comienzan a divulgarse en España, donde alcanzarán un gran éxito que los hace perdurar durante siglos.

El género del *roman* nace cuando la literatura oral en lengua vulgar —cantares de gesta y poesía lírica— adopta la forma escrita. Es distinto de la épica en sus aspectos formales, en su contenido y en su intencionalidad. Los *romans* se escriben en octosílabos pareados en el siglo XII, pero se prosifican con el paso del tiempo. En un principio se traducen obras del latín, que son la fuente inicial del *roman*, pero después las obras son encargadas y realizadas en las mismas cortes. En menos de dos décadas, el *roman* deja de ser traducción para convertirse en «novela» (Cirlot, 1987: 9). La cultura cortesana, el mecenazgo, y el interés de las cortes reales por la cultura promueven su desarrollo.

Algunos *romans* se escriben con objetivo cronístico. Wace traduce del latín al francés un tratado histórico sobre la isla de Bretaña desde su fundación hasta los sucesores de Arturo. Las crónicas rimadas relacionan a los héroes del mundo clásico como antepasados de los reyes de la isla de Bretaña, hasta Arturo y sus descendientes con el fin de enlazarlos directamente con la dinastía normanda, que es la que gobierna en ese momento. También se redactan obras de materia antigua: *roman de Thèbes*, *roman d'Eneas*, y *roman de Troie*, escritas entre 1155 y 1170, concebidas como traducciones de la antigüedad clásica o helenística (Cirlot, 1987: 13). Los «*romans antics*» tienen la misión de difundir la cultura clásica y transmitir la verdad histórica de

manera instructiva y pedagógica, pero introducen la ficcionalidad en una literatura que había nacido de la historia y la realidad. Por ejemplo, la figura del rey Arturo es absorbida por el plano de la ficción y se aborda desde una perspectiva no histórica. Los *romans antics* sitúan a los personajes en un mismo plano de veracidad histórica porque aparecen en obras que con toda probabilidad revelan un plano equivalente de construcción de la realidad (Cirlot, 1987: 17). Para la mentalidad medieval, Arturo o Eneas eran tan históricos como Carlomagno.

Jean Bodel clasifica los *romans* en tres grandes ciclos o materias según las diferentes líneas temáticas: aquellos que tienen la Antigüedad como tema principal, como por ejemplo los que narran la fundación y destrucción de Troya; los de tema artúrico, también conocidos como «materia de Bretaña», cuyo eje gira en torno al mundo del rey Arturo, los caballeros de la Mesa Redonda, Merlín, Lanzarote y Ginebra o Tristán e Iseo; o los *romans* del ciclo carolingio, también conocido como «materia de Francia», cuya figura principal es Carlomagno.

La gran transformación del *roman* como «novela» tiene lugar en la década de los setenta del siglo XII. Se desprende de la materia antigua y abandona el texto latino. Hay más libertad creativa y una percepción diferente de la noción de veracidad. María de Francia reúne la producción oral bretona para crear los *lais*, canciones acompañadas de instrumentos musicales y Thomas d'Angleterre y Béroul hacen versiones de la leyenda de Tristán en forma de *roman* hacia 1170. María de Francia conjuga mundos imaginarios procedentes de dos civilizaciones de tradición celta dando origen a la materia de Bretaña, que desplaza a la materia antigua (Cirlot, 1987: 47). La difusión de la materia de Bretaña es un paso decisivo para la transformación del género del *roman* porque relega la noción de veracidad a un segundo plano y el carácter oral de las fuentes permite que los autores adopten una distancia mayor con la historia.

La crítica de la materia caballeresca suele ser reacia a admitir la influencia de relatos orales en su composición. Muchos estudiosos del género del *roman* o libro de aventuras consideran la oralidad, o transmisión oral, característica de la épica, y la escritura, y con ella más tarde la imprenta, propias del libro de aventuras, como dos mundos estrictamente separados. En principio sabemos que muchos de los cantares épicos fueron textos fundacionales y bases de numerosos libros de aventuras, pues en muchos de ellos, como en el *Enrique fi de Oliva*, se advierte una migración constante de temas y motivos. En la Península Ibérica el paso de la épica a libro de aventuras varía de ciclo a ciclo. A la luz de lo ocurrido con la materia cidiana o fernangonzaliana frente

a la carolingia, parece que la épica de materia peninsular tardará más en convertirse en libro de aventuras que la materia francesa. De todas formas, la materia cidiana, la de Fernán González y la de otros héroes épicos peninsulares acabará siendo empaquetada a fines del siglo XV como historias caballerescas sin ningún problema (Vaquero, 2011: 207). Un dato interesante que nos aporta Vaquero es que el relato de las mocedades de los héroes³, según ya ha sido apuntado por la crítica, se asemeja a los libros de aventuras y se aproxima al género del *roman*. Tales son los casos de Carlomagno o el Cid.

Si analizamos el desarrollo de la materia épica en la Península, comprobamos que hay una línea ininterrumpida de cantar de gesta a romances y a libros de aventuras. Este recorrido se puede observar con facilidad en la materia carolingia, primero, en los casos del *Cantar de Roldán* o *Roncesvalles* (siglos XI–XIV), en todos los romances carolingios relacionados con dicha materia y en *La historia del emperador Carlomagno y los doce pares de Francia*, publicada en 1525, o en la *Historia de Flores y Blancaflor*, impresa en 1512 (Vaquero, 2011: 207).

De los *romans* es heredera la literatura caballeresca peninsular, que muestra una clara pervivencia del heroísmo novelesco medieval. En relación con el siglo XVI, con el término «literatura caballeresca» la crítica se refiere a varios géneros literarios con características similares y puntos en común, como los protagonistas, los temas, las funciones, los ideales, la escritura, el estilo, etc. La literatura caballeresca se divide en muchas ramas. Por un lado están los libros de caballerías, que son extensos; hay también poemas caballerescos de influencia italiana, los romances de tema caballeresco y, por otra parte, existen las historias o narraciones caballerescas breves, así denominadas por su corta extensión.

2.1.2. LOS ROMANCES CABALLERESCOS

La mayor parte de los romances antiguos los conocemos gracias a la difusión que hace de ellos la imprenta a partir de finales del siglo XV: empiezan a publicarse romances ya en pliegos sueltos incunables, se imprimen muchos en pliegos del siglo XVI y se continúan componiendo y publicando hasta prácticamente los inicios del siglo XX; también en el siglo XVI, la moda del romancero hizo que se imprimiesen libritos

³ La fama y popularidad del héroe despierta en el público el deseo de conocer más sobre sus orígenes y juventud, lo que da lugar a la construcción de las historias de juventud de los principales protagonistas de los cantares más conocidos.

consistentes en colecciones de romances y que se incluyeran en libros de música impresos.

En prácticamente todo el romancero se reflejan los ideales del mundo caballeresco medieval dentro de las temáticas más variadas, incluso en épocas y contextos —como el mismo siglo XVI, en que tantos romances se compusieron, imprimieron, difundieron y cantaron— en que la vida no se regía ya por ese ideario caballeresco. En ese sentido, son caballerescos la mayoría de los romances épicos, muchos de los históricos, los moriscos, o los que en los siglos XVI y XVII se compusieron debido al auge de los libros de caballerías, que resumen en verso algunos de los episodios de este tipo de literatura, y buena parte de los romances novelescos, que narran peripecias amorosas, conflictos familiares o aventuras de héroes (Díaz–Mas, 2008: 247).

Según Díaz–Mas, el epicentro del mundo caballeresco en el romancero es la corte de Carlomagno. Situar una peripecia en la corte del emperador o mencionar a sus personajes equivalía ubicar la acción en un entorno ideal en el que regían las leyes de la caballería. Y, en consecuencia, encontramos en el romancero antiguo y en el que ha pervivido en la tradición oral moderna, situadas en una corte carolingia o pseudo–carolingia, las más variadas historias, parte de las cuales no tenían en su origen ninguna relación con el ciclo épico de Carlomagno.

Lo que acerca a estos romances a los libros de caballerías es la ética caballeresca que presentan ante el lector, la cual propicia que el *Quijote* esté lleno de guiños no solo sobre los libros de caballerías, sino también sobre los romances caballerescos: don Quijote recuerda constantemente personajes, episodios y versos del romancero, e incluso algunos de los más famosos capítulos de la segunda parte —como el de la cueva de Montesinos (II, XXIII) o el retablo de Maese Pedro (II, XXV–XXVI)— toman como base los romances que tan bien conocían tanto Cervantes como sus lectores (Díaz–Mas, 2008: 250). Cervantes estaba muy familiarizado con el romancero viejo y «conocía bien los romances, algunos de oídas, y los citaba de memoria» (Eisenberg, 1991: 57). Para Eisenberg, Cervantes consideraba el romance similar al libro de caballerías y quería demostrar sus defectos a los lectores. La mayoría de los romances, y especialmente los romances viejos mencionados en el *Quijote*, no eran poesía —es decir, literatura—, sino historia —relación de hechos—. Si los romances eran considerados como historia, es comprensible que fueran excluidos de los grandes cancioneros del siglo XV, que no se encuentren en las antologías poéticas del Siglo de Oro y que los romanceros no estén incluidos en la sección de poesía de la biblioteca de don Quijote (Eisenberg, 1991: 68).

Debido a su paralelismo y popularidad, Cervantes hace que su protagonista tome como modelo no solo los libros de caballerías sino también los romances.

2.1.3. LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

La forma más conocida de literatura caballeresca es la de los libros de caballerías: narraciones en prosa, por lo común de gran extensión, que relatan unas aventuras cuyo protagonista es un hombre extraordinario, el caballero andante, quien vaga por el mundo luchando contra toda suerte de personas, monstruos y seres mágicos por lugares exóticos y fabulosos. Al caballero andante se le supone una fuerza considerable, muchas veces portentosa e inverosímil, con la que maneja hábilmente las armas y lucha incansablemente contra el mal y la injusticia —ya tome forma de traidores, ladrones, opresores de los humildes, déspotas, infieles, paganos, gigantes, dragones o ejércitos enteros—; esta actividad de acción y aventura constituye una necesidad vital que compila una serie de triunfos los cuales serán ofrecidos a una dama de referencia, con el objeto de conseguir, conservar o acrecentar su amor (Martín de Riquer, 2008: 15).

La literatura caballeresca es la principal referencia y sustancia del *Quijote*. Desde el prólogo se indica que la obra es una invectiva contra los libros de caballerías, llenos de fabulosos disparates (I, pról.: 18). Poco más adelante, el amigo ficticio propone al autor que trate de «derribar la máquina mal fundada *destos* caballerescos libros» (I, pról.: 19). Tal y como afirma Juan Manuel Cacho Blecua, Cervantes arremete contra una serie de libros cuyo andamiaje, en su opinión, está literariamente mal construido, cuyo estilo, salvo casos muy excepcionales, es duro y seco, y cuya lectura resulta perniciosa por algunos de los modelos que suministra. Critica sus fundamentos éticos, estéticos y narrativos, y en la práctica creativa propone cómo podría superarse esta misma tradición usando buena parte de sus materiales con ironía, humor y verosimilitud. Para conseguir sus objetivos se desvía de ella, la parodia, la invierte y la recrea desde los más diferentes planos: el estético, el teórico, el ideológico, el estructural, el temático, el técnico, el retórico y el lingüístico (Cacho Blecua, 2010: 105).

El *Quijote* representa la superación artística, conceptual y narrativa de la herencia anterior, pero sin ella no hubiera podido existir y sin ella difícilmente se entendería. El modelo elegido para ello es la caballería andante. A fines del siglo XVI, la revitalización de la caballería andante resultaba un anacronismo inadecuado por sus modelos, extraídos de un tipo de literatura que en la mayoría de los casos, no en todos, había

seguido unas pautas idealizadoras y alejadas de la vida cotidiana (Cacho Blecua, 2010: 119). El arquitecto de caballero andante había protagonizado durante más de cuatro siglos una intensa producción literaria, vinculada a algunos de los principales hitos de la ficción europea. Después de un periodo de traducciones, en España surgieron las creaciones originales a fines del siglo XIII o de comienzos del siglo XIV, la más importante de las cuales es el *Amadís de Gaula*. Tras dos siglos de adaptaciones, Rodríguez de Montalvo transformó una versión del *Amadís* medieval hacia 1495–1496, la única que hoy podemos leer, y le añadió una continuación titulada *Las sergas de Esplandián* (Cacho Blecua, 2010: 121). Ambas obras marcan el nacimiento de los libros de caballerías, género desarrollado durante el siglo XVI hasta su extinción en el primer cuarto del XVII, cuya producción abarca más de ochenta títulos diferentes, incluyendo también los textos manuscritos y obras adaptadas de procedencia extranjera (Lucía y Sales, 2008: 61).

Ahora bien, si la creación de los libros de caballerías decayó notablemente tras la segunda mitad del siglo XVI, no sucedió lo mismo con su difusión aunque su intensidad fuera menor, como refleja el repunte editorial de los años ochenta y la existencia de ejemplares en librerías documentadas a principios de siglo XVII (Cacho Blecua, 2010: 122). La afición quijotesca por su lectura no se alejaba de los gustos de la época y era compartida por numerosos personajes de la novela, sin distinción de sexo ni categorías sociales.

Los libros de caballerías tenían gran éxito, aunque las historias caballerescas breves gozaron también de muy buena acogida. Por ser el objeto de estudio de la investigación, se examinarán en un apartado más extenso a continuación.

2.2. LAS HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES

Las historias caballerescas breves forman un grupo de textos de prosa de ficción que tuvieron un importante éxito editorial y representan la supervivencia de algunos de los temas y motivos más relevantes de la cultura medieval europea. Dichas obras tienen distintos orígenes, proceden de fuentes diversas y no todos responden a unos mismos paradigmas tipológicos y estructurales⁴. A pesar de ello, tal repertorio de textos gozó de

⁴ La bibliografía sobre las historias caballerescas breves es muy amplia y variada por lo que es imposible abarcarla toda, así que he intentado hacer un rastreo exhaustivo en la base de datos *Clarisel* y en la de Simón Palmer, *Bibliografía de la literatura española desde 1980*, y seleccionar lo más relevante que se ha publicado hasta la fecha.

gran difusión gracias a la imprenta y sirvieron de ocio a muchas generaciones de lectores siglo tras siglo en la Península (Baranda e Infantes, 2008: 251).

La gran mayoría de las narraciones caballerescas breves son traducciones o adaptaciones de *romans* franceses. Estas traducciones han sido introducidas tempranamente en la Península Ibérica, hacia mediados del siglo XIII, incorporándose primeramente a las crónicas ya que Alfonso X las considera hechos históricos y las incluye en su *General Estoria*. Estas traducciones medievales continuarán imprimiéndose y se mantendrán en el gusto del público entre los siglos XVI y XIX, aunque con modificaciones en el contenido o extensión y pasarán a formar parte de la literatura de cordel. En los inicios de la imprenta los impresores recurren a los manuscritos que les vienen más a mano, y no necesariamente los originales, sino copias, refundiciones y adaptaciones, lo cual no asegura la calidad del resultado de las elaboraciones. Se presentan casi siempre en un formato común, en tamaño cuarto, con algunos grabaditos representativos del personaje central en su portada y una disposición textual parecida: epígrafes, capítulos, etc⁵. Se las ha definido, por tanto, y desde estas características externas, como un «género editorial», frente a la dificultad de agrupar sus diferentes tipologías narrativas internas: argumentos, personajes, orígenes, etc., en un «género literario» (Baranda e Infantes, 2008: 251).

El corpus de literatura caballeresca breve se aproxima a los veinticinco textos, los cuales poseen unas características formales que, como ya se ha dicho, permiten clasificarlos como género literario genuino a pesar de sus distintos orígenes literarios, del desarrollo de sus tramas argumentales y de la caracterización de sus personajes principales, que en todos los casos dan título a la obra. La rotulación de estas historias suele ser uniforme: la gran mayoría comienza por «historia de», que da una pista sobre su condición novelesca, añadiendo los epítetos y aposiciones necesarias: «noble», por ejemplo, que se asocia con la personificación del héroe o héroes del relato, o «linda», «hermosa», que caracterizan a los personajes femeninos. Los títulos habituales de estas obras, así como su transmisión editorial (Nieves Baranda, 1995: LII)⁶, son los siguientes:

⁵ Por su extensión, estos relatos breves se editan en pliegos sueltos, que son una publicación exenta impresa en forma de cuadernillo que se compone de varias piezas de papel dobladas por la mitad una o más veces. Al ser un formato de edición barata fue bien acogida por el público popular, que podía costearse esta literatura más asequible.

⁶ Se muestra cuándo y dónde se publicaron las primeras ediciones de las historias caballerescas conservadas.

—*Crónica del Cid Ruy Díaz*: 1498, Sevilla, impreso por tres compañeros alemanes.

—*Historia de Enrique fí de Oliva*: 1498, Sevilla, impreso por tres compañeros alemanes. También se imprime en 1501 en Sevilla por Estanislao Polono, y en 1525, en Sevilla, por Jacobo Cromberger. La última edición conocida es de 1580.

—*Historia de Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe*: 1499, Burgos, impreso por Fadrique de Basilea. Las ediciones llegan hasta el siglo XX.

—*Libro del conde Partinuplés*: el relato original se remonta al siglo XII. La primera edición en español es impresa hacia 1499 en Sevilla por Juan Pagnitzer y Magno Herbst. Posteriormente, en 1519, Jacobo Cromberger lo imprimaría en la misma ciudad. Pervive hasta el siglo XX como libro de cordel.

—*Historia de la reina Sebilla*: se conserva una versión manuscrita del siglo XIV. La primera edición impresa la hace Pedro Hagembach en Toledo hacia 1500. En 1532 la imprime Jacobo Cromberger en Sevilla. El texto impreso tiene una vida editorial escasa en comparación con otros relatos caballerescos. Hay seis ediciones, la última en 1623.

—*La crónica del noble caballero el conde Fernán González*: su origen data de la mitad del siglo XIII. Se imprime en Toledo en 1511 por primera vez. Fadrique de Basilea lo reimprime en Burgos en 1516 y se publica hasta el siglo XX.

—*La vida de Roberto el diablo*: tiene su origen en el siglo XII en Francia. La traducción impresa es llevada a cabo en 1509 en Burgos por Fadrique de Basilea. En 1530 Miguel de Eguía la imprime en Alcalá de Henares. Tiene muchas ediciones hasta el siglo XX.

—*Libro del rey Canamor y del infante Turián*: 1509, Burgos. En 1527 es impreso en Valencia por Jorge Costilla. Su corta vida editorial termina en 1586.

—*Historia de Flores y Blancaflor*: tiene su origen en el siglo XII. Se imprime en 1512.

—*Crónica de Tablante de Ricamonte y Jofré*: su origen se encuentra en un poema provenzal de hacia 1200. La traducción en español la imprime en 1513 Juan Varela de Salamanca en la ciudad de Toledo.

—*Historia de la linda Magalona y del caballero Pierres de Provenza*: el texto original francés data de hacia 1485. Es impresa en castellano por primera vez en 1519 en Burgos. También se imprime en 1519 en el taller de Jacobo Cromberger en Sevilla. Hay seis reimpresiones más en el siglo XVI y siete en el siglo XVII.

—*La Poncella de Francia*: es una obra castellana del siglo xv. La primera edición es de 1520 en Sevilla, es impresa por Jacobo Cromberger. Hay reediciones hasta el siglo XVIII.

—*Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia*: Jacobo Cromberger la imprime en 1521 en Sevilla. Se reimprime ininterrumpidamente tanto en la Península como en Sudamérica (Gumpert, 1987: 74). Perdura hasta casi la actualidad con ciento veinticinco ediciones aproximadamente.

—*Historia de Clamades y de la linda Clarmonda*: se imprime por primera vez en 1521 en Burgos por Alonso de Melgar. Tiene otras dos ediciones en el siglo XVI, la última, en la década del sesenta, la cual puede que sea la leída por Cervantes. En el siglo XVII hay siete ediciones más.

—*Historia de Paris y Viana*: de origen francés, la traducción castellana de 1524 la publica en Burgos el impresor Alonso de Melgar.

—*Historia del Abad don Juan de Montemayor*

—*Historia del rey Apolonio*

—*Historia del noble Vespasiano o La destrucción de Jerusalén*

—*Historia de la doncella Teodor*

—*Libro del infante don Pedro de Portugal*

—*Historia de los Siete Sabios de Roma*

—*Crónica del rey Guillermo de Inglaterra*

—*Historia de Griseldis*.

Algunas de estas novelitas no vuelven apenas a editarse: *El Libro del rey Canamor*, la *Historia de la reina Sevilla* y la *Historia de Enrique fi de Oliva* dejan de imprimirse con el fin del siglo XVI. Sin embargo, otras correrán mejor suerte y pervivirán hasta el siglo XX incluso⁷; buen ejemplo de ello son las historias de *Carlomagno y los doce pares de Francia*, *Flores y Blancaflor*, *Don Pedro de Portugal* o *Clamades y la linda Clarmonda*, como títulos más influyentes y de amplísima aceptación popular.

La sola mención de sus personajes ya expresa claramente los diferentes orígenes de los que provienen la mayoría de estas *historias*, presentadas siempre como textos

⁷ Las *historias caballerescas breves* trasladaron el universo cultural y literario de la Edad Media europea, y algunos temas del lejano Oriente, hasta los lectores de los siglos posteriores a su creación hasta la actualidad, y permitieron prolongar literariamente los orígenes de la ficción narrativa occidental.

anónimos, y solo en algunas ocasiones aparecen, ya en los siglos XVII–XVIII, a nombre de algún autor que solo actúa de *adaptador* puntual de la obra⁸. Según Baranda e Infantes, el grupo más numeroso deriva de poemas épicos de diferente extensión asociados a las biografías de los protagonistas: Carlomagno, Oliveros de Castilla, Enrique Fi de Oliva, Tablante de Ricamonte, el abad don Juan de Montemayor, etc., generalmente franceses o, en cualquier caso, del área románica; otro de ellos, sin tener una relación expresa con un cantar de gesta anterior, está vinculado a personajes históricos medievales de amplia trayectoria literaria, como los casos de Pedro de Portugal, Guillermo de Inglaterra, la Poncella de Francia —es decir, Juana de Arco—, etc. Las restantes obras se relacionan con narraciones medievales de distintas fuentes: *Flores y Blancaflor*, *Paris y Viana*, *Partinuplés*, *Clamades*, *Vespasiano*, *Griseldis*, *Reina Sebilla*, etc., o directamente de la literatura clásica, como *Apolonio*, y de las literaturas orientales, como *Doncella Teodor y Siete Sabios* (Baranda e Infantes, 1995: 251).

El inequívoco éxito de estas narraciones breves radica en una equilibrada combinación de acción caballeresca y una trama amorosa conflictiva. Los protagonistas viven formidables aventuras e innumerables peripecias en las que realizan actos heroicos por fuerza de armas; estos caballeros suelen tener relaciones amorosas sembradas de dificultades en las que tienen que esforzarse para alcanzar la unión feliz con sus damas. Toda la peripecia se desarrolla en lugares geográficos en muchos casos conocidos y fácilmente identificables por los lectores, que quedaban prendados de las historias de tal modo que las consumían con avidez. Un claro ejemplo representativo del peso de la trama amorosa sobre la caballeresca son las obras que se centran en el idilio de los enamorados *Flores y Blancaflor* o *Paris y Viana*, que tienen que superar una serie de pruebas hasta lograr la culminación de sus amores. Por otra parte, en sus argumentos se funden motivos folclóricos tradicionales y elementos mágicos o maravillosos encaminados a dar una lección moral y edificante del relato. En esta línea de lo mágico aparecen personajes como los encantadores, tan representativos de la literatura caballeresca y conocidos popularmente en la actualidad gracias al *Quijote*.

⁸ Como es el caso, por ejemplo, de Nicolás de Piamonte, traductor y adaptador de *Enrique fi de Oliva*.

3. LA PRESENCIA DE LAS HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES EN EL *QUIJOTE*

La libertad con la que Cervantes recuerda por boca de don Quijote cuanto su memoria guardaba de los libros de caballerías demuestra que sus citas no son textuales, sino adaptadas a su buen saber y entender, según la ocasión lo requería. Aurora Egido señala que la intertextualidad caballeresca nos ayuda también a conocer mejor el «proceso digestivo» de las lecturas con las que se alimenta Cervantes y su ruptura con los antiguos códigos, así como cuanto sus obras suscitaron en los lectores a lo largo del tiempo (Egido, 2013: 9). Cervantes nos descubre que el arte de citar solo se convierte en invención si las palabras que se toman prestadas son permutadas en algo distinto con nuevos significados.

Miguel de Cervantes adaptó libremente las historias caballerescas breves poniéndolas en boca de don Quijote —como cuando habla de libros de caballerías, y ocultando a veces su procedencia—, al igual que ocurre también en algunas de las comedias cervantinas, donde se cuenta además con el conocimiento que de ello tienen los espectadores (Egido, 2013: 8). No obstante, en momentos concretos el propio Cervantes revela sus fuentes sin el menor pudor, alabando las virtudes con las que se narran algunos episodios en determinadas obras literarias justo antes de contar con gran detalle digresiones inspiradas en tales obras. Cabría destacar como ejemplo el momento en que ensalza la «puntualidad» o precisión narrativa de la *Historia de Enrique fi de Oliva* y de la *Historia de Tablante de Ricamonte y Jofré* un poco antes de hablar detalladamente de las aventuras nocturnas de don Quijote en la venta (I, XVI), cuyos encantamientos, violencia, erotismo y humor describe con detenimiento (González, 2011: 4). En las historias caballerescas breves citadas hay pasajes que tienen muchos parecidos con el episodio de la venta del *Quijote*, por lo que no es una simple casualidad el hecho de que se nombre en ese preciso momento, poco antes de narrar un fragmento influído por dicha aventura. En la obra cervantina se advierte que son muchas las ideas y argumentos caballerescos hurtados y luego transformados en el uso.

No sabemos realmente cuántas de estas historias caballerescas breves conoció y leyó Cervantes. Don Quijote sumó algún título a su biblioteca, aunque en el episodio del escrutinio tienen relativa poca presencia (Roubaud: 1998). Cervantes alude brevemente a uno o dos relatos carolingios y no parece haber leído ni el *Merlín*, ni el *Tristán*, ni la *Demanda del Santo Grial*, sino únicamente el modesto *Tablante de Ricamonte*, texto

secundario pero en cuyas páginas iniciales pudo hallar una escueta lista de héroes que diestramente utilizó para suplir su ignorancia en la materia. Sin embargo, al margen de este episodio, sus héroes y aventuras reaparecen en diferentes momentos de la primera y de la segunda parte, como veremos.

La crítica se ha cuestionado cuándo Cervantes pudo leer los textos que le han formado como escritor y le han inspirado para idear su obra. Alberto Blecua propone una formación lectora desde su niñez (Blecua, 2013: 201). Sus primeras lecturas son el *Cancionero General*, los *Romanceros* y, sobre todo, Garcilaso, que es su poeta predilecto. Lee en especial los libros de caballerías, la novela pastoril, los libros de pastores, la picaresca y la bizantina. En los últimos años se interesa por las jácaras de Quevedo, a quien, al parecer, aprecia bastante. Martín de Riquer considera que tanto el tiempo como el lugar donde puede leer los libros de caballerías es una cuestión todavía por precisar. Quizá los lee en su juventud, en la madurez o a lo largo de su vida (Riquer, 1989: 18). Puede ser que haya sido capaz de reunir todos esos libros en una biblioteca propia a semejanza del hidalgo manchego. Eisenberg propone que leyó desde joven dado que sus ingresos vitales lo hacían posible, y en cuanto a la localización de una hipotética biblioteca personal, aventura la posibilidad de que a partir de 1586 poseyera una localizada en Esquivias, en la gran casa que consiguió con su matrimonio (Eisenberg, 1991: 33). Por su parte, Infantes considera impensable que el escritor pudiera reunir una biblioteca que albergase teóricamente unos trescientos libros —tantos como sugieren las citas entresacadas de sus textos— debido a su disponibilidad económica y cambios constantes de ubicación (Infantes, 2005: 82). Cervantes pidió varios préstamos a lo largo de su vida, los cuales devolvió cumplidamente; sin embargo, para Eisenberg esto es una garantía de la buena situación económica como buen pagador, que se podía permitir pedir dinero prestado ya que iba a poder devolverlo, pero para Infantes es un signo de insuficiencia económica. Según Infantes, es posible que pudiera ver, conocer o leer en la librería de Cristóbal López ubicada en Madrid los libros que cita en el escrutinio —López tiene libros especializados y antiguos, y los de caballerías lo eran a finales del siglo XVI sin la menor duda—, o en Sevilla, donde se concentra el mayor negocio del comercio editorial de la Península, con impresores, editores, libreros, tiendas y almacenes que acumulan libros no especialmente recientes, y que es el puerto por excelencia de intercambio de libros con las Indias, donde estas ediciones buscaban una salida comercial al otro lado del océano (Infantes, 2005: 89).

Curiosamente, en el inventario de la librería de Cristóbal López mentada por Infantes y estudiada por Dadson (1998: 283) no aparece ninguna de las historias caballerescas breves. Esto quizá pueda ser debido a que, como dice Infantes (2005: 83): «En una serie de testimonios documentales que conocemos de “Inventarios” de escritores, [...] arrojan dos paradojas de difícil contestación: suelen faltar los libros que deberían estar presentes para escribir los que han escrito, incluyendo sus propias obras, y nunca se encuentran en ellos las obras que más se leían: pliegos sueltos, comedias, relaciones, etc., es decir, aquellos textos que no eran editorialmente por extensión, libros.

Como punto de partida para estudiar la presencia de las historias caballerescas breves en el *Quijote*, se ha elaborado un censo o registro de materiales relacionados con ellas que estén presentes en la obra. Me centro en aquellas historias que tienen un peso relevante en la confección de episodios en el cuarto capítulo y comento ahora la mera cita de personajes de estas historias, por lo general insertas en listas junto a otros caballeros, pertenecientes a ciclos de los que Cervantes saca menos rentabilidad y que no tienen especial importancia en la génesis de argumentos para el *Quijote*.

3.1. POSIBLES REFERENCIAS A HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES

3.1.1. EL CID

La materia cidiana, dado su origen castellano, es sobradamente conocida por el autor de Alcalá. No se sabe a ciencia cierta de dónde pueden llegarle a Cervantes los materiales sobre el Campeador. Podría ser de romances, del cantar de gesta impreso o de la *Crónica del Cid Ruy Díaz*, en forma de historia caballeresca breve. Lo que está claro es que está presente a menudo en la obra, se cita siete veces. Se alude a este personaje de tres maneras diferentes: como argumento de la veracidad de la literatura caballeresca, como comparación y como modelo ejemplar. El primero de los casos se ejemplifica en la dialéctica entre el canónigo y el protagonista. Ya desde el primer capítulo del *Quijote* se explica la creencia del hidalgo manchego en la existencia histórica de los personajes que aparecen en los libros de caballerías, comparando al Cid con el Caballero de la Ardiente Espada, que es Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia: «Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de solo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes» (DQ, I, I: 42). El canónigo le recomienda dejar de leer libros de caballerías que no le hacen ningún provecho y

sustituir estas lecturas por la Biblia, por ejemplo *Jueces*, en donde se nombran ejemplos de hechos verdaderos y valientes. «De acuerdo con una tradición bien arraigada, algunos libros y personajes bíblicos se interpretaron bajo un tamiz caballeresco desde el que quedaba legitimada y autorizada la institución» (Cacho Blecua, 2010: 109). A su vez, le recuerda personalidades ejemplares por su virtud y bondad, entre otras Fernán González, presente en la *Crónica del noble caballero el conde Fernán González con la muerte de los siete infantes de Lara*, y el Cid, que conquistó Valencia:

Y si todavía, llevado de su natural inclinación, quisiere leer libros de hazañas y de caballerías, lea en la Sacra Escritura el de los Jueces, que allí hallará verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como valientes. Un Viriato tuvo Lusitania; un César, Roma; un Aníbal, Cartago; un Alejandro, Grecia; un conde **Fernán González**, Castilla; un **Cid**, Valencia [...] cuya lección de sus valerosos hechos puede entretenerte, enseñarte, deleitarte y admirarte a los más altos ingenios que los leyeren (DQ, I, XLIX: 616)

La existencia histórica de los doce pares de Francia, Bernardo del Carpio y el Cid es reconocida por el canónigo, pero no todas las acciones ni hazañas que se han escrito sobre ellos: «En lo de que hubo Cid no hay duda, ni menos Bernardo del Carpio; pero de que hicieron las hazañas que dicen creo que la hay muy grande» (DQ, I, XLIX: 621).

La segunda forma de citar al Cid es para comparar a otras personas con él. Tras las bodas de Basilio y Quiteria, los recién casados alaban a don Quijote poniéndolo al mismo nivel que el Cid por interceder en la celebración de la boda de Quiteria con Basilio y no con el rico Camacho: «Grandes fueron y muchos los regalos que los desposados hicieron a don Quijote, obligados de las muestras que había dado defendiendo su causa, y al par de la valentía le graduaron la discreción, teniéndole por un Cid en las armas y por un Cicerón en la elocuencia» (DQ, II, XXII : 882).

En el castillo de los duques, la duquesa ofrece asiento a Sancho y le dice que sería digno del mismo escaño que el Cid, queriendo significar la posición más honrosa. Es una frase proverbial proveniente de la leyenda del Cid Campeador: se refiere al escaño de marfil que el propio Cid ganó al rey Búcar y regaló a Alfonso VI:

Cuenta, pues, la historia, que Sancho no durmió aquella siesta, sino que, por cumplir su palabra, vino en comiendo a ver a la duquesa, la cual, con el gusto que tenía de oírle, le hizo sentar junto a sí en una silla baja, aunque Sancho, de puro bien criado, no quería sentarse; pero la duquesa le dijo que se sentase como gobernador y hablase como escudero, puesto que por entradas cosas merecía el mismo escaño del **Cid** Ruy Díaz Campeador (DQ, II, XXXIII: 987)

El último de estos casos es aquel en el que se equipara a Rocinante, humilde montura de don Quijote, con Babieca, el caballo del Cid: «Fue luego a ver su rocín, y

aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que «tantum pellis et ossa fuit», le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban» (DQ, I, I: 45).

La tercera variante de alusión al Campeador es como figura ejemplar por su valentía y dignidad. Don Quijote y Sancho se topan en su camino con una comitiva de encamisados con antorchas que avanza en la oscuridad de la noche, llevando una litera con un difunto. El hidalgo y su escudero los identifican con una presencia diabólica, pero en realidad son hombres de iglesia que portan el cuerpo sin vida de un caballero que ha muerto en Baeza por lo que lo están trasladando a su ciudad natal, Segovia, para dar sepultura a sus restos. La causa de la defunción son unas fiebres, pero don Quijote cree que se trata de un caballero herido o muerto al que solamente él puede vengar. Como los encamisados no quieren parar porque tienen prisa, don Quijote los ataca antes de pedir explicaciones. Por este motivo, una vez pasado el escándalo, el bachiller le amenaza con quedar descomulgado por poner las manos en cosa sagrada. Así, don Quijote recuerda un episodio del romance «A concilio dentro en Roma» que se puede leer en la *Rosa española* de Timoneda o en la *Segunda parte de la Silva* de Juan de Mendaño, en el que descomulgan al Cid y a pesar de ello mantiene su dignidad: «Y cuando eso así fuese, en la memoria tengo lo que le pasó al Cid Ruy Díaz, cuando quebró la silla del embajador de aquel rey delante de su Santidad del Papa, por lo cual lo descomulgó, y anduvo aquel día el buen Rodrigo de Vivar como muy honrado y valiente caballero» (DQ, I, XIX: 225).

El análisis de estas citas revela que la tradición cidiana con la que ha trabajado Cervantes está lejos de ser la de la *Crónica del Cid Ruy Díaz* en forma de narración caballerescas breve, puesto que en ella no se descomulga al Cid. La balanza se inclina a favor de los romances caballerescos cidianos, que ponderan la bravura, la nobleza y la honra del Campeador que Cervantes proyecta sobre sus personajes.

3.1.2. INFANTE DON PEDRO DE PORTUGAL

La mención podría tener que ver con el *Libro del infante don Pedro de Portugal*. Se lo cita una sola vez, tangencialmente (DQ, II, XXXIII: 904), lo cual solo muestra el conocimiento de la cultura popular de la época y no la lectura de la historia por parte de Cervantes ni ninguna intención en particular. Tras la entrada en la cueva de Montesinos, el hidalgo explica a Sancho y al primo lo que ha visto. Dulcinea del Toboso se le ha aparecido y le ha mandado a una doncella a pedirle seis reales, de los que don Quijote

solo tiene cuatro. El caballero le pide que le transmita a Dulcinea su deseo de verla. Don Quijote promete vengar a Dulcinea y andar las siete partidas del mundo como Pedro de Portugal hasta que esta no sea desencantada:

Diréisle también que cuando menos se lo piense oirá decir como yo he hecho un juramento y voto a modo de aquel que hizo el marqués de Mantua de vengar a su sobrino Baldovinos, cuando le halló para espirar en mitad de la montaña, que fue de no comer pan a manteles, con las otras zarandajas que allí añadió, hasta vengarle; y así le haré yo de no sosegar y de andar las siete partidas del mundo, con más puntualidad que las anduvo el **infante don Pedro de Portugal**, hasta desencantarla». «Todo eso y más debe vuestra merced a mi señora», me respondió la doncella (DQ, II, XXXIII: 904)

Bien distinto es el uso que hace de otras historias caballerescas breves, como seguidamente vamos a ver. Es el caso de la *Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*, la *Historia de Enrique fi de Oliva*, la *Historia de Clamades y de la linda Clarmonda* y la *Crónica de Tablante de Ricamonte y Jofré*.

4. HUELLAS DE HISTORIAS CABALLERESCAS BREVES EN EPISODIOS QUIJOTESCOS

La *Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*, la *Historia de Enrique fi de Oliva*, la *Historia de Clamades y de la linda Clarmonda* y la *Crónica de Tablante de Ricamonte y Jofré* son historias caballerescas breves que dejan una huella significativa en la obra. En el presente capítulo se analizan los episodios del *Quijote* que han sido inspirados por ellas, los aspectos que coinciden y los estudios que se han hecho sobre este tema.

4.1. EL CICLO CAROLINGIO

La materia carolingia es la que más ideas aporta a Miguel de Cervantes para la redacción de su obra más conocida. De las narraciones caballerescas breves ligadas con la personalidad de Carlomagno toma prestado, el episodio del bálsamo de Fierabrás —sin duda alguna conocido por los lectores aficionados a las caballerías—, pero desviándose del texto para reelaborar los elementos que le interesan, como apunta Redondo (2005: 133), así como otras muchas ideas relacionadas con encantamientos y episodios similares a los vividos por el emperador Carlomagno y los doce pares de Francia.

4.1.1. HISTORIA DEL EMPERADOR CARLOMAGNO Y DE LOS DOCE PARES DE FRANCIA: EL BÁLSAMO DE FIERABRÁS Y LA PUENTE DE MANTIBLE

La *Historia del emperador Carlo Magno y de los doce pares de Francia* es una traducción de la enciclopedia de fábulas carolingias realizada en el último cuarto del siglo XV por un notario de Lausanne llamado Jean Baignon: *L'Histoire de Charlemagne : parfois dite Roman de Fierabras*. Prosifica y resume el *Fierabrás*, canción de gesta de fines del siglo XII que cuenta entre las de mayor fama y repercusión europea, con versiones inglesa, italiana, flamenca, irlandesa, alemana, provenzal, latina y española. Hace un compendio de las hazañas de Carlomagno y tiene sus fuentes en el *Miroir historial*. La versión en español fue escrita por Nicolás de Piamonte, con edición *princeps* en Sevilla en el año 1525⁹. A lo largo de los siglos ha tenido tantas ediciones que puede competir con el *Quijote* (Márquez Villanueva, 1977: 96). Se imprime mucho

⁹ Antes en castellano solo se había escrito sobre la muerte de los doce Pares en Roncesvalles, así que Nicolás de Piamonte traduce esta historia del francés al castellano.

en París en el siglo XIX y, como tiene éxito y es tan popular, se reimprime en España hasta el siglo XX.

Esta narración caballeresca tan difundida es repetidamente mencionada en las páginas cervantinas, donde ha dejado inolvidable huella uno de sus personajes, el gigante Fierabrás, detentor del salutífero bálsamo codiciado por Sancho Panza. Dicho bálsamo habría servido para ungir a Jesús antes de enterrarlo. En el poema épico francés, el bálsamo formaba parte del botín que consiguieron el rey moro Balán y su hijo, el gigante Fierabrás (cuya etimología significa ‘el de los feroz brazos’), cuando saquearon Roma. En el poema, Oliveros se cura de sus mortales heridas bebiendo un sorbo del ungüento. El recurso del bálsamo de Fierabrás no solo es exclusivo de *Don Quijote* sino que también se emplea en *Don Belianís de Grecia* (Rico, 2004: 125).

La *Historia del emperador Carlomagno* cuenta las aventuras de este rey de Francia y sus caballeros, entre cuyas filas están algunos como Roldán u Oliveros. Son defensores de la fe católica. En el segundo libro o capítulo se relata la batalla de Oliveros con el grande y fuerte Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del almirante Balán. Fierabrás entra en Roma con los infieles y se lleva la corona de Cristo, los santos clavos y otras reliquias, entre las cuales está el bálsamo (Baranda, 1995: 455). Fierabrás provoca a Carlomagno, quien envía a Oliveros a luchar ante la respuesta negativa de su sobrino Roldán. Oliveros, que adopta el nombre falso de Guerín, está herido y Fierabrás lo menospacia y no lo toma en serio. El gigante le propone un bálsamo —que posee la virtud milagrosa de sanar instantáneamente cualquier herida o dolencia a quien lo bebiera— como cura para poder luchar en igualdad de condiciones:

Por cierto, Guerín, tú no *dizes* verdad y no puedes negar que no esté tu cuerpo llagado. Y decirte he cómo sanarás en un punto, aunque más llagas tuvieses: llégate a mi *cavallo* y *fallarás* dos barrilejos atados al arzón de la silla llenos de bálsamo, que por *fuerça* de armas gané en *Jerusalem*. Y *deste* bálsamo fue embalsamado el cuerpo de tu Dios *quando* le descendieran de la cruz y fue puesto en el sepulcro, y si *dello* beves, quedarás luego sano de todas tus *feridas* (Baranda, 1995: 465)

Fierabrás intenta convencerle una y otra vez de que no luche contra él al ver que está sangrando por una vieja herida, y le insta a que regrese a curarse o que beba el bálsamo. El cristiano se niega a aceptar, pues en buena caballería un tesoro semejante debe ser conquistado por fuerza de armas, y no recibido de mano enemiga. Oliveros dice que se convierta y no lucharán, pero Fierabrás se niega. En el combate, Oliveros hiere a Fierabrás en el muslo pero el gigante bebe el bálsamo y la herida sana. Más tarde Fierabrás pierde los barriles de bálsamo, que caen del caballo. Oliveros se aprovecha de

ello, bebe y experimenta la virtud curativa que cierra sus heridas. Se siente sano, ligero y dispuesto como si nunca hubiera sido herido. Tras esto, tira los barriles de bálsamo al río porque le parece una ventaja anti-caballeresca, por lo que Fierabrás se enfada con Oliveros por desperdiciar algo tan valioso y le mata el caballo. Al final de la lucha Fierabrás es vencido y se convierte pidiendo el bautismo.

4.1.1.1. FIERABRÁS

En el *Quijote*, el nombre de «Fierabrás» se cita tres veces. Para introducir el tema del bálsamo, narra cómo Sancho se ofrece a curarle una herida en la oreja con hilas y un ungüento, pero él rehúsa la idea poniendo como pretexto que podría fabricar un bálsamo cuya receta conoce: «—Todo eso fuera bien escusado —respondió don Quijote— si a mí se me acordara de hacer una redoma del bálsamo de Fierabrás, que con sola una gota se ahorrarán tiempo y medicinas» (DQ, I, X: 125). Siete capítulos más adelante, Don Quijote está magullado a causa de los azotes que ha recibido y piensa que está sangrando —aunque lo que identifica con sangre es sudor— porque el cuadrillero le acaba de dar un golpe con un candil, así que fabrica el bálsamo de Fierabrás. Lo bebe, le sienta mal y lo devuelve. Tras dormir para reponerse se siente como nuevo, por lo que concluye que el efecto del mejunje ha sido exitoso:

Hecho esto, quiso él mismo hacer luego la *experiencia* de la virtud de aquel precioso bálsamo que él se imaginaba, y, así, se bebió, de lo que no pudo caber en la alcuza y quedaba en la olla donde se había cocido, casi media azumbre; y apenas lo acabó de beber, cuando comenzó a vomitar, de manera que no le quedó cosa en el estómago; y con las ansias y agitación del vómito le dio un sudor copiosísimo, por lo cual mandó que le arropasen y le dejasen solo. Hiciéronlo así y quedóse dormido más de tres horas, al cabo de las cuales despertó y se sintió aliviadísimo del cuerpo y en tal manera mejor de su quebrantamiento, que se tuvo por sano y verdaderamente creyó que había acertado con el bálsamo de **Fierabrás** y que con aquel remedio podía acometer desde allí adelante sin temor alguno cualesquiera ruinas, batallas y pendencias, por peligrosas que fuesen (DQ, I, XVII: 197)

Lo curioso es que el hidalgo manchego tome al pie de la letra lo que dicen los libros de caballerías e ingiera el bálsamo como si se tratara de una pócima mágica, siendo que, por definición, un ungüento o bálsamo hay que aplicarlo por vía externa y no administrarlo por vía oral. Esto le da un efecto cómico porque a don Quijote le provoca un efecto purgante (Prieto, 2005: 49) y también sirve para acentuar la simpleza de Sancho, que accede a beberlo sin tener en cuenta las consecuencias que pueda tener. Además, téngase en cuenta su prevaricación idiomática, pues lo llama «bálsamo del Feo

Blas». Como bien apunta Redondo, «el episodio del bálsamo de Fierabrás nos adentra en las profundidades de la creación cervantina, y el entramado que se apoya en los saberes contemporáneos. Penetrar en el *Quijote* implica captar, bajo sus múltiples aspectos, una intertextualidad y una intencionalidad muy complejas fecundadas siempre por una ironía activa» (Redondo, 2005: 141).

La tercera mención es en el momento en el que don Quijote intenta persuadir al canónigo de que todo lo relatado en las historias caballerescas es real, y pone como argumento el episodio de Fierabrás con el puente de Mantible:

¿Qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir a otro que no fue verdad lo de la infanta Floripes y Guy de Borgoña, y lo de **Fierabrás con la puente de Mantible**, que sucedió en el tiempo de Carlomagno; que voto a tal que es tanta verdad como es ahora de día? Y si es mentira, también lo debe de ser que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya, ni los Doce Pares de Francia, ni el rey Artús de Inglaterra (DQ, I, XLIX: 618)

La historia relata que Carlomagno quiere cruzar el puente de Mantrible¹⁰, el cual está guardado por el gigante Galafre y cien turcos (Baranda, 1995: 505). No quieren pagar el tributo que les exigen: sesenta perros de casa, cien vírgenes, cien halcones, cien caballos y cuatrocientos marcos de oro; así que engañan al gigante diciéndole que llevan los tributos y los deja pasar. Fierabrás, que es un sarraceno de grandes proporciones que se ha convertido al cristianismo y que ahora está en el ejército de Carlomagno, se enfrenta a Galafre y lo mata. También hiere a la giganta Amitoe, con la que terminan de acabar los peones. Los caballeros que están en la torre combaten con los hombres del almirante, prenden a Balán y la torre es prácticamente derribada, dejando a Mantrible en poder de los cristianos, por lo tanto consiguen cruzar el puente y liberar a los doce pares. A pesar de su importancia en la *Historia de Carlomagno*, Cervantes pasa por alto el nombre del personaje Oliveros, que no aparece ni una sola vez en el *Quijote*.

4.1.1.2. CARLOMAGNO

En la anterior cita del *Quijote*, (DQ, I, XLIX: 618), se menciona también a Carlomagno. La cita se da en un contexto de debate entre don Quijote y un canónigo de Toledo. Esta argumentación es el reflejo de las críticas de los moralistas del siglo XVI, en este caso representados por el canónigo, hacia los libros de caballerías por su pretensión de veracidad. El *Carlomagno* es un buen ejemplo de pseudohistoricidad porque mezcla personajes y hechos históricos con hechos ficticios en un conjunto

¹⁰ En la narración caballeresca breve se escribe «Mantrible», pero Cervantes escribe como «Mantible».

narrativo de índole novelesca. Cervantes satiriza la supuesta veracidad de los libros de caballerías en varios momentos de su novela; demuestra irónicamente el profundo conocimiento que tenía de todos estos problemas cuando hace responder a don Quijote con una relación de caballeros, cuya verídica existencia asegura pretendiendo convencer a su interlocutor, frente a los reproches del canónigo por creer en las patrañas del género. Es una burla cervantina de la credulidad de su personaje, pero también manifiesta la exacta conciencia que tenía de los términos del problema (Gumpert, 1987: 77). En esta enumeración se incluyen como reflejo de la confusión entre lo real y lo ficticio que denunciaban los moralistas. Esta relación se abre precisamente con personajes y hechos del *Carlomagno*: Floripes, Guy de Borgoña, Fierabrás y el episodio del puente de Mantible.

En el capítulo XXVI de la segunda parte, Carlomagno cobra apariencia física en forma de títere, un simple personaje que forma parte de una representación dramática: «Y aquel personaje que allí asoma con corona en la cabeza y *ceptro* en las manos es el emperador Carlomagno, padre putativo de la tal Melisendra» (DQ, II, XXVI: 924). Don Quijote, en un ataque de cólera, destroza las figuras del teatrillo arremetiendo contra ellas con su espada tratando de ayudar a huir a los personajes creyendo que son de carne y hueso: «Finalmente, en menos de dos credos, dio con todo el retablo en el suelo, hechas pedazos y desmenuzadas todas sus jarcias y figuras, el rey Marsilio malherido, y el emperador Carlomagno, partida la corona y la cabeza en dos partes» (DQ, II, XXVI: 929). Cuando el hidalgo manchego vuelve en sí tras su locura, se excusa echándoles la culpa a los encantadores enemigos suyos que lo han confundido y promete a maese Pedro restituirle los desperfectos con su propio dinero:

Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos don Gaiferos, Marsilio Marsilio, y **Carlomagno Carlomagno**. Por eso se me alteró la cólera, y por cumplir con mi profesión de caballero andante quise dar ayuda y favor a los que huían (DQ, II, XXVI: 931)

Seguido de esta escena, el hidalgo y maese Pedro negocian y tasan los desperfectos, y se nombra de nuevo el títere de Carlomagno: «—Pues por esta abertura de arriba abajo —prosiguió maese Pedro, tomando en las manos al partido emperador Carlomagno—, no sería mucho que pidiese yo cinco reales y un cuartillo» (DQ, II, XXVI: 931). Una vez más, Cervantes evidencia su amplio conocimiento del ciclo carolingio y exagera la fe que el hidalgo tiene en la existencia del universo caballeresco

más allá de las fronteras de la ficción libresca. Además, se muestra la popularidad que tiene la figura de Carlomagno.

El nombre de «Carlomagno» aparece en tres momentos más, pero esta vez se usa como mero indicador temporal, para hacer referencia a una época hacia finales del siglo VIII y principios del IX. En el primer caso se utiliza como referencia histórica:

¿Cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y **Carlomagno**, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el Emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro? (DQ, I, XLVIII: 606)

El cura se queja ante el canónigo de los anacronismos de las comedias; se sorprende de que ambos personajes convivan en el reinado de Pipino el Breve y Carlomagno —siglos VIII y IX respectivamente— siendo que había casi cinco siglos entre el imperio de Heraclio —primera mitad del siglo VII— y los tiempos de Godofredo de Bouillon, es decir, finales del siglo XI (Lozano, 1980: 40). En el segundo caso, don Quijote explica la revelación que ha tenido en el episodio de la cueva de Montesinos. Allí sueña que el caballero Durandarte habla con Montesinos y de la conversación se descubre el dato de que los naipes ya existen en tiempos de Carlomagno, al que nombra en dos momentos: «[...] entender la antigüedad de los naipes, que por lo menos ya se usaban en tiempo del emperador Carlomagno, según puede colegirse de las palabras que *vuesa* merced dice que dijo Durandarte, cuando, al cabo de aquel grande espacio que estuvo hablando con él Montesinos, él despertó diciendo: “Paciencia y barajar”; y esta razón y modo de hablar no la pudo aprender encantado, sino cuando no lo estaba, en Francia y en tiempo del referido emperador Carlomagno (DQ, II, XXIII: 906)». Por lo tanto, con las menciones de «Carlomagno» Cervantes aborda el tema de la verdad y la mentira. Don Quijote toma la ficción, o lo creado por su imaginación, como hechos verdaderos.

4.1.2. HISTORIA DE ENRIQUE FI DE OLIVA: ENCANTADORES, TOMILLAS, LA CAMISA DE MARITORNES

La transmisión de la *Historia de Enrique fi de Oliva* tuvo un largo trayecto desde su origen, allá por el siglo XIII, hasta la España de finales del siglo XV y principios del XVI (Baranda e Infantes, 2011: 117). Hay numerosas versiones europeas, con variaciones. El relato pertenece a la leyenda, al folclore, a la hagiografía y a la historia,

marcos literarios que se entrecruzan facilitando la combinación de acciones, personajes y elementos para obtener resultados que satisfagan el imaginario de casi cualquier público. En los orígenes, el *Enrique* llega a la península entre 1284–95 y 1330 (Frajedas Lebrero, 1981: 309). Se integró en el universo literario hispano, primero como relato hagiográfico y luego acomodándose genéricamente dentro de la narrativa caballeresca breve para prolongar su pervivencia en el siglo XVI.

El *Enrique* se prepara para la imprenta en 1498 y se imprime con escasas variaciones hasta 1580, durante los años más florecientes de la moda literaria de los textos caballerescos en Castilla. Como varias de ellas, el *Enrique* ha formado parte de la prosa hispana desde, al menos, el siglo XIV y pertenece al acervo de textos bien conocidos; como ellas, la impresión oscurece y resta valor a cualquier manuscrito anterior, propiciando la desaparición de esos testimonios que tanto hubiéramos agradecido para aclarar el estudio de la tradición medieval. La última edición del siglo XVI es impresa en 1580 en Toledo por Pedro López de Haro, y puede ser esta misma la que lee Miguel de Cervantes.

Según Mercedes Vaquero, no cabe duda de que la *Historia de Enrique, fi de Oliva*, publicada en Sevilla en 1498, se trata de un *roman* o libro de aventuras caballerescas del ciclo carolingio hispánico (Vaquero, 2011: 2009). También lo afirma así Fernando Gómez Redondo, que lo considera un *roman* del ciclo carolingio ya que la madre del héroe es la hermana del rey Pepino de Francia (Gómez Redondo, 1991: 170). Este ciclo tiene su propia identidad y, en efecto, el público medieval hispánico estaría familiarizado y tendría presente, al leer u oír estas historias, el árbol genealógico de los personajes ilustres provenientes del *Carlomagno*. La *Historia de Enrique fi de Oliva*, es una historia carolingia peninsular que, al igual que la de las mocedades del Cid, surge una vez que se ha desgastado o contado hasta la saciedad la historia de los años maduros del héroe y el ávido público reclama más aventuras sobre la formación del guerrero.

A pesar de que la transmisión medieval europea del *Enrique* en sus múltiples versiones presenta lagunas, hipótesis encontradas y escasas certezas, se puede afirmar sin controversia crítica que la *Historia de Enrique fi de Oliva*, en la versión hoy conocida, desciende con modificaciones de una versión francesa del cantar de *Doon de la Roche*. Ambos testimonios, el francés y el español, constituyen la llamada *rama meridional* de este relato y en sus rasgos fundamentales se diferencian claramente de las versiones nórdicas, que a su vez guardan semejanzas notables entre sí. La relación entre

el *Enrique* y el *Doon* difiere en unos y otros autores. Para Meyer y Huet, el *Enrique* es una versión española del *Doon de la Roche* (Meyer y Huet, 1891: 58). Afirman que se parecen en lo general, pero que difieren en los detalles. Para Chicoy-Dabán y Frajedas Rueda se debe considerar como «una historia inspirada en varias fuentes de diversas épocas, una de ellas el *Doon* del siglo XII» (Frajedas Rueda, 2003b: 85).

El *Enrique* alcanzó mucha popularidad desde la fecha del incunable, 1498, hasta principios del siglo XVII cuando se publica el primer *Quijote* (1605) debido al auge de la imprenta y del mercado editorial. Las copias tipográficas salidas de la imprenta conviven en los siglos XVI–XVII con los manuscritos y la lectura en voz alta de este texto para la población iletrada, que es una gran mayoría en la sociedad de ese tiempo, pero tiene una memoria auditiva muy desarrollada. A lo largo del siglo XVI se imprimen ocho ediciones de la *Historia de Enrique fi de Oliva*, por lo tanto no es de extrañar que Cervantes lo haya tenido en sus manos y haya formado parte de sus lecturas.

El argumento del *Enrique* cuenta en sus inicios el matrimonio de sus padres, el duque de la Rocha y Oliva, hermana del rey de Francia. En la sombra está el traidor Tomillas, que quiere casar a su hija Aldigón con el duque de la Rocha, por lo que administra una droga a Oliva y la hechiza con un anillo para que se acueste con un hombre de baja clase social, para así desprestigiarla y deshonrarla. La acusa de adulterio al duque, el cual la repudia, así que se ve obligada a retirarse en un convento. Con ayuda de las argucias de Tomillas, el duque accede a casarse con Aldigón. Enrique crece y se hace caballero, consiguiendo grandes logros y haciendo importantes conquistas. Se casa con Mergelina, hija del emperador de Constantinopla, título que él mismo portará más tarde. Durante ese tiempo, el duque de la Rocha se ha reconciliado con Oliva por orden del Papa y ha repudiado a Aldigón. Tomillas, enfadado, los sitia en La Rocha. Enrique quiere castigar a Tomillas por sus malas acciones, así que batalla contra él y sus hombres y lo cerca en la ciudad de Colonia, lugar en donde se ha refugiado. Tomillas intenta huir cavando un túnel bajo tierra que, irónicamente, da a la tienda del propio Enrique. Tomillas se rinde y entrega el anillo y la carta de encantamiento que usó para deshonrar a Oliva. Enrique usa estos elementos mágicos y hace que su padre se acueste con una lavandera muy fea como burla y restauración del equilibrio entre él y su mujer. Al final, Oliva castiga a Tomillas con una muerte dolorosa, recupera todas sus heredades y Enrique vuelve a Constantinopla.

El *Enrique fi de Oliva* es una fuente de inspiración para Cervantes, historia que cita en el *Quijote*: «¡Bien haya mil veces el autor de *Tablante de Ricamonte*, y aquel del

otro libro donde se cuenta los hechos del conde Tomillas, y con qué puntualidad lo describen todo!» (DQ, I, XVI: 187). El narrador hace un irónico elogio del detallismo descriptivo del género caballeresco ejemplificado por el *Tablante* y el *Enrique fi de Oliva* (Gumpert, 1987: 76). Aunque que los títulos están incompletos, se hace referencia indirecta a la *Historia de Enrique fi de Oliva*, es decir, «el libro donde se cuenta los hechos del conde Tomillas», y se cita explícitamente la *Crónica de Tablante de Ricamonte y Jofré*. A pesar de ser citado tan solo una vez, la explotación cervantina de esta narración —así como el *Tablante*, igualmente mencionado en una ocasión— es mucho mayor. Poco después de la mención es posible que escribiera bajo su influencia algunos capítulos de su obra más conocida —nos referimos a las aventuras de don Quijote en la venta— sin ningún reparo en revelar de dónde ha sacado las ideas para redactarlos. Es curioso que no se aluda al protagonista Enrique, sino al calumniador que deshonra con sus palabras a Oliva, el traidor conde Tomillas. Se menciona el *roman* como el «libro donde se cuentan los hechos del conde Tomillas». El que lo más recordado de toda la historia del *Enrique* en los siglos XVI y XVII sea la traición de Tomillas evidencia el gusto hispánico por las historias en las que se hace justicia a las ofensas cometidas contra una dama noble. Son temas propios de los libros de aventuras caballerescas que lee el hidalgo Alonso Quijano y que le hacen convertirse en caballero andante en la parodia de Miguel de Cervantes.

Los encantadores que aparecen en el *Quijote* contraen deudas no solo con los de los libros de caballerías sino también con el conde Tomillas, que hace encantamientos y utiliza elementos mágicos como un anillo o una carta de encantamiento para hacer que el duque de la Rocha piense que Oliva le es infiel. En la historia caballeresca se presenta como un famoso encantador, como personaje cómico y con un papel principal. Según González, «no es difícil ver al cómico Tomillas, con sus trucos mágicos que hacen que las cosas parezcan lo que no son y, sobre todo, con su persistente e implacable persecución de sus enemigos, como una importante fuente de inspiración de los encantadores que le hacen la vida imposible a don Quijote» (González, 2011: 227). Quizá por ello Cervantes se acuerda de él antes que del protagonista. Pero a esta fuente se pueden sumar otras muchas, pues los libros de caballerías están plagados de encantadores. Luzdivina Cuesta, que ha estudiado los encantadores del *Quijote*, señala que son de género masculino, malvados y antagonistas (Cuesta, 2007: 144), al contrario que en la mayor parte de los libros de caballerías, en los que suelen ser bondadosos y, en caso de ser contrarios al protagonista, su género suele ser femenino. En todo ello

difiere el *Quijote* de los libros de caballerías. La reiterada aparición a lo largo de toda la obra los convierte también en personajes principales, y al ser muchos y anónimos, acaban conformando la figura de un meta-encantador omnipresente (Cuesta, 2007: 151). Parece que Cervantes no quiere dar ningún nombre nuevo, quizás porque recurre a los más conocidos por los aficionados del género, y porque en los pocos que menciona deja transparentar su admiración por las obras concretas en que aparecen (2007: 155).

Otro ejemplo de la importancia del *Enrique* en Cervantes es el sensual episodio de la camisa de Mergelina, que pudo inspirarle el de la camisa de Maritornes. En el capítulo XVI, don Quijote y Sancho se alojan en la venta de Juan Palomeque el Zurdo. La hija del ventero es de muy buen parecer, pero la criada asturiana Maritornes es muy fea y a veces concierta citas con los huéspedes. Esa noche ha acordado acostarse con un arriero, pero con la oscuridad se equivoca y acaba en la cama de don Quijote, quien la agarra, pensando que es la hija del «dueño del castillo», y la hace sentarse en ella. Se excusa porque tiene que guardar fidelidad a su amada Dulcinea, pero no oculta la atracción que siente por tan bella dama que viene a su lecho. Las dos mujeres se funden en una en la imaginación de don Quijote, quien cuando palpa la camisa de la fea Maritornes cree tener entre sus brazos a la bella hija del ventero. Maritornes es, pues, la mujer que «se torna», es decir, se transforma en otra. Las posibles fuentes tienen que ver con el *Enrique* y el *Tablante*. El susto que se lleva Sancho cuando despierta y se encuentra a la criada en su cama es paralelo al del duque de la Rocha cuando encuentra a la lavandera en la suya (González, 2011: 230). Recuerda el cómico contraste entre la fea lavandera y la bella Aldigón, así como el sensual episodio de la camisa de Mergelina, que aparece en el *Enrique*. Este pasaje cuenta que Enrique se disfraza de peregrino para intentar salvar a su madre en la Rocha y da a sus padres noticias suyas sin desvelar su identidad a través de la entrega de una prenda de Mergelina, lo cual sería considerado por los lectores como un desnudo al revés, una escena «erótica» para su tiempo (González, 2011: 230). Maritornes que, aparte de ser una fregona, en el capítulo siguiente le da agua del pozo a Sancho, puede relacionarse no solo con la lavandera, sino también con la vieja de la fuente que aparece en el *Tablante*. En cuanto a los palos que reciben don Quijote y Sancho por parte del arriero, según González, recuerdan a los que recibe Jofré, con el mismo desconocimiento de las causas.

En el castillo de los duques, que don Quijote juzga encantado, se repiten las aventuras de la venta en donde se encuentra con dos mujeres de diferente condición que le pretenden: la joven Altisidora, versión juguetona de la hija del ventero, que se burla

de él, fingiendo desmayarse, lo que da lugar a que le desabrochen el pecho — recordando el episodio de la camisa de Maritornes— y la vieja doña Rodríguez, que critica a Altisidora y a la duquesa (González, 2011: 233), que entran de repente y golpean a doña Rodríguez y a don Quijote en la oscuridad porque con la llegada de las damas se apaga la vela. En su desconocimiento don Quijote atribuye la paliza a los encantadores. Como se puede ver, Cervantes combina los elementos que saca de sus fuentes caprichosamente. En este caso el ejemplo del binomio mujer joven/bella—mujer fea se repite en Altisidora y doña Rodríguez, y el episodio de la venta se duplica con una segunda visita en la que don Quijote acaba preso por intentar tocar la mano de la hija del ventero a instancias de Maritornes. Más adelante continúa el fetichismo de la camisa de Mergelina del *Enrique* cuando la prenda se menciona al prometerle Altisidora a Sancho darle seis camisas suyas para que haga otras seis para sí.

Don Quijote se debate entre dos tipos de mujer, una vieja y otra joven, una fea y otra bella. Dos fuentes posibles para este dilema son el *Enrique* y el *Tablante*. En el *Tablante*, Jofré no solo se casa con la bella y joven Bruniessen sino que también mata a la vieja y fea madre del encantador. Rechazando a mujeres viejas y feas que le corresponden por su edad y condición, don Quijote aspira a conseguir el amor de las jóvenes y bellas. De hecho, su locura —hacerse no solo caballero, sino caballero novel, es decir, joven— está directamente relacionada con este deseo que se ve con claridad en el capítulo I, XVI, en el que se juntan tres mujeres en dos relaciones binarias: la mujer del ventero y su hija —la vieja y la joven— por una parte, y por otra están la hija y Maritornes, es decir, la bella y la fea. Según González, si don Quijote se ve como una mezcla del joven e ingenioso Jofré y el viejo y flaco conde don Milián del *Tablante*, la protagonista femenina, Bruniessen, que es sobrina de don Milián y novia de Jofré, tiene que desaparecer, ya que no puede ser sobrina y novia del protagonista al mismo tiempo. Por lo tanto sus funciones se reparten entre la sobrina de don Quijote, por una parte, y Dulcinea y las otras mujeres jóvenes que aparecen en la obra por otra (González, 2011: 227).

4.2. MATERIALES LITERARIOS PROVENIENTES DE LA TRADICIÓN ORIENTAL

4.2.1. *HISTORIA DE CLAMADES Y DE LA LINDA CLARMONDA: EPISODIO DE CLAVILEÑO*

A pesar de que los nombres de Clamades y Clarmonda no aparecen en el *Quijote* en ningún momento, esta historia caballeresca breve tiene gran influencia en el episodio del caballo Clavileño (capítulos XL y XLI). La confusión de nombres es debida a que don Quijote cruza la *Historia de la linda Magalona, hija del Rey de Nápoles, y de Pierres, hijo del conde de Provenza*, donde no aparece ningún caballo volador de madera, con la *Historia de Clamades y de la linda Clarmonda*, donde sí se encuentra este antecedente de Clavileño. Hay expertos como Francisco Rico o Lucila Lobato que se han preguntado si esto es una posible equivocación de Cervantes o un error deliberado del autor.

La *Historia de Clamades y de la linda Clarmonda* es la traducción al castellano que se realiza de la prosificación francesa del siglo XV del roman *Cleomadès* o *Le cheval de fust* de Adenet le Roy del siglo XIII, que había reelaborado el cuento arábigo «El caballo de ébano» de las *Mil y una noches* entre 1280 y 1294 para componer un *roman* en verso. En esta obra de colorido español se relata cómo, montado sobre un caballo de madera provisto de cuatro clavijas y fabricado por el rey moro Comprart de Bujía, el héroe vuela por los aires con su amada, la princesa Clarmondine. La traducción castellana la imprime en 1521 por primera vez Alonso Melgar en Burgos con el título de *Historia del muy valeroso y esforzado caballero Clamades, hijo de Marcaditas, rey de Castilla, y de la linda Clarmonda, hija del rey de Toscana*. En el siglo XVI solo tiene dos ediciones más, y cuenta con seis reediciones en el siglo XVII. Es muy probable que Cervantes leyera esta historia (Rico, 2004: 28) e incluso en el *Quijote* aparece el término «Sobradisa», el nombre de un reino imaginario del que es rey Galaor, hermano de Amadís. La primera edición escribe «Soliadisa», errata que por azar forma el nombre de una princesa mencionada en el *Clamades y Clarmonda*.

Heinz-Peter Endress¹¹ comenta que Cervantes seguramente conocía esta versión del libro —es menos probable que tuviera constancia del tema por las traducciones

¹¹ Cfr., lectura comentada del capítulo XLI en la edición del Centro Virtual Cervantes : http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijsote/edicion/part2/cap41/nota_cap_41.htm

italianas de la novela francesa del siglo XV *Valentin et Orson*, procedente asimismo del *Cléomadès*— y que lo confunde con aquel otro sobre Pierres y la linda Magalona, amantes que se fugan igualmente a caballo, pero montados en *dos* caballos bastante lejos de ser mágicos. De Clamades y Clarmonda, en cambio, se dice explícitamente que ella «subió *çaga dél*», refiriéndose al caballo volador, al igual que Sancho se sienta paródicamente «a mujeriegas» sobre Clavileño.

El origen de la *Historia de Pierres de Provenza y la linda Magalona* se encuentra en *La linda Magalona*, la traducción castellana del texto francés del siglo XV, *Istoyre de Pierre de Provence et de la belle Maguelone*, a su vez prosificación del roman de Jean Renart *L'Escoufle* del siglo XII, inspirado por un cuento de origen árabe. La primera edición castellana la hace en Sevilla Jacobo Cromberger en 1519. Hay seis impresiones más en el siglo XVI y siete en el XVII.

En la *Historia de Pierres y Magalona*, Pierres es un caballero que va a justar a Nápoles y consigue el amor de Magalona. Cuando Pierres quiere partir a ver a sus padres, que son condes, Magalona no quiere separarse de él y por eso los dos enamorados viajan juntos a escondidas por la noche montados a caballo, pero en ningún momento se dice que los caballos sean alados. En este fragmento podemos comprobarlo:

Y deliberaron que el tercero día después del primero sueño de la media noche se partirían, y Pierres avía de venir con tres *cavallos* a la pequeña puerta del jardín y la linda Magalona lo avía allí de esperar. Y le rogó que él *traxiese* muy buenos *cavallos* y muy ligeros, que *anduviesen* muy bien, a fin que más presto *pudiessen* salir fuera de la tierra del rey su padre (Baranda, 1995: 312)

Francisco Rico propone en las anotaciones del *Quijote* que la confusión entre la *Historia de Pierres de Provenza y la linda Magalona*, que huyen a caballo, aunque no volador, con la *Historia de Clamades y de la linda Clarmonda* quizá sea deliberada. Sin embargo, Lucila Lobato sugiere que Cervantes no tiene los textos delante y recuerda la historia del caballo encantado pero no se pone a averiguar dónde la ha leído. Este argumento viene reforzado por el parecido de las dos historias (Lobato, 2015: 63). Existen muchos cuentos con una estructura narrativa en la que dos enamorados huyen para que nadie los perturbe ni se interponga en su amor. Entre dichos cuentos se podrían mencionar la historia de Don Gaiferos y Melisendra, la de Pierres y Magalona, la de Clamades y Clarmonda, etc. Estas dos últimas han sido denominadas «relatos geminados» por Nieves Baranda y Víctor Infantes, quienes las describen como «una narración bipolarizada en torno a dos acciones personales y estructuralmente

coincidentes» (Baranda e Infantes, 1995: 10), debido a la atención del narrador en los dos personajes protagonistas y las aventuras que les ocurren por separado. En la acción suceden elementos sorprendentes como, por ejemplo, la aparición del caballo de madera en *La historia de Clamades*. Todos estos aspectos comunes propician que sean muy parecidas entre sí. Con su estructura tan llamativa y reconocible, dichos relatos gozaron de un gran éxito editorial y podrían estar en la mente de los lectores del *Quijote*. Por eso, según Lobato, Cervantes sin fijarse pone como modelo de Clavileño la cabalgadura de Pierres y Magalona, sin que afecte en absoluto a la aventura de don Quijote y Sancho puesto que es una simple comparación con el caballo de madera que montan en las dependencias de los condes (Lobato, 2015: 58).

Por su parte, Roubaud (1998) comenta otras confusiones desconcertantes, no solo la de la dueña Dolorida atribuyéndole a Pierres de Provenza el caballo volador, sino que también hay otras como la del ventero Juan Palomeque, que asocia a *Cirongilio de Tracia* y a *Felixmarte de Hircania* dos aventuras que no figuran en absoluto en sus respectivas historias: la disparatada navegación submarina de uno a horcajadas de una sierpe acuática, y el inverosímil enfrentamiento del otro con un ejército de un millón seiscientos mil soldados a quienes desbarata «como si fueran manadas de ovejas» (DQ, I: XXXII). Roubaud sugiere que estas inexactitudes no son intencionadas y muestran el desorden y la falta de sistematicidad en las lecturas caballerescas de Cervantes.

4.2.2. PIERRES Y LA LINDA MAGALONA

La *Historia de Pierres y la linda Magalona* es el único título completo de historia caballeresca breve que aparece citado en el *Quijote*, aunque el título original lleva los nombres de los protagonistas en orden invertido —*Historia de la linda Magalona y del caballero Pierres de Provenza*—, lo cual es particular porque el resto de narraciones caballerescas prefiere el nombre del protagonista masculino al inicio. El contexto en el que surge es la discusión entre el canónigo y don Quijote sobre la veracidad de la literatura caballeresca, que este último justifica con la presencia de la clavija que accionaba el mecanismo para hacer volar al caballo montado por los personajes:

Pues ¿quién podrá negar no ser verdadera la **historia de Pierres y la linda Magalona**, pues aun hasta hoy día se *vee* en la armería de los reyes la clavija con que volvía al caballo de madera sobre quien iba el valiente Pierres por los aires, que es un poco mayor que un timón de carreta? (DQ, I, XLIX: 619)

Entre ambos personajes suman quince alusiones, o catorce si se tiene en cuenta que, en una ocasión, «Pierres» no es una referencia al personaje de la historia

caballeresca breve. Como ya se ha visto, los personajes ficticios le sirven al hidalgo manchego para defender la autenticidad de lo contado en los relatos caballerescos frente al canónigo (DQ, I, XLIX: 619). El canónigo reconoce que no está al tanto de la existencia de la clavija de Clavileño: «En lo otro de la clavija que vuestra merced dice del conde Pierres, y que está junto a la silla de Babieca en la armería de los reyes, confieso mi pecado, que soy tan ignorante o tan corto de vista que, aunque he visto la silla, no he echado de ver la clavija, y más siendo tan grande como vuestra merced ha dicho» (DQ, I, XLIX: 621). Poco después, el canónigo toledano intenta convencerle de que no ha habido caballeros andantes en el mundo, por lo que don Quijote, indignado, argumenta con nombres y referencias que, al parecer, no se refieren al Pierres de la historia caballeresca breve sino que proceden, como ya apuntó Riquer (1965: 13), de la *Crónica de Juan II*, única fuente de información que parece haber tenido a mano Cervantes al redactar estas líneas: «Si no, díganme también que no es verdad que fue caballero andante el valiente lusitano Juan de Merlo, que fue a Borgoña y se combatió en la ciudad de Ras con el famoso señor de Charní, llamado mosén Pierres» (DQ, I, XLIX: 619).

Las próximas alusiones a esta historia caballeresca en que aparecen Magalona y Pierres son de las más relevantes por la insistente confusión —intencionada o no— de Cervantes con la historia de Clamades y Clarmonda. La dueña Dolorida introduce el tema del caballo explicando sus características a don Quijote: «una cabalgadura harto mejor y con menos malicias que las que son de retorno, porque ha de ser aquel mismo caballo de madera sobre quien llevó el valeroso Pierres robada a la linda Magalona, el cual caballo se rige por una clavija que tiene en la frente, que le sirve de freno, y vuela por el aire con tanta ligereza, que parece que los mismos diablos le llevan» (DQ, II, XL: 1038). La dama prosigue contando el origen y las virtudes del caballo:

Este tal caballo, según es tradición antigua, fue compuesto por aquel sabio Merlín; prestósele a **Pierres**, que era su amigo, con el cual hizo grandes viajes y robó, como se ha dicho, a la linda **Magalona**, llevándola a las ancas por el aire, dejando embobados a cuantos desde la tierra los miraban; y no le prestaba sino a quien él quería o mejor se lo pagaba; y desde el gran **Pierres** hasta ahora no sabemos que haya subido alguno en él (DQ, II, XL: 1039)

Se siguen contando las maravillas del caballo volador, que «ni come ni duerme ni gasta herraduras, y lleva un portante por los aires sin tener alas, que el que lleva encima puede llevar una taza llena de agua en la mano sin que se le derrame gota, según camina llano y reposado, por lo cual la linda Magalona se holgaba mucho de andar

caballera en él» (DQ, II, XL: 1039). De este modo, se acrecientan las ganas de don Quijote de ver y montar a Clavileño junto a Sancho, pero este tiene miedo al subirse en sus ancas y pide a los presentes que recen por él. Don Quijote lo tacha de cobarde y le recuerda que están ocupando el puesto de los ilustres Pierres y Magalona, quienes llegaron a ser muy notables personajes: «Y yo, que voy a tu lado, ¿no puedo ponerme al del valeroso Pierres, que oprimió este mismo lugar que yo ahora oprimo? Cúbrete, cúbrete, animal descorazonado, y no te salga a la boca el temor que tienes, a lo menos en presencia mía» (DQ, II, XLI: 1049). En el momento de subir al caballo Clavileño, Sancho Panza tiene tanto miedo que se pone a rezar y don Quijote intenta animarlo diciéndole que tiene el honor de sentarse en el asiento de Magalona, quien tuvo buena fortuna: «Ladrón, ¿estás puesto en la horca por ventura o en el último término de la vida, para usar de semejantes plegarias? ¿No estás, desalmada y cobarde criatura, en el mismo lugar que ocupó la linda Magalona, del cual *descendió*, no a la sepultura, sino a ser reina de Francia, si no mienten las historias?» (DQ, II, XLI: 1049). Sancho Panza se queja de la dureza de la silla de Clavileño: «solo sé decir que si la señora Magallanes, o Magalona, se contentó destas ancas, que no debía de ser muy tierna de carnes» (DQ, II, XLI: 1051). Llama la atención la ironía y el humor que transmite todo el episodio, culminado por la prevaricación del lenguaje por parte de Sancho que confunde a Magalona con Magallanes.

4.3. EL CICLO ARTÚRICO O MATERIA DE BRETAÑA

4.3.1. CRÓNICA DE TABLANTE DE RICAMONTE Y JOFRÉ: VELA DE ARMAS, ESCRITURA DE HAZAÑAS, EPISODIO DE LOS AZOTES POR LA NOCHE EN LA VENTA, ENCANTAMIENTOS

Crónica de Tablante de Ricamonte y Jofré es una versión en prosa derivada del *Jaufré*, un poema provenzal de hacia 1200 dedicado a un rey de Aragón. Es la única obra artúrica que pervivió en la literatura activa más allá del siglo XVI. Su origen es francés y es de autor anónimo. La primera edición conservada se publica en Toledo en 1513. Se reimprime en 1524 y hay otras ediciones en Toledo en 1526, Estella en 1564, Sevilla en 1599 y 1629, y Alcalá de Henares en 1604. El relato forma parte del ciclo artúrico. La historia original fue muy modificada por su traductor cambiando episodios y añadiendo otros nuevos para adaptarla a los gustos del público hispano, que prefiere la

dignidad del caballero y es menos dada a los pasajes burlescos. A pesar de su título en castellano, narra más las aventuras de Jofré que de Tablante. La narración desarrolla la fase de aprendizaje de un caballero artúrico —Jofré— desde su inicio hasta que obtiene los más altos honores, fama y recompensa (Baranda, 1995: xxx). Jofré adquiere destreza en el combate y en la experiencia del mundo hasta vengar la afrenta de Tablante al rey Arturo y a los caballeros de la Tabla Redonda. Las aspiraciones del caballero son emprender «todas las aventuras que *avía* en toda la tierra» cuya meta era ser reconocido como el mejor del mundo.

González advierte que no es difícil comprender el atractivo que esta historia ejerció sobre Cervantes, que, sin duda, se inspiró en ella para escribir su obra maestra (González, 2011: 224). Teoriza sobre que pueda ser una posible fuente de inspiración para la creación del personaje de don Quijote, que reúne las cualidades de dos personajes principales del *Tablante*: Jofré y el conde don Milián. Jofré es un caballero novel joven e ingenuo que, aparte de debatirse infantilmente entre el amor de dos mujeres, lleva muchos palos sin saber la causa. Este se contrasta con el viejo y flaco don Milián. Así que González cree que Cervantes combina brillantemente las características de estos dos personajes en uno creando al ingenioso hidalgo. Sin embargo, no es la única hipótesis existente. Ya Riley propuso varias hipótesis sobre el origen del personaje protagonista, si bien no resultan del todo convincentes: lo relaciona con personas contemporáneas al escritor, como un hombre llamado Alonso Quijano conocido por Cervantes, o Gonzalo Jiménez de Quesada, un conquistador excéntrico buscador de El Dorado y hombre de letras, aunque ninguno de ellos es un candidato concluyente a pesar de la aproximación de sus nombres con los del hidalgo (Riley, 1989a: 58). También apunta la posibilidad de inspiración parcial de Sancho y don Quijote en Carnaval y Doña Cuaresma, el personaje rechoncho de abultada barriga y la figura alta, demacrada y vieja, que come de una manera bastante frugal. Este argumento, bastante discutible, se fundamenta en que el episodio del gobierno de Sancho de la Ínsula de Barataria (II, XLII–LIII) está lleno de evocaciones al personaje de Carnaval.

Más coincidencias que podemos encontrar con relación al hidalgo manchego es que Jofré, hijo de Donasón, el caballero de la Tabla Redonda, es armado caballero y vela las armas, al igual que él. Y sale en busca de aventuras que dedica a la reina Ginebra, hecho que se puede comparar con la dedicatoria que el hidalgo manchego hace de sus hazañas a su amada Dulcinea del Toboso. Lo mismo que Jofré envía a todos los

que derrota a narrar sus aventuras a la reina Ginebra, quien manda escribir sus aventuras, don Quijote les dice a todos los personajes que encuentra a lo largo del camino que se presenten ante su dama Dulcinea. Tanto Jofré como don Quijote son conscientes de que están haciendo historia. De hecho, don Quijote crea el personaje de Dulcinea precisamente para tener un destinatario (González, 2011: 225). Las aventuras de Jofré son escritas por orden de los reyes, según van llegando a la corte los caballeros vencidos por Jofré, que los envía allí a relatar lo sucedido. Esta constante presencia de la escritura se describe como una costumbre en la corte del rey Arturo, donde se ponen en un libro las hazañas de cada caballero. Particularmente consciente de esto, Jofré actúa para la posteridad con infantil entusiasmo, lo mismo que hace don Quijote (González, 2011: 222)

Entre las fuentes del episodio de la venta en que don Quijote es apaleado ocupa un lugar muy importante el *Tablante*, cuyo protagonista se cree encantado cuando no lo está, lo que anticipa este aspecto tan fundamental de la trama del *Quijote*. Hay humor, se producen situaciones equívocas y falsos encantamientos (González, 2011: 224). En este relato se cuenta cómo el soberbio y deslenguado caballero Tablante manda azotar dos veces al día al conde don Milián, al que había derrotado, cuando este convalecía de una enfermedad: esta circunstancia es la que pudo recordárselo a Cervantes en este momento (Rico, 2004: 187). Don Milián es azotado constantemente de ciento cincuenta en ciento cincuenta azotes. En el castillo lo curan dos mujeres —una doncella y una anciana—, lo que anticipa las varias parejas femeninas de desigual edad que están presentes en el *Quijote*, de las que hablaremos seguidamente.

Otro famoso episodio del *Tablante* que conlleva azotes es el del castillo de la Floresta, donde la señora Bruniessen decreta un luto de hacer llanto dos veces al día y azotar al que pregunte la causa. Jofré comete el error de preguntar, así que recibe muchos golpes que no sabe de dónde le vienen ni la causa de ello. Por ello escapa creyendo que el castillo está encantado al igual que todos los que viven allí, a los que toma por diablos. Su percepción de la realidad queda distorsionada por esa falsa creencia. Jofré interpreta como fantástico lo que la novela presenta como realista —los palos que se lleva en el castillo que cree encantado— y percibe como realista lo que la novela presenta como fantástico —las aventuras de la casa encantada que se derrumba sobre él. Estos dos episodios del *Tablante* pudieron influir en el episodio quijotesco de la camisa de Maritornes, ya comentado, que sucede por la noche en la venta (DQ, I, XVI).

La menor repercusión de las novelitas provenientes de la materia artúrica podría ser debido a que los autores de la época de Cervantes arremetían contra la lectura de un género que hundía sus raíces en la literatura artúrica medieval francesa, cuyos libros muy pronto se extendieron por toda Europa (Cacho Blecua, 2010: 120), y quizá Cervantes se viera influenciado por ello.

5. CONCLUSIONES

Miguel de Cervantes tiene una vida agitada, itinerante y desordenada que no le permite ser sistemático en su manera de leer ni de escribir, hecho que queda reflejado en la composición del *Quijote*. Militar y cobrador de provisiones para la corte, viaja muy a menudo y su labor le acarrea no pocos conflictos. Conoce Roma, lucha en la batalla de Lepanto, ejerce como militar en Sicilia, Cerdeña y Nápoles, y la galera en la que viaja es apresada por unos corsarios berberiscos, convirtiéndolo en un cautivo en la ciudad de Argel durante cinco años. Intenta librarse de su cautiverio varias veces, sin éxito. Dos frailes pagan su rescate y le devuelven su libertad. Desembarca en Denia y de ahí va a Lisboa a la corte de Felipe II. Vive en Madrid, Toledo, Sevilla, Esquivias y Alcalá. Ocupa el cargo de comisario de abastos para la Armada Invencible, requisando aceite y trigo en la zona de Écija y Carmona, tarea que le vale la excomunión por confiscar grano eclesiástico. Sufre multitud de acusaciones, denuncias y enfrentamientos durante su vida, a menudo de manera injusta, y pasa varias temporadas en prisión.

Como se puede ver, la desorganización en la vida de Cervantes es manifiesta. No es fácil ser un escritor ordenado y sistemático llevando una existencia tal, ni tampoco ser un lector constante, metódico y eficaz. Sin embargo, a pesar de no tener estudios universitarios, lleva a cabo el prodigo de asimilar extraordinariamente la tradición literaria anterior a su tiempo y de cultivarla aportando nuevos elementos que han supuesto un avance en el camino hacia la literatura moderna, revolucionando la literatura de su tiempo. Es pionero en la definición de autoría en sentido moderno, fundada en la originalidad de las ideas y en el rechazo del abuso en la utilización de las citas, como hacían los escritores de su época. Cervantes se inspira en otras obras para crear la suya propia mediante la práctica de la intertextualidad, seguramente por recuerdos de lecturas que ha realizado y que le han quedado en la memoria. El *Quijote* es fiel reflejo de ello. Lo escribe de una manera desordenada, sin ninguna planificación. Su composición revela que no es engendrado como una obra tan extensa desde el principio, sino que Cervantes cambia de idea conforme va escribiéndolo. Construye y reconstruye la historia para adaptar, trasladar episodios, introducir materiales y ampliar la obra. Cambia de orden capítulos, lo cual da lugar a descuidos que originan pequeños errores, defectos y confusiones. También se confunde en ocasiones y cambia citas de historias con argumentos similares, como la *Historia de la linda Magalona* y *Pierres de*

Provenza con la *Historia de Clamades y Clarmonda*. No le importa dar pistas sobre las obras en las que se ha inspirado; a veces cita el título de alguna historia justo antes de narrar un episodio inspirado en ella, como la *Historia de Enrique fi de Oliva* y la *Crónica de los caballeros Tablante de Ricamonte y Jofré* antes de las aventuras en la venta por la noche.

Entre los muchos materiales que maneja Cervantes figuran estas historias caballerescas breves. Estas fueron muy populares y accesibles tanto por su precio, más moderado que el de los libros de caballerías, como por las múltiples reediciones que se imprimen, así que llegan a un público mayoritario. A partir del siglo XVI constituyen un género editorial de gran éxito. Las razones de su buena acogida son su brevedad —ocupan entre veinte y cuarenta hojas de impresión— y su pequeño tamaño que resulta de la reproducción en formato cuarto. El corpus lo conforman unos veinticinco textos con características comunes: la uniformidad en los títulos, una misma estética, tramas argumentales parecidas, que combinan acción caballeresca y tramas amorosas conflictivas, donde suceden actos heroicos que se combinan con motivos folclóricos tradicionales, la magia y los elementos maravillosos. Según su procedencia original, se pueden clasificar en ciclos, como el carolingio y el artúrico, o bien son de difícil encuadre genérico.

El rastreo y análisis de los materiales relacionado con estas obras pone de manifiesto que Cervantes maneja siete relatos caballerescos breves de distintas maneras y con diferentes niveles de profundidad y peso en la trama de *Don Quijote*. Estos son: la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia*, la *Historia de Enrique fi de Oliva*, la *Crónica de los caballeros Tablante de Ricamonte y Jofré*, la *Historia de la linda Magalona y del caballero Pierres de Provenza*, la *Historia de Clamades y de la linda Clarmonda*, la *Crónica del Cid Ruy Díaz*, y el *Libro del infante don Pedro de Portugal*. Es preciso indicar que, a la hora ser citadas, el número de repeticiones de cada término relacionado con alguna de las novelitas no tiene que ver ni directa ni proporcionalmente con la influencia de las correspondientes historias en el *Quijote* ya que varios vocablos diferentes pueden hacer referencia a una misma obra, o Cervantes puede confundir obras o escribir bajo la inspiración que le ha sugerido una narración caballeresca breve determinada, aunque no mencione el título explícitamente. A la vista de los materiales manejados, se puede concluir que las historias que aportan más recursos a Cervantes son, por orden de importancia: la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia*, la *Historia de Enrique fi de Oliva*, la

*Historia de Clamades y la linda Clarmonda y la Crónica de los nobles caballeros
Tablante de Ricamonte y Jofré.*

El ciclo carolingio es el más relevante en la jerarquía quijotesca —como ya apuntó en su momento Gumpert (1987: 76)— debido a su capacidad para generar un episodio completo, el del bálsamo de Fierabrás (DQ, I, X y XVII), e influir en aspectos que pudieron inspirar a Cervantes para el episodio de la camisa de Maritornes en la venta (DQ, I, XVI) o para la introducción de los encantadores en su relato. A continuación, y por orden de trascendencia, está la *Historia de Clamades y Clarmonda*, heredera del cuento «El caballo de ébano» de las *Mil y una noches*, perteneciente a la literatura oriental árabe y que fue reelaborada en Francia para escribir un *roman* en verso. Dicha novelita inspira el episodio de Clavileño, que comprende dos capítulos en el *Quijote* (DQ, II, XL y XLI). También está presente el ciclo artúrico o materia de Bretaña, aunque en menor medida puesto que no inspira ningún episodio en su totalidad sino más bien fragmentos de escenas dentro de secuencias literarias de mayor extensión, o detalles que recuerdan a la *Crónica de Tablante de Ricamonte y Jofré*. Esta historia caballeresca breve puede dar ideas a Cervantes para el episodio de los azotes en la venta (DQ, I, XVI), la vela de armas (DQ, I, III), la escritura de hazañas y los encantamientos. Por su parte, tanto la materia cidiana como fernangonzaliana, representadas respectivamente por la *Crónica del Cid Ruy Díaz* y por la *Crónica del noble caballero el conde Fernán González* carecen de repercusión en la confección del relato porque forman meramente una parte del discurso puesto en boca de los personajes de *Don Quijote* al citarse en listas junto con bastantes otros personajes.

Finalmente, no se puede afirmar que la huella de las historias caballerescas breves sea decisiva para la esencia del *Quijote*, visto el amplio crisol de fuentes que intervienen en él. Dada su estructura episódica, probablemente se podrían suprimir los episodios y escenas inspirados por ellas sin que esto afectase a la narración de las aventuras de don Quijote y Sancho. Sin embargo, precisamente por ser algunas de aquellas piezas que forman parte del ingenioso entramado que teje Miguel de Cervantes para escribir su obra maestra, la hacen más valiosa si cabe, y sin su impronta el *Quijote* no sería el mismo libro que leemos hoy.

6. BIBLIOGRAFÍA

BARANDA, Nieves (1991), «Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve», en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed., M. E. Lacarra, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 183–191.

——— ed., (1995), *Historias caballerescas breves del siglo XVI*, Madrid, Turner, 2 vols.

——— ed., (2007), *Chrónica del rey Guillermo de Inglaterra*, Madrid, Iberoamericana.

BARANDA, Nieves y Víctor Infantes, eds., (1995), *Narrativa popular de la Edad Media*, «*La doncella Teodor*», «*Flores y Blancaflor*», «*París y Viana*», Madrid, Akal.

——— (2011), «El rey que se disfrazó del palmero: A propósito de unos episodios del “*Enrique Fi de Oliva*”», en *El olvidado encanto de «Enrique fi de Oliva»*, *Homenaje a Alan Deyermond*, ed., Cristina González, Spanish Series, 146, Nueva York, Hispanic Seminar of Medieval Studies, pp. 117–130.

BAYGNON, Jehan (1992), *L'Histoire de Charlemagne : parfois dite Roman de Fierabras*, Genève, Droz.

BIBLIOTECA GONZALO DE BERCEO, [en línea]:
[<http://www.vallenajerilla.com/berceo/galarreta/puentemantible.htm>](http://www.vallenajerilla.com/berceo/galarreta/puentemantible.htm)
(Consultado: 6/7/15)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, [en línea]:
[<http://cervantesvirtual.com>](http://cervantesvirtual.com)(Consultado: 6/7/15)

CACHO BLECUA, Juan Manuel (2002), «Texto, grabados y configuración genérica de la *Crónica popular del Cid*», en *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional «IX centenario de la muerte del Cid»*, celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de

noviembre de 1999, coords., Carlos Alvar, Georges Martin y Fernando Gómez Redondo, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 339–363.

——— coord., (2007), *De la literatura caballeresca al «Quijote»*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

——— (2010), «El mundo caballeresco en el “Quijote”», *Destiempos. Revista de curiosidad cultural*, 23, México, pp. 104–148. [Disponible en línea]: <<http://www.destiempos.com/n23/cachoblecau.pdf>> (Consultado: 23/08/15)

CAMPO, Victoria y Víctor Infantes, eds., (2006), *La Poncella de Francia. La historia castellana de Juana de Arco*, Madrid, Iberoamericana.

CASTRO, Américo (1984), «La palabra escrita y el “Quijote”», en *El Quijote de Cervantes*, Madrid, Taurus, pp. 55–90.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes, 1605–2005, dir., Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2 vols.

CHICOY–DABÁN, Ignacio (1981), «La *Historia de Enrique fi de Oliva* y el cantar de gesta *Doon de la Roche*», *VIII Congreso de la Société Rencesvalls*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, pp. 101–105.

CIRLOT, Victoria (1987), *La novela artúrica: orígenes de la ficción en la cultura europea*, Barcelona, Montesinos.

CLARISEL, *Base de datos de literatura caballeresca*, coord., Juan Manuel Cacho, Universidad de Zaragoza: <<http://clarisel.unizar.es>> [en línea] (Consultado: 6/7/15)

CUESTA, María Luzdivina (2007), «Don Quijote y otros caballeros andantes perseguidos por los malos encantadores. (El mago como antagonista del héroe caballeresco)»,

en *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 141–169.

DADSON, Trévor (1998), «La librería de Cristóbal López (1606): estudio y análisis de una librería madrileña de principios del siglo XVII», en *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas en el Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, pp. 283–301.

DÍAZ OROZCO, Emilio (1992), *Cervantes y la novela del barroco: del «Quijote» de 1605 al «Persiles»*, Granada, Universidad de Granada.

DÍAZ-MAS, Paloma (2008), «El romancero caballeresco», en *Amadís de Gaula, 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 245–250, [en línea]: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-romancero-caballeresco/html/1b46b0ad-50ac-46de-85ed-7b15e40b8e1b_2.html#I_0>

DUCE, Jesús (2010), «La búsqueda del lector competente: sobre la voz narrativa y el autor ficticio en el *Quijote* de 1605», en *Cervantes en el espejo del tiempo*, coord. M.ª Carmen Marín Pina, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 135–146.

EGIDO, Aurora (2011), «El gusto de don Quijote y el placer del autor y de los lectores», en *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII Congreso de la Asociación de Cervantistas*, ed. Christoph Strosetzki, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos–Asociación de Cervantistas, pp. 51–76.

——— (2013), «Los hurtos del ingenio y la paternidad literaria en Miguel de Cervantes», *Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione*, 8, Speciale Cervantes, pp. 15–32 diciembre, [en línea]: <http://www.parolerubate.unipr.it/fascicoli_completi_pdf/fascicolo8_completo.pdf> (Consultado: 6/7/15)

EISENBERG, Daniel (1991), «¿Tenía Cervantes una biblioteca?», en *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, pp. 11–36.

——— (1991), «El romance visto por Cervantes», en *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, pp. 57–82.

——— (1995), *La interpretación cervantina del «Quijote»*, Madrid, Compañía Literaria.

ENDRESS, Heinz-Peter (1998) «Lectura del capítulo XLI», en *Don Quijote de la Mancha* del Centro Virtual Cervantes, dir., Francisco Rico [en línea]: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quierote/edicion/parte2/cap41/nota_cap_41.htm> (Consultado: 6/7/15)

FERNÁNDEZ, Jaime (1995), *Bibliografía del «Quijote» por unidades narrativas y materiales de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

FRADEJAS LEBRERO, José (1981), «Algunas notas sobre *Enrique fi de Oliva*, novela del siglo XIV», en *Actas del I Simposio de Literatura Española: Salamanca, del 7 al 11 de mayo de 1979*, ed. Alberto Navarro González, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 309–360.

——— ed., (1985), *Novela corta del siglo XVI*, Barcelona, Clásicos Plaza & Janés, Biblioteca Crítica de Autores Españoles, vol. I.

FRADEJAS RUEDA, José Manuel (2003a), «*Historia de Enrique Fi de Oliva*: su transmisión textual», en *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, edición de Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, vol. 2, pp. 297–311.

——— (2003b), «*Historia de Enrique Fi de Oliva*: análisis de un relato caballeresco del siglo XIV», Londres, University of London, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar.

——— ed. (2003C), *Enrique fi de Oliva*, Centro Virtual Cervantes [en línea]: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/fi/>> (Consultado: 6/7/15)

GARROTE, Gaspar (1996), «Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el “*Quijote*”», *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, 14, pp. 113–127.

GILMAN, Stephen (1993), *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1991), «Prosa de ficción», en *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus, pp. 131–181.

GONZÁLEZ, Cristina, (2009), «Estandartes, polvaredas, confusión e ira en “*Enrique Fi de Oliva*” y en el episodio de los rebaños de ovejas de *Don Quijote de la Mancha*», *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 42, [en línea]: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/enrifide.html>> (Consultado: 6/7/15)

——— ed., (2011), «“Y con qué puntualidad lo describen todo”: Encantamientos, violencia, erotismo y humor en *Enrique Fi de Oliva, Tablante de Ricamonte* y *Don Quijote de la Mancha*», *El olvidado encanto de «Enrique fi de Oliva». Homenaje a Alan D. Deyermond*, Spanish Series, 146, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 219–234.

GONZÁLEZ, Lola (2010), «El “*Quijote*” en el teatro español del siglo XVII. Algunas notas sobre su producción escénica y representación», en *Cervantes en el espejo del tiempo*, coord. M.ª Carmen Marín Pina, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 147–172.

GÓNZALEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2012), «Las improvisaciones en el “*Quijote*”», *Letras Libres*, 135, pp. 8–19 [en línea]: <<http://www.letraslibres.com/revista/dossier/las-improvisaciones-en-el-quiote?page=0,0>> (Consultado: 6/7/15)

GUMPERT, Carlos, «La *Historia del emperador Carlomagno* como fuente de Cervantes», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, pp. 73–81.

INFANTES, Víctor, (1992), «Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario», *En el Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*, comp. Víctor Infantes, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, pp. 47–66.

——— (2005), «La librería de Don Quijote y los libros de Cervantes (I, 6)», en “*Por discreto y por amigo*”. *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 79–92.

JOHNSON, Carroll B. (1983), *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, Berkeley, University of California Press.

KRISTEVA, Julia (1969), *Semiotica*, Madrid, Fundamentos.

LOBATO OSORIO, Lucila (2015), «El episodio de la dueña Dolorida a la luz del género caballeresco breve», *Lingüística y Literatura*, 67, pp. 55–74.

LOZANO RENIEBLAS, Isabel (1980), *Cervantes y el mundo del «Persiles»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, comp., (2008), *Amadís de Gaula, 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

———, y Emilio José Sales Dasí (2008), *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI–XVII)*, Madrid, Laberinto.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1977), *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

——— (2005), «Fuentes», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos–Castalia, vol. V.

MARÍN PINA, M.ª Carmen, coord., (2010), *Cervantes en el espejo del tiempo*, Alcalá de Henares, Prensas Universitarias de Zaragoza, Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones.

———(2013), «Citas caballerescas apócrifas en el “*Quijote*”», *Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione*, 8, Speciale Cervantes., diciembre, pp. 51–67 [en línea]: <http://www.parolerubate.unipr.it/fascicoli_completi_pdf/fascicolo8_completo.pdf> (Consultado: 6/7/15)

MARTÍN MORÁN, José Manuel (1990), *El «Quijote» en ciernes y las fases de elaboración textual*, Turín, Edizioni dell’Orso.

MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2011), «Poética y construcción textual en el “*Quijote*”», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica: Poética y construcción textual en el Quijote*, 29, pp. 251–263 [en línea]: <<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/37791/36572>> (Consultado: 6/7/15)

MARTÍNEZ-BONATI, Félix (1995), *El «Quijote» y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1941), «Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del “*Quijote*”», en *Obras Completas de Menéndez Pelayo*, VI (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, I*), Madrid, CSIC, pp. 323–356.

MEYER, Paul (1891), *L’histoire de Guillaume le Maréchal*, Paris, Renouard, Société d’Histoire de la France, 3 vols.

PÉREZ LASHERAS, Antonio (1988), «El *Entremés de los romances* y los romances del *Entremés*», *La recepción del texto literario (Coloquio Casa de Velázquez–Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, Jaca, abril*

de 1986), coord., Jean-Pierre Etienvre y Leonardo Romero, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, pp. 61–76.

PRIETO, José María (2005), «El bálsamo de Fierabrás», *Boletín Latinoamericano y del Caribe de Plantas Medicinales y Aromáticas*, vol. 4, n.º 3, pp. 48–51.

REDONDO, Augustin (2005), «El episodio del bálsamo de Fierabrás en el “Quijote”. Intertextualidad, parodia, resabios hechicerescos y festivos ecos fármaco–mercantiles», en *“Por discreto y por amigo”. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 131–143.

REGUEIRO RODRÍGUEZ (2013), María Luisa, *El español académico: guía práctica para la elaboración de textos académicos*, Madrid, Arco/Libros.

RICO, Francisco, dir. (2004), *Don Quijote de la Mancha* [CD: recurso electrónico], edición del Instituto Cervantes, 1605–2005, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.

RILEY, E. C. (1989a), *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica.

——— (1989b), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.

RIQUER, Martín de (1965) Martín de, *Vida caballeresca en la España del siglo XV. Discurso de ingreso en la Real Academia Española* [en línea]: <http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Martin_de_Riquer.pdf> (Consultado: 6/7/15)

——— (1989), *Nueva aproximación al «Quijote»*, Barcelona, Teide.

ROUBAUD, Sylvia (1998), «Los libros de caballerías», en *Don Quijote de la Mancha*, ed., Instituto Cervantes, dir., Francisco Rico, Barcelona, Crítica. Disponible también en el Centro Virtual Cervantes [en línea]: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/roubaud.htm>> (Consultado: 6/7/15)

SANTONJA, Gonzalo, ed., (1988), *Crónica de los notables caballeros Tablante de Ricamonte y Jofré, hijo del conde don Asón*, Madrid, Visor.

VAQUERO, Mercedes (2011), «Recorrido de un traidor: Tomillas en la *Historia de Enrique fi de Oliva*», en *El olvidado encanto de «Enrique fi de Oliva». Homenaje a Alan D. Deyermond*, ed. Cristina González, Spanish Series,146, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 207–218.