

1 de agosto de 2015 | Vol. 16 | Núm. 8 | ISSN 1607 - 6079

ARTÍCULO

LA LITERATURA CABALLERESCA EN ITALIA

<http://www.revista.unam.mx/vol.16/num8/art66>

Stefano Neri (Università degli Studi di Verona)

LA LITERATURA CABALLERESCA EN ITALIA

Resumen

Este artículo propone un recorrido por la literatura caballerescas italiana, desde la primera difusión de los relatos artúricos y carolingios medievales hasta el florecimiento del poema largo en la época del Renacimiento, cuya cumbre está representada por el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto.

Palabras clave: literatura caballerescas, libros de caballerías, Italia, materia de Bretaña, materia de Francia, literatura artúrica, literatura carolingia, Andrea da Barberino, Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto, Amadís de Gaula, *Orlando Furioso*.

CHIVALRIC LITERATURE IN ITALY

Abstract

This article proposes an overview of the Italian chivalric literature from the first spread of medieval Arthurian and Carolingian tales to the flowering of long poem in the Renaissance, whose apogee is represented by Ariosto's Orlando furioso.

Keywords: chivalric literature, Italy, Arthurian literature, Carolingian literature, Andrea da Barberino, Luigi Pulci, Matteo Maria Boiardo, Ludovico Ariosto, Amadis of Gaul, Orlando Furioso.

LA LITERATURA CABALLERESCA EN ITALIA

Introducción

Entre 1163 y 1165 un monje llamado Pantaleón realizó un extraordinario mosaico en la catedral de Otranto, en la costa mediterránea de Apulia, en la Italia meridional. La obra, que ocupa todo el pavimento de la iglesia, representa un enorme árbol de la vida en cuyas ramas se distinguen personajes y episodios pertenecientes, sobre todo, al Antiguo Testamento, junto con otros de distinta procedencia. En las ramas más

altas del árbol aparece la figura singular de un soberano, con su corona y cetro, montado en una extraña criatura y presidido por la inscripción "REX AR TV RVS", rey Arturo (Figura 1). Es éste uno de los testimonios artísticos más antiguos de la difusión de temas relacionados con las narraciones artúricas en los territorios italianos, junto con los bajorrelieves de la Porta de la Pescheria de la catedral de Modena, en los que figuran el mismo Arturo y Ginebra, entre otros.

Algunos años antes, alrededor de 1140, un escultor conocido tan solo como maestro Nicolò, labró a los dos lados del portal de la catedral de Verona dos estatuas de caballeros armados, como guardianes del templo. En la espada de uno de ellos se lee la inscripción "DV RIN DAR DA" que remite al nombre de la mítica espada de Roldán; las dos estatuas, en efecto, representan a Rol-

dán y Oliveros y constituyen una de las primeras huellas de la difusión de la materia carolingia en Italia (Figura 2).

Como es bien sabido, las historias del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda, que integran la llamada materia de Bretaña, se consideran como uno de los núcleos fundadores de la literatura caballerescas occidental y sus orígenes se remontan a las leyendas bretonas narradas en crónicas como la *Historia Regum Britanniae* (1136) de Godofredo de Monmouth reelaboradas en forma literaria en las obras en verso de los trovadores como Chrétien de Troyes. La otra materia que tradicionalmen-



Figura 1: Mosaico del pavimento de la catedral de Otranto (detalle).

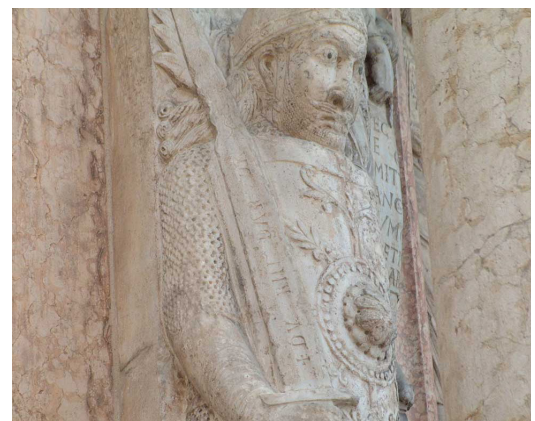


Figura 2: Esculturas del portal del Duomo de Verona (detalle).

te confluye bajo el marbete genérico de "literatura caballeresca", es la llamada materia carolingia (o materia de Francia), es decir las historias de Roldán, Oliveros y los paladines de la corte de Carlomagno que tienen sus orígenes literarios en las *chansons de gestes* francesas, cuyo exponente más conocido es la *Chanson de Roland*.

Tanto las esculturas de Verona como el mosaico de Otranto y otros monumentos –junto con los datos toponomásticos y antroponímicos recogidos por los especialistas– prueban cómo los personajes y temas principales de las dos materias se difundieron en Italia en una época muy próxima a las fechas de composición de los textos franceses considerados como fundadores de los grandes ciclos caballerescos medievales. La circulación de estos materiales se debe, sobre todo, a los juglares que ejercían su profesión a lo largo de las rutas de peregrinación y en sus puntos neurálgicos, como las cortes y las ciudades portuarias.

Los primeros textos: copias, traducciones, refundiciones

En la primera mitad del siglo XIII, mientras San Francisco de Asís en sus escritos comparaba sus cofrades a Roldán y Oliveros y a los caballeros de la Mesa Redonda, la *vulgata* artúrica se afianzaba en la corte de Federico II, y tanto los poetas de la llamada escuela siciliana (ej. Jacopo da Lentini) como los *prosatori* toscanos (ej. el *Novellino*) daban claros indicios de su asimilación. Sin embargo, habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIII para que aparezcan en Italia las primeras copias y recopilaciones originales de argumento artúrico redactadas en *langue d'Oïl* (que se consideraba una lengua franca) por parte de copistas italianos, como por ejemplo *Les prophécies de Merlin* (1274-1279) y la llamada *Compilation arthurienne* (1272-1274) de Rustichello da Pisa.

La primera traducción al toscano conservada hoy en día de una obra perteneciente a la materia de Bretaña se remonta a los últimos años del siglo XIII y es conocida como *Tristano Riccardiano*, texto en prosa basado en el *Roman de Tristan* que estrena una afortunada cosecha de obras de matriz tristaniana redactadas sobre todo en área septentrional a lo largo del siglo XIV, entre las cuales destaca por su originalidad la *Tavola Ritonda* (mediados del s. XIV).

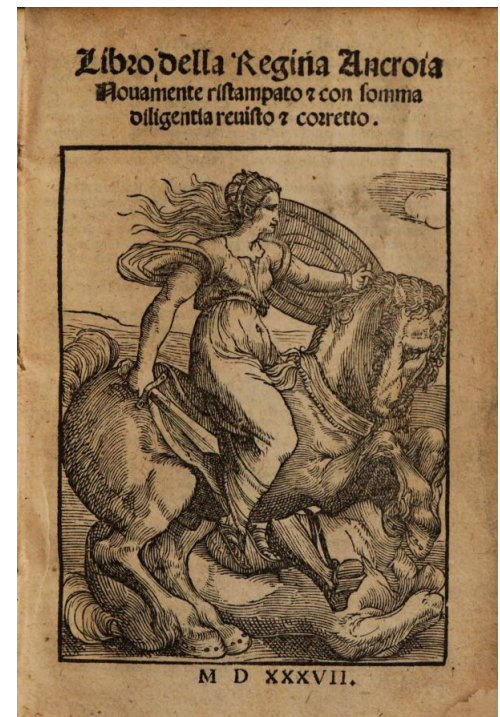
Al mismo tiempo, entre mediados del siglo XIII y finales del XIV, en la Italia nortoriental los textos de las *chansons de gestes* de tema carolingio se difundían en transcripciones y refundiciones originales redactadas en una lengua literaria híbrida e irregular conocida como *franco-véneto*, resultado de la contaminación cultural entre la *langue d'Oïl* y los dialectos septentrionales de Italia. A este conjunto de refinados cantares en verso, destinados a la aristocracia y a la alta burguesía, pertenecen tanto las versiones de textos "canónicos" como la *Chanson de Roland*, como obras maestras de gran originalidad como la *Entrée d'Espagne* (1320-1340) y su continuación, la *Prise de Pampléune* (mediados s. XIV) de Nicolò da Verona.

La tradición popular *canterina*

La reelaboración popular de textos y temas bretones y carolingios a lo largo de los siglos XIV y XV se debe sobre todo a los *canterini* o *cantori in panca* o *cantimbanchi*, canto-

res que se exhibían en las plazas montados en bancos, a menudo con acompañamiento musical. El conjunto de obras que remite a esta tradición lleva claras huellas de su naturaleza oral y "performativa": escasa cura formal, extensión compatible con la duración de la exhibición (lo cual conlleva un proceso de simplificación, síntesis y fragmentación de las fuentes literarias), intriga lineal, sencillez lingüística y sintáctica, reducción de los personajes a "tipos", contracción de las descripciones y explotación de recursos técnicos típicos de la oralidad en función de captar la atención del público. A los *canterini*, que tenían un repertorio muy variado, se les debe el afianzamiento de algunos rasgos que serán constantes en la literatura caballeresca de la época sucesiva, como la tendencia a la organización de los textos en ciclos y el mestizaje entre las dos tradiciones bretona y carolingia; pero, sobre todo, estos cantores tuvieron un papel determinante en la consolidación y consagración de la *ottava rima* como metro dominante en los poemas caballerescos de los siglos siguientes. Muchos de ellos quedaron anónimos, pero se conoce el nombre del maestro y codificador del arte *canterino*, el florentino Antonio Pucci (c. 1310-1388). Muchos de los textos de esta tradición son de difícil datación, sin embargo se puede afirmar que el mayor auge de la literatura caballeresca *canterina* se sitúa entre finales del siglo XIV y principios del XV. Los cantares de la materia de Bretaña suelen ser más breves y más antiguos que los de materia carolingia; entre los primeros se señalan los *Cantari di Febus el Forte*, el *Cantare dei Cantari* y el *Cantare de Lancillotto*, mientras destacan en ámbito carolingio el *Vanto dei paladini*, la *Sala de Malagigi* y el *Cantare del Padiglione di Mambrino*. Con el transcurso de los años, algunos cantares evolucionaron hacia una estructura algo más compleja (aunque no pueda definirse culta), desligada de su mera función de texto al servicio de la actuación del *canterino*; la agregación de cantares de temas contiguos, principalmente carolingios, desembocó, a mediados del siglo XV, en textos más extensos, que evidencian estrategias de cohesión y de gestión de la intriga más conscientes y elaboradas, posiblemente influidas por las novedades que, en el mismo periodo, se iban introduciendo en la novela en prosa. Entre los cantares más representativos de mediados del s. XV, destacan los *Cantari d'Aspramonte*, los *Cantari di Fierabraccia*, el *Danese* y la *Ancroia* (los últimos dos tuvieron un estrepitoso éxito editorial hasta el s. XVII) (Figura 3).

Figura 3: *Libro della Regina Ancroia*, Venezia, Bindoni e Pasini, 1537 (Fuente: Europea).



La prosa caballerescas

La difusión de la literatura caballerescas en prosa, en efecto, tiene un hito de importancia fundamental en la figura de otro cantor florentino, Andrea da Barberino (c. 1370-c.1432), cuya obra marca el definitivo alejamiento tanto de la tradición en antiguo francés y franco-véneto como de los romanceamientos precedentes, y se impone como modelo para la narrativa caballerescas en prosa (impresa y manuscrita) hasta bien entrado en el siglo XVI, cuando empiezan a aparecer las traducciones de los libros de caballerías españoles. Barberino fue el primer escritor de novelas en serie: su proyecto consistía en reorganizar siguiendo un criterio genealógico toda la historia de la estirpe novelesca carolingia. Sus libros constituyen, en sustancia, una macro-novela centrada en los paladines del entorno de Carlomagno, construida a través de una incansable labor de refundición de las fuentes y de verdadera "sastrería" de las intrigas (sus obras más importantes son las extensas novelas de *I Reali di Francia*, *L'Aspramonte*, *I Nerbonesi*, *Guerrin Meschino*, *Ugone d'Alvernia* y *Aiolfo del Barbicone*).

Los lectores de Barberino son diferentes de los nobles destinatarios de los códices franco-vénetos: son mercaderes acomodados, funcionarios y hombres de negocios de la burguesía urbana que gustaban de encontrar en sus libros, al lado del puro entretenimiento, sugerencias de sabiduría enciclopédica, noticias geográficas y antropológicas, curiosidades y referencias prácticas. Con Andrea da Barberino y sus epígonos, además, la materia carolingia asume definitivamente en su patrimonio genético determinadas estructuras y rasgos temáticos de la materia de Bretaña que suplantán, también a un nivel ideológico, algunos de los baluartes de la modalidad épico-caballerescas anterior. Por ejemplo, se esfuma, por lo menos en parte, el modelo épico (y de ideología feudal) del caballero cruzado, casto paladín de la fe, miembro de una élite que combate para defender ideales colectivos encarnados en la figura del emperador, en favor de un protagonista que, antes que nada, es un individuo, un caballero errante que se enfrenta con empresas individuales y aventuras en territorios exóticos, en las cuales a menudo intervienen magos, hadas y monstruos y, sobre todo, mujeres y doncellas que le hieren con sus dardos amorosos. Al lado de las obras en prosa de Barberino, quedan hoy en día en la sombra (por perdidos o inexplorados) muchos textos caballerescos en prosa del siglo XV, entre los cuales merece la pena mencionar el afortunado y amplio ciclo narrativo conocido como *Storie di Rinaldo da Montalbano*.

La llegada de la imprenta

Con el desarrollo de la imprenta, todo el bagaje novelesco en prosa del primer siglo XV pasa a ser una fuente inagotable de productos editoriales de calidad y alcance muy heterogéneos, basados en las meras transcripciones de los manuscritos (a menudo desglosados y publicados por partes), así como en refundiciones, versiones en *ottava rima* y continuaciones. Merece la pena señalar, a propósito, que el *Guerrino Meschino* de Andrea da Barberino, del que se conservan hasta sesenta manuscritos, fue el primer texto caballeresco, en absoluto, a ser impreso (Padova, Bartolomeo Baldezochio, 1473) (Figuras 4 y 5).

Volviendo a los cantares, en la segunda mitad del siglo XV, al lado de la afirmación de estructuras diegéticas más complejas y extensas y al predominio de la materia

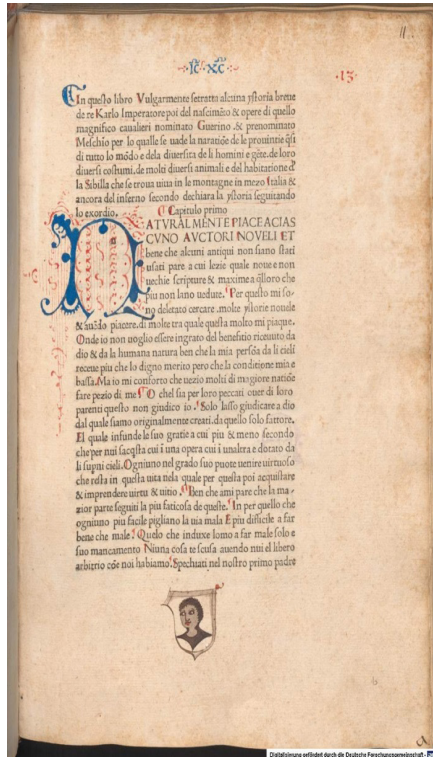


Figura 4: Andrea da Barberino, *Guerrino il Meschino*, Padova, Bartolomeo Baldesochio, 1473, f. 13r (fuente: Europea).

carolingia sobre las historias artúricas, se asiste a la cristalización de una serie de *clichés* temáticos y tópicos narrativos que, en cuanto fórmulas de éxito asegurado, parece vincular el desarrollo de las intrigas al cumplimiento de algunas pautas imprescindibles. Así es cómo, por ejemplo, se afirman los “tipos” de Gano como traidor y Carlomagno como simple, Rinaldo como enamorado *tombeur de femmes* que contrasta con el casto y valiente Orlando, Malagigi quien posee el conocimiento de las artes mágicas, etcétera. Y cómo, en definitiva, las historias acaban construyéndose alrededor de esquemas diegéticos fijos como el alejamiento de los paladines de la corte de Carlomagno por causa de las maquinaciones de Gano y sus familiares y gracias a la ingenuidad del emperador, el viaje en tierras exóticas donde hermosas princesas sarracinas se enamoran de los caballeros cristianos y se bautizan, las aventuras maravillosas en espacios mágicos, los encuentros con gigantes y doncellas guerreras, los duelos singulares y batallas colectivas contra hordas de sarracinos, siempre a punto

de invadir Europa y siempre aniquilados por las espadas cristianas.

Todo ello contribuye, obviamente, a la consolidación de las estrategias de serialización y de organización de las obras en ciclos. El *corpus* de los poemas caballerescos italianos en *ottava rima* producidos en el ocaso de la Edad Media y en el amanecer del Renacimiento es de difícil definición debido, por cierto, a su gran cantidad, pero también a la dispersión de los textos (o a su pérdida), a las dificultades de datación e identificación de las obras conservadas, a las interferencias entre la tradición manuscrita e impresa y a los intrincables ardidés realizados en las oficinas de imprenta, desmembrando y recomponiendo los textos para ofrecer a los lectores unos productos siempre (a primera vista) nuevos. En efecto, gracias a la imprenta, a partir de los años setenta del s. XV, los textos caballerescos en prosa y, sobre todo, en *ottava rima* –llamados también “libri de bataia” (libros de batalla)– se convirtieron en el género literario de mayor difusión comercial.

Figura 5: Andrea da Barberino, *Guerrino Meschino*, Venezia, Nicolò Brenta e Alessandro Bindoni, 1507 (fuente: Edit16).

Guerrino dicto Meschino

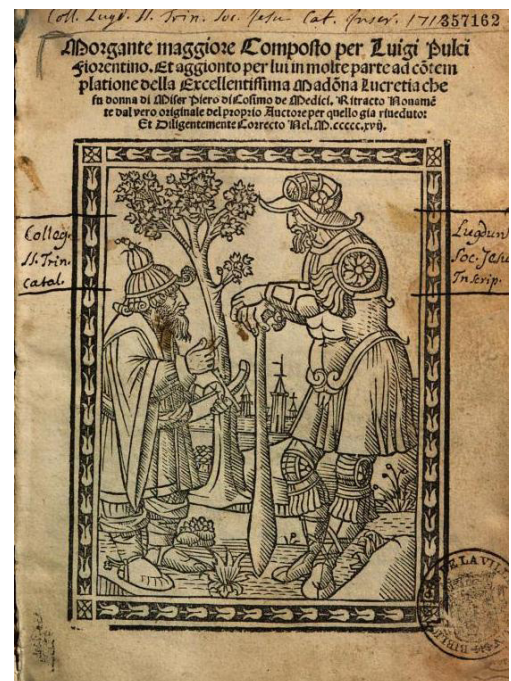


El primer poema caballeresco impreso fue el *Altobello* (1476) y, allá por los años ochenta, entre los más leídos encontramos la *Ancroia* (1479), el *Buovo d’Antona* (1480, figura 6), el *Danese* (1480), la *Spagna* (1480), el extenso *Innamoramento de Carlo Magno* (1481), la *Trabisonda* (1483), *Ciriffo Calvaneo* (c. 1485), *Bradamonte* (1489), casi todos marcados por un duradero éxito editorial a lo largo del s. XVI. Merece especial atención la aparición del *Morgante* (c.1478-1483), poema de enorme éxito que el florentino Luigi Pulci redacta en la corte de los Medici. Esta obra somete los lugares comunes de la epopeya carolingia a un sistemático proceso de desmitificación y de transfiguración grotesca tanto en el lenguaje, como en la configuración de los personajes y de las aventuras. El resultado es una parodia del género que, sin afectar la estructura “canónica” del poema, busca la risa del público en la hipérbole lingüística y en la deformación caricatural de los tópicos; la figura del gigante Morgante, armado con un badajo de campana, entra en el imaginario colectivo y se hacen célebres algunas escenas del poema, como la muerte de Margutte, el “gigante pequeño” compañero de Morgante, que revienta literalmente de las risas al mirar un mono mientras se calza sus botas (Figura 7).

Figura 6: *Bovo d’Antona*,
 Venezia, Pietro Quarenghi
 Bergamasco, 1514 (fuente:
 Europea).



Figura 7: Luigi Pulci,
Morgante maggiore, Milano,
 Giovanni Castiglione, 1517
 (fuente: Google Books,
 Ejemplar de la Bibliothèque
 Municipale de Lyon).



En medio de este fervor, en 1482 aparece el *Innamoramento de Orlando* de Matteo Maria Boiardo, refinado humanista al servicio de la corte de los Este de Ferrara. La publicación de esta obra fue una verdadera vuelta de tuerca para el poema caballeresco italiano, pues implicó una refundación total del paradigma asentada en el ennoblecimiento formal, ideológico y cultural y que se impuso como modelo dominante por lo menos hasta la aparición de la obra maestra de Ariosto. Boiardo eleva tanto el estilo como los contenidos del poema a través de una extensa intertextualidad, que infunde

en sus elegantes octavas tupidas reminiscencias literarias procedentes de ámbitos muy variados, latinos y vernáculos, de la cuentística a la mitología, de la lírica petrarquista al *Asno de Oro*.

Frente a la estandarización de los cantares carolingios “de bataia”, el *Inamoramento* revaloriza el espíritu cortés de la materia artúrica (encarnado en la corte estense) y revitaliza el *eros* como eje temático dominante y principio estructurador del poema. El amor en Boiardo es algo más que un complemento necesario a la continuidad dinástica del *miles christi*, es una virtud caballeresca que impulsa la acción de los héroes errantes y mueve, en sustancia, todos los mecanismos de la narración. De la materia bretona, Boiardo recoge también la técnica narrativa del *entrelacement* para remplazar la linealidad estereotipada de las intrigas de los *cantari*. Una de las novedades absolutas de Boiardo, en fin, es la inserción de paréntesis novelescos en la trama principal, una sugerencia que más de un siglo después recogerá Cervantes. Muy pronto empezaron a aparecer las continuaciones al poema de Boiardo –muy por debajo del modelo– junto con las imitaciones, en las que muchos héroes bretones y carolingios padecen repentinos “enamoramientos”, como el *Innamoramento di Galvano* (c. 1494), el *Innamoramento di Rinaldo* (1494), etcétera. En cambio, entre los poemas caballerescos publicados en el exuberante panorama de principios del XVI, resalta por su calidad y por la cumplida asimilación de las novedades de Boiardo el *Mambriano* (1509) escrito al amparo de la corte de los Gonzaga de Mantua por Francesco Cieco da Ferrara.

El Furioso

En 1516 aparece la primera edición del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, formidable obra maestra del Renacimiento italiano que, tras su edición definitiva de 1532 y atravesando de un encendido debate literario, en pocos años sería canonizada como un verdadero clásico (Figuras 8 y 9). Es difícil sintetizar las novedades y el valor del *Furioso*, tanto en términos absolutos, como en el panorama de la literatura caballeresca italiana. La obra en breve tiempo suplantó el modelo de Boiardo y alcanzó éxitos editoriales nunca vistos anteriormente. Más allá de los temas y episodios dominantes que, en fin de cuentas, remiten a la tradi-

Figura 8: Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556 (fuente: *Orlando furioso e la sua traduzione in immagini* www.orlandofurioso.org).



ción (el *Furioso* se presenta como continuación del *Innamoramento de Orlando*), Ariosto refina el patrón del poema caballeresco “culto” inaugurado por Boiardo, sobre todo en los ámbitos de la lengua, del estilo y de la estructura narrativa.

En los años más fervorosos del Renacimiento italiano, entre la primera y la tercera edición revisada del *Furioso*, Ariosto trabaja intensamente en la lengua y en la sintaxis de sus octavas participando, de hecho, en la discusión sobre la codificación gramatical y gráfica del italiano moderno, que tuvo su cumbre en las *Prose della volgar lingua* (1526) de Pietro Bembo (al cual Ariosto se dirigió repetidamente para la revisión del texto). En cuanto a la estructura, desde el principio se le reconoció a Ariosto una insuperable habilidad en alcanzar el equilibrio perfecto entre la variedad de los contenidos (sus tonos, sus registros) y la unidad del proyecto global, una armonía perseguida afanosamente por sus émulos coetáneos y sucesivos y nunca alcanzada enteramente. Y, más allá de estas cuestiones, Ariosto propone un profundo cambio en el trasfondo ideológico, en las relaciones, por así decirlo, entre la literatura concebida como pura ficción y la literatura como trasunto y espejo de la vida real y de la condición humana: el *Orlando furioso* supo vehicular una visión del mundo novedosa por aquel entonces, impregnada de fatalismo, despego e ironía hacia lo humano, plenamente moderna y capaz de atravesar los siglos y decirnos algo aún hoy en día.

El éxito del *Furioso* acarreó un intenso debate literario que se desarrolló a partir de los años centrales del s. XVI en las ediciones comentadas de la obra, en intercambios epistolares entre eruditos y en tratados de retórica y poética. El poema caballeresco, ennoblecido por Boiardo y Ariosto, empezó a aspirar a las cumbres del Parnaso y a proponerse como forma de expresión literaria absoluta y universal. Humanistas como Giovan Battista Giraldis Cinzio, Giovan Battista Pigna y Gerolamo Ruscelli, entre otros, se interrogaban sobre la forma perfecta del poema, ensayando una comparación entre los textos caballerescos (ahora llamados *romanzi*) y la tradición épica clásica, el mito y la epopeya, tomando posiciones más o menos conciliadoras entre el respeto de los preceptos aristotélicos y la docta variedad que preside al entretenimiento y proponiendo cada uno su poema-modelo: *L'Italia liberata dai Goti* (1547) de Gian Giorgio Trissino, el *Ercole* (1557) de Giraldis Cinzio, y el *Girone Cortese* (1548) de Luigi Alamanni, entre otros. Ahora, en los cumplidos poemas caballerescos del Renacimiento italiano, la figura y personalidad del autor adquiere un relieve enteramente moderno, su nombre campea en los frontispicios y es la marca, no sólo de la consciente y orgullosa reivindicación de un propuesta poética, sino también de lo que hoy llamaríamos “propiedad intelectual”.

Muchos de estos textos, en efecto, son el resultado de un proceso de redacción largo y atormentado, auténtica antítesis de las dinámicas de composición de los *cantari* del siglo anterior y cifra elocuente de la importancia que, para los literatos renacentistas,

Figura 9: Ludovico Ariosto,
Orlando furioso, Venezia,
 Giolito, 1542 (fuente: *Orlando furioso e la sua traduzione in immagini* www.orlandofurioso.org).

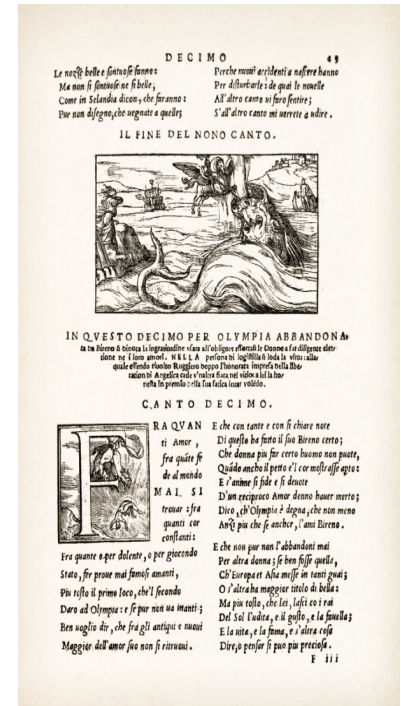
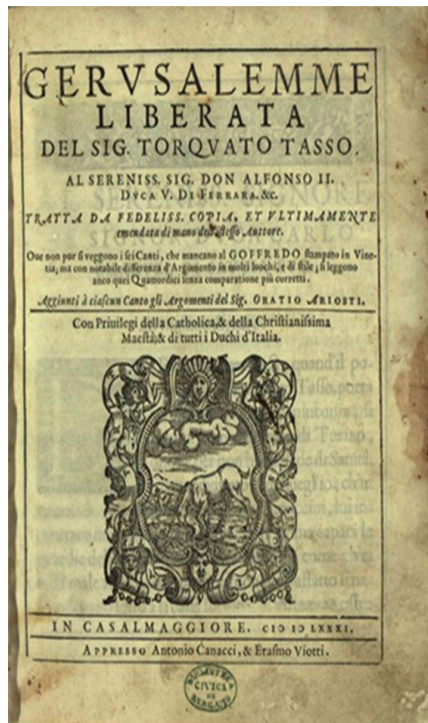


Figura 10: Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Casalmaggiore, Antonio Canacci e Erasmo Viotti, 1581 (fuente: Edit16).



tenía el camino hacia la perfección del poema caballeresco como máxima forma de expresión literaria. Otro ejemplo, al respecto, puede ser el *Amadigi* de Bernardo Tasso, publicado en 1560 tras una complicada fase de redacción empezada más de veinte años antes, en la corte de Ferrante Sanseverino de Salerno. La *Gerusalemme liberata* (1575), obra maestra de Torquato Tasso (hijo de Bernardo), puede ser considerada como la culminación y la conclusión de la trayectoria del poema caballeresco "culto" del Renacimiento italiano (Figura 10). El texto fue publicado en plena época contrarreformista, tras una gestación de más de treinta años, y fue precedido y seguido por dos tratados de poética del mismo Tasso. Las instancias de afinación del poema caballeresco hacia el canon "alto" de la literatura, ya casi estancadas, en la *Gerusalemme liberata* se combinan con la exigencia de asumir los ideales cristianos del Concilio de Trento; vuelve, entonces, el ideal de cruzada y la narración de las gestas de un héroe único, Godofredo de Bullón, *miles christi*

consagrado en las antiguas *chansons de gestes* y portavoz del mensaje ideológico del nuevo poema heroico que, más próximo a la épica que al modelo ariostesco, tiene que renunciar en buena medida al movimiento y a la esbeltez de la ficción literaria carolingia y artúrica "de entretenimiento".

Spagnole romanzerie: los libros de caballerías de inspiración española

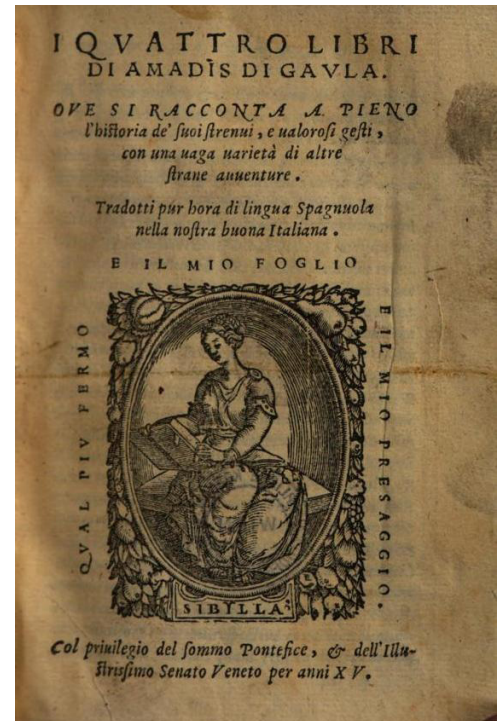
Tras el éxito del *Furioso*, el impulso ascendente perseguido por las élites culturales renacentistas corrió paralelo a un intenso empujón hacia lo "bajo" impulsado por los profesionales de la imprenta. Impresores y libreros, de hecho, aprovecharon la resucitada moda caballeresca para verter en el mercado nuevos y viejos textos, tanto en prosa como en verso. Y si el debate "alto" se centraba exclusivamente en los textos en verso, la inundación de lecturas caballerescas destinada a las masas tenía sobre todo el aspecto de pequeños volúmenes en prosa. La nueva frontera de la literatura popular de entretenimiento fueron los libros de caballerías traducidos del español, que estrenaron un nuevo paradigma para la ficción en prosa renovando – o, mejor dicho, reemplazando – el modelo novelesco de Andrea da Barberino. Entre los años cuarenta y cincuenta se tradujo al italiano todo el ciclo español del *Amadís de Gaula* (diez libros) y del *Palmerín* (cinco libros); a partir de 1554, siguiendo las acostumbradas estrategias seriales, los mismos traductores (como Mambrino Roseo da Fabriano) empezaron a publicar sus propias continuaciones originales en italiano que acabaron redoblando los volúmenes de cada ciclo (Figura 11). Estas novelas se difundieron con mecanismos parecidos al fenómeno de

los *best selling books*, iniciando una especie de moda literaria que condicionará no sólo las costumbres de lectura de la época, sino también algunos hábitos sociales. Las cifras de expansión de este último brote caballeresco renacentista –libros que los humanistas llamaban con despecho “spagnole romanzerie”– son impresionantes: alrededor de trescientas ediciones antes de 1630, con un ápice de más de ochenta entre 1551 y 1570.

Figura 11: *I quattro libri di Amadis di Gaula*, Venezia, Michele Tramezzino, 1558 (fuente: Europea).

Conclusiones

Los libros de caballerías traducidos del español, continuados e imitados por autores italianos y publicados con éxito en toda Europa hasta bien entrado el siglo XVII, representan el último eslabón en el desarrollo de la literatura caballeresca, entidad tan difícil de definir y circunscribir –este recorrido ha abarcado más de cinco siglos– como lo será su natural evolución, algo que hoy en día todos identificamos con la palabra *novela*. El *Quijote* sería, según muchos, la primera novela moderna, según otros, la última novela de caballerías: aún quedan abiertas muchas cuestiones sobre las rompedoras novedades de la obra maestra de Cervantes y, quizás, algunas de ellas están todavía por descubrir (todo clásico cuenta siempre algo nuevo a sus lectores, enseña Italo Calvino). Así, leyendo el *Quijote*, mientras la mirada hacia adelante saborea el deleite de perderse, la mirada hacia atrás se posa indudablemente en las figuras de Orlando y Amadís que, como las esculturas del maestro Nicolò, guardan las puertas de un templo que fue el lugar de una profunda meditación por parte del creador de la novela moderna. 🌟



Bibliografía

- [1] BEER, Marina, *Romanzi di cavalleria. Il Furioso e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma: Bulzoni, 1987.
- [2] BOGNOLO, Anna; Cara, Giovanni; Neri, Stefano, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma: Bulzoni, 2013.
- [3] DELCORNIO BRANCA, Daniela, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze: Olschki, 1973.
- [4] ---, *Il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze: Sansoni, 1974.
- [5] JAVITCH, Daniel, *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando Furioso (1991)*, Milano: Bruno Mondadori, 1999.
- [6] JOSSA, Stefano, *La fondazione di un genere: il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma: Carocci, 2002.
- [7] SACCHI, Guido, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, Pisa: Edizioni della Normale, 2006.
- [8] VILLORESI, Marco, *La letteratura cavalleresca: dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma: Carocci, 2000.
- [9] ---, *La fabbrica dei cavalieri: cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma: Salerno, 2005.