

LITERATURA MEDIEVAL

Volume IV

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÁNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63841/93
ISBN: 972-8081-07-3

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMÓS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

La Ficción del Original en los Libros de Caballerías

Victoria Cirlot

Universidad de Barcelona

En un texto medieval la mención de un original presentado como fuente y al que normalmente se le atribuye una lengua «extraña», ha dado lugar a dos actitudes críticas, que pueden calificarse de ingenuas y desconfiadas respectivamente. La ingenuidad se manifestó en la búsqueda del original citado, lo que condujo a la desilusión, y fue posiblemente ésta la que dió paso a la desconfianza que condenó como mentira y tópico la alusión a dicho original. En ninguno de los dos casos tuvo lugar una efectiva comprensión de la cita. La noción del «lugar común» con que la crítica literaria ha despachado un gran número de problemas textuales, parece en crisis en la actualidad¹. El esfuerzo por penetrar en el arte de escritura medieval ha abierto otros modos de interpretación a partir de los cuales los textos adquieren significados que no habían sido ni siquiera vislumbrados. Y en lo que se refiere a la cuestión concreta de la mención del original, ésta acaba de ser revisada en un coloquio donde las nociones de «máscara» y «disfraz» han sustituido con gran provecho a la del tópico². Emmanuèle Baumgartner aborda el anonimato, los pseudónimos, y la ficción de la traducción que caracteriza toda la poética francesa en torno al Graal, concluyendo del siguiente modo: «Podríamos preguntarnos a modo de conclusión muy provisional si el espacio que preservan con tanto cuidado los escritores del Graal entre la fuente que anuncian como un señuelo y el texto que reproducen no es precisamente el lugar donde poner en escena — pero a distancia — la génesis de la escritura, proyectar y reflejar (en el sentido concreto de estos dos términos) las condiciones de la creación poética, esa «merveille» de la que el escritor todavía no sabría ser la fuente viva³. En el análisis del *Perlesvaus*, uno de los casos más interesantes de enmascaramiento de autor dentro de los romans artúricos, Dominique Chassé sostiene: «Dicho de otro modo, el trabajo de 'remembrance' al que se libra el narrador no coincide necesariamente con el de Josefés. Se interpone entre Josefés y los destinatarios del cuento. Lo que se considera como una transcripción fiel del texto de Josefés, está sometido a sus propias capacidades de evocación. El discurso narrativo sufre un deslizamiento en la jerarquía de los papeles de enunciación para confesar la subordinación de la voz de la autoridad con respecto a la del narrador⁴. La mención de un original nos sitúa dentro de la concepción de la escritura en el mundo medieval. A través de esa ficción se centra la idea que el escritor tenía de sí mismo y se desarrolla una teoría fabulada del acto de escritura. En algunos casos esta cuestión que, en principio es de resolución breve, genera una auténtica historia, una ficción que para utilizar el propio lenguaje medieval, denominaría *fabula*⁵. Así ocurre en el *Perceforest*, una gigantesca novela pre-artúrica, compuesta en la primera mitad del siglo XIV, cuya estructura, estilo y estética se alejan de la novela en prosa del siglo anterior, y, en cambio, como sugerí en otro lugar, podría semejarse al fantasmático *Amadís primitivo*⁶. Garcí Rodríguez de Montalvo y sus seguidores persistieron de un modo tenaz en esa mención del original, un artificio propiamente medieval, se ha dicho, «arcaizante», de acuerdo con el género, presente en los libros de caballerías castellanos como un modo de reafirmación de la identidad del género literario, o simplemente como una ridícula patraña, en la lectura de Miguel de Cervantes⁷. Trataré de suprimir seguidamente la pantalla cervantina, entendiendo que el valor que concedió Cervantes a aquel uso habitual en los libros de caballerías castellanos respondió a

intenciones enraizadas en un contexto histórico. La supresión de la parodia permitirá la búsqueda del significado, que viene impulsada por un motivo: la ficción del original me parece fascinante a la luz de la literatura fantástica del siglo pasado y del nuestro, y se me presenta como el antecedente más diáfano de relatos como *Pierre Ménard, autor del Quijote* donde Borges no sólo logra un extrañísimo efecto, sino que como ha sostenido Hans Robert Jauss el texto puede entenderse como el fundamento de la literatura posmoderna⁸. Dentro de este contexto de intereses abordaré la cuestión de la ficción del original en los libros de caballerías castellanos tratando de fijar la tradición literaria de la que proceden para lo que me basaré en un ejemplo, el *Perceforest*, que como ya he dicho me parece el ejemplo más acabado de mención del original, y que servirá de comparación con lo que, en principio, parece una insistencia tópica de los libros de caballerías. La intención consiste en desvelar cómo la ficción del original expone una particular concepción de la escritura.

Es en el capítulo XIII del Libro I del *Perceforest* cuando el autor tiene conciencia del comienzo de su obra. Todo lo anterior no ha sido más que un resumen apretado de la *Historia de los reyes de Bretaña* de Godofredo de Monmouth⁹. El inicio auténtico de la historia se sitúa ahí, después de lo que puede entenderse como un amplio prefacio. Y es en el inicio cuando se menciona el original, la fuente que ha sido utilizada por el autor para elaborar la historia del rey Perceforest que reinó en Gran Bretaña antes del advenimiento de Cristo. La mención del original provoca la elaboración de una minuciosa historia cuya lectura no será sometida a los criterios de verdad/mentira, sino que se va a situar en el plano de la fabula, es decir, en el mismo plano en que los propios autores medievales leían a los clásicos, al menos desde el siglo XII, rechazando el hallazgo de una verdad literal y buscando el significado oculto por los *integumenta*, los ropajes que revestían el sentido. Me parece legítimo atribuir a la creación una capacidad discernidora que ampliamente se había mostrado en la recepción, esto es, en el comentario exegético. Y desde esa perspectiva, la fábula del original se desprovee de toda la ingenuidad o deshonestidad que pudiera achacársele para iluminar muchos aspectos de la noción de la escritura. La historia cuenta la visita del conde Guillermo III de Hainaut a una abadía de Inglaterra, de lo que le dijo el abad y de lo que encontró en ella. Es interesante el detalle de que cuando se compuso el *Perceforest*, el conde de Hainaut ya había muerto, por lo que no es probable que actuara como mecenas de la obra, aunque se le presente como tal¹⁰. Con esta ficción se da paso a la historia del hallazgo del original, transcurriendo toda ella entre el ocultamiento y el hallazgo, el carácter hermético y la desvelación. El libro fue encontrado por azar en el armario de un muro interior de la abadía. A su localización en un lugar cerrado con gran sutileza (*sellee de mur si subtilement*, l. 2065) corresponde el carácter cerrado con que se presenta a los ojos del abad el libro de crónicas (*l'ystoire celee*, l. 2106). Cerrado, hermético, por estar escrito en una lengua desconocida para el abad: el griego. No se trata de una lengua original, una *Ursprache*, o sea una lengua pre-Babel como por ejemplo el hebreo donde representación lingüística y cosa se concebía en una relación de identidad, tal y como lo entendía San Agustín, pero sí es una lengua suficientemente antigua para argumentar la antigüedad del libro y, sobre todo, para insistir en la necesidad de apertura y desvelación, o sea, de su exégesis que en este caso, será la traducción. La apertura del libro es lenta: transcurren diez años en los que el abad conserva el libro hasta la llegada de un clérigo griego, que realiza la primera traducción del griego al latín (*m'a translaté le livre de gregois en latin*, l. 2085). Como el conde de Hainaut sólo conoce un poco el latín, el libro exige una segunda traducción, la del latín a la lengua románica, o sea, al francés (*qui luy pourroit translater de latin en françois*, l. 2130). Dentro de este proceso de traducción, que entiendo como la desvelación de los contenidos del libro, se insiste ampliamente en la diferencia entre original y copias. El abad se resiste a dejar al conde el «original» para que sea copiado (*si l'auray fait copier par plusieurs parties, car legierement pourroie perdre l'original*, l. 2095). Es éste el mejor ejemplo que conozco en el que se revela dentro de la cultura del manuscrito una clara noción de la diferencia entre un original y una copia, y del valor que posee un original, aunque

esa valoración difiera del que le otorga la crítica textual de nuestros días. El original funciona aquí más como idea que como realidad y su mención, la ficción creada en torno a su descubrimiento y desvelación, constituye un modo de situar la labor del escritor del *Perceforest*. A pesar de las resistencias del abad, el conde logra convencerlo y emplea en la copia a varios copistas. Una vez copiado, se lleva el manuscrito en latín a Hainaut y es en esta etapa de desvelación donde aparece lo que nosotros llamaríamos el autor. El autor se presenta como el traductor de una copia del original, que tiene miedo a hacerlo mal (*peril de mesfaire*, l. 2138), que no pretende por su obra ser ni alabado ni vituperado (*ni blasmé ni loé*) y cuyo trabajo ha consistido en el embellecimiento: *vesture de parolles*, l. 2142, *coulourees d'armes et d'amours*, l. 2143, *aorné*, l. 2144. Mediante estas tres expresiones se define el trabajo de escritura, metaforizado en la vestimenta, equiparado a la pintura, y cuyo fin consiste en producir el *ornatus*. Resulta difícil no reconocer aquí los principios de la retórica medieval, tal y como los expuso, por ejemplo, un Geoffrey de Vinsauf. En el comentario de su *Poetria*, Alexandre Leupin centra su discurso en la noción de rejuvenecimiento: «Los escritores medievales no muestran ni un respeto idólatra a la tradición que se repite con placer, ni una angustia por la innovación concebida como ruptura; a cada momento lo viejo es rejuvenecido en lo nuevo, y lo nuevo es la incandescente transformación de un 'estar ahí' textual»¹¹. El embellecer el original implica justamente su rejuvenecimiento, pues el *ornatus* está íntimamente relacionado con el «hablar de armas y amores», que es la materia actual de interés (*Car il convenoit selon la matiere qu'elles fussent coulourees d'armes et d'amours dont le conte luy pria moult qu'elle en fust aornée*, l. 2143 y ss.). El escritor no inventa nada, o como dice Leupin, «el escritor es siempre y de alguna manera un copista; o bien no hace nada más que imitar a la naturaleza y a Dios, o inventa sistemáticamente un original que es siempre un texto perdido»¹². La fábula del original en el *Perceforest* carece de interés si es leída de un modo literal, porque en ese caso emerge de inmediato el fantasma de la mentira; en cambio, es absolutamente reveladora si es aceptada como fábula, pues entonces sirve a una reflexión de aquello que es la escritura. El hecho de que la fábula del original argumente la veracidad de aquello que se va a narrar me parece subsidiario a la configuración a través de ella del lugar que ocupa el autor en la cultura del manuscrito. Un autor siempre oculto tras la máscara del original perdido, porque como se ha argumentado uno de los rasgos que más nos dificultan la comprensión de la escritura medieval radica precisamente en ese tenaz anonimato que supone una idea «otra», premoderna, de escritura y de autor¹³. Pero si la fábula del original encuentra su justificación en la retórica medieval y en la cultura del manuscrito, ¿cómo puede explicarse su aparición en los libros de caballerías irremediabilmente ligados al nuevo medio de comunicación que fue la imprenta? ¿No significó la imprenta una transformación radical de la figura del autor, de la relación entre escritor y texto? De la presencia actual del auctor/ actor consustancial a un tipo de comunicación caracterizado como de «oralidad secundaria», se pasó a su invisibilidad y a la entronización consecuyente del «yo» del autor. La ficción del original parece carecer de legitimación y transformarse en un tópico hueco en los libros de caballerías castellanos.

El prólogo al *Amadís de Gaula* y a las *Sergas de Esplandián* de Garci Rodríguez de Montalvo debió configurar el modelo repetido con variantes por parte de los posteriores autores de las novelas del género. Montalvo se presenta como corrector de los tres primeros libros del *Amadís*, y como traductor y enmendador del libro cuarto y de las *Sergas de Esplandián*¹⁴. Al introducir las *Sergas* emerge la ficción: «que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un úngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pargamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían...»¹⁵. El manuscrito se concibe ya como antigüedad, perteneciente a una época pasada, frente a la actual, la de Montalvo, donde la imprenta supone la supresión de la dificultad de la lectura, y la ausencia del «vicio» y la «corrupción». Como el autor anónimo del *Perceforest*, Montalvo se representa como «traductor» de un «original» recién descubierto. Es el libro oculto, que debe ser

desenterrado y traducido. En el inicio de las *Sergas* se ofrece el nombre del autor del supuesto original: «Aquí comienza el ramo que de los quatro libros de Amadís sale llamado Las Sergas de Esplandián, que fueron escritas en griego por la mano de aquel gran maestro Helisabad, que muchos de sus grandes fechos vio y oyó...»¹⁶. El original tiene un autor que es además personaje de la propia narración, el maestro Helisabad, de cuya veracidad no puede dudarse pues se argumenta su carácter de testigo presencial, «vio y oyó», según la nueva valoración que desde el siglo XIV se otorgó a la experiencia vivida para aquellos dedicados a hacer historia. Así, por encima de la tarea del «corrector», del «traductor», se coloca la del auténtico autor. Rodríguez de Montalvo se cubre con la máscara del maestro Helisabad, lo que, como ha sido sostenido, constituía una forma de otorgar veracidad a la historia narrada, o de dar entrada a lo que se ha denominado la «historia fingida»¹⁷. El enmascaramiento se concibe como ficción, y de nuevo aquí la ficción es asimilada con mentira. Ciertamente, el autor de las *Sergas* es el propio Rodríguez de Montalvo, un personaje de cuya biografía se sabe poco. Pero no interesa ahora tanto la biografía, como la representación que Rodríguez de Montalvo hace de sí mismo como autor y que encuentro en el capítulo XCVIII de las *Sergas*: «Yo he sabido (esto lo dice Urganda) que eres un hombre simple, sin letras, sin ciencia, sino solamente de aquella que así como tú los zafios labradores saben, y como quiera que cargo de regir a otros muchos y más buenos tengas, ni a ellos ni a ti lo sabes hacer, ni tampoco lo que a tu casa y hacienda conviene. Pues dime, hombre de mal recaudo, ¿cuál inspiración te vino, pues que no sería del cielo, que dexando y olvidando las cosas necesarias en que los hombres cuerdos se ocupan, te quisiste entremeter y ocupar en una ociosidad tan excusada, no siendo tu juicio suficiente, enmendando una tan grande escriptura de tan altos emperadores, de tantos reyes y reinas, y dueñas y doncellas, y de tan famosos caballeros?»¹⁸. El espejo que le sitúa delante Urganda parece ofrecerle un autorretrato deformado, como esos que comienzan a pintarse en la primera mitad del siglo XVI, y que han permitido hablar del nacimiento de la subjetividad y de la aparición de una dualidad o duplicidad¹⁹ en las posibilidades de la percepción. En este pasaje todavía el autor se oculta tras la enmienda, pero incluso en el «enmendando» su figura resulta excesivamente minúscula ante la tarea emprendida. Aunque naturalmente la modestia es falsa, puesto que supone un enaltecimiento del libro, bajo cuyo peso prefiere perecer el autor. Tiene lugar un claro deslizamiento de la responsabilidad del libro hacia el «otro», lo que con toda claridad expone el autor del *Lepolemo*, ése, que estando cautivo en Túnez, encontró el libro en lengua árabe y lo tradujo para que «no quedasen tan notables hechos en olvido, haziendo escudo que si la orden dél no está a placer de todos, echen la culpa al moro que lo ordenó, pues en mi traducir no he salido de su estilo»²⁰. La duplicación del autor en la figura del autor original y en la del traductor encuentra su perfecta estructura narrativa en la construcción de un doble prólogo, como por ejemplo ocurre en *Lepolemo* que se inicia con el «Prólogo del autor moro sacado del árabe en lengua castellana», seguido del «Prólogo del intérprete del presente libro», o en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, donde a los dos prólogos se añade una nota del corrector de imprenta²¹. Parece que a los autores de los libros de caballerías les interesaba más la ficción del autor que la del original. Dentro de este marco de construcción ficticia de un autor, del maestro Helisabad, la reina Cirfea o el árabe Xarton, situaría la mención de un autor anónimo femenino, como ocurre en la primera edición del *Palmerín* (Salamanca, 1511), en que después del colofón se leen versos latinos que atribuyen la obra a una mujer (*Femina composuit*) ayudada por su hijo en los pasajes de armas, (*Filius altisonans*), o como se sostiene también en la edición sevillana del *Primaleón*, que fue «por mano de dueña prudente labrado»²². Es posible que el rostro femenino de la máscara del autor, al margen de la enigmática Beatriz Bernal, fuera provocado por la pasión que suscitó entre las mujeres los libros de caballerías y que el público incidiera en el travestimiento del autor. Pero la cuestión concreta que ahora nos ocupa consiste en tratar de determinar a qué responde esta «bibliografía fantástica», como la denominó Menéndez y Pelayo, y si revela algo más que la intención deliberada de pseudo-historia como la ha llamado Daniel Eisenberg.

En un estudio reciente que quiere ser una «contribución a la arqueología de la imprenta», Hans Ulrich Gumbrecht se plantea la relación entre la aparición del autor, la subjetividad, la imprenta y la máscara. Por un lado, «Si asignamos una doble función al papel de autor en su origen — enmascarar la inestabilidad del sentido y, al mismo tiempo, asegurarle una intencionalidad — podremos oponer el «yo» de la edad de la imprenta al «yo» que aparece en el interior de los textos medievales. El Yo medieval no es más que una instancia que carece de estatuto sino es en el interior del texto dado, o, independientemente de ese texto y fuera de él, en una situación de «performance». El «autor» que, con la llegada de la imprenta reemplaza a ese «yo» se sitúa en una distancia bastante marcada del texto y de su puesta en escena para hacer creer en la existencia de un sentido estable, de algún modo anterior al mismo texto y de una intencionalidad preexistente²³. La contundente emergencia del «yo» del autor motivada por la moderna subjetividad y, sobre todo, porque la imprenta borraba la voz y la presencia, exigía asegurar el sentido, hacerlo unívoco, lo que se resolvió con la máscara de la intencionalidad. En el caso de los libros de caballerías (que no es precisamente el analizado por Gumbrecht) podría resultar paradójico, que, nacidos justamente en la época del «yo» del autor, sus autores gustaran de ocultarse a la manera medieval. No obstante, la ficción del original en la primera mitad del siglo XVI no me parece una forma vacía ni fosilizada, recuperada de la tradición y mimesis de ella. Su reiteración en el género, sobre todo, su recreación, parece responder a una cuestión que no tiene nada que ver con la retórica medieval, sino justamente con esa irruptiva aparición de la subjetividad. La conciencia del «yo» moderno no aconteció sin pesadillas, ni sin fantasmáticas imágenes, semejantes a las representadas por un Bosco. De ellas dejó constancia ese desconocido Marcos Martínez en la *Tercera Parte del Espejo de Príncipes y Caballeros*, cuya impotencia para penetrar en la cueva donde se halla el original se reviste de la forma del diablo. Son los dos autores ficcionales, Artemidoro y Lirgandeo, del *Espejo* de Diego Ortúñez de Calahorra los que le abren el acceso, al entregarle una espada con la que destruye a los nueve de la fama y así penetrar en la cueva donde encuentra el libro escrito en griego y latín, en columnas verticales²⁴. Imágenes oníricas y pesadillescas parecen acompañar al autor enfrentado a la escritura, dueño ya absoluto del universo imaginado. En ese despertar del «yo» del autor se produjeron desdoblamiento, y a veces multiplicaciones. Como señala Daniel Eisenberg, los autores de los libros de caballerías son conocidos sólo por esas obras y cuando se conservan datos biográficos, como es el caso de Feliciano de Silva, es porque han sido objeto de parodia²⁵. Ningún escritor de nombre de la época se dedicó a este género. La ficción del original en los libros de caballerías expone una escisión del «yo», un desdoblamiento, una creación del «otro», que entiendo como el doble del autor, cuyo nacimiento surge de un deseo liberador ante la responsabilidad del texto. Constituyó un peculiar modo de representar las relaciones del «yo» consigo mismo y con el universo creado, inundado ya por las luces y las sombras.

Notas

¹ Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer, 1983, que argumenta la intertextualidad en contra del tópico, cf. pp. 102 y ss., 245, 256: «Das Trobar des 12. Jahrhunderts ist entgegen einem weit verbreiteten Vorurteil keine «Poesie der Gemeinplätze», sondern — zumindest in seinen (im doppelten Wortsinn) bedeutendsten Manifestationen — hermetische Lyrik.»

² *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, études recueillies et publiées par Marie-Louise Ollier, Montreal, París, Les Presses de l'Université de Montréal, Vrin, 1988

³ Emmanuèle Baumgartner, «Masques de l'écrivain et masques de l'écriture dans les proses du Graal», en *Masques*, cit., pp. 167-175: «On peut donc se demander en guise de conclusion très provisoire si l'espace que préserve très soigneusement les écrivains du Graal entre la source qu'ils affichent comme un leurre et

le texte qu'ils reproduisent n'est pas précisément le lieu où mettre en scène — mais à distance — la genèse de l'écriture, projeter et réfléchir (au sens concret de ces deux termes) les conditions de la création poétique, cette merveille dont l'écrivain ne saurait être encore la source vive.» (p. 175).

⁴ Dominique Chassé, «Le déplacement du masque de l'autorité dans le *Perlesvaus*: le rôle de Joseph», en *Masques*, cit., pp. 176-184: «Autrement dit, le travail de «remembrance» auquel se livre le narrateur ne recoupe pas nécessairement celui de Joseph. Autrement dit encore, il s'interpose entre Joseph et les destinataires du conte. Ce qui est censé être une transcription fidèle du texte de Joseph, il l'assujettit à ses propres capacités d'évocation. Dès lors, le discours narratif opère un glissement dans la hiérarchie des rôles d'énonciation pour avouer la subordination de la voix de l'Autorité à celle du régisseur.» (p. 182).

⁵ Peter Dronke, *Fabula. Explorations into the uses of myth in medieval platonism*, Leiden, Köln, Brill, 1974.

⁶ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, edición de J.E. Ruiz Domenec y V. Ciriot, Barcelona, Planeta, 1990, cf. Introducción, p. XXXVI y ss.

⁷ Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, cap. IX, cf. nota p. 98, y p. 101.

⁸ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1988; Hans Robert Jauss, «La théorie de la réception. Coup d'oeil sur ses antécédents méconnus» (en prensa).

⁹ *Le roman de Perceforest. Première Partie*, ed. par Jane H. M. Taylor, «T.L.F.», Ginebra, Droz, 1979; cf. el estudio de Jeanne Lods, *Le Roman de Perceforest. Origines, composition, caractères, valeur et influence*, Ginebra, Droz, 1951, para las características generales de la obra.

¹⁰ El conde de Hainaut murió en el año 1337, y la fecha que se argumenta para el *Perceforest* se sitúa entre el año 1337 y 1344 (cf. G. Roussineau, *Le roman de Perceforest. Quatrième Partie*, Ginebra, Droz, 1989, vid. *Introduction*). Sobre esta cuestión, sostiene Ruth Morse: «Saying that a figure of authority had requested it was not only a way of circumventing accusations of time-wasting, or ambition, it was also a recommendation to potential readers, as dedications later became in early printed books» (*Truth and Convention in the Middle Ages. Rhetoric, Representation, and Reality*, Cambridge University Press, 1991, p. 225).

¹¹ Alexandre Leupin, *Barbarolexis. Medieval Writing and Sexuality*, Harvard University Press, 1989: «Medieval writers show neither idolatrous respect for a tradition to be complacently repeated nor the anguish of innovation conceived as rupture: at every turn the old is rejuvenated within the new, and the new is the incessant transformation of a textual «already there» (p. 22).

¹² Cit., p. 41: «Evidence shows us that these aporias must be reconsidered alongside the metaphysics of medieval writing, which postulates that the writer is always in some way a copyist: either he does nothing but imitate nature and God, or he systematically invents an original but always lost text.»

¹³ Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, París, P.U.F., 1984; Bernard Cerquiglini, *Eloge de la variante*, París, Seuil, 1989.

¹⁴ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula* cit., p. ??: «... corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escriptores, o componedores, muy corruptos y viciosos se lefan, y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto...».

¹⁵ *Amadís*, cit., p. 6.

¹⁶ Garci Rodríguez de Montalvo, *Las Sergas de Esplandián*, ed. de P. de Gayangos, «B.A.E.», Madrid, p. 403.

¹⁷ J. D. Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa, 1982.

¹⁸ *Las Sergas de Esplandián*, cit., p. ???.

¹⁹ Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Hamburg, Rowohlt, 1987 (1ª ed. 1957).

²⁰ Citado por Daniel Eisenberg, «The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry», en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, pp. 119-129, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, Newark, 1982, p. 123.

²¹ Cit. por Eisenberg, cit., p. 123 y ss.

²² Citado por M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*. T. I, «Nueva Biblioteca de Autores Españoles», Madrid, 1925, p. celiiii.

²³ Hans Ulrich Gumbrecht, «L'auteur comme masque. Contribution à l'archéologie de l'imprimé», en *Masques*, cit., pp. 185-192: «Si nous assignons à l'origine du rôle d'auteur — dans sa double fonction: masquer l'instabilité du sens et, dans le même temps, lui assurer une intentionnalité — l'âge de l'imprimerie,

nous pouvons l'opposer au je qui apparaît dans les textes médiévaux. Le je médiéval est une instance qui n'a de statut qu'à l'intérieur d'un texte donné, ou, indépendamment de ce texte et en dehors de lui, dans une situation de performance. L'«auteur» qui, avec l'avènement de l'imprimerie, remplace ce je, se situe à une distance assez marquée et du texte et de sa mise-en-scène pour faire croire à l'existence d'un sens stable, en quelque sorte antérieur au texte — celui d'une intentionnalité préexistante.» (p. 188).

²⁴ Citado por Daniel Eisenberg, cit., p. 127.

²⁵ Daniel Eisenberg, «Amadís de Gaula and Amadís de Grecia. In defense of Feliciano de Silva», en *Romances*, cit., pp. 75-85.