



V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales “Diálogos Culturales”

Centro de Estudios Latinos

en colaboración con la Cátedra de Literatura Española Medieval
y el Centro de Teoría y Crítica Literaria.

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS UNLP-CONICET)
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.

El discurso auxiliar al servicio del texto en el libro de caballerías medieval *Historia de Enrique fi de Oliva*

Gabriela Verónica Soria

Universidad Nacional de Lomas de Zamora
gvsoria@hotmail.com

Resumen

El poema épico del siglo XII *Doon de la Roche* ha tenido poca fortuna en las letras españolas. Sin embargo, su huella más notable es, sin duda, *Historia de Enrique, fi de Oliva*, evocación de esa epopeya a través de refundiciones y prosificaciones que hoy en día siguen siendo analizadas.

Historia de Enrique fi de Oliva es un libro de caballerías castellano del siglo XIV de gran difusión en su época, que nos ha llegado por medio de nueve testimonios impresos entre 1498 y 1580. El objetivo de este trabajo será proponer una lectura de las portadas de dichos ejemplares, testimonios del derrotero de la industria editorial, del diálogo que sostiene la literatura española con la antigüedad clásica, y de la recepción del libro en diferentes contextos histórico culturales.

Palabras clave: libro de caballerías – paratexto – recepción

La aparición del libro ilustrado en el siglo XV estuvo suscitada por distintos factores que le proporcionaron un futuro promisorio. Por un lado, una sociedad familiarizada con la ilustración libresca por medio de las miniaturas presentes en los códices medievales; por otro, una nueva cultura artística, el Renacimiento, que afianza el vínculo entre la palabra y la imagen. Ambos aspectos estaban sustentados por un contexto político y social en el que el arte se encontraba al servicio del poder. Desde finales del siglo XVI, la imagen y la palabra desarrollan un discurso apologético de la Iglesia Católica y de las monarquías absolutas.

En los comienzos mismos de la imprenta, los poderes políticos y eclesiásticos se involucraron en la edición e ilustración de los libros, fomentando las publicaciones que compartían la ideología y la moral imperante, y censurando la edición de aquellos libros que podrían poner en riesgo el orden institucional.

Como producto esencialmente de la imprenta, el paratexto¹ de un libro, más que cualquier otro aspecto, puede indicarnos horizontes de recepción y las variantes en la consideración de una obra. Los paratextos son los que convierten al texto en un producto comercial, y se encuentran indisolublemente unidos ante la mirada del lector.

Historia de Enrique fi de Oliva es un libro de caballerías castellano del siglo XIV de gran difusión en su época, que nos ha llegado por medio de nueve testimonios impresos entre 1498 y 1580². El objetivo de este trabajo será proponer una lectura de tres de las portadas de dichos ejemplares, como abanico testimonial del derrotero de la industria editorial, y de la recepción del libro en diferentes contextos histórico culturales.

Apuntes para una lectura iconológica de las portadas

El paratexto de un libro es uno de los elementos que mayores modificaciones puede llegar a sufrir según el ámbito de recepción por el que circule. Estos componentes son, esencialmente, productos de la imprenta, rasgo que los acredita para señalarnos horizontes de recepción, de lectura y de cambios en las consideraciones de la obra. Dichas consideraciones responden a que texto y paratexto se fusionan frente a la mirada del lector, lo que transforma a las portadas, por ejemplo, en un provechoso material de análisis.

¹ Se respetará la definición de paratexto propuesta por Gérard Genette en *Palimpsestos*: “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epígrafes, advertencias, prólogos, etc; notas al margen, al pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones” (1989: 11-12)

² Los testimonios antiguos son: **A.** Sevilla: Johann Pegnitzer, Thomas Glockner y Magnus Herbst, 1498; **B.** Sevilla: Stanislao Polono, 1501; **C.** Sevilla: [pero Juan Varela de Salamanca], 1525; **D.** Sevilla: [Juan Cromberger], [1526-28(?)]; **E.** Sevilla: Juan Cromberger, 1533; **F.** Sevilla: Dominico de Robertis, 1545; **G.** Burgos: Juan de Junta, 1549; **H.** Burgos: Juan de Junta, 1558; **I.** Burgos: Juan de Junta, 1563 (sin ejemplares); **J.** Toledo: Pedro López de Haro, 1580.

El grabado portada, por su ubicación, es la puerta por la que se accede al libro que, mediante una representación icónico-textual, pretende resumir el contenido de la obra y, a la vez, sintetizar el pensamiento del autor. Hacemos referencia, puntualmente, a las portadas del período renacentista de la ilustración del libro hispano³ que combinaban esclarecedores y extensos títulos, con una vasta ornamentación simbólica. A esta fase, corresponden las portadas de *Historia de Enrique fi de Oliva* fechadas en los años 1498 y 1548. Las portadas de las ediciones señaladas están determinadas por el predominio de la ornamentación que rodea al texto, y los datos de la obra que figuran en el centro.

En lo que respecta a la primera de las portadas conservadas del libro castellano, su frontispicio está compuesto de tres piezas de orlas tipográficas que enmarcan una xilografía con una escena de corte: en el centro, un rey con corona y cetro sentado, rodeado de dos figuras a su izquierda y tres a su derecha. Observemos la manera en que el grabado de portada acompaña armónicamente al título de este libro de caballerías. “Historia de enrique fi de oliua: **rey** de iherusalem **enperador** de constantinopla”⁴, pues la imagen del rey entronado afirmarí­a los privilegios nobiliarios indicados en la portada. Con frecuencia, los títulos detallan los personajes y las aventuras que se protagonizan, tanto bélicas como amorosas, cuyo análisis permite perfilar un ámbito de recepción y de lectura. Pensemos que el libro ilustrado, por su propia condición, está destinado a un público más selecto que sabe leer y puede acceder a él, por ello no sería erróneo imaginar a un lector interesado en consumir historias con las cuales pueda o quiera identificarse, es decir, las que reflejaban un ámbito cortesano. Además, como advierte Gómez Redondo (1999 II: 1622), la reimpresión de esta clase de obras podría imputársele a la reina Isabel por su conocida afición hacia los héroes espirituales y virtuosos, rasgos que ostenta el personaje de Enrique.

Por otra parte, el trazado de la estructura narrativa de la novela en cuestión, ya está develado por los elementos que componen la titulación de su primera edición. Cuatro planos independientes, pero portando, cada uno de ellos, un significado

³ Víctor Mínguez en “El *Quijote* y la ilustración del libro impreso en el Renacimiento” (1999: 271) considera que este período es el que comprende los grabados de finales del siglo XV hasta el año 1540.

⁴ Todos los subrayados son nuestros.

autónomo que debe desplegarse ante la conciencia del receptor: por un lado, los protagonistas del relato serán la madre y el hijo, lo que permitiría vincularlo con el componente caballeresco-religioso; por otro, la conquista de Jerusalén y la entrada al templo le confieren al personaje la espiritualidad necesaria para poder conquistar el alto galardón del Imperio.

En lo que respecta al decorado de las orlas, las más antiguas incorporan motivos góticos como es el caso de la portada antes señalada, mientras que en la segunda mitad del siglo XVI se hace presente un enriquecimiento iconográfico que ya evidencia la portada de este texto castellano del año 1548. El libro se presenta enmarcado por una orla tipográfica de cuatro piezas; en la parte superior se puede apreciar un rey con cetro bajo un arco y a ambos lados sendos jinetes: el de la izquierda montando un león, el de la derecha un unicornio. Debajo, una xilografía que plasma la escena de un campo de batalla a las afueras de una ciudad. Hay tres caballeros montados a caballo y yaciendo en el suelo tres hombres y sus armas rotas. En la orla inferior, hay una corona de laurel en cuyo centro se encuentra inscrita un águila, y a ambos lados una pareja de dragón y garza entrelazados por el cuello.

En primer término, la representación del rey coronado se encuentra escoltado por los jinetes que cabalgan en león y en unicornio respectivamente. El león es el rey de los animales, y goza del privilegio de ser una de las bestias que mayor atención prestan los bestiarios. En la representación de la “Ambición”, Cesare Ripa analiza la presencia de esta bestia, pues advierte que éste no lidia con quien no se le resiste (2007 I: 81)⁵, y que junto a los atributos que se le otorgan frecuentemente de nobleza, coraje y firmeza de carácter, configurarían un perfil esperado para situarlo junto a la figura de un rey.

Por otro lado, con la presencia del unicornio, la lectura de la portada comienza a cobrar mayores precisiones. Hacia comienzos de la Edad Media, a este animal fabuloso se lo utilizaba con fines alegóricos y doctrinarios, pues, a partir de su incorporación en los bestiarios, la imagen del unicornio fue objeto de algunas variaciones con respecto a las primitivas fuentes griegas: comenzaron a aparecer numerosas ilustraciones que lo

⁵ No solo a la “Ambición” C. Ripa representa acompañada por un león, sino también este animal está presente en las imágenes de “Arrojo magnánimo y generoso”, “Memoria”, “Razón de Estado”, entre otros.

mostraban como una bestia indómita, de bravo carácter, de hábitos solitarios e imposible de atrapar, siendo este último atributo lo que ha fomentado su proverbial fama.

Sin embargo, el punto más interesante es la vinculación del animal con las figuras de Cristo y de la Virgen, a partir de la resignificación de una fábula en el marco de la doctrina cristiana con un claro propósito instructivo⁶. De esta manera, se refuerza la lectura doctrinal con la aparición del dragón, relacionado con la imagen del Diablo, y la de la garza que, al igual que otras aves zancudas (grullas, cigüeñas), se alimentan de sierpes, por lo que se los podría relacionar con la imagen de la eterna lucha entre el bien y el mal, de la batalla de Cristo contra el Diablo.

Continuando la línea de análisis, el águila que se ubica en el centro de la orla fomenta dos interpretaciones viables: por un lado, la encarnación del hombre que se despoja de su vieja vestimenta, en busca de la espiritualidad divina, y por otro, la representación de la venida de Cristo en busca del alma de los fieles, de la misma forma que este ave caza su alimento (2005; 121). El águila, además, se encuentra coronada por laureles, símbolo de la victoria y de la perennidad⁷.

La lectura de la simbología de las orlas se haría explícita con la ilustración de la xilografía central, pues son solo las portadas de 1548 y la de 1558 las que presentan un campo de batalla en las proximidades del castillo. Pensemos que el grabado junto con el texto, juega un papel decisivo dentro de una cultura dirigida, puesta al servicio de la propaganda monárquica y la fe religiosa, las que renacen con nuevos bríos a partir del siglo XVI. El poder de la imagen subyace al servicio de la persuasión: imágenes que

⁶ La cuestión que motiva la fábula es la manera de atrapar al unicornio: “Los cazadores debían dirigirse al bosque donde residía el unicornio acompañados de una mujer virgen y casta. Una vez que se hubieran aproximado a la morada del unicornio, dejaban a la doncella con los senos descubiertos al alcance del prodigioso animal. Así, atraído por la suave y bella fragancia de la virgen, el unicornio besaba su pecho y luego se dormía en su regazo, y tan pronto como aquel alcanzaba un profundo sueño, los cazadores lo capturaban y conducían al palacio real” (2005: 100) La interpretación alegórica que se le otorgaba a la fábula es la siguiente: el unicornio representa a Cristo, la mujer virginal a María, los senos a la iglesia, el beso a la paz y el sueño a la muerte.

La heráldica y la blasonería recogieron, también, esta imagen del animal fabuloso.

⁷ En las alegorías de Cesare Ripa, la Virtud es representada con una joven y bella mujer que en una de sus manos lleva una corona de laurel: “así como esta planta es siempre verde, no pudiendo ser alcanzada por el rayo, así también la Virtud nos muestra siempre perenne su vigor, no pudiendo ser abatida por ningún adversario (...), ni por la adversa fortuna, ni por la suerte contraria” (2007 II: 429)

invitan a leer, que seducen al lector, que sintetizan el contenido del libro, que refuerzan los discursos textuales, que adoctrinan.

Si bien las portadas arriba indicadas pertenecen a un mismo editor (con lo cual se podría conjeturar la economización en el uso de los tacos, xilografías, etc.), no podemos pasar por alto que la lectura iconológica de los elementos elegidos para la ilustración de la tapa (león, unicornio, garza, dragón, águila) concuerdan con los códigos establecidos en la época y con los horizontes de expectativas en donde se quiere hacer difundir el libro. Por ello, el campo de batalla plasmaría la lucha de fuerzas opuestas (el bien contra el mal), en un contexto de producción marcado por la Contrarreforma y la Santa Inquisición española, promulgada por Fernando V e Isabel I e impulsada fuertemente durante el reinado de Felipe II.

Al mismo tiempo, la propuesta de la lectura iconológica estaría avalada, además, por la imposición de la alegoría sobre la narración en el grabado portada durante los primeros años del siglo XVI. En España, al igual que en resto de Europa, se desarrolla una cultura simbólico- alegórica deudora de lo que se había manifestado ya en Italia; una alegoría artística presente en puertas de la sacristía de la catedral de Sigüenza, en armarios de la sacristía de Toledo, Capilla Real de Sevilla, Palacio del Viso, Escorial, entre otros. Las representaciones alegóricas cobran tamaña popularidad que a finales del siglo XVI y principios del XVII “era costumbre que los muchachos y muchachas salieran en las festividades religiosas semidesnudos representando tal o cual virtud, santa y santo” (Allo Manero, 2007: 23)

En los libros de caballerías castellanos, la imagen de portada más frecuente es la de un caballero jinete, desde el más guerrero, como el que aparece en la portada del *Amadís de Gaula* de 1508, hasta el más renacentista, como el que se encuentra en algunas reediciones del *Amadís* publicadas en Sevilla por el taller de los Cromberger (Lucía Megías, 2003: 229). Esta figura será el sello distintivo del género, y sufrirá las modificaciones que se consideren pertinentes para acceder a un ámbito de recepción prefijado.

De los nueve impresos tardíos de *Historia de Enrique fi de Oliva* que han llegado hasta nosotros, únicamente el ejemplar de 1580 impreso en Toledo por Pedro

López de Haro, tiene en su tapa un caballero jinete que cabalga con la espada en alto sobre los cuerpos de unos musulmanes. Dicha ilustración refuerza la lectura dirigida señalada en las portadas anteriores, lo que convierte a Enrique en un caballero indudablemente cristiano, condición subrayada, también, en el título: “rey de Hierusalen y Emperador de Constantinopla”. Las orlas desaparecen por completo, imponiéndose el nombre del personaje principal⁸ y su accionar guerrero en esta ilustración.

Según lo hemos expresado cuando nos referimos a la portada de 1498, los títulos de las obras desempeñan un papel fundamental para conocer el ámbito de recepción a los que el impresor o librero quiere dirigir la obra. Además de señalar el nombre de los personajes principales de la historia (Enrique, Roche y Oliva) y de señalar las aventuras se protagonizan (“Hierusalen”, “Constantinopla”), el libro de 1580 hace referencia a rangos nobiliarios novedosos con respecto a las ediciones anteriores, es el caso de la nominalización: “Hystoria de Enrrique hijo del **duque** de la Rocha y dela **Infanta** Oliua”, perfilándose, de manera definitiva, un universo de recepción vinculado a la vida cortesana.

A partir de lo apuntado sobre las portadas de la novela castellana, podemos concluir que cada vez que se imprime un título de la ficción medieval se debe a que la realidad política y moral del siglo XVI demanda imágenes de reconocimiento social que sirvan a los receptores de su tiempo. En esta línea de análisis, los elementos paratextuales constituyen un valioso signo para comprender el sentido de la obra y las funciones que el protagonista realizará, lo que permite alinear a *Historia de Enrique fi de Oliva* junto a textos caballerescos en los que era perceptible una decidida orientación religiosa.

En concordancia con los libros del Renacimiento y el Barroco que ofrecen a sus lectores la imagen del mundo propia de ese periodo cultural, las ilustraciones impresas representan una rica y completa mirada iconográfica sobre ese mismo universo.

⁸ En la edición de 1580, se destaca el nombre “Enrrique” en la parte superior de su portada. Esto es una prueba más de la gran difusión que tuvo este libro de caballerías, pues se advierte que el público estaba en pleno conocimiento de quién era el protagonista y de cuál era su historia.

Bibliografía

- Bestiario medieval*. Traducción, introducción y notas de Virginia Naughton, Buenos Aires, Quadrata, 2005.
- García Mahiques, Rafael, 2008. *Iconografía e Iconología. La historia del Arte como Historia cultural*, volumen 1. Madrid: Encuentro.
- Genete, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. esp. por Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid, Cátedra, 1999, II.
- Lucía Megías, José Manuel, “Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales de la imprenta)” en: Antonio Gómez Castillo (ed.). *Libros y lecturas en la Península Ibérica y América (siglos XIII a XVIII)*, Salamanca, Junta de Castilla y León- Consejería de Cultura y Turismo, 2003, 209-242.
- Mínguez, Víctor, “Imágenes para leer: Función del grabado en el libro del Siglo de Oro”, en: Antonio Gómez Castillo (comp.). *Escribir y leer en el siglo Cervantes*, Barcelona, Gedisa, 1999, 255-283.
- Ripa, Cesare, *Iconología*, prólogo de Adita Allo Manero, Madrid, Akal, 2007, I, II.