



Aureae Litterae Ovetenses

Actas del XIII Congreso de la AISO

Edición de

**Emilio Martínez Mata,
María Fernández Ferreiro
y María Álvarez Álvarez**



Universidad de Oviedo

Aureae Litterae Oventenses
Actas del XIII Congreso
de la AISO

Aureae Litterae Ovetenses

Actas del XIII Congreso de la AISO

*Edición de Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro
y María Álvarez Álvarez*



AISO
| 2023 |
OVIEDO



Universidad de Oviedo



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada
(by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original
ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento. Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciadore:

Martínez Mata, Emilio, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez (ed.), *Aureae Litterae Ovetenses. Actas del XIII Congreso de la AISO*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2024.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial. No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas. No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2024 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

ISBN: 978-84-10135-42-0

D. L.: AS 2715-2024

Edificio de Servicios - Campus de Humanidades

33011 Oviedo - Asturias

985 10 95 03 / 985 10 59 56

servipub@uniovi.es

<https://publicaciones.uniovi.es/>

Comisión científica

María José Álvarez Faedo
(Universidad de Oviedo)

Fausta Antonucci
(Università degli Studi Roma Tre)

Francisco J. Borge López
(Universidad de Oviedo)

Florencia Calvo
(Universidad de Buenos Aires)

Paula Casariego Castiñeira
(Università degli Studi Roma Tre)

Daniele Crivellari
(Università degli Studi di Salerno)

Daniel Fernández Rodríguez
(Universitat de València)

Ignacio García Aguilar
(Universidad de Córdoba)

Flavia Gherardi
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

Gaston Gilabert
(Universitat de Barcelona)

Rafael González Cañal
(Universidad de Castilla-La Mancha)

Raisa Gorgojo Iglesias
(Universidad de Oviedo)

Cipriano López Lorenzo
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Rodrigo Olay Valdés
(Universidad de Oviedo)

Adrián J. Sáez
(Università Ca' Foscari Venezia)

Eduardo San José Vázquez
(Universidad de Oviedo)

Antonio Sánchez Jiménez
(Université de Neuchâtel)

Alejandra Ulla Lorenzo
(Universidade de Santiago de Compostela)

ÍNDICE

	PÁG.
Preámbulo Emilio Martínez Mata	15
CONFERENCIAS PLENARIAS	17
• Decoro y género literario en Quevedo y Calderón Santiago Fernández Mosquera	19
• Las relaciones de Garcilaso con el Emperador bajo nueva luz Eugenia Fosalba	41
• Los descuidos de Lope en el proceso de escritura teatral Marco Presotto	59
• Sor Juana Inés de la Cruz: ¿entre el Barroco español y el Barroco de Indias? Francisco Ramírez Santacruz	83
• El arte de cansar: Miguel de Cervantes, Lope de Vega y la poética de la digresión autoconsciente Antonio Sánchez Jiménez	103
ENCUENTROS DE INVESTIGADORES	151
• Literatura áurea y Humanidades Digitales: un trienio de constante progresión (2020-2023) Sònia Boadas	153
• Los estudios sobre prosa del Siglo de Oro: 2020-2023 Clea Gerber	173
• Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro en el trienio 2020-2023: balance y perspectivas Ilaria Resta	217

COMUNICACIONES	237
Teatro	239
• <i>La dama duende y Peor está que estaba: un análisis comparado, con Lope al fondo</i> Fausta Antonucci	241
• <i>En la vida todo es verdad y todo mentira</i> de Calderón: el maravilloso e invisible arte de Lisipo Frederick A. de Armas	257
• Una nueva aportación para el estudio del teatro áureo de tema caballeresco Daniele Crivellari	269
• Usos métricos de Matos, Diamante y Vélez de Guevara en <i>El hidalgo de la Mancha</i> : comedia en colaboración y teatro breve Gaston Gilabert	285
• Rojas Zorrilla y su colaboración dramática con Jerónimo de Villanueva Rafael González Cañal	299
• Los espacios dramáticos en los autos sacramentales de José de Valdivieso Amparo Izquierdo Domingo	313
• Sobre censura áurea: los problemas textuales de <i>Cegar para ver mejor</i> , de Ambrosio de Arce Gabriel López Cob	327
• Los versos omitidos de <i>El noble siempre es valiente</i> de Antonio Enríquez Gómez (alias Fernando de Zárate): ¿censura o atajo escénico? Alexander J. McNair	337
• La articulación de los espacios dramáticos en la producción trágica de Cristóbal de Virués Elena Merlino	351

- Aproximación a la estructura y al ritmo de una comedia de enredo: *Peor está que estaba* de Calderón de la Barca
Sara Pezzini 367
- Aguja de navegar palacios: el Salón de Reinos del Buen Retiro como espacio teatral
Javier Rubiera 381
- Mitología, épica y corte en la comedia *Destinos vencen finezas* (1698) de Lorenzo de las Llamosas
Luis Tadeo Valverde Molina 395
- Prosa 409**
- Permeabilización del cronotopo «tiempo de aventura» a través de los primeros libros del ciclo amadisiano
Pablo Sergio Alemán Falcón 411
- Maravillas y horrores en el último *Palmerín de Inglaterra* (1559)
Anna Bognolo 425
- Opúsculos españoles en la guerra de los Treinta Años: noticia de una nueva fuente del *Comento a la Sátira de Valles Ronces*
Lucio R. Cebreiro 437
- Ricote y Ana Félix, dos moriscos sui géneris
Gonzalo Díaz Migoyo 451
- «... Que es bestia la carne nuestra». Entre lo pulsional y el espíritu: fronteras de la animalidad en *El rufián dichoso*
Julia D'Onofrio 459
- La problemática soledad de los libros de pastores
Paola Encarnación Sandoval 473
- Muerte de hombre y muerte de mujer en la picaresca española
Enrique Fernández 483
- Teofanía y mito en ilustración: écfrasis inversa de la primera salida de don Quijote
Daniel Holcombe 493

- Castillo Solórzano: un intento de refuncionalizar la novela «larga» de protagonismo noble (*Lisardo enamorado* y *Los amantes andaluces*)
Christine Marguet 505
- Los gérmenes de perspectivismo literario en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*
Ivette Martí Caloca 519
- El *Quijote* y las modernidades americanas
Carmela V. Mattza 531
- El léxico del movimiento en *La Lozana andaluza*
Lucía Pascual Molina 541
- La desnudez en los libros de caballerías
Tomasa Pilar Pastrana Santamarta 555
- La internacionalización de los *Sueños* de Quevedo: el caso inglés (1640-1975)
Belén Quintero Pulleiro 569
- Los roles y figuras del lector en *El necio bien afortunado*
José Rico Ferrer 577
- El *Quijote* en la novela española contemporánea: *Los besos*, de Manuel Vilas
Patricia Suárez Álvarez 589
- A vueltas con los montañeses y coritos del *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605)
Luc Torres 603
- Poesía 615**
- Variantes de autor en el *Aminta* de Jáuregui: presencia de fuentes clásicas y modernas en el proceso de traducción y revisión
Daria Castaldo 617
- Algunas letrillas amorosas atribuidas a Góngora: delimitación del corpus
Laura Castro Álvarez 631

- Francisco de Quevedo y Antonio Tebaldi: estudio de una posible influencia
Alessandra Ceribelli 643
- Los grabados en el *Roncesvalles* de Garrido de Villena
Alessia Fichera 655
- La relación en verso de la erupción del Tajuya (1585) incluida en *El Pastor de Iberia* (1591): desastres naturales, historia y autofagia arcádica
Ignacio García Aguilar 671
- «¡Vaya de música y versos!»: los villancicos de música en la Real Capilla de Madrid
Mónica García Quintero 685
- José de Miranda y la Cotera: prácticas poéticas e inserción en el campo literario madrileño a mediados del siglo XVII
Inmaculada Osuna 703
- La bucólica barroca en cinco sonetos (Quevedo, Medrano, Espinosa y los hermanos Argensola)
Samuel Parada Juncal 717
- La *oscuritas* gongorina oculta en Buenos Aires: el caso de Néstor Perlongher
Alejandro Penín González 733
- *La Gatomaquia* y los estudios de animales: objetos cotidianos y descripciones burlescas
Fernando Rodríguez Mansilla 745
- Jerónimo de Urrea y su traducción de *Le Chevalier délibéré*, de Olivier de la Marche
Marcial Rubio Árquez 759
- Boscán y el petrarquismo. La imagen historiográfica de Gil de Zárate
Pedro Ruiz Pérez 771
- Diego Hurtado de Mendoza, en los albores de lo sublime en España
Matías A. Spector 783

Varia	793
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Serva inter servas Dei</i>: el orbe visionario-vindicativo de Úrsula de Jesucristo (Perú, 1604-1666), morena criolla y donada clarisa Emilio Ricardo Báez Rivera 	795
<ul style="list-style-type: none"> • Terminología literaria y Siglo de Oro: sobre las fuentes de las figuras retóricas en el <i>Diccionario de autoridades</i> (1726-1739) Raúl Díaz Rosales 	809
<ul style="list-style-type: none"> • Hacia una definición de la literatura bufonesca: límites y conflictos Alexandre García Macovio 	823
<ul style="list-style-type: none"> • Tragicomedia en la corte en 1656-1657: la relación ilícita y escandalosa del marqués de Almazán con Manuela Bernarda, comedianta Francisca Jiménez Guillén 	835
<ul style="list-style-type: none"> • Francisco Delicado y Bartolomé de Torres Naharro: visiones de Roma en el siglo XVI Alfonso Martín Rubio 	849
<ul style="list-style-type: none"> • Pistas sobre la estancia de Salcedo Coronel en Italia a través de manuscritos y otros testimonios (y aviso de un libro registro) Érika Redruello Vidal 	863
<ul style="list-style-type: none"> • La poética diplomática de Vera y Zúñiga: de <i>El embajador</i> a <i>El Fernando</i> Adrián J. Sáez 	877
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Audi, filia</i> (1556), de Juan de Ávila, y la literatura espiritual entre los libros prohibidos de 1559 Julio C. Varas García 	893

Los grabados en el *Roncesvalles* de Garrido de Villena

Alessia Fichera

Università di Catania

El *Roncesvalles* o *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los doze pares de Francia* de Garrido de Villena (1555) es un poema épico, en octavas reales, que vio la luz en Valencia en 1555 y que forma parte de un corpus de textos que continúa la tradición ariostesca en España.

El autor, conocido al público español por ser el traductor al castellano del *Orlando Innamorato* de Matteo María Boiardo publicado en 1555, sin embargo, no alcanza la misma notoriedad con la creación, en el mismo año, de un nuevo texto que pretende imitar y dar una continuación al *Orlando Enamorado* de Boiardo y al *Orlando Furioso* de Ariosto.

Las razones del poco éxito entre los lectores de la época son pocas conocidas; tal vez, como aseveró Aude Plagnard (2018), porque en el mismo año se publicó *La segunda parte del Orlando Furioso* del también valenciano Nicolás Espinosa; teoría confirmada también por Lara Vilà i Tomàs (2001), que considera el hecho de que el *Roncesvalles* fuera reeditado en una única ocasión, en Toledo en 1583, motivo de mayor interés por el poema de Espinosa que, en cambio, se editó cinco veces.

Maxime Chevalier considera sus octavas mediocres y sin arte, no obstante reconozca en algún momento cierto talento inventivo (Chevalier 1968:330); Esther La cadena, por su parte, habla de «frecuentísimas transiciones abruptas que carecen de agilidad y gracia» (La Cadena 1980:206). Solo en los últimos años el *Roncesvalles* ha sido objeto de análisis desde diferentes enfoques;¹ sin embargo, aún se carece de estudios ecdóticos y puntuales sobre la obra, que se intentarán colmar en mi tesis doctoral.

¹ Véanse entre otros: Plagnard (2018) y (2019); Vilà (2001); Ruzola (2017); La Cadena (1980).

En este artículo se pretende empezar a examinar el texto a partir del análisis de los grabados presentes en la obra y, sobre todo, examinar la relación entre imágenes y escritura a partir del enfoque de los estudios de la cultura visual.

En los poemas caballerescos, las gestas de los héroes se prestan a ser representados iconográficamente y, para decirlo con palabras de Giovanna Rizzarelli: «la disposizione del racconto a farsi immagine è stata segnalata da molti studiosi come uno dei tratti principali dei poemi cavallereschi» (Rizzarelli 2014:141). El *Orlando Furioso* de Ariosto representa, entre todos los poemas caballerescos, un modelo de diálogo constante entre texto e imágenes, tanto que autores, tipógrafos y grabadores de la época lo seguirán como ejemplo.

El *Roncesvalles*, como el *Orlando Furioso*, presenta un tiempo narrativo entrelazado que se presta a ser guiado y acompañado por imágenes. La alternancia de historias, lugares y personajes y, al mismo tiempo, la dificultad del lector de relacionar cronológicamente las hazañas, pueden sugerir la necesidad de acompañar el texto con ilustraciones a lo largo de toda la narración. Los grabados, que generalmente se encuentran al principio de cada canto, así como todo tipo de representación visual, se apropian, pues, de una tarea importante: visualizar, imaginar, crear ideas y guiar al lector en esta relación texto-imagen.

1. Los grabados en el *Roncesvalles*

A continuación, se analizarán los grabados presentes tanto en la prínceps, impresa en Valencia en 1555 por Juan de Mey Flandes, como en la segunda edición publicada en Toledo en 1583 por Juan Rodríguez.² Se resumen en la tabla de la página siguiente cuáles son todos los grabados presentes en las dos ediciones.

Dado el poco espacio me concentraré solo en las cinco xilografías presentes a principio de los cantos, dejando para otro estudio lo que son los demás grabados presentes en el texto.

² En adelante, los ejemplares utilizados para la realización de este estudio son los textos conservados en la BNE R/12598 y R/7332.

Edición 1555 – Valencia	Edición 1583 - Toledo
Escudo imperial (Portada)	Escena de una batalla (Portada)
4 letras capitulares: Contraportada (h.1v) / Dedicatoria (h.2r) Al lector (h.4v) Primer canto (f.1r)	2 letras capitulares: / Licencia (h.2r) Dedicatoria (h.2v) Al lector (h.3v) / Retrato del autor (h.2v)
Árbol genealógico (entre la h.2 y h.3)	/
Grabados a principio de cada canto: 36, pero solo cinco tipologías distintas que se repiten.	Grabados a principio de cada canto: 36, pero solo cinco tipologías distintas que se repiten.
Grabados en el interior de los cantos: inscripción con decoración (canto IV)	Grabados en el interior de los cantos: árbol genealógico estilizado (canto IV)
Marca del impresor (Colofón)	Marca del impresor (Colofón)

1.1. Los grabados a principios de los cantos

En la obra de Garrido de Villena, como en el texto de Ariosto y de otros contemporáneos, cada canto presenta un resumen explicativo de las hazañas que se desarrollan en la narración y un grabado en el íncipit del canto.

En el *Roncesvalles* hay cinco grabados distintos que se alternan y se repiten a lo largo de los 36 cantos que componen el poema. La repetición de un mismo grabado, como señala Zappella en su obra, era una costumbre usual de los tipógrafos de la época, porque permitían enriquecer el texto ahorrando dinero y, a la vez, evitando así los gastos de realización de nuevas matrices (Zappella 2013).

Las dos ediciones del *Roncesvalles*, Valencia 1555 y Toledo 1583, ven la utilización de xilografías que presentan características distintas, seguramente porque fueron realizadas por distintos grabadores, pero mantienen casi siempre el mismo estilo y contenido.

Vamos a analizar, a continuación, las dos ediciones, subrayando eventuales divergencias o novedades en los grabados y exaltando, pues, los aspectos que permiten una relación con el texto.³

³ Todas las imágenes utilizadas en el presente trabajo proceden de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España.

El primer grabado (fig. 1 y fig. 2) representa el encuentro de un caballero con un rey. La escena se desarrolla en proximidad de un castillo, el suelo es bastante árido y desnudo, se aprecia solo la presencia de un árbol en el centro de la viñeta y, solo en la primera edición, también en el fondo a la derecha. El personaje en la parte izquierda del grabado, con vestimenta real, corona y cetro, con referencia al texto representa a Carlo Magno. La figura del caballero (que en el texto del 1583 presenta un uniforme más adornado que en la otra de la prínceps) es, por cierto, genérica, pero con toda probabilidad podría atribuirse a un mensajero. La figura del caballero andante en la parte derecha indica, en esta viñeta, la presencia de una narración continua y, si adoptamos la lectura occidental de la imagen, desde izquierda hacia derecha, se puede afirmar que el caballero se está marchando después de haber hablado con el rey, ya que está a punto de salir de la escena.

La representación gráfica del encuentro entre el rey Carlo Magno y un caballero, o mensajero, en el texto se aprecia solo en los cantos I, VI y XXXV. Este grabado, que ve a Carlomagno como protagonista de la imagen, está totalmente en consonancia con el contenido de los cantos, puesto que estos presentan la intervención directa del rey francés, por lo que se determina una coherencia entre texto e imagen.

Se relatan, a continuación, tres posibles hipótesis de lectura del mismo grabado.

En el primer canto se cuenta cómo el rey Alfonso II, llamado «el Casto» porque falleció sin dejar herederos («que por renombre el Casto fue llamado», I, 9, v. 2),⁴ viendo que España está ocupada por los moros («y toda Spaña viendo que quedava / de moros hasta allí todo ocupado» I, 9, vv. 5-6) y temiendo que estos puedan derrotar y tomarse hasta el último reino español («temiendo después del que fácilmente / los moros tomaran hasta su gente», I, 9, vv. 7-8) llama en ayuda al rey Carlo Magno («y assí sin más pensar inconviniente / a Carlos escribió su pensamiento», I, 12, vv. 1-2), para ayudarlo a vencer a los moros y dejarle en herencia, como agradecimiento, su reino («para lançar el moro forastero / hazello d'estos reinos heredero», I, 11, vv. 7-8). El rey francés acepta y se despide de los mensajeros de Alfonso («Carlo pues despachó los mensajeros / de Alfonso, con las gracias a él posibles», I, 16, vv. 1-2).

⁴ A partir de este momento se identifica aquí con las siguientes numeraciones respectivamente: número de canto en romano, octava y versos en números árabes.



Figura 1. Grabado
n. 1, edición
Valencia 1555.



Figura 2. Grabado
n. 1, edición Toledo
1583.

Intentando buscar una relación texto-imagen, una primera llave de lectura podría encontrarse en estas octavas en las que se puede imaginar al rey Carlo Magno delante de su castillo mientras acoge a un caballero mensajero; el mismo, enviado por el rey Alfonso, entrega la carta, en la que se pide ayuda en la participación en la batalla contra los moros, finalmente se despide y se va.

La narración continúa con Carlo Magno que, después de la lectura del mensaje, decide enviar a llamar a sus caballeros («y en la hora juntó sus caballeros / y les mostró las cartas increíbles», I, 16, vv. 5-6) para juntarlos y prepararse para ayudar al rey español.

Al mismo tiempo, envía a otros caballeros para recuperar material bélico y prepararse a la batalla:

Otros también con otro mandamiento
por todo el reino fueron despachados
a hazer munición y bastimento
de trigos y cecinas, y pescados (I, 22, vv. 1-4).

En estas octavas se delinea una segunda hipótesis de lectura de la relación texto-imagen, que podría identificar, en las figuras de los caballeros, tanto un hipotético caballero que el rey francés envía para informar y juntar a sus caballeros (aún más en la segunda edición en la que el caballero parece ser uno de sus paladines), como a un caballero que se marcha para recuperar material en preparación de la batalla.

Finalmente, la diégesis informa al lector de que, cuando la noticia se difunde en territorio ibérico, se entera también Bernardo del Carpio, sobrino del rey Alfonso II. Bernardo protesta y, después de haber avisado al rey Marsilio, rey de los moros, decide convencer a su tío, rey Alfonso, a enviar un mensajero a Carlo Magno para comunicar que su intervención en la batalla ya no es necesaria.

Embiando a dezir a Carlo Magno
que no curasse de venir a España
que su venida ya sería en vano (I, 36, vv. 1-3).

El mensajero español llegará al castillo de Carlo Magno en el canto VI, canto que como ya se ha mencionado presenta el mismo grabado que se utiliza en el íncipit. El mensajero, entonces, llega mientras Carlo se encuentra con sus paladines («el mensajero pues llegó en tal día», VI, 19, v. 5), entrega la carta («las cartas pues da a Carlo», VI, 20, v.1), y Carlo se despide de él («benignamente embía el mensajero», VI, 21, v.1).

Una tercera y última llave de lectura podría ser, por lo tanto, la representación gráfica del rey Carlo Magno que recibe el mensaje enviado por el rey español, en el que se comunica el cambio de programa en la intervención en la batalla y el mismo mensajero que se marcha después de su despedida.

La narración en el canto XXXV, al contrario, no presenta el encuentro del rey Carlo con un mensajero, sino la llegada de los paladines delante del emperador ya que se preparan a la batalla de Roncesvalles. Llegan, entonces, delante del rey: Rugero, Roldán, Reinaldo, Marfisa con Alberto y Grifón con Aquilante.

A Carlos se presentan de delante
que con ellos su caso tiene cierto
comiença a repartir sus escuadrones
y dar el cargo a todos sus varones (XXXV, 93, vv. 5-8).

Concluyendo, esta xilografía acompaña, entonces, los tres cantos donde hay una intervención directa del rey francés con los caballeros, de aquí probablemente la elección de utilizar este grabado solo en estos tres cantos.

Este primer grabado adquiere un valor de sinécdoque ya que la figura de un caballero indica la presencia de todos los demás. Cabe destacar, en el último de los tres cantos, la labor del impresor que intenta adaptar la imagen al texto para poder guiar al lector, lo que evidencia la importancia de estas xilografías dentro del texto que, sin duda, no se pueden considerar solo como mero instrumento decorativo. Incluso solo una mínima correspondencia con el texto es suficiente para adaptar el grabado con el contexto narrativo (Zappella 2013).

La segunda xilografía (fig. 3 y fig. 4) representa una escena de batalla entre dos caballeros.⁵ La escena se desarrolla en proximidad de un campamento: en la parte derecha, de hecho, se aprecia la presencia de algunas tiendas que los caballeros instalaban en los campos de guerra. El suelo, también en este caso, es árido y desnudo y en el cielo se notan algunas nubes. Los caballeros llevan puesta una armadura completa de placas de acero, de la que se distinguen: el yelmo con penacho y la babera para el resguardo de la cabeza; la hombrera, el peto, los guardabrazos, brazales y guanteletes para cubrir las extremidades superiores del cuerpo; finalmente, las musleras en protección de las extremidades inferiores. Los caballeros sujetan con una mano las riendas del caballo y con la otra una lanza y, los dos, están en postura de combate. Los caballos también llevan puesta una barda como protección de la cabeza y de la grupa. La xilografía representa, en definitiva, un duelo entre dos caballeros que constituye un momento narrativo bastante difundido en el texto y también en todo el género épico-caballeresco.

La figura del caballero es aquí genérica, aunque es evidente que esta tipología de protección, costosa y adornada, la llevasen caballeros nobles. Es la típica armadura del jinete que aparece en muchas portadas de los libros de caballería, por lo tanto, la xilografía recupera una *picture* (Mitchell 2017) familiar al lector. Resulta complicado encontrar una relación texto-imagen con una batalla concreta en la diégesis, debido a los pocos elementos a disposición en la viñeta que no dejan espacio a una interpretación puntual sobre quiénes puedan ser los caballeros representados. Al contrario, es fácil

⁵ El siguiente grabado se encuentra en los cantos: II, V, VII, XII, XVI, XVIII, XXIII, XXVII, XXIX, XXXII.



Figura 3. Grabado n. 2, edición Valencia 1555.



Figura 4. Grabado n. 2, edición Toledo 1583.

entender la razón que justifique la elección del tipógrafo que decidió reutilizar este grabado en los diferentes cantos, o sea enfatizar las numerosas aventuras bélicas que se desarrollan a lo largo de la historia. La imagen, en sus elementos ya descritos, resulta neutra y representa un combate entre dos nobles caballeros. Como ya se ha señalado, los duelos son frecuentes en el texto, así como en los poemas caballerescos; el tipógrafo, por tanto, no tenía dificultad en utilizar frecuentemente este grabado cada vez que el texto presentaba un enfrentamiento. Además, esta era una buena razón para ahorrar en el número de viñetas ya que las mismas podían ser reutilizadas (Zappella 2013).

A pesar de que es imprescindible hacer estas premisas de tipo general, es igualmente cierto que, si analizamos el texto en orden secuencial, la primera presencia de este grabado se encuentra a principio del segundo canto, donde, efectivamente, se relata el primer enfrentamiento entre dos caballeros para contender a Angélica en el *Roncesvalles*, tal y como se menciona en la rúbrica del canto: «En este segundo canto se cuenta la batalla de Rinaldo y el duque de Lorena, a Roldán y a Angélica sucede una aventura donde

quedan encantados. El duque de Lorena lleva su campo, y acontéscele otra aventura».

Angélica también en el *Roncesvalles* será motivo de numerosas batallas. En el primer canto de esta obra (I, 64), mientras que Angélica está escapando de Reinaldo, pide ayuda a Dudonio, duque de Lorena. Cuando Reinaldo llega al campamento (I, 69), los dos caballeros empiezan una batalla en nombre de Angélica, enfrentamiento que se relata en el segundo canto («oído habéis señor como han quedado / Reinaldo con el duque en la batalla», II, 4, vv.1-2).

Tanto el duque («y más lo fue pensando que la dama / mirava la batalla porque havía, / mostrado delant'él, que de la fama / del valiente Reinaldo se temía», II, 8, vv. 1-4), como Reinaldo («que de enojo y de ravia avergonçado / pensando que la dama está presente», II, 15, vv. 3-4) se enfrentan movidos por la ira y el deseo de obtener a la dama; además, los dos actúan con orgullo porque creen que Angélica sigue mirándolos y quieren impresionarla.

El duelo, no obstante, se interrumpe con la llegada de un mensajero del rey Carlo Magno, que invita al duque de Lorena a participar en la batalla contra los moros («cavallero, si no fuera estorbado / de un mensajero qu'apriessa ha llegado», II, 15, vv. 7-8).

Representar gráficamente esta batalla podría ser, por lo tanto, una de las razones para recordar al lector el seguimiento cronológico de los eventos o también introducir así todos los hechos dramáticos que a partir de este canto se irán entrelazando en la obra y serán determinantes para la evolución de las hazañas.

El tercer grabado (fig. 5 y fig. 6) representa un encuentro entre dos caballeros.⁶ La escena se desarrolla en proximidad de un castillo, pero si bien se reproduce el mismo contenido, el grabado difiere en las dos ediciones sobre todo en la iconografía de uno de los dos caballeros, que conforme vaya analizándose puede diferir en la interpretación.

En la edición prínceps se hallan: un árbol en la parte izquierda y un castillo en la parte derecha de la viñeta; además, el suelo presenta una vegetación espesa. En el centro se muestra el encuentro entre dos caballeros: en la parte izquierda, un caballero noble con armadura completa de placas de acero, en la mano una lanza que mantiene en posición vertical, sentado sobre un caballo con armaduras adornadas, sobre todo en la grupa (gualdrapa);

⁶ El tercer grabado aparece en los cantos: III, VIII, XI, XIV, XXIV, XXVI, XXX, XXXIV.



Figura 5. Grabado n. 3, edición Valencia 1555.



Figura 6. Grabado n. 3, edición Toledo 1583.

frente a él se encuentra, en cambio, otro caballero a caballo con una armadura menos elegante y con, probablemente, un almófar como protección para la cabeza. En la mano tiene un objeto que, si se compara con el primer grabado, se podría hipotetizar ser un pergamino envuelto.

Tomando como punto de partida esta llave de lectura, el caballero en la parte derecha podría ser un mensajero enviado por el rey francés, Carlo Magno, para invitar al duque de Lorena a participar en la batalla contra los moros. El grabado seguiría, pues, una cronología diegética inmediatamente sucesiva al segundo grabado y, por lo tanto, se puede hipotetizar que podría representar el momento en el que la batalla entre el duque de Lorena y Reinaldo se interrumpe con la llegada del mensajero («un mensajero que llegó de Carlo / que nuevas de la empresa le embiava / al duque porque fuese en ayudarlo» II, 16, vv. 1-3), que le entrega una carta con las noticias del rey francés («y el mensajero al duque dio la carta / y en oyendo la nueva allí olvidaron / la ira aún que los dos tenían harta», II, 18, vv.2-4)

Otra llave de lectura podría estar relacionada con la segunda edición del texto donde se puede buscar, y así hipotetizar, una relación verbo-visual con el canto en el que aparece este grabado por primera vez en la obra: el

canto tercero. En este se relata cómo el duque de Lorena libra de un castillo al caballero Alberto.

Ya en el segundo canto, Dudonio, mientras camina por Troes,⁷ conoce a un anciano caballero que le propone de realizar una hazaña. El caballero señala al duque que en su camino encontraría un monte cerca de un río («veréis un monte al río muy vezino» II, 76, v.3), y que hallaría un edificio maravilloso, un castillo, donde está encerrada otra maravilla (II, 76, vv. 5-8):

Subí por el veréis luego un divino
edificio, y de grandes maravillas
mas otra maravilla está encerrada
y en el castillo que veréis guardada (II, 76, vv. 5-8).

La maravilla a la que se refiere el autor es Alberto, un personaje de ficción, introducido por primera vez por Garrido de Villena, que representa a un joven caballero que procede por un lado de la familia real de Austria y por otra de los troyanos. En edad temprana Alberto se queda sin padres y crece con unos «hados»; un pariente suyo, sin embargo, instruido con los libros de Merlín, decide alejarlo de los «hados» y, cuando el niño tiene seis años, lo encierra en un castillo (II, 86-87).

El joven Alberto, que se ha quedado aislado diferentes años en aquel castillo, cuando es liberado por Dudonio, está sin armas («que de armas y de mundo lo olvidava», III, 7, v. 4) y sin caballo, por esta razón el anciano caballero le ofrece uno («para el infante doy este caballo / que mal podría servir para dos uno», II, 86, w.1-2).

Esta interpretación dialoga perfectamente con el grabado de la edición toledana (fig. 6) más que con la edición anterior. Representación especular por lo que se refiere a la colocación de los objetos y de los personajes, pero que difiere, como ya ha sido señalado, en la representación de los caballeros: uno en la parte derecha con armadura completa de placa de acero; otro, al lado del castillo, sin yelmo ni armas, como efectivamente se describe a Alberto en el canto tercero («un cavallero moço ser provado / qu'el buen Alberto aún no stava armado», III, 11, v. 7-8).

Se podría pensar, pues, en que la cercanía con el castillo indique que el mismo acaba de salir del edificio porque ha sido liberado por Dudonio;

⁷ Podría ser Troyes, pueblo francés, hoy capital del departamento del Aube en la región Grand Est, situada a 190 km de la Lorena.



Figura 7. Grabado n. 4, edición Valencia 1555.



Figura 8. Grabado n. 4, edición Toledo 1583.

además, la tipología de indumentos y los adornos del caballo nos dejan suponer que se trata de una figura noble y que, por lo tanto, puede relacionarse con el personaje de Alberto por el *excursus* diegético que este tendrá en la obra.

La cuarta xilografía (fig. 7 y fig. 8) representa el encuentro de un caballero con una doncella.⁸ La escena se desarrolla en un lugar interior, aunque se puede notar la presencia de una nube, en la esquina superior derecha y el suelo parece de un lugar exterior, sobre todo en la zona relativa a los personajes. En la parte izquierda se señala un altar de base cuadrada con una enorme llama encendida, en el centro, una estructura con tres columnas dispuestas en posición triangular: la columna central presenta algunas figuras humanas grabadas y, en la edición del 1583, destaca la presencia de un delfín en la parte superior; las demás columnas, con capiteles de orden corintio, están acanalados en el fuste y presentan decoraciones florales que adornan la base.

El caballero y la doncella se encuentran, respectivamente, a la izquierda y a la derecha de las columnas ya mencionadas, y están representados en

⁸ Este grabado se encuentra en los siguientes cantos: IV, IX, XV, XIX, XXI, XXXI.

un momento de diálogo. El caballero lleva puesta una armadura completa de placa de acero con yelmo y penacho, la visera está levantada y se consigue ver el rostro del caballero; la doncella, que está en frente, presenta pelo largo y rizado, y lleva puesta un vestido largo. En la segunda edición esta última parece ser más anciana y, además, aparece con un mantel y un cetro en la mano.

Interesante en este caso es subrayar cómo el lector se encuentra delante de un grabado referencial, ya que esta xilografía dialoga constantemente con la obra, estableciendo una relación texto-imagen evidente y singular, representando un momento específico de la narración. Se puede hipotetizar, por lo tanto, que este grabado haya sido realizado *ad hoc* y para uso exclusivo para esta obra. Finalmente, cabe destacar que los dos grabados presentan diferencias sustanciales en las dos ediciones, por cierto, se señala que la xilografía de la *princeps* omite algunos detalles que se manifiestan, en cambio, en la otra edición confirmando aún más la relación entre texto y representación iconográfica.⁹

El quinto grabado (fig. 9 y fig. 10) representa una escena de batalla entre diferentes caballeros;¹⁰ se distingue en la parte izquierda una tienda con el símbolo del león y, en la otra parte, una tienda con el símbolo del lirio. Se puede afirmar que se trata de una batalla sangrienta por los cuerpos heridos en el suelo y la presencia de una cabeza en la parte baja de la viñeta. Conforme a lo que se relata en la historia, se señala que el león representa al ejército español y el lirio, al francés; además, como se detecta, los caballeros principales de esta batalla se distinguen por tener una letra en las grupas de sus propios caballos, por un lado la letra B y por otro la letra R. Es el primer grabado de la obra donde se identifican los nombres de los caballeros, esta práctica había sido introducida en la tradición italiana por el editor Niccolò Zoppino en sus ediciones del *Furioso*, pero había ido poco a poco desapareciendo.

En relación con el texto, se puede afirmar que este grabado hace referencia a la última batalla de *Roncesvalles* en la que pierden la vida los doce pares de Francia, que se disputa en el canto XXXVI, último de la obra. Las

⁹ La iconología presente en ambas viñetas (fig. 7 y 8) merece un estudio concreto y específico que sería reductivo realizar en este mismo trabajo. Se deja pues para otro análisis un estudio dedicado a los elementos de estos dos grabados.

¹⁰ El siguiente grabado se encuentra en los cantos: X, XIII, XVII, XX, XXII, XXV, XXVIII, XXXIII y XXXVI.



Figura 9. Grabado n. 5, edición Valencia 1555.



Figura 10. Grabado n. 5, edición Toledo, 1583.

letras señaladas en la viñeta se refieren a los caballeros Roldán y Bernardo, tal y como se declara en la octava 20 del mismo canto:

Delante Francia va el señor d'Anglante
que sabéis qu'este cargo le havían dado,
Bernardo a la otra parte va delante
también de todos muy adelantado (XXXVI, 20, vv. 1-4).

Finalmente, cabe señalar que este grabado se utiliza a partir del canto X sin una correspondencia directa con el texto, que como ya ha sido subrayado verá su desarrollo en la parte conclusiva de la obra.

2. Conclusiones

Los grabados presentes en el *Roncesvalles* constituyen un elemento característico de la obra y confieren unas peculiaridades singulares que merecen atención y estudio.

Las búsquedas realizadas para encontrar el origen de estas viñetas no han alcanzado ningún éxito. El análisis de los grabados presentes en diferentes obras de la misma materia, tanto en italiano como en francés, parecen confirmar la idea de que los grabados del *Roncesvalles* son xilografías originales, realizadas precisamente para esta obra, aunque en algunos casos se recupere una iconografía bastante utilizada en el siglo XVI. Un ejemplo, entre todos, es el grabado número cuatro que subraya su específica conexión con este texto a diferencia de los demás grabados que mantienen características universales de empleo.

Se destaca, por tanto, que las imágenes dialogan perfectamente con el texto, pero ¿por qué se utilizan solo cinco grabados? Se señalan tres posibles hipótesis:

- el grabador había empezado a preparar viñetas en orden secuencial, de hecho, hasta el canto IV hay una correspondencia texto-imagen, y por problemas de dinero o quizás de tiempo, para su producción y prepara directamente la escena final;
- el impresor utiliza solo las viñetas que posee y no consigue encontrar más;
- última interpretación, se podría hipotetizar la presencia de un marco iconográfico que consiga subrayar los momentos cumbre de la diégesis:
 - la carta enviada a Carlo y las relativas interpretaciones;
 - las batallas que surgen en el texto;
 - la posible llamada de los caballeros o la liberación de Alberto, que se convierte en protagonista de muchas aventuras;
 - la exaltación de España a través del linaje real de Alberto;
 - la supremacía de España con la victoria de Bernardo del Carpio sobre Roldán.

En esta última hipótesis puede residir la elección estilística por parte del grabador (imposible aquí saber si y cómo interfiere en algún momento la figura del autor) de querer señalar los momentos imprescindibles para el lector para poder seguir el texto y no perderse en las múltiples aventuras que se desarrollan en el poema.

Bibliografía

- Aguilà Ruzola, Helena, «El rostro del traductor al español del Orlando innamorato: Francisco Garrido de Villena», *Enthymema*, 19 (2017), pp. 42-53.
- Boiardo, Matteo Maria, *Los tres libros de Mattheo Maria Boyardo conde de Scandiano, llamados Orlando Enamorado*, trad. F. Garrido de Villena, En casa de Ioan de Mey Flandro, Valencia, 1555.
- , *Orlando Enamorado*, trad. F. Garrido de Villena, ed. H. Aguilà Ruzola, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2023 [1555].
- Chevalier, Maxime, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del siglo de oro*, Castalia, Madrid, 1968.
- Garrido de Villena, Francisco, *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles con la muerte de los doze pares de Francia*, En casa de Ioan de Mey Flandes, Valencia, 1555.
- , *El verdadero suceso de la famosa batalla de Roncesvalles con la muerte de los doze pares de Francia*, En casa de Juan Rodríguez, Toledo, 1583.
- La Cadena, Esther, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del xvi. La Angélica de Barahona de Soto*, Departamento de Literatura de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1980.
- Mitchell, William J. T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2017.
- Pinotti, A. y A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016.
- Plagnard, Aude, «A descrição da máquina do mundo: Francisco Garrido de Villena e Luís de Camões», *Criticón*, 134 (2018), pp. 115-140.
- , «Polimetría en la épica quinientista», *Bulletin hispanique*, 121, 1 (2019), pp. 119-160.
- Rizzarelli, Giovanna, «Vedere il tempo. Strategie narrative nelle illustrazioni», in *L' 'Orlando furioso' attraverso lo specchio delle immagini*, ed. L. Bolzoni, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2014, pp. 141-182.
- Vilà i Tomàs, Lara, *Épica e imperio. Imitación virgiliana y propaganda política en la épica española del siglo xvi*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001.
- Zappella, Giuseppina, *Rimpieghi, copie, imitazioni*, Vecchiarelli, Roma, 2013.