

# *La difusión del Oliveros de Castilla: apuntes para la historia editorial de una historia caballeresca*

MIGUEL ÁNGEL FRONTÓN

No es una novedad, a estas alturas del siglo XX, señalar que entre las apreciaciones críticas transmitidas por la historia de la literatura y la difusión e importancia de las obras en el tiempo, suele existir, en ocasiones, gran disparidad. Tal ha sido el caso, por ejemplo, de la literatura caballeresca en castellano, corpus vastísimo y multiforme, relegado casi al olvido durante decenios por una erudición anquilosada en el respeto a la letra de los juicios cervantinos. Por fortuna, en los últimos años se ha producido un cambio radical de rumbo en la crítica, como bien demuestra el número creciente de estudios y ediciones<sup>1</sup>. Por supuesto, es mucho aún lo que resta por estudiar, y entre ello, de seguro, nos aguarda más de una grata sorpresa.

Uno de los misterios todavía por resolver es el de la pervivencia de estas obras. Literatura de honda raigambre medieval, conoció sin embargo un florecimiento espectacular en el Renacimiento<sup>2</sup>, para luego decaer rápidamente a fines del XVI. Pero este decaer no supuso una muerte total: un pequeño grupo de obras continuó gozando del favor del público hasta

---

1. Un panorama detallado de lo que ha sido la investigación sobre libros de caballerías lo ofrece Daniel Eisenberg: *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age* (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982), pp. 9-26.

2. Suele englobarse con demasiada ligereza a la literatura caballeresca medieval con la renacentista, considerada normalmente como una supervivencia anacrónica y arcaizante, cuando lo cierto es que los libros escritos en el XVI, a pesar de lo mucho que deben a la tradición del género, suponen una reelaboración contemporánea en la que se plasman unos valores en absoluto ajenos a la evolución cultural del momento (cf. Guido Mancini: «Introducción al "Palmerín de Oliva"», en *Dos estudios de literatura española* (Barcelona: Planeta, 1970), pp. 49-50).

época desconcertantemente próxima. Una de ellas fue *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus de Algarbe*. Esta novela, cuya primera edición apareció en Burgos a fines de 1499, fue durante mucho tiempo considerada como original castellana, cuando en realidad era traducción de una novela francesa anterior, escrita hacia mediados del siglo XV<sup>3</sup> e impresa por primera vez en Ginebra en 1482<sup>4</sup>. Pocos han sido los estudiosos que se han acercado, aunque sólo fuera levemente, al *Oliveros de Castilla*. Sin embargo, esta desidia crítica contrasta notablemente con el éxito que obtuvo el libro en España<sup>5</sup>. Es cierto que, en cuanto texto literario, el *Oliveros* tiene un valor relativamente pequeño, según los paradigmas críticos habituales —quizá demasiado desdeñosos en este caso—. A pesar de ello, su dilatada trayectoria editorial a través de más de cuatro siglos se convierte en motivo suficiente para que la obra merezca ser objeto de alguna atención. Las líneas que siguen están dedicadas a tratar un esbozo de lo que fue esa larga vida editorial, y a intentar explicar algunas de sus circunstancias.

### ***Oliveros de Castilla* y los libros de caballerías**

No resultará ocioso, para facilitar este acercamiento, intentar encuadrar a la novela dentro de su marco literario y social. Para ello, se impone, antes que nada, plantear el problema de su propia clasificación genérica.

El *Oliveros* ha sido tradicionalmente incluido entre los libros de caballerías. Pascual de Gayangos lo clasificó dentro de lo que él llamó «ciclo grecoasiático», en la sección de obras «independientes»<sup>6</sup>. Menéndez Pela-

3. Marcel van Houtrive sitúa su composición entre 1430 y 1460 («Un manuscrit de l'*Histoire d'Olivier de Castille* dans la bibliothèque des Croy», en *Fin du moyen âge et Renaissance. Mélanges de philologie française offerts à R. Guiette* (Anvers: De Nederlandsche Boekhandel, 1961), p. 115). El autor, Philippe Camus, dedicó la novela a su mecenas Jean de Croy, uno de los principales nobles del conde de Borgoña Philippe le Bon, y gran aficionado a la literatura caballeresca (cf. Georges Doutrepoint: *Les mises en prose des épopées et des romans chevaleresques du XIe au XVIIe siècle* (Genève: Slatkine Reprints, 1969), p. 450). Camus también escribió una prosificación del *Cléomadès* de Adenet le Roi, impresa varias veces en el siglo XV (*ibid.*, pp. 259-61), y de la que descende el *Clamades* castellano.

4. La traducción —o, para ser más exactos, adaptación— (v. nota 11) no se llevó a cabo sobre esta edición, sino sobre la segunda, de hacia 1492 (cf. la nota de Raymond Foulché-Delbosc en *RHi*, IX (1902), pp. 587-95).

5. Así lo prueba el casi medio centenar de ediciones conocidas entre 1499 y principios del siglo XX. Cf., a pesar de diversos errores y omisiones, José Simón Díaz: *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, III, vol. 2.º, n.º 7268 y ss. La mejor edición moderna sigue siendo la de Adolfo Bonilla y San Martín: *Libros de caballerías (segunda parte)*, NBAE, IX (Madrid: Bailly-Baillière, 1908), pp. 444-532.

6. *Libros de caballerías*, BAE, XL, p. LXXVI. En realidad, los rasgos internos del *Oliveros* no cuadran perfectamente con la caracterización que Gayangos hizo

yo, que sabía ya que se trataba de una traducción, lo incluyó dentro de la clase de «libros de caballerías españoles de influencia extranjera», entre las novelas «varias» de tendencia moral y religiosa, al lado de *Roberto el Diablo*<sup>7</sup>. Bonilla, usando una nomenclatura un tanto peregrina, colocó al *Oliveros* entre los libros de caballerías «extravagantes», junto a obras como *Clamades*, *Partinuplés* y *Canamor*.

Estas viejas clasificaciones, mantenidas casi intactas hasta nuestros días, han servido a la postre más para confundir que para aclarar, puesto que una misma obra ha sido etiquetada de maneras harto distintas. Por otra parte, sus inventores pecaron de un criterio demasiado generoso a la hora de determinar las fronteras del género, que acabó convirtiendo a la novela caballeresca en un auténtico cajón de sastre.

Disconforme con esta falta de precisión, Daniel Eisenberg ha intentado delimitar con mayor exactitud el concepto de *libro de caballerías*. Según él, las obras verdaderamente etiquetables como tales han sido mezcladas promiscuamente por la crítica con obras extranjeras de lenguas y épocas diversas, cuando el público del Siglo de Oro demostró, mediante sus propias predilecciones, poseer una idea clara y consistente sobre cuáles pertenecían al género y cuáles no: los lectores del XVI incluían en él sólo a los libros escritos originariamente en castellano y de gran extensión, compuestos a imagen y semejanza del *Amadís*, y nunca a las traducciones, textos por lo general más breves, cuya lengua original solía ser el francés<sup>8</sup>. Tal definición se apoyaría, en última instancia, en el mismo Cervantes, ya que son las largas narraciones renacentistas las que aparecen en el *Quijote*, mientras que las obras cortas apenas sí son tratadas tangencialmente.

Así pues, *Oliveros de Castilla* no sería, en contra de la opinión tradicional, un libro de caballerías, sino una simple novela de tema caballeresco traducida del francés y, por tanto, sin relación alguna con las letras españolas. Respecto a los verdaderos libros de caballerías, obras como *Oliveros*, *Partinuplés*, etc., «are quite different works, and to a degree were translated and published for a different public [...] In any event, they do not form part of Spanish literature»<sup>10</sup>. Que son obras de diferente carácter, pocos habrá que lo nieguen. Que no forman parte de la literatura española,

---

del ciclo, aunque él mismo admitía excepciones. Por otra parte, y para mayor confusión, había afirmado antes que quizá podría incluirse el libro en el ciclo carlovingio, a pesar de guardar mayor relación con las historias de la Tabla Redonda, o sea, con el ciclo bretón (p. XI y XX-XXI).

7. *Orígenes de la novela*, I (Madrid: CSIC, 1943), pp. 242-4.

8. Ed. cit., pp. 443.

9. Ob. cit., pp. 1-8. «A romance of chivalry is a long prose narration, which deals with the deeds of a "caballero aventuroso o andante", that is, a fictitious biography. More precisely, the sixteenth —and seventeenth— century Spaniards [...] understood as «libros de caballerías» Montalvo's *Amadís* and the books written in Castilian subsequent to it» (*ibid.*, pp. 7-8).

10. *Ibid.*, pp. 8-9.

es sólo una verdad a medias, ya que con frecuencia no son simples «traducciones» en el sentido moderno de la palabra<sup>11</sup>. Finalmente, que fueran destinadas a un público diferente es un hecho que está por demostrar.

Las interesantes distinciones de Eisenberg son muy útiles en cuanto criterio metodológico para concretar la parcela de las obras vernáculas del XVI. Pero pretender aplicarlas y ampliarlas a la historia de la literatura resulta, cuando menos, arriesgado, puesto que la base real de tales observaciones está lejos de hallarse bien cimentada<sup>12</sup>.

Es evidente que las traducciones, por su propia naturaleza, forman un grupo variopinto de obras con temas y estilos muy dispares. Pero no es menos cierto que algunas de ellas se asemejan mucho, en forma y contenido, a nuestros libros de caballerías hispánicos<sup>13</sup>. Piénsese, por ejemplo, en las narraciones artúricas, bien derivadas de los ciclos de Tristán o de la Post-Vulgata, como el *Baladro del sabio Merlín*, la *Demanda del Santo Grial*

11. Recojo la bibliografía sobre el tema en mi artículo «Del *Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: análisis de una adaptación caballeresca», de próxima aparición.

12. En primer lugar, no es posible determinar con exactitud qué entendía un lector del siglo XVI por *libro de caballerías*: los testimonios contemporáneos, en su mayoría referentes a críticas de detractores, no son muy precisos, y cuando mencionan obras extranjeras, no es apreciable por parte de los autores una idea clara de distinción —a excepción, quizá, de Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua*, ed. J. M. Lope Blanch (Madrid: Castalia, 1969), p. 168). Por otro lado, tampoco es cierto que Cervantes prestase sólo atención a los libros vernáculos del XVI: en diversos lugares del *Quijote* citó obras como *Pierres y Magalona*, *Clamadés*, *Tablante de Ricamonte*, *Carlomagno*, etc., y lo que es más importante, utilizó motivos de estas obras en su parodia. Igualmente es discutible la afirmación de Eisenberg de que el momento de éxito de las traducciones terminase al comenzar el auge de la caballería renacentista (ob. cit., p. 37). Es verdad que, antes de la oleada iniciada con la publicación del *Amadís*, los impresores se dedicaron a editar obras castellanas anteriores y, sobre todo, traducciones, pero la primera edición conocida de muchas otras es muy posterior. Finalmente, tampoco los libros autóctonos desbancaron a las traducciones: con pocas salvedades, todas tuvieron reediciones frecuentes a lo largo del siglo.

13. Es de resaltar que en traducciones realizadas ya bien entrado el XVI existe, por parte de los adaptadores, un consciente intento de asimilar los materiales de origen a la fórmula caballeresca en boga en la Península (cf. Javier Gómez-Montero: «Traducciones y mutaciones tipológicas en el género narrativo: la originalidad de las versiones castellanas en prosa del *Morgante* y del *Orlando inamorato*», en *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, VI, ed. D. Kremer (Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 1988), pp. 362-76).

14. Nadie ha estudiado aún la posible originalidad de los añadidos que al *Tristán* castellano de 1501 y 1528 hizo la *Corónica nuevamente emendada y añadida del buen caballero don Tristán de Leonís y del rey don Tristán de Leonís el joven, su hijo* (1534). Cf. Harvey L. Sharrer: *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material*, I (London: Grant & Cutler, 1977), pp. 31-2.

y el *Tristán de Leonís*, bien de obras aisladas, como *Tablante de Ricamonte*<sup>15</sup>. O en las novelas de temática carolingia como el *Carlomagno*, las varias partes del *Reinaldos de Montalbán* y del *Espejo de caballerías*. Finalmente, otras obras independientes presentan también, aunque en medida menor que las anteriores, similitudes diversas con la caballeresca peninsular del XVI, como la *Historia de la linda Melosina*, el *Partinuplés* o el mismo *Oliveros de Castilla*. A distinto orden estético pertenecerían, sin duda, otras novelas en las que lo caballeresco es más un barniz decorativo del argumento que un resorte fundamental de la acción. Sólo el estudio particular de cada obra permitiría adjudicarle su verdadero lugar dentro del corpus caballeresco. A falta de una verdadera clasificación moderna que contemple todos los aspectos, puede resultarnos útil por ahora una concepción del libro de caballerías que no sea ni tan restrictiva como la que propone Eisenberg, ni tan amplia como la que plantearon los eruditos pretéritos.

### Difusión y público en el Siglo de Oro

El *Oliveros* gozó de un éxito importante durante el siglo XVI, como atestiguan sus numerosas impresiones: aparte de la príncipe de 1499, tenemos constancia de otras en 1501, 1505, 1507, 1509, 1510, 1535, 1544, 1550, 1554 (dos eds.) y 1563. Alguna de ellas quizá pueda ser considerada dudosa, pero cabe igualmente la posibilidad de que existieran más ediciones de las que no ha quedado rastro alguno.

La simple observación de estas fechas permite constatar un hecho: la distribución temporal de las ediciones conocidas, lejos de ser constante, tiende a agruparse en ciertos períodos de tiempo, lo que parece indicar una demanda cambiante. El fenómeno es explicable si se pone en relación con la propia evolución editorial de los libros de caballerías.

El florecimiento de la primera década es justamente anterior al inicio del esplendor del *Amadís* y sus seguidores. Para aquel entonces, el material caballeresco impreso a disposición de los lectores era relativamente escaso, y el *Oliveros* debió de gozar de bastante atractivo para el público contemporáneo, que apreciaría en él cualidades como la variedad de incidentes, una estructura unitaria, un argumento bien llevado y un estilo que no era del todo desdeñable en comparación con el de otras obras del momento. Sin embargo, la «nueva fórmula» del libro de caballerías castellano inaugurada con el *Amadís* encantó a los lectores. A partir de 1510 y durante los dos siguientes decenios aparecieron gran número de obras origi-

---

15. Es lugar común aceptar que el *Amadís* fue la única vía de penetración de la materia artúrica en la caballeresca peninsular del Renacimiento. Pero, sin minusvalorar el papel mediador de la refundición de Montalvo, ¿no pudieron los autores del XVI haber sido también influenciados por la lectura directa de los textos artúricos a su disposición —quizá más de los que hoy conservamos—?

nales y se hicieron reediciones de muchas de ellas, arrinconando al «best-seller» de primera hora, que hasta 1535 no vuelve a ser publicado. Más tarde, en los años en torno al medio siglo, vuelve a haber otro florecimiento del *Oliveros*, coincidiendo precisamente con la época de máximo apogeo de la literatura caballerescas en el siglo XVI<sup>16</sup>. La edición de 1563 abre un período vacío hasta 1604. Para ese lapso de cuarenta años no es arriesgado suponer la existencia de una o más ediciones desaparecidas, por tres razones: en primer lugar, es extraño que la novela no se beneficiase también de la última época de esplendor caballeresco, que tuvo lugar entre 1575 y 1590<sup>17</sup>; por otra parte, obras del grupo de las traducciones no muestran este bache en la segunda mitad del siglo (aunque sí es observable en ellas un descenso editorial en términos absolutos); finalmente, el *Oliveros* fue un libro muy exportado a Indias en el último tercio del XVI, y resulta poco probable que fuera únicamente para dar salida a restos de ediciones antiguas sin venta en la Península<sup>18</sup>.

El panorama editorial del *Oliveros* en el siglo XVII contrasta notablemente con lo ocurrido en el siglo anterior: sólo dos ediciones en 1604. La siguiente documentada es ya de fecha tan avanzada como 1673, e inicia la nueva ola de reediciones del siglo siguiente. A la posible interpretación de este hecho, me referiré más adelante.

¿Quién constituyó el público del *Oliveros* durante el Siglo de Oro? La cuestión forma parte del problema más general de la lectura de los libros de caballerías: problema de gran interés desde el punto de vista social y literario, pero, hoy por hoy, lejos de hallarse definitivamente resuelto.

La literatura caballerescas fue, en la Europa de la Edad Media, lectura exclusiva de los círculos nobiliarios y cortesanos<sup>19</sup>. ¿Lo siguió siendo en la España del Renacimiento? Las respuestas ofrecidas a esta pregunta son dispares y hasta opuestas. La opinión crítica tradicional, basada, en último término, en las afirmaciones de Cervantes, suponía que los libros de caballerías fueron leídos en todas las clases sociales. Algunos estudiosos modernos, sin embargo, han puesto en tela de juicio tal idea. Maxi-

16. Cf. Martín de Riquer: «Cervantes y la caballerescas», en *Suma cervantina*, ed. J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (London: Tamesis Books, 1973), p. 285.

17. V. nota anterior.

18. Según Irving A. Leonard: *Los libros del conquistador* (México: FCE, 1979), p. 116, partidas de veinte, treinta y sesenta ejemplares fueron embarcados con frecuencia rumbo a América. Entre los documentos editados modernamente aparecen abundantes referencias al envío de la novela. V. entre otros, Francisco Fernández del Castillo: *Libros y libreros en el siglo XVI* (Madrid: FCE, 1982), p. 380, 388, 411, 414 y 439, y José Torre Revello: *El libro, la imprenta y el periodismo durante la dominación española* (Buenos Aires: Pubs. del Instituto de Investigaciones Históricas, 1940), p. 220.

19. Cf. Cedric E. Pickford: *L'évolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Âge* (Paris: A. G. Nizet, 1960), p. 294, y Carlos García Gual: *Primeras novelas europeas* (Madrid: Itsmo, 1974), pp. 18-9.

me Chevalier<sup>20</sup> ha documentado abundantemente la lectura de estas obras entre los nobles de las cortes de Carlos V y Felipe II. Fuera de los círculos aristocráticos, según él, los libros de caballerías sólo fueron leídos por algunos letrados, clérigos, literatos y mercaderes cultos, y es impensable la posibilidad de una amplia aceptación popular de dichas obras, de la que no hay apenas prueba documental<sup>21</sup>. Por su parte, Eisenberg también llega a la conclusión de que es entre los nobles y algunos mercaderes ricos donde se encontraba el público de los libros de caballerías, apoyándose en tres hechos: la ausencia, en las críticas, de referencias concretas a su lectura popular —antes bien, de ellas se deduce que su público era culto y de elevada posición—; el gran número de novelas dedicadas a miembros de la nobleza; y, sobre todo, el alto precio que alcanzaban estos volúmenes, ediciones de lujo en su mayoría, muy difícilmente asequibles a las economías modestas<sup>22</sup>.

La posibilidad de la lectura colectiva, que ni Eisenberg ni Chevalier toman en cuenta, ha sido explorada por Margit Frenk<sup>23</sup>, quien, basándose en el análisis de numerosos testimonios, afirma que «en el Siglo de Oro eso que hoy llamamos literatura entraba mucho más por el oído que por la vista y constituía un entretenimiento más colectivo que individual»<sup>24</sup>. Consecuencia inmediata de ello es que ni el analfabetismo ni la inalcanzabilidad económica supondrían, en principio, obstáculo para la amplia difusión de las obras. Sin embargo, no hay que confundir lectura colectiva con público humilde e inculto: para Frenk, el acceso a los circuitos de la literatura culta por parte de los estamentos inferiores sólo se efectuó a fines del siglo XVI, tras el fracaso como clase de la burguesía<sup>25</sup>. En el caso concreto de los libros de caballerías, se muestra partidaria de la hipótesis —rechazada por Chevalier— según la cual aquellos libros fueron, en la primera mitad del XVI, entretenimiento privativo de la aristocracia, pero luego conquistaron públicos más populares<sup>26</sup>.

A falta de una base documental suficiente, todas las propuestas ante-

---

20. «El público de las novelas de caballerías», en *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Turner, 1976), pp. 65-103.

21. *Ibid.*, pp. 89-93.

22. «Who Read the Romances of Chivalry?», en *ob. cit.*, pp. 89-118.

23. «“Lectores y oidores”. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. G. Bellini (Roma: Bulzoni Editore, 1982), II, pp. 101-23.

24. *Ibid.*, p. 114.

25. *Ibid.*, pp. 117-8.

26. *Ibid.*, pp. 108-9. Una hipótesis similar había emitido ya C. García Gual: «Cervantes y el lector de novelas en el siglo XVI», en *Mélanges de la Bibliothèque Espagnole: Paris 1976-1977* (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1978), p. 24. M. Frenk admite incluso la posibilidad de que los libros de caballerías escritos a partir de 1550 pudieran haber tomado en consideración ese nuevo público.

riores no rebasan la categoría de hipótesis de alcance limitado<sup>27</sup>. Así pues, no es tarea fácil determinar cuál fue el público que tanta afición mostró por el *Oliveros de Castilla*. Sin embargo, un pequeño análisis de su trayectoria editorial quizá arroje alguna luz sobre el asunto.

Durante la primera mitad del XVI, el *Oliveros* fue publicado como un libro más de caballerías: ediciones en folio, impresas en letra gótica y con portadas decoradas, buen papel, tipografía cuidada y abundantes grabados. Estas características formales son casi definitorias del modo de presentación del libro de caballerías a lo largo del siglo<sup>28</sup>, y en gran parte explicables en relación con el público al que parecen destinarse<sup>29</sup>, aunque quizá también intervengan factores relacionados con la naturaleza literaria de las propias obras<sup>30</sup>. Pero a mediados de siglo los impresores optan por reducir el formato del *Oliveros*, que en todas las ediciones de estos años aparece en cuarto. El cambio de formato pudo deberse más a simples razones de uso —para libros cortos, son más manejables los formatos menores— que a un intento por abaratar costes, ya que las ediciones en cuarto tienen el mismo número de pliegos que las en folio. Sin embargo, sí es muy apreciable el descenso de la calidad del papel, la desaparición de toda ornamentación —a excepción de la portada— y el aumento de la desidia tipográfica. En una palabra, el *Oliveros* había pasado de publicarse como libro de lujo a editarse como libro corriente. Con independencia de lo que haya detrás de estos cambios, el hecho es que a partir de ese momento, el *Oliveros* adopta el mismo aspecto gráfico que muchas otras traducciones caballerescas menores, que, por su brevedad, desde un

27. Chevalier y Eisenberg *no* demuestran que los libros caballerescos no fuesen leídos fuera de los ámbitos testimoniados, y Frenk se sustenta fundamentalmente en referencias literarias.

28. Hay que señalar algunas salvedades: no todas las ediciones tienen grabados, el esmero tipográfico es variable de unas a otras y la letra gótica raramente se empleó en la segunda mitad del XVI. Para una descripción detallada de los aspectos tipográficos, v. José María Díez Borque: «Edición e ilustración de las novelas de caballerías en el siglo XVI», *Synthesis*, VIII (1981), pp. 21-58.

29. Al menos con el público comprador. Para Díez Borque, las características físicas de estos libros responden a unas motivaciones de tipo cultural, encarnadas en el espíritu tradicional y medievalizante de los lectores, en abierta oposición al espíritu renacentista y humanista, que adopta, en el terreno tipográfico, otras formas muy distintas —formatos pequeños, letra redonda, ausencia de ilustraciones, etc. (art. cit., pp. 23-5). Sin embargo, no parece que la oposición medievalismo/renacimiento se plasmase tan unívocamente en los impresos españoles.

30. Es notorio el empeño de los autores por presentar sus ficciones como obras históricas, extraídas de viejas crónicas y traducidas de otros idiomas (v. D. Eisenberg: «The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry», en ob. cit., pp. 119-29). El mismo aspecto externo de los libros caballerescos es pertinente en este sentido, pues fueron impresos en forma similar a como lo eran muchas obras verdaderamente historiográficas.

31. V. J. M. Díez Borque, art. cit., p. 29.



principio se habían impreso en cuarto<sup>31</sup>. Todas estas obras ya de por sí resultaban muy baratas en relación con los grandes folios<sup>32</sup>.

No estaría fuera de toda razón suponer que el público preferentemente consumidor de literatura caballerescas fue durante el XVI la clase nobiliaria, pero que las obras cortas se hallaron desde pronto, y progresivamente, al alcance de compradores menos adinerados y cultos. A los «nuevos lectores» pertenecientes a esta incipiente vía de popularización no llegaban —por razones económicas o culturales— los largos libros de caballerías tan gustados por los aristócratas. Cuando a finales de siglo decayó la moda caballerescas entre las clases elevadas, las obras fueron poco a poco cayendo en olvido. Pero las novelas menores permanecieron y continuaron publicándose y leyéndose después, porque se había operado un paulatino cambio, o si se quiere, una progresiva ampliación del público inicial. Así, mientras las largas narraciones renacentistas murieron para siempre por abandono de sus antiguos lectores, la parcela de la literatura caballerescas que había conquistado el favor de un público menos exigente logró sobrevivir a la decadencia general del género. La literatura caballerescas menor pudo haber seguido siendo leída por aristócratas, pero eran libros que, en cualquier caso, ya no se imprimían exclusivamente para ellos.

¿Cuáles fueron las razones que determinaron que unos libros se mantuvieran y otros no? En primer lugar, intervendrían motivos puramente económicos: como se dijo arriba, las obras breves eran mucho más accesibles en precio que las extensas. Paralelamente podría hablarse de razones estéticas: las novelas netamente renacentistas contenían unos presupuestos ideológicos y artísticos más especiales y definidos, en cuanto conjunto literario, que las traducciones, en las que predomina una gran variedad de técnicas y estilos.

De todas formas, el comportamiento del *Oliveros* en el siglo siguiente no deja de llamar la atención. Quizá la novela sufrió la misma decadencia que afectó a los libros autóctonos, que dejaron de publicarse definitivamente en los primeros años del XVII. Pero mientras éstos murieron como lectura de amplia aceptación, algunos editores hábiles debieron de considerar rentable la resurrección posterior del *Oliveros*. Así entendido, el fenómeno sería aplicable igualmente a las otras obras breves. Mas cabe también la posibilidad de suponer en todas estas novelas, *Oliveros* incluido, una línea editorial más o menos constante a lo largo del XVII, de la que apenas queda testimonio. Dos hechos avalan, en cierto modo, la hipótesis: las fechas avanzadas de algunas de las impresiones que se conocen, interpretables como los eslabones sueltos de una cadena desapareci-

---

32. De acuerdo con los preciosos datos suministrados por el *Registrum* de Hernando Colón, puede deducirse que mientras un libro de caballerías medio venía a costar unos cinco reales, la mayor parte de las obras breves no alcanzaban el medio real. El ejemplar del *Oliveros* de 1509 había costado en 1525 treinta maravedís (*Catalogue of the Library of Ferdinand Columbus* (New York: Archer M. Huntington, 1905), n.º 4121).

da, y el caso concreto del *Carlomagno*, obra perfectamente asociable con las anteriores y que continuó publicándose con regularidad a lo largo del siglo.

### El siglo XVIII: difusión culta y difusión popular

El lento proceso que fue llevando a la literatura caballerescas desde una audiencia cortesana hasta un público popular tiene uno de sus jalones fundamentales en el siglo XVIII. El gran libro de caballerías renacentista desapareció cuando cumplió su ciclo vital, pero muchas obras cortas, en su mayoría traducciones del francés<sup>33</sup>, pervivieron. La vida editorial de las novelas menores en el XVII fue un tanto débil, según los datos —incompletos, con toda seguridad— de que ahora disponemos. Sea como fuere, el caso es que a fines de este siglo y principios del siguiente se produjo un nuevo florecimiento del género. Rodríguez-Moñino fue el primero en destacar esta permanencia de la literatura caballerescas después del Siglo de Oro, no «advertida» por los críticos porque fue el pliego suelto su nuevo vehículo editorial<sup>34</sup>. No voy a entrar aquí en la debatida cuestión de qué se entiende, desde el punto de vista formal, por *pliego suelto*<sup>35</sup>. Como acertadamente indica Jaime Moll, el aspecto material no es el único condicionante para que una pieza sea considerada pliego suelto o no: es necesario contar también con su finalidad editora, con su forma de difusión y con la amplitud del público receptor<sup>36</sup>.

La variedad de obras difundidas como pliegos de cordel fue enorme<sup>37</sup>,

33. Caso curioso presenta el *Canamor y Turián*, libro que parece original castellano, que obtuvo bastante éxito en el XVI, pero que no volvió a imprimirse más, aunque podría haberse incorporado al grupo de las obras que siguieron editándose.

34. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Castalia, 1965), pp. 45-6. La efímera vida de los pliegos sueltos pudiera explicar la falta de ediciones conservadas durante buena parte del XVII.

35. Una buena definición sigue siendo la que ofrece el propio Rodríguez-Moñino en su *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1979), p. 15: «un cuaderno de pocas hojas destinadas a propagar textos literarios entre la gran masa lectora, principalmente popular. Su extensión varía según la de la obra que contiene y así, aunque en un principio sirvió como norma atenerse a lo que era en verdad un pliego, es decir, una hoja de papel en su tamaño natural, doblada dos veces para formar ocho páginas, poco a poco se ha ido extendiendo el concepto y se considera como pliego suelto al cuaderno de hasta treinta y dos planas y más».

36. «Los surtidos de romances, coplas, historias y otros papeles», (en prensa).

37. La crítica ha tendido a resaltar los pliegos en verso, en detrimento de sus otras manifestaciones literarias y no literarias. Moll, en un intento de clasificación, establece los siguientes cuatro grupos de publicaciones: a) *ocurrentes*: obras

así como muy diversa su finalidad, que abarcaba desde la función simplemente informativa a la lectora, pasando por la docente —como textos para el aprendizaje escolar<sup>38</sup>— y la pastoral.

A finales del siglo XVII, o quizá antes, el *Oliveros* ingresa, al igual que los otros libros caballerescos supervivientes, en el ámbito de la llamada *literatura de cordel*, literatura de gran aceptación popular, pues, como señala Caro Baroja, «la «literatura de cordel» es una literatura más bien «popularizada» que de origen estrictamente «popular», o si se quiere, folklórico»<sup>39</sup>. Son obras que unos editores avispados, conscientes de su probable o seguro éxito, ponen a disposición de un amplio público en las mejores condiciones materiales de venta. Surge aquí el problema de la calidad de semejante público, habitualmente considerado como estrictamente popular<sup>40</sup>, pero que, con toda seguridad, se extendería también a gentes más cultas y pudientes. En este sentido, Moll propone el término de «literatura de amplia difusión» como más ajustado a la realidad y menos restrictivo que el tradicional de «literatura popular».

No es tarea fácil descubrir las causas del atractivo popular del *Oliveros* y otros relatos afines. En principio podría hablarse de las raíces folklóri-

---

de tipo informativo, en prosa, y por su naturaleza, de interés efímero, aunque algunas logren perdurar (relaciones, cartas, etc.); b) *recurrentes*: publicaciones con una determinada periodicidad (almanaques, calendarios, etc.); c) *propias*: obras en relación con un lugar concreto o advocación religiosa, sobre temas de interés limitado, obras de un autor concreto, etc.; d) *permanentes*: publicaciones en prosa y verso que son objeto de reediciones frecuentes, y que constituyen la base de los surtidos de las casas especializadas en la edición de pliegos sueltos (art. cit.).

38. Como afirma Edward M. Wilson: «Algunos aspectos de la historia de la literatura española», en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española* (Barcelona: Ariel, 1977), p. 39, «muchos niños, hasta después de 1700 por lo menos, aprendían a leer en estos extremadamente baratos libros de texto». Desde antiguo el aprendizaje de la lectura se iniciaba con la *cartilla* y se perfeccionaba con pliegos en verso (cf. J. Moll: «La cartilla et sa distribution au XVIIème siècle», en *De l'alphabétisation aux circuits du livre en Espagne XVIe-XIXe siècles* (Paris: CNRS, 1987), p. 311). Algunos documentos conservados dan cuenta del papel pedagógico de los pliegos, y no sólo de los poéticos, sino también de los más largos en prosa. Cf. Francisco Rodríguez Marín: «El *Quijote* y Don Quijote en América», en *Estudios Cervantinos* (Madrid: Atlas, 1947), p. 102; J. Torre Revello, ob. cit., p. LXXX; A. Paz y Melia: *Papeles de Inquisición. Catálogos y extractos* (Madrid: Patronato del Archivo Histórico Nacional, 1947), n.º 19; I. A. Leonard, ob. cit., apéndice, doc. III, p. 347).

39. *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid: Revista de Occidente, 1969), p. 455.

40. «Lo que llamamos “literatura de cordel” es una literatura de pobres o para gente pobre sobre todo» (J. Caro Baroja, ob. cit., p. 57). Similar es la opinión de Joaquín Marco: *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX* (Madrid: Taurus, 1977), I, p. 271.

cas de muchos de ellos<sup>41</sup>, pero la idea es por sí sola insuficiente. Caro Baroja sostiene que lo que agradaba de estas obras era fundamentalmente el elemento maravilloso y exótico, incitador de la imaginación<sup>42</sup>. En este aspecto, René Andioc ha señalado que el español del siglo XVIII, sobre todo el poco culto, vivía desde su infancia familiarizado, por razones de educación y ambiente, con la maravilla y la superstición, participando de una peculiar psicología colectiva que le hacía sentirse especialmente atraído por todo aquello que estuviera relacionado con lo mágico<sup>43</sup>. Bien podrían encuadrar en esa psicología unas novelas abundantes en lances prodigiosos y, a veces, milagros sorprendentes.

Varios editores especializados en la literatura de amplia difusión lanzaron al mercado sucesivas impresiones del *Oliveros* en pliegos de cordel: folletos en folio y a dos columnas, con papel de baja calidad y mala tipografía, pero adornados siempre con portadas muy llamativas, en las que figuraban grandes grabados y enormes letras anunciando el título de la obra. De forma similar se editaron durante el XVIII otras «historias» caballerescas<sup>44</sup>.

Junto a esta línea de difusión, apareció otra serie de ediciones de más calidad, caracterizadas por su formato reducido —el octavo— y su mayor esmero tipográfico, realizadas por impresores de mayor empaque cultural, ajenos al ámbito editorial del pliego suelto<sup>45</sup>. Estos tomitos, de unas doscientas páginas, quizá se dedicaran a un público de pretensiones culturales y poder adquisitivo superior, que no se conformaba con los baratos cuadernillos, sino que prefería la posesión de un *libro* en el verdadero sentido de la palabra, y atestiguarían una difusión «cultiva» de la novela, paralela a la difusión popular del pliego de cordel.

Los pliegos sueltos, comúnmente denominados en la época «menudencias» y «papeles», no siempre fueron bien vistos por las autoridades civiles. De hecho, algunos ya habían sido prohibidos e incluidos en los *In-*

41. En el caso concreto del *Oliveros*, Menéndez Pelayo señaló la procedencia folklórica de los principales motivos que configuran su estructura argumental (ob. cit., pp. 243-4).

42. Ob. cit., pp. 318-9.

43. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Fundación Juan March-Castalia, 1976), pp. 91-2.

44. *Historias* es el nombre genérico que recibía, por parte de editores y lectores, la literatura narrativa de cordel en prosa —el título de las obras solía comenzar con esa palabra. Cf. François Lopez: «Notes sur le fond ancien des recits en prose dans la "literatura de cordel"», en *Les productions populaires en Espagne 1850-1920* (París: CNRS, 1986), p. 9.

45. Tal es el caso de Pedro José Alonso y Padilla, que realizó abundantes ediciones de clásicos del Siglo de Oro. Cf. Francisco Vindel: «Un gran editor y librero del siglo XVIII», *Játiva*, 10-11 (1943), pp. 22-25, y la reproducción facsimilar del *Catálogo de libros exquisitos de la famosa librería castellana de Don Pedro Joseph Alonso y Padilla*, prel. Agustín Herra (Oviedo: 1979).

dices inquisitoriales. Pero la tentativa más seria encaminada a restringir la circulación de las «historias» la llevó a cabo, a mediados de siglo, Juan Curiel desde su cargo de Juez de Imprentas. El propósito básico de Curiel era la prohibición efectiva de todas aquellas obras que atentaran contra la razón, el buen gusto y las sanas costumbres. Y así, los libros caballerescos, que no habían sufrido durante el Siglo de Oro traba alguna para su publicación, no pudieron escapar a la escrupulosa mirada de los censores dieciochescos, pues «todo lo caballeresco era mal visto por el Consejo [de Castilla], aunque se tratara de cosas tan españolas como la leyenda de los Infantes de Lara»<sup>46</sup>. Ante tal exigencia de calidad ética y estética, no es de extrañar que la totalidad de las historias caballerescas cayese en interdicción<sup>47</sup>. El mismo *Oliveros*, a pesar de su capa moralizante, no se salvó del anatema<sup>48</sup>. De todas formas, estas medidas no se mantuvieron mucho tiempo en vigor, puesto que todo volvió a seguir como antes cuando Curiel abandonó el cargo<sup>49</sup>.

### El siglo XIX

El siglo XVIII marca el momento en que la literatura caballeresca alcanza definitivamente una amplia aceptación en las capas populares. Los textos se difunden en ediciones baratas, pero mantienen, en esencia, su integridad textual. El siglo XIX culmina este proceso de adaptación popular: ahora las obras son refundidas y abreviadas en consonancia con las nuevas necesidades de los lectores. Las razones de la permanencia y éxito de los viejos libros no deben de ser, en lo fundamental, muy distintas de las que habían operado durante la centuria anterior. Y también aquéllos siguieron siendo los mismos. Ello no implica que la literatura de cordel en prosa fuera inmutable. Por el contrario, los surtidos se hallaban en constante cambio, con la introducción de obras nuevas de éxito esperable y la desaparición de las que no encontraron fácil salida<sup>50</sup>. Lo que ocurre

46. Manuel Serrano y Sanz: «El Consejo de Castilla y la censura de libros en el siglo XVIII», *RBAM*, 15 (1906), p. 41.

47. F. Lopez, art. cit., p. 13.

48. V. la reproducción fragmentaria de su censura en M. Serrano y Sanz, art. cit., p. 41.

49. La prohibición de venta se mantuvo desde 1757 hasta, al menos, 1767 (F. Lopez, art. cit., pp. 12-4). Quizá no sea fortuita la circunstancia de que las ediciones tardías del *Oliveros* publicadas por Alonso y Padilla, y posiblemente situables hacia aquellos años, nunca lleven fecha, así como la existencia de alguna impresión contrahecha realizada sobre ellas.

50. V. el extenso repertorio ofrecido por Jean-François Botrel: «Les *historias* de colportage: essai de catalogue d'une bibliothèque bleue espagnole», en *Les productions populaires...*, pp. 25-62. Los surtidos en prosa se fosilizaron casi por completo en el último tercio del siglo (cf. J.-F. Botrel: «Aspects de la littérature de colportage en Espagne sous la Restauration», en *L'infra-littérature en Espagne aux XIXe et XXe siècles* (Grenoble: PUG, 1977), pp. 109-10).

es que las novelas caballerescas pertenecían al grupo de las obras *permanentes*, pertenecían a los «clásicos» de cordel.

Los pliegos en prosa adoptaron durante el XIX el formato en cuarto — muy ocasionalmente el octavo—, y solían estar constituidos por un número de pliegos que oscila entre dos y seis —de dieciséis a cuarenta y ocho páginas. La mitad superior, o más, de la primera página siempre aparece ocupada por el tradicional grabado, de más o menos calidad<sup>51</sup>, alusivo al tema de la obra. A modo de encuadernación, el pliego llevaba una sobrecubierta en papel delgado de vivos colores —azul, naranja, amarillo... Por lo general, la tipografía es, aunque descuidada, bastante clara y legible, y los márgenes suficientes. Gracias a una amplia red de distribución, poco estudiada y más compleja de lo que se ha venido suponiendo<sup>52</sup>, estos cuadernillos de módico precio llegaron a todos los rincones de España y, en diversa medida, a lectores de casi todas las clases sociales.

Así se editó numerosas veces desde principios de siglo una *Historia de Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, en una versión refundida y modernizada que, con ligeras variantes, perduró durante todo el XIX<sup>53</sup>. El autor de esta refundición —muy abreviada, y sin embargo, de las más largas de los surtidos en prosa— siguió con bastante fidelidad el hilo de la historia, pero introdujo en el argumento una serie de supresiones y cambios importantes. Dichas alteraciones parecen obedecer a una voluntad claramente racionalizadora por parte del adaptador, que buscaría dar mayor verosimilitud al relato eliminando pasajes truculentos y milagrosos, y rebajando en lo posible la presencia de elementos maravillosos. El anónimo adaptador también puso al día el estilo de la obra, simplificando la sintaxis y

51. La calidad de los grabados era muy tosca al comenzar el XIX, pero mejoró notablemente en los pliegos de mediados de siglo, en los que no es raro encontrar abundantes grabados intercalados. La introducción posterior de las nuevas técnicas de reproducción mecánica contribuyó a la también fosilización del aspecto externo de las obras.

52. Se ha tendido a valorar en exceso el papel de los ciegos como vehículo difusor de la literatura de cordel. Su función, sin duda, fue importante, al menos en cuanto se refiere a determinadas obras, pero lo cierto es que los canales de distribución fueron mucho más amplios (v. F. Lopez: «Gentes y oficios de la librería española en el siglo XVIII», *NRFH*, 32 (1983), pp. 164-72). Para una caracterización de la actividad difusora de los ciegos, v. el documentado estudio de J.-F. Botrel: «Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, IX (1973), pp. 417-82, y X (1974), pp. 233-71.

53. La refundición del XIX no fue la primera de la novela. Ya había aparecido otra, impresa en Lisboa por Antonio Alvarez a finales del siglo XVI o principios del XVII. Es una edición en folio, más en forma de folleto que de libro, a dos columnas y en letra redonda de gran tamaño, que ha pasado hasta hoy desapercibida a todos los bibliógrafos (existe ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, R/13130). La abreviación resume en casi dos terceras partes el original, y aunque no es homogénea, conserva con gran fidelidad el hilo argumental. El estilo es de una gran sencillez y llaneza discursiva.

modernizando el léxico («recámara» se transforma en «gabinete», «barjoleta» en «maleta», etc.). Sin embargo, con frecuencia mantuvo las antiguas formas discursivas, o lo que de ellas perduraba en las ediciones de fines del XVIII, en un intento de dar mayor altura literaria al texto. El resultado fue cierta suerte de hibridismo estilístico, de escaso valor literario, pero curioso y aun divertido para un lector de nuestros días.

Junto a la línea de difusión popular, y al igual que ocurrió en el siglo anterior, también se hicieron en el XIX algunas ediciones del *Oliveros* «extenso» en pequeños tomitos calcados de las impresiones dieciochescas. Aún quedaban lectores interesados en una versión más cuidada y mejor presentada de la novela. No debieron, con todo, ser demasiados, a juzgar por las dos únicas ediciones de este tipo conservadas.

## **El siglo XX**

Oliveros y Artús, al igual que sus otros compañeros de cordel, aún alcanzaron a conocer el presente siglo. La literatura en pliegos sueltos perduró todavía bastantes años, hasta que la llegada de nuevas formas de entretenimiento colectivo acabó por arrinconarla definitivamente. El auge de la radio y del cine puso el punto final a un largo proceso de popularización que había comenzado siglos atrás, y que llevó a las novelas caballerescas desde los ricos manuscritos nobiliarios tardomedievales hasta el tenderete del buhonero de feria. Paradójicamente, la muerte del último y desgarrado vástago popular del *Oliveros* coincidió con la resurrección erudita del antiguo texto de 1499: casualidades de la historia de la literatura.