

otorga a estos escritores, ya que se trata de la primera continuación que traspasa las fronteras españolas y que se desarrolla entre Portugal, España e Italia, en los tres respectivos idiomas. La obra, compuesta en portugués por Francisco de Moraes y publicada alrededor de 1544 en París, se inscribe en el amplio ciclo de los Palmerines, inaugurado en 1511 con la publicación del *Palmerín de Olivia* español. En este contexto narrativo, el *Palmeirim de Inglaterra* puede considerarse el volumen fundacional de una nueva rama del ciclo –o de un ciclo menor dentro del ciclo canónico principal– que reanuda los hilos dejados sueltos por la conclusión del *Primaleón* y desarrolla uno de los enredos caballerescos que más cautivaron al público de la época, el amor entre don Duardos y Flérida, padres del protagonista de la saga portuguesa, *Palmeirim de Inglaterra*². En el marco del ciclo palmeriniano, entonces, el *Palmeirim* se sitúa al lado del *Platir* (1533), otra continuación castellana del *Primaléon*, proponiendo una historia alternativa³.

La traducción española del *Palmeirim de Inglaterra*, realizada por un anónimo, se imprime dividida en dos partes, respectivamente fechadas en 1547 y 1548⁴. El texto portugués está asimismo repartido en dos partes, una de 41 capítulos y una de 131, con numeración seguida, que se publican juntas; en cambio, la primera parte del texto castellano incluye 101 capítulos y la segunda 66, con un total de 167 capítulos, cinco menos respecto a la numeración original (Vargas Díaz-Toledo 2020: vii). Esta versión castellana sirve, a su vez, de texto de partida para la traducción italiana, también impresa en dos partes en 1553 y 1554 en los talleres venecianos de Francesco Portonari da Trino⁵.

Mambrino Roseo da Fabriano es una figura cultural fundamental para la difusión del género caballeresco de tradición castellana en Italia: entre 1544 y 1554 da a la imprenta las traducciones italianas de la mayoría de las obras españolas que componen los ciclos de los Amadises y de los Palmerines. A partir de 1554 publica sus obras originales, en italiano, hasta componer trece nuevos volúmenes que amplían el ciclo amadisano, entre 1558 y 1568, y seis para el ciclo palmeriniano, entre 1554 y 1559⁶. De hecho, el recorrido de Roseo como autor empieza en el marco del ciclo palmeriniano: el *Flortir*, continuación del *Platir*, es la primera obra original que publica en 1554, fecha en la que se publica también la traducción italiana de la segunda parte del *Palmerín de Inglaterra*.

Precisamente esta última traducción desemboca en una de las continuaciones originales de Roseo, la tercera parte del *Palmerino di Inghilterra*, publicada en 1559⁷. Esta tercera parte se abre con el nacimiento de una nueva generación de futuros caballeros griegos. Entre los protagonistas se encuentran también algunos de los personajes principales de la novela portuguesa, en particular Floriano del Desierto, pero también Florendos, Trineo, Tarnaes, con frecuentes cambios de enfoque de un personaje a otro. En el marco de una estructura fragmentaria, que no permite un auténtico desarrollo narrativo, se suceden aventuras maravillosas, que llevan a los caballeros hasta las Indias, sin olvidar, en el trasfondo, el conflicto entre cristianos y turcos.

Un rasgo especialmente interesante de esta continuación es la presencia en la novela de una artificiosidad macabra, casi barroca, con la creación de aventuras lúgubres en contextos espeluznantes. Podríamos considerarla una anomalía en el marco de la producción de Roseo; Neri nota, por ejemplo, que en su traducción italiana del *Amadís de Gaula* se pueden apreciar algunos cambios respecto al original, entre

² Este enredo también tuvo su adaptación teatral realizada por Gil Vicente, la *Tragicomedia de don Duardos*, gracias a la cual se popularizan las figuras de Duardos y Flérida; Marín Pina (1996) presenta una breve bibliografía de los comentarios a la obra.

³ Las aportaciones portuguesas al ciclo incluyen también las *Terceira e Quarta partes da Crónica de Palmeirim de Inglaterra* (1587), escrita por Diogo Fernandes, a la que Baltasar Gonçalves Lobato añadió las *Quinta e Sexta partes de Palmeirim de Inglaterra* (1602). Gonçalo Coutinho amplió posteriormente el ciclo con tres volúmenes de la *Crónica do príncipe dom Duardos*, redactados a principios del siglo xvi; se trata de una continuación directa del *Palmeirim de Inglaterra* que solo sobrevive en versión manuscrita. Fernandes (2006) editó la primera parte del texto y Romero (2012) se dedicó a las partes segunda y tercera.

⁴ Durante largo tiempo se consideró, erróneamente, la versión portuguesa traducción de la castellana. Esto hasta que la primera edición portuguesa conservada fue la publicada por André de Burgos en Évora en 1567 (Vargas Díaz-Toledo 2020: vii; 2006: ix), dos décadas posterior a la edición española. El descubrimiento en 2009 por parte de Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2012: 19-21) de un ejemplar de la efectiva primera edición portuguesa en la Biblioteca del Cigarral del Carmen, en Toledo, permitió trazar una cronología correcta del ciclo. En general, el trabajo de Vargas Díaz-Toledo es imprescindible a la hora de enfrentarse con estas obras; el estudioso publicó en 2021 una edición del texto portugués, realizada con Pedro Álvarez Cifuentes, con la que se estrenó la colección de obras caballerescas portuguesas «Universo de Almourol». A Vargas Díaz-Toledo se debe también una edición de la traducción castellana, dividida en dos partes, publicadas respectivamente en 2006 y 2020 en la colección «Libros de Rocinante» de la Universidad de Alcalá de Henares. Para una aproximación a esta rama del ciclo de los Palmerines se remite entonces a los extensos estudios introductorios que acompañan sus ediciones. El estudioso también dedica un amplio ensayo (Vargas Díaz-Toledo 2012) a la literatura caballeresca portuguesa de los siglos xvi y xviii, con un enfoque especial en la tradición de las obras manuscritas. A este cuadro podemos añadir también la edición de la versión portuguesa de la obra elaborada por Lénia Márcia Mongelli, Raúl Cesar Gouveia Fernandes y Fernando Maués, que remonta a 2016.

⁵ Una traducción al francés del *Palmeirim* se publica en 1552-1553, mientras la inglesa remonta a finales del siglo xvi; véase Vargas Díaz-Toledo (2020: xxii).

⁶ La figura de Roseo fue estudiada por Anna Bognolo, que en Bognolo / Cara / Neri (2013) traza un perfil biográfico. El volumen incluye también un cuadro general, realizado por Stefano Neri, sobre la recepción y circulación de la novela caballeresca española en Italia. Bognolo / Neri / Bellomi / Zoppi (2025) siguen desarrollando esta línea de investigación dedicada a la obra de Roseo, enfocando el universo narrativo de los Palmerines bajo el punto de vista del contenido, de los vínculos entre las novelas y de la difusión del ciclo. En cuanto a este último aspecto, destaca la traducción francesa, realizada del español por Jacques Vincent y publicada en Lyon por Thibaud Payen en 1552-1553. La traducción inglesa fue llevada a cabo entre 1581 y 1587 por Anthony Munday, el principal traductor al inglés de libros de caballerías castellanos, quien utilizó como texto de partida la versión francesa de la obra. La referencia al mundo de Inglaterra llevó a Munday a dedicarse a la traducción de este volumen incluso antes que al *Palmerín de Olivia*, y, de hecho, se da por sentado que existió una edición *princeps* anterior a la primera conservada, fechada 1596. En 1602 Munday publicó también la traducción inglesa de la tercera parte italiana. Sobre los Palmerines véanse también Marín Pina (1996) y Bognolo (2013); Zoppi (2020, 2021, 2022a, 2022b, 2024) estudia algunos rasgos de las novelas italianas según una perspectiva comparativa respecto a las obras castellanas y portuguesas.

⁷ De hecho, el volumen no lleva en la portada el nombre de su autor. El análisis estilométrico de Bazzaco (2021) lo atribuye a Roseo con un buen grado de probabilidad.

los cuales destaca precisamente la atenuación de la violencia y de los pormenores más macabros (Bognolo / Cara / Neri 2013: 147)⁸.

Según los datos históricos de que disponemos, Roseo permaneció durante la mayoría de su vida en la órbita de las cortes italianas, asociado a varios personajes y familias ilustres, como Malatesta Baglioni en Perugia y el círculo farnesiano en Roma; significativa es también su probable actividad de preceptor para la familia Orsini-Anguillara —también cercana a los Farnese— en la que podría arraigar el arranque moral y pedagógico de sus novelas, que parece delinear la intención de dirigirse a un público concreto de jóvenes lectores, y, sobre todo, lectoras⁹. Roseo presta, entonces, atención especial a retratar personajes femeninos inteligentes, astutos en cuestiones amorosas, pero también prudentes, capaces de alcanzar sus deseos con una óptica pragmática e, incluso, jocosa y atrevida, pero sin perjudicar nunca su honor y su reputación. En este cuadro, entonces, sorprende la atención que Roseo dedica en la tercera parte del *Palmerino di Inghilterra* a aventuras macabras, con extensas descripciones de escenarios sangrientos.

Una primera aventura significativa es la que, de una «spaventosa grotta» (*Palm. Ing. III*, f. 152r)¹⁰, lleva a la Torre dello Spavento, a partir del cap. 48; su protagonista es Primaleone II, hijo de Florendo y Mira Guarda, excelente miembro de esta nueva generación de caballeros que protagoniza la continuación italiana. La Torre fue creada por la maga Melia, «la quale odiava sommamente [i] Christiani e gareggiava nell'arte magica con Urganda la sconosciuta» (*Palm. Ing. III*, ff. 152v-153r)¹¹; está infestada por caníbales, gigantes con cuerpo humano y cara perruna, «gente di quella parte del mondo dove habitano gli Antipodi» (f. 154v), traídos a este lugar precisamente por Melia¹². El caníbal, figura ajena y desconocida, encarnación de peligro, representa un elemento maravilloso, un monstruo creado a partir de los relatos de las *mirabilia* que los europeos supuestamente encontraron en la exploración del Nuevo Mundo, fundiendo realidad y fantasía y dando lugar a un rico imaginario de tradiciones míticas.

El tono se hace más oscuro y el entorno más tenebroso cuando Trineo, emperador de la Magna, cae víctima de un naufragio y llega a un lugar desconocido, una isla encantada por la maga Dircea¹³. El hechizo de la maga procede de su temperamento lujurioso: los caballeros que llegan a la isla, movidos por un impulso irrefrenable, se lanzan a un río encantado que les hace perder el juicio, de manera que Dircea puede elegir entre ellos sus futuros amantes¹⁴. Lo que, en este entorno, parece llevar al lector a un mundo de corte infernal y pesadillesco es también la descripción de una tormenta levantada por la misma encantadora, con fuerte viento y violento granizo: «fece di subito oscurare l'aria con tanti tuoni e lampi, come se rovinasse il mondo» (*Palm Ing. III*, f. 163v). La imagen de los caballeros que se dejan llevar por la corriente del río, perdiéndose en la lascivia de la maga, junto con esta tormenta infernal, evoca un ambiente próximo al canto V del *Inferno* de Dante Alighieri, donde se castigan precisamente a los lujuriosos, golpeados por una violenta borrasca,

che mughia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.

La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta (Sapegno 1991, V, vv. 29-33, p. 56).

Elementos recurrentes que pertenecen a este mundo de horror son los huesos y la sangre, imágenes de muerte y de violencia. En la continuación de la aventura de la Torre dello Spavento, Primaleone II llega a un

⁸ Bognolo (2024) analiza algunas aventuras especialmente lúgubres de la tercera parte italiana del *Palmerín de Inglaterra*, en particular en relación con la novela corta italiana.

⁹ Sobre este asunto véase en particular Zoppi (2020, 2022a).

¹⁰ Para agilizar las citas de las obras estudiadas se indica entre paréntesis una abreviatura del título, incluida también en la bibliografía final.

¹¹ Se trata de una figura rescatada de la tradición caballerescas anterior, concretamente de *Las sergas de Esplandián*, donde reúne «varios elementos de la tradición del hombre salvaje pero matizados y enriquecidos con aspectos mágicos e intelectuales» (Campos García Rojas 2000: 136). De esta manera Roseo entrelaza el ciclo de los Palmerines de Inglaterra con el de los Amadeses, ubicándolos en el mismo universo literario.

¹² Según Vignolo (2005: 153), el origen del término «caníbal» remonta al diario de Cristóbal Colón, donde se le atribuyen varias etimologías: en primer lugar, con este neologismo se hace referencia a hombres con características físicas caninas, que comen carne humana. Con toda probabilidad se trató de una traducción aproximada del término con el que se designaba a un enemigo en el idioma de la población local con la que Colón entró en contacto en América. Sucesivamente, en el diario se apunta a los caníbales como el pueblo del Gran Kan, soberano del Catay y de las Indias Superiores, simplemente por la asonancia entre «cani», radical del idioma local, y «Gran Kan». La relectura occidental del viaje de Colón, con cierto afán de clasicismo humanista, interpreta las nuevas tierras exploradas precisamente como «las antípodas» (Vignolo 2005: 157). Otra teoría etimológica relaciona el término «caníbal» con la palabra «caribe», siendo los dos sinónimos tanto de habitante antillano como de hombre antropófago; sobre este asunto véase también Erlendsdóttir (2017). Sobre el tema de la antropofagia en la literatura áurea véase Gómez Canseco (2004-2005), que asocia la representación de este tabú con la difusión de crónicas y pliegos sueltos sobre América y las costumbres de sus habitantes; el canibalismo, junto con manifestaciones de vampirismo y de necrofagia, se consideraba también actividad propia de la brujería, como relatan algunas Relaciones de Autos de Fe. En este contexto, según el estudioso, «los libros de caballerías acudieron a la antropofagia como mecanismo para acentuar el horror de las situaciones épicas» (Gómez Canseco 2004-2005: 16). El ejemplo más destacado es probablemente el del *Oliveros de Castilla*, donde el mismo Oliveros descubre en una visión onírica que para sanar la enfermedad de Artús tendrá que hacerle beber la sangre de sus hijos.

¹³ También en este caso, Dircea es descendiente de otra encantadora, Malfada, que fue matada por Palmerín en la novela fundadora del ciclo. Además, en el *Palmerín*, se produce el encuentro de Malfada con otro Trineo, abuelo del Trineo del *Palm. Ing. III*, que cayó víctima de sus hechizos y fue transformado en perro.

¹⁴ «La fata havea cavato del fiume due giovani bellissimi per tenerseli (come era suo costume) in vita lasciva, poi li precipitava nel fiume, dove, perdendo il giudizio [...], non potevano ridire quanto gli fusse con la fata avvenuto» (*Palm. Ing. III*, f. 163r).

sepulcro en el que tendrá que entablar un duelo, metafórico y real, con la muerte, «o vogliamo dire le osse unite di un morto» (*Palm. Ing.* III, f. 193r). En otros casos, los huesos humanos y animales se convierten en objetos que constituyen un paisaje aterrador, en el que los elementos de la naturaleza quedan sustituidos por partes del cuerpo humano. Esto ocurre en otra «grotta oscurissima» (*Palm. Ing.* III, f. 243v), una cueva encantada con paredes de huesos y puertas de calaveras: «[Primaleone II] giunse ad un muro fabricato con osse de' morti huomini e d'animali, nel quale era una porta horribilmente armata con teste d'uomini e de' cavalli, de' serpi, e de' grifoni» (*Prim. Ingl.* III, f. 244r). De una de estas puertas emerge una monstruosa criatura antropófaga: «porgeva fuori il capo un animale grande, come un elefante, il quale mangiava certi corpi tanto stracciati che non si conosceva se erano huomini o animali» (*Prim. Ingl.* III, f. 244r). De la sangre de esta bestia, con la que Primaleone lucha, se generan nuevos animales monstruosos que devoran al caballero que acompaña al joven en esta aventura infernal: «saltarono sopra 'l cavalliero et lo stracciarono in pezzi, do poi la bestia se lo traguggiò di subito» (*Palm. Ing.* III, f. 244v).

La aventura que se desarrolla en la Isola del Lago Senza Fondo propone al lector un entorno similar, quizás aún más siniestro y rico en referencias infernales. En este caso, parece tratarse de un paisaje concebido como una inversión del tradicional *locus amoenus* de la novela pastoril: los caballeros tienen que lanzarse dentro de la boca de una serpiente enorme, saliendo de su cola para encontrarse en un «giardino rosseggianti» (*Palm. Ing.* III, f. 290v). Los árboles de este jardín son, en realidad, gigantes y hombres clavados en el suelo por los miembros, mientras los hilos de hierba son espadas y puñales:

Videro le più horrende piante che mai fussero in alcun luoco piantate. Gli alberi erano gran giganti, piantati alcuni co'l capo in giù, altri co' piedi, alcuni per un braccio, e alcuni erano incalmati uno nell'altro, le piante minori erano huomini di commune statura; le herbe erano spade, pugnali, e altre armi insanguinate [...]. Sopra la porta era scritto:

Pianta si rimarrà nel mio giardino,
chi v'entrerà, perché lo vietò a tutti.

[...] Cominciarono a caminare per quelle arme con le ponte in su, le quali tutte si muovevano verso di loro, facendo un'horrenda musica con l'urtarsi insieme, gli alberi si scorlavano quasi minacciando (*Palm. Ing.* III, f. 290v).

Se trata de una escena que resuena de ecos dantescos, concretamente puede recordar el canto XIX del *Inferno*, que describe la tercera *bolgia*, dentro del octavo círculo infernal, donde se castiga a los simoníacos: de los numerosos agujeros cavados en una fosa salen las piernas de los condenados, con las plantas de los pies quemadas por el fuego¹⁵.

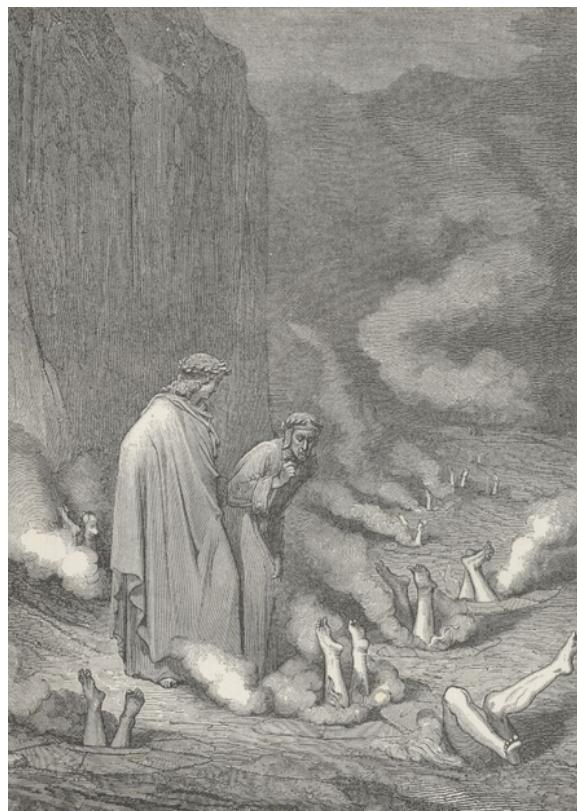


Figura 1. Grabado de la edición del *Inferno* ilustrada por Gustave Doré, publicada entre 1861-1868.

¹⁵ «Io vidi per le coste e per lo fondo / piena la pietra livida di fori, / d'un largo tutti e ciascun era tondo. [...] / Fuor de la bocca a ciascun soperchiava / d'un peccator li piedi e de le gambe / infino al grosso, e l'altro dentro stava. / Le piante erano a tutti accese intrambe; / per che si forte guizzavan le giunte, / che spezzate averien ritorte e strambe» (*Inferno*, XIX, vv. 13-15; 22-27, pp. 215-216).

Este jardín infernal cuenta también con una fuente, que respeta el carácter macabro del lugar: en vez de agua, de ella brota la sangre de un río que corre entre orillas de carne humana, alimentando bestias feroces:

Giunsero ad una fonte, la più strana che fusse mai veduta: l'acqua era vivo sangue, che per un rivo correva in quella, e le banche d'intorno parevano di carne humana; concorrevano a questa fonte lupi, orsi e altri animali, i quali trahendosi la sete con quel sangue, si riducevano a mordere quei corpi humani che erano piantati d'intorno a quel luoco (*Palm. Ing. III*, f. 291r).

Esta imagen tampoco resultaría nueva a los lectores de la *Commedia* dantesca: en el canto XII del *Inferno* se describe el Flegetonte, un río de sangre caliente, en el que hierven los violentos contra el prójimo; en este caso el paisaje no está poblado por fieras, sino por criaturas mitológicas, los centauros, que vigilan a los pecadores¹⁶.



Figura 2. Miniatura del canto XII del *Inferno* del manuscrito Yates Thompson 36 (1444-1450, f.21v), © British Library.

De hecho, también en la novela de Roseo el río sangriento se llena de hombres y gigantes cuando se rompe el encantamiento que domina este lugar: «quegli huomini e giganti piantati nel giardino s'andavano a precipitare nella fonte del sangue, sì che non vi rimase corpo alcuno che non fusse in quel sangue sommerso» (*Palm. Ing. III*, f. 292r).

Esta aventura se acerca, tanto en el tono como en los elementos fúnebres e infernales, a un episodio de otra continuación del ciclo palmeriniano, el *Polendo*: se trata de la única novela caballeresca italiana, en el ámbito de los ciclos narrativos castellanos, que no está atribuida a Mambrino Roseo; su autor es Pietro Lauro, que la publica en 1566, relacionándola directamente al *Primaleón*¹⁷.

En el *Polendo* encontramos otra imagen de un río de sangre que recuerda el Flegetonte dantesco y que forma parte de una compleja aventura que se desarrolla parcialmente en las proximidades de un molino hidráulico que tritura huesos; las paletas de la rueda del molino golpean precisamente este río de sangre:

[Leandro] giunse dove di continuo voltava un molino con un'acqua che pareva sangue e vi si macinavano ossi di morti, della quale farina alcune femine facevano certe statue in forma humana, le quali, divenendo vive, erano scannate, e questo lor sangue entrava nel canale, che faceva macinare quel molino (*Pol.*, ff. 196v-197r).

La fascinación por el mundo infernal se explicita también en una aventura que tiene lugar en un castillo llamado «Stigio», evidente referencia a otro río infernal que pertenece a la mitología grecorromana y queda incluido en el *Inferno* dantesco. Este nombre revela el color del propio castillo, caracterizado por matices grisáceos: «un castello di colore berettino [...] era fatto della più strana foggia del mondo. Era la sua muraglia

¹⁶ Merece la pena señalar que según la mitología griega y romana el Flegetonte sería un río de fuego, no de sangre: así lo describen Homero en la *Odisea* (X, 513) y Platón en el diálogo *Fedón*, entre otros. Dante lo convierte en un río de sangre hiriente, siendo la sangre, simbólicamente, la que fue vertida por los violentos que sufren su castigo en el propio río.

¹⁷ Es interesante notar que no se trata efectivamente ni de una precuela ni de una secuela respecto al *Primaleón*: las vicisitudes de la novela de Lauro se desencadenan a partir del cap. 153 del *Primaleón*, donde se afirma que, tras su investidura, Pompides, hijo de Duardos, empezo su errancia caballeresca en busca de aventuras «come se cuenta en la grande istoria de don Duardos» (*Prim.*, p. 379). Pompides, de hecho, junto con Polendo y el propio Primaleón, será uno de los héroes protagonistas de la novela de Lauro que no solo propone un desarrollo narrativo alternativo respecto al *Platir* y a la cuarta parte de *Primaleone* de Roseo, sino que también descuida la última parte del *Primaleón* (caps. 154-217) y ofrece una rescritura de la conclusión de sus vicisitudes. Como para Roseo, el interés de Pietro Lauro por el universo caballeresco castellano queda atestiguado también por sus traducciones, aunque numéricamente inferiores: Lauro publica en 1544 la traducción del *Lepolemo* bajo el título de *Cavalier della Croce*, en 1557 el *Cavallier del Sole*, traducción de la novela *Peregrinación de la vida del hombre*, en 1558 la versión italiana del *Valeriano de Hungría* y en 1560 la del *Leandro el Bel*. Sobre su actividad de traductor de obras caballerescas véanse Bazzaco (2018) y Demattè (2023), que analiza también las relaciones del *Polendo* con las novelas castellanas del ciclo palmeriniano.

in tre cantoni di colore di cenere» (*Pol.*, f. 94v)¹⁸. El interior del lugar confirma las impresiones luciferinas de «un luoco d'inferno vuoto d'anime, tanto era ogni cosa squalida, sozza, e macilente» (*Pol.*, f. 95r); en este ambiente espectral y decadente han caído prisioneros varios caballeros por iniciativa del señor del castillo, que busca venganza en contra de la descendencia de Primaleón por la muerte de su padre. De hecho, las condiciones de este cautiverio podrían representar un suplicio del infierno dantesco:

Vide il più horendo spettacolo di crudeltà che mai fusse udito. Era ciascun prigione con uno anello al collo, attaccato ad una catena tanto lunga che si potesse stendere, e haveva vicino pani già marciti e un gran vaso d'acqua puzzolente, la quale gli era mutata ogni mese, e di tale cibo si potevano sostenbare. Il luoco era umido e disposto d'uccidere ogni sano giovane, perciò da molte di quelle catene pendevano corpi morti, alcuni con le sole ossa, altri che anchora puzzavano (*Pol.*, f. 97v)¹⁹.

Lauro elabora una novela que comparte varios rasgos con la continuación de Roseo del *Palmeirim de Inglaterra*: además de abundar en cierto efectismo macabro, se encuentran varias construcciones mágicas complejas —aunque los propios magos suelen quedar anónimos, sin convertirse en enemigos personales y personajes auténticos— y ambientaciones en mundos exóticos lejanos, concretamente, en el caso del *Polendo*, africanos, con aventuras que se desarrollan en Etiopía, Egipto y Mauritania²⁰. Lo maravilloso nunca falta en las novelas de Roseo, incluso lo que se solía asociar con el mundo oriental, pero en la tercera parte del *Palmerino di Inghilterra* se puede destacar una especial concentración de estos rasgos: además de la presencia de los caníbales, como hemos visto, entre los personajes secundarios se incluyen a los pigmeos que luchan para defender el Regno dei Nani, con la ayuda de los caballeros cristianos (caps. 40-41; 44); también encontramos una aventura que Roseo presenta relacionada con la historia de India («narrano le historie indiane», *Palm. Ing.* III, f. 111r), donde se destaca la残酷 de un rey del pasado que, para castigar a su hija por haber quedado embarazada de una relación con un vasallo, mata al recién nacido (cap. 37). La proliferación de magos y magas participa en esta búsqueda casi barroca de sorpresa y admiración: además de las ya mencionadas Dircea y Melia²¹, se recupera de la segunda parte del *Palmeirim* portugués a Drusa Velona, ampliando notablemente su papel y convirtiéndola en uno de los enemigos más incansables de los cristianos; a estas figuras femeninas se añade la de Bernuccio (cap. 33-34; 39), que urde encantamientos complejos y aparatosos gracias a sus poderes transformistas.

En sentido general, entonces, podemos afirmar que esta novela, en el rico corpus compuesto por Roseo, manifiesta unas características específicas, que juegan con la construcción de un entorno infernal en el ámbito de una poética que enfatiza lo macabro: el propósito parece ser suscitar la admiración del lector con elementos y lugares sorprendentes y espeluznantes, según una tendencia que se hará propia del naciente gusto barroco y que se acompaña también por una evidente búsqueda de exotismo.

En suma, la continuación de Roseo del ciclo portugués del *Palmeirim de Inglaterra* constituye un excelente ejemplo de las posibilidades narrativas que la escritura potencialmente inacabada de los ciclos caballerescos otorga a los autores, que balancean una intención imitativa y una puramente creativa: Roseo retoma el hilo narrativo creado por Francisco de Moraes para orientar el relato hacia nuevas sendas. El *Palmeirim* presenta una marcada inclinación por la aventura cortesana y amorosa, centrada en la personalidad donjuanesca y enamoradiza de uno de los protagonistas, Floriano del Desierto, y en un amplio abanico de figuras femeninas memorables, en particular Miraguarda, que protagoniza también la continuación italiana. El tono de la novela de Roseo se aleja de esta tendencia para ubicar sus aventuras en entornos más oscuros, en cuevas preñadas de referencias infernales; esta novela destaca por su originalidad precisamente por el desarrollo de este núcleo temático especialmente lúgubre, que no se encuentra con esta misma frecuencia y amplitud en ninguna otra novela de Roseo, ni siquiera en las posteriores. Como afirma Hinrichs (2017), en estos desvíos se halla la riqueza narrativa ofrecida por el mecanismo de las continuaciones encadenadas en ciclos:

en cuanto a las motivaciones, las secuelas se escriben por tres razones principales: corrección, ampliación y conclusión del texto precedente. En todos los casos, subordinan la historia original a propó-

¹⁸ «L'acqua era buia assai più che persa; / e noi, in compagnia de l'onde bige, / entrammo giù per una via diversa. / In la palude va c'ha nome Stige / questo tristo ruscel, quand'è disceso / al piè de le maligne piagge grigie» (Sapegno 1991, VII, vv. 103-108, p. 85). El término «stigio» queda atestiguado en el italiano culto antiguo precisamente con el significado de oscuro, negro, empleado, por ejemplo, por Boccaccio en la *Comedia delle ninfe fiorentine* (1341-1342).

¹⁹ La cumbre de este imaginario mortífero en el ámbito del *Polendo* se alcanza en el cap. 42, donde el autor describe una danza macabra de esqueletos: «si mostraron fuori alquanti huomini morti, cioè le nude ossa, che cominciarono la più strana armonia, causata dal movimento di quelle ossa, che haveria fatto spavento all'istessa morte» (f. 123v). Sobre la tradición de este motivo medieval y sus interpretaciones literarias existe una bibliografía extensa; aquí se señalan tan solo Pumarola (1961), Vigo (1980), García-Matós (1985), Vaíllo (1993), Martínez-Falero (2011).

²⁰ Además de estos elementos, la aventura en la que se observan más similitudes con el *Palm. Ing.* III es la del sepulcro de Constantino: en el *Polendo* (caps. 8-9) un mago había realizado un sepulcro de mármol destinado a alojar los restos de Constantino, que, sin embargo, fue sepultado en Constantinopla. Decepcionado, el mago encanta el sepulcro: su liberación del hechizo está en las manos de un caballero predestinado. Esta aventura reproduce un patrón que existe también en el *Palm. Ing.* III, en este caso con el sepulcro de Alejandro Magno (caps. 61-63). A confirmación de los tonos oscuros del *Polendo* se puede también mencionar que son cuatro las aventuras que se desarrollan, al menos parcialmente, en un sepulcro; es especialmente significativa, por su relación con la tradición caballeresca del ciclo, la del sepulcro de Finea (caps. 94-96), protagonista de una historia de amor ejemplar en el *Primaleón* (caps. 139-143), acabada trágicamente con el suicidio de la joven. Su padre edifica para su entierro un sepulcro encantado que representa la ambientación de la aventura del *Polendo*, en el que el cuerpo sin vida de Finea sigue enamorando a los caballeros que visitan aquel lugar.

²¹ Cabe decir que Melia no aparece concretamente como personaje, pero sus encantamientos pasados sobreviven y tienen consecuencias en el plano temporal de la novela.

sitos nuevos, convirtiendo la figuración en prefiguración. En otras palabras, son rebeldes y respetuosas, fieles e infieles.

Bibliografía

- Bazzaco, Stefano (2018): «El caso del *Leandro el Bel*, sobre la dudosa autoría de un libro de caballerías», in Maria Rosso, Felice Gambin, Giuliana Calabrese y Simone Cattaneo (eds.), *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*. Roma: AISPI Edizioni, pp. 157-173.
- Bazzaco Stefano (2021): «Experimentos de estilometría en el ámbito de los libros de caballerías. El caso de atribución de un original italiano: *Il terzo libro di Palmerino d'Inghilterra* (Portonari, 1559)», in Meritxell Simó (coord.), «*Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit*. Creació, recepció i representació de la literatura medieval. Cilengua: San Millán de la Cogolla, pp. 149-165.
- Bognolo, Anna (2013): «Los palmerines italianos: una primera aproximación», in Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho (eds.), *Palmerín y sus libros: 500 años*. México, D.F.: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, pp. 255-284.
- Bognolo, Anna (2024): «Maravillas y horrores en el último *Palmerín de Inglaterra*», in Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro y María Álvarez Álvarez (eds.), *Aureae Litterae Overtenses. Actas del XIII Congreso de la AISO (Asociación Internacional Siglo de Oro)*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 439-450.
- Bognolo, Anna / Cara, Giovanni / Neri, Stefano (2013): *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*. Roma: Bulzoni.
- Bognolo, Anna / Neri, Stefano / Bellomi, Paola / Zoppi, Federica (2025): *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Palmerino d'Oliva*. Roma: Bulzoni.
- Campos García Rojas, Axayácatl (2000): «La Infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*», in Andrew M. Beresford y Alan Deyermond (eds.), *Proceedings of the Ninth Colloquium*. London: Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 135-144.
- Demattè, Claudia (2023): «Pietro Lauro traductor y autor de libros de caballerías en Venecia: digresión y censura en el *Valeriano d'Ongaria* (1558)», in Aguilera Perdomo, María de Rosario, Botero García y Mario Martín (eds.), «*Un libro muy gracioso y muy alto en toda la orden de caballería*». *Estudios sobre la ficción caballeresca del Renacimiento*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 269-303.
- Díez-Borqué, José María (1995): *El libro: de la tradición oral a la cultura impresa*. Barcelona: Montesinos.
- Erlendsdóttir, Erla (2017): «Del Sur al Norte. El trayecto europeo del antillanismo caníbal». *Anuario de Estudios Filológicos* 40, pp. 25-45. DOI: <https://doi.org/10.17398/2660-7301.40.25>
- Fernandes, Raúl Cesar Gouveia (2006): *Crónica de D. Duardo (Primeira parte) - Cód. BNP 12904 - Edição e estudo* [tesis doctoral]. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- García-Matos, M. Carmen (1985): «La danza de la muerte y su supervivencia en la tradición folklórica hispana». *Revista de Musicología* 8/2, pp. 257-271.
- Gómez Canseco, Luis (2004-2005): «A otro perro con ese hueso. Antropofagia literaria en el Siglo de Oro». *Etiópicas: revista de letras renacentistas* 1, pp. 1-32 <http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/01/art_1_1.pdf>.
- Hinrichs, William H. (2017): «La novela y la secuela: de cómo la prosa narrativa del Siglo de Oro inventó la continuación literaria», in David Alvarez Roblin y Olivier Biaggini (dirs.), *La escritura inacabada: Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*. Madrid: Casa de Velázquez. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.csv.3324>
- Marín Pina, Mª Carmen (1996): «El ciclo español de los Palmerines». *Voz y letra* 7/2, pp. 3-27.
- Marín Pina, Mª Carmen (ed.) (1998): *Primaleón*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Martínez-Falero, Luis (2011): «El tema de la muerte en la literatura popular europea: las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales». *Revista Cálamo FASPE* 58, pp. 59-65.
- Palm. Ing. III* = Roseo da Fabriano, Mambrino (1559): *Il terzo libro de i valorosi cauallieri Palmerino d'Inghilterra, et Floriano suo fratello* [...]. Venezia: Francesco Portonari.
- Pol. = Lauro, Pietro (1566): *Historia delle gloriose imprese di Polendo figliuolo di Palmerino d'Oliua, & di Pompei figliuolo di don Duardo re d'Inghilterra* [...]. Venezia: Domenico e Alvise Giglio.
- Prim. = Marín Pina, Mª Carmen (ed.) (1998): *Primaleón*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Pumarola, Jaime (1961): «La danza de la muerte». *Revista de Girona* 14, pp. 56-58.
- Romero, Nanci (2012): *Edição da Crónica de D. Duardo (Segunda e Terceira Partes)* [tesis doctoral]. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Sapegno, Natalino (ed.) (1991): Dante Alighieri, *Inferno*. Scandicci (Firenze): La Nuova Italia.
- Vaíllo, Carlos (1993): «La muerte de la danza en *La danza general de la muerte*», in Aires Augusto Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*. Lisboa: Edições Cosmos, vol. II, pp. 221-225.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio (ed.) (2006): Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra (Libro I)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio (2012): *Os libros de cavalaria portugueses dos Séculos XVI-XVIII*. Madeira: Pearlbooks.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio (ed.) (2020): Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra (Libro II)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio / Álvarez Cifuentes, Pedro (eds.) (2021): Francisco de Moraes, *Palmeirim de Inglaterra (Partes I-II)*. Madrid: Sial Pigmalión.

- Vignolo, Paolo (2005): «*Hic sunt canibales*: el canibalismo del nuevo mundo en el imaginario europeo (1492-1729)». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 32, pp. 151-188.
- Vigo, Pietro (1980): *Le danze macabre in Italia*. Palermo: Il Vespro.
- Zoppi, Federica (2020): «Risa y mujer: motivos de humorismo femenino en el ciclo de los Palmerines». *Historias fingidas* 8, pp. 223-255. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/156>
- Zoppi, Federica (2021): «Motivos cómicos del ciclo de los Palmerines: escritura, traducción y reescritura», in Meritxell Simó (ed.), «*Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit*». *Creació, recepció i representació de la literatura medieval*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 817-832.
- Zoppi, Federica (2022a): «Motivos de risa femenina en los Palmerines italianos (I): humorismo sobre el servicio amoroso caballeresco». *Revista de Literatura Medieval* 34, pp. 231-248. DOI: <https://doi.org/10.37536/RLM.2022.34.1.93625>
- Zoppi, Federica (2022b): «Reflexiones sobre el personaje de Floriano en el *Palmeirim de Inglaterra*: evolución y reinterpretación entre Portugal e Italia». *Revista de Filología Románica* 39, pp. 85-94. DOI: <https://doi.org/10.5209/rfrm.80645>
- Zoppi, Federica (2024): «Soberbia femenina en el *Palmeirim de Inglaterra*: creación y rescritura entre Portugal e Italia», in Daniel Gutiérrez Trápaga y María Gutiérrez Padilla (eds.), *Libros de caballerías: estudios sobre la poética del género*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, pp. 141-155.