

LAS CATEGORÍAS GENOLÓGICAS EN LOS TEXTOS BREVES INSERTOS EN LIBROS DE CABALLERÍAS HISPÁNICOS DEL SIGLO XVI*

Axayácatl Campos García Rojas

axa1968@hotmail.com

María Gabriela Martín López

gamarpez@gmail.com

Universidad Nacional Autónoma de México

Recibido: 17/02/2018 – Aceptado: 05/06/2018

DOI: 10.17533/udea.lyl.n7403

Resumen: Este artículo se circunscribe en el marco de los estudios en torno a las categorías y el léxico de los géneros literarios, específicamente respecto de los libros de caballerías hispánicos del siglo XVI. Las reflexiones que proponemos aquí surgen del trabajo sobre la naturaleza y función de los *textos breves* en prosa y poesía insertos en los libros de caballerías españoles. El objetivo de este artículo es analizar y poner de manifiesto que la nomenclatura empleada por los autores de las obras de este género contrasta, o no coincide, con las denominaciones tradicionalmente empleadas para designar los textos y su género, ni tampoco con el texto al que se está haciendo referencia. El estudio se focaliza en la descripción de ejemplos procedentes de libros como *Clarián de Landanís*, *Felixmarte de Hircania*, *Febo el troyano* y del *Espejo de príncipes y cavalleros (Parte III)*.

Palabras clave: Literatura caballeresca, libros de caballerías, textos breves, género literario, categorías, atributos, semántica de prototipos.

THE GENOLOGICAL CATEGORIES IN THE SHORT-TEXTS INSERT IN SIXTEENTH CENTURY ROMANCES OF CHIVALRY

Abstract: This article is set within the framework of categories and terminology regarding literary genres; specifically those present in Sixteenth-century romances of chivalry. This work focuses on the so-called *short-texts* embedded in the narrative discourse of these romances, both in prose and poetry. As we shall see, it turns out that many authors employed names and categories that do not coincide with those traditionally used or with the specific *short-text* which they are referring to. The article focuses on the description of excerpts from *Clarián de Landanís*, *Felixmarte de Hircania*, *Febo el troyano* and the *Espejo de príncipes y cavalleros (Parte III)*.

Keywords: Chivalric Literature, Romances of Chivalry, “Short Texts”, literary genre, categories, attributes, prototype semantics.

* Este artículo es el resultado de las investigaciones realizadas en el Proyecto «Teoría y análisis de los textos breves en la Literatura caballeresca hispánica» (PAPIIT núm. IN403614), de 2014 a 2016, con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1. Introducción

La investigación y propuestas críticas hechas en las últimas cuatro décadas en torno a los nuevos (y antiguos) paradigmas genológicos muestran la inminente necesidad de continuar la discusión en ese sentido, pues muchos de los modelos vigentes resultan insuficientes para determinar las características que deberán contemplarse en una eventual categorización, y de ahí los principios que regulan el funcionamiento del léxico genérico en el análisis literario.

Con el reconocimiento del objeto literario como un sistema complejo, cambiante y adaptado al entorno que lo promueve, empezó a ser claro que las categorías de género seguían arraigadas a modelos de análisis lógico, vertical y muchas veces excluyente, herederos en gran parte de la tradición aristotélica (Higashi, 2003). La crítica, desde entonces, ha buscado flexibilizar la propia idea de modelo, de categorización y categorías, a partir de una aproximación diversa: no de rasgos excluyentes, estáticos y unidimensionales, sino de las características incluyentes, dinámicas y complejas, tal como propone, por ejemplo, Alejandro Higashi mediante la aplicación de los sistemas derivados de la teoría de prototipos.¹

En el caso particular de los libros de caballerías, la crítica desde la década de los setenta es un vivo ejemplo de los obstáculos que se han encontrado en el camino de la instrumentación genológica, pues las limitaciones antes comentadas han obligado a revalorar las distinciones genéricas propias del ámbito caballeresco, lo cual ha dado como resultado importantes y numerosos trabajos que efectivamente nos ayudan a entender mejor, desde su conformación, los diversos elementos que hoy permiten establecer incluso una amplia y abarcadora categoría que llamamos *literatura caballesc*.

1 La teoría de prototipos es una metodología analítica y crítica derivada de las sugerentes reflexiones de Georges Kleiber en torno a la jerarquización semántica y las posibilidades de categorización lingüística y, en general, científica. La obra central de Kleiber, *La sémantique du prototype*, publicada en la década de los noventa, discute la forma en la que el hombre organiza la experiencia; cómo se establecen categorías con los elementos del entorno, con las acciones de cada individuo, con la realidad extramaterial, entre otras. De esta manera, explica Kleiber, la aproximación semántica se puede dar a partir de dos corrientes. Una, que considera las propiedades comunes de los objetos, donde los rasgos idénticos de una categoría constituyen el principal criterio para la categorización, la cual se basa entonces en lo que Kleiber denomina el “principio de propiedades compartidas”. La otra corriente es, propiamente, la de los prototipos. Como dijimos arriba, ésta rompe con la concepción aristotélica de categorías lógicas, necesarias y suficientes, y en su lugar se consideran más bien categorías naturales, basadas en la descripción de características internas y externas en relación con su funcionalidad. Esto implica, de acuerdo con Kleiber, que el proceso de categorización no se puede basar en reglas de clasificación preconcebidas, sino en señalar similitudes, variables comunes, establecimiento de recurrencias entre diversos sistemas, con lo cual se logra una conformación de prototipos de referencia (Kleiber, 1990, pp. 19-20).

Desde una perspectiva amplia, que se refiere al estatuto general de esa literatura caballerescas, podemos tener un panorama muy claro y mucho más definido de los rasgos y estructuras generales y particulares que definen el género (Cacho Blecua y Lacarra, 2012b, p. 508). Asimismo, las aportaciones críticas de un importante grupo de estudiosos, como el propio Juan Manuel Cacho Blecua, Carlos Alvar, Ma. Carmen Marín Pina, José Manuel Lucía Megías, Emilio Sales Dasí y Anna Bognolo han destacado aspectos relacionados con el género caballeresco, con los posibles subgéneros, con tipologías derivadas, con cuestiones intergenéricas, lo cual nos permite hablar, ya casi en la segunda década del siglo XXI, de una verdadera *poética de los libros de caballerías* (Cacho Blecua, 2012, pp. 21-22).²

Los estudios generales y comprensivos se han visto complementados por otros de carácter específico, y ello ha contribuido a determinar los aspectos involucrados en el conjunto del sistema caballeresco. Particularmente sobre el estado y alcance de algunas categorías de género, la discusión ha girado en muchas instancias en torno a la delimitación de las características, tal como comentamos anteriormente. En este sentido, algunos de los nodos críticos se han concentrado en la denominación de las obras caballerescas como *libros* o *novelas*, en atención no sólo al contenido que representa su adscripción a un género narrativo, sino también a las cuestiones que le confiere el género editorial al que pertenecen. En este sentido, vale la pena mencionar, sin ánimo de agotar las referencias, algunos interesantes trabajos: el de Lucía Megías y Sales Dasí, en el que se llegó a un acuerdo en cuanto a la distinción entre libro y novela (2008, p. 25); también aquellos de Bussell Thompson (1976) y Daniel Eisenberg (1975, 1976) donde discutían sobre la denominación *caballería / caballerías*, asunto exitosamente resuelto y superado. El trabajo señero de Alan Deyermond en torno a la relación de algunas categorías de género con los títulos de las obras medievales señaló importantes cauces para futuras reflexiones y planteó productivas preguntas, cuya indagación se equipara a los estudios sobre genología de Fernando Gómez Redondo (1982, 1992, 1996, 1998, 1999) y, para el ámbito particular de las caballerías, los trabajos del añorado Víctor Infantes (1996, 1998a,

2 En este proceso del desarrollo de la crítica sobre los libros de caballerías, ha sido piedra fundacional la publicación de la colección *Los libros de Rocinante* y las *Guías de lectura caballerescas* por parte del Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares y que recibió todo el trabajo y empuje de Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías [<http://www.centroestudioscervantinos.es>]. Asimismo, otros proyectos como *Clarisel* de la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de Cacho Blecua [<http://grupoclarisel.unizar.es>], la revista *Tirant* de la Universidad de Valencia a cargo de Rafael Beltrán [<http://parnaseo.uv.es/tirant.htm>], la revista *Historias fingidas* con el *Progetto Mambrino* de la Università degli Studi di Verona impulsado por Anna Bognolo y Stefano Neri [<http://historiasfingidas.dlcs.univr.it/index.php/hf>] y el Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballerescas de la Universidad Nacional Autónoma de México

1998b, 2000a y b, 2001, 2004a y b), por mencionar tan sólo algunos de los más representativos.³

Por lo tanto y desde un punto de vista general, efectivamente se ha avanzado mucho en la definición y descripción del género de los libros de caballerías y de la materia a la que pertenecen (Cacho Blecua y Lacarra, 2012a, pp. 526-527); sin embargo, al interior del género, trabajando aún más profundamente los aspectos y estructuras que lo conforman, podemos advertir todavía inconsistencias, divergencias y duplicaciones conceptuales. Las categorías que tenemos para nombrar esos rasgos distintivos aún necesitan discusión y análisis. Muchas veces esas categorías siguen una disposición tradicional y se nota que no se han actualizado conforme a los cánones literarios que van irrumpiendo en el panorama del siglo XVI, tal como podemos observar de manera clara en el léxico poético. Otras veces proceden de los modelos de autoridad, justamente como nomenclaturas útiles para su enunciación y clasificación, y no obstante al hacerlo y ponerlas en discusión emergen inconsistencias interesantes. Al analizar lo que hemos denominado *textos breves*, en el contexto de los libros de caballerías hispánicas del siglo XVI, estas divergencias complejas respecto de los modelos categoriales del Siglo de Oro empezaron a ser una de las características más evidentes.⁴

En las siguientes secciones presentamos algunos ejemplos en los que se perciben ciertas denominaciones genéricas particulares, lo cual, creemos, habla de inconsistencias categóricas. En el segundo apartado damos una visión general de la estructuración de los *textos breves* y comentamos, de manera amplia, ejemplos sobre el uso de diversas etiquetas de género en estos textos. En la tercera sección mostramos cómo se comporta un ejemplo particular de uso categorial, la denominación genérica de ‘mote’, la cual reemplaza de manera aparentemente uniforme y a veces vaga una variedad de formas en prosa y verso.

3 No es el objetivo de este artículo, pero conviene decir que la narrativa cabaleresca breve también ha sido objeto de interesantes reflexiones respecto de los nombres y categorías genealógicas. Para este asunto, ver Baranda (1991) y Marín Pina y Baranda (1995).

4 Éstas y otras reflexiones derivan de los resultados del proyecto de investigación dedicado a la recopilación, organización y análisis de los textos breves insertos en libros de caballerías españoles del siglo XVI (UNAM-PAPIIT IN 403411 y UNAM-PAPIIT IN 403614). El eje central de dicho proyecto fue diseñar y conformar una base de datos, que lleva por título Catálogo de Textos Breves (CATEBRE) y que próximamente estará a disposición del público en un repositorio digital. Conviene decir que por ‘texto breve’ se entiende aquel que se encuentra inserto en el discurso prosístico de los libros de caballerías y que presenta cierto grado de independencia respecto del marco narrativo general, aunque su sentido depende siempre de la continuidad y coherencia argumental con los sucesos narrados en la obra. Los textos breves pueden estar compuestos en prosa o en verso, lo que pone de manifiesto su variedad formal y también sus diversas funciones al interior de la obra.

2. La relación entre las categorías de género y su función

Los libros de caballerías españoles son un espacio privilegiado para el análisis de la categorización literaria respecto a los textos breves, debido a que la inclusión de éstos en el marco narrativo casi siempre está antecedida por una mención que introduce una denominación genérica, ya sea alusiva directa o indirectamente a la naturaleza formal del texto o a su materialidad (es decir, en dónde está escrito) o bien a su función en la estructura narrativa general. En el *Felixmarte de Hircania* (Melchor de Ortega, 1556) podemos ver los siguientes ejemplos:

Y en medio de la entrada está hincado un padrón de metal, de dos codos de alto, muy grueso. Y encima tiene una imagen de hombre anciano hecha de metal en pie, que tiene un escudo de lo mismo arrimado a sí, tan grande, que lo baxo dél se sostiene sobre el padrón, con unas letras grandes en griego que dizen:

En esta prueba podrá todo caballero saber cuánta es su bondad en las armas, porque quantos más cavalleros rindiere, encerrándolos en el lugar de donde salieren, tanto será mayor. Y el que le diere cima, será el mejor de su tiempo (Ortega, 1998, p. 89).

El marco narrativo del libro indica de manera directa el tipo de texto que se presenta continuación. No sólo menciona la naturaleza prosística (“letras grandes en griego que dizen”) del inserto, sino además brinda detalles sobre las características materiales del padrón. En este otro ejemplo, la información que brinda el marco narrativo es indicativa de que sigue un fragmento lírico:

Tenía en sus manos una harpa grande y hermosa, y la tocava con tanto extremo qual jamás se vio, y cantava con estraña suavidad. Alrededor d’él estaban algunos monjes y otro donzel asaz hermoso que con la siesta y dolçura de la música se avían dormido. Ellas fueron tan maravilladas que no sabían qué decir, y estuvieron atentas por ver lo que cantavan y dezian:

*Navegando va el desseo
al puerto del alegría,
en la nave de afición
con las velas de porfía.
Los remos del pensamiento,
que los mueve el agonía;
el viento de los suspiros,
no falta noche ni día* (Ortega, 1998, p. 107).

La crítica ha señalado ya el sentido de introducción de un pasaje lírico que cobra la mención a diversos instrumentos musicales, o bien a la acción de cantar,

en estos ámbitos narrativos (Lacarra, 1988; Río Nogueras, 2007). La naturaleza del instrumento, por supuesto, jugará un papel todavía más específico (por ejemplo si se trata de cuerdas o vientos) en el tipo de divertimento que se narra en el pasaje pero, además, la aparición de la música precede siempre un complemento lírico que tiene un papel amplificatorio en la continuidad narrativa: estos espacios líricos permiten potenciar el sentido del hilo argumental, contribuir a la caracterización de los personajes o bien proponer interludios anímicos y sensoriales que potencian el gusto por estos espacios de recreación cortesana.

Gracias a esta doble articulación narrativa, dada por el hilo de la prosa mayor, por un lado y, por otro, el del hilo textual menor (texto breve), hemos podido constatar dos cuestiones: por una parte el rango de aplicación de la nomenclatura genérica que se incluye en los marcos narrativos y que recae en la voz del narrador o de alguno de los personajes; por otra parte, la ocasional inconsistencia (sutil o flagrante) entre las características formales de una denominación determinada respecto al objeto que describe. Como habíamos mencionado, estos matices, diferencias, imprecisiones y duplicaciones del nombre hacen que la clasificación merezca una consideración más profunda, así como también los límites genéricos o de las categorías nombradas, pues ellos resultan en ocasiones permeables, difusos y variables. Esto ocurre por igual en los textos breves en prosa como en verso. No siempre los padrones lo son, ni las profecías son tales. Las letras en ocasiones son literalmente letras, es decir grafías, pero en otras se trata de composiciones en verso que forman parte de un conjunto figurativo mayor. Veamos algunos ejemplos.

En el capítulo 48 del *Felixmarte de Hircania* volvemos a encontrar un pasaje introducido por la mención a los instrumentos musicales:

Y a la entrada las doncellas se le humillaron con gran reverencia, y como fue assentado en la silla, ellas començaron a tocar los instrumentos con tanta suavidad que con gran ventaja excedían a la vez primera, y començaron a cantar versos con suaves voces en loor del Cavallero del Socorro, que dezían:

*¡O, príncipe encubierto y afamado!
mostrado has con tu braço poderoso,
aquel linaje antiguo, valeroso,
por fama conocido y por estado.*

*El nombre del Socorro que te han dado,
se ha hecho con tus obras, hazañoso,
llegado a tal extremo qu'el reposo
te lleva a su morada descuidado.*

*El triumpho se le debe a la vitoria,
de la virtud la honra es la medida.*

*El premio del trabajo, compañero,
recibe la corona de la gloria.
A tus heroicos hechos tan devida,
con gozo de esperança verdadero* (Ortega, 1998, p. 130).

En esta ocasión, aunque la sola mención al acompañamiento musical hubiera sido suficiente para alertar al público sobre la inclusión de una composición poética, el narrador nos dice que se “cantaron versos”, una denominación genérica estándar en la época que señala tan sólo el tipo textual.

De una forma más general, los libros de caballerías presentan con bastante recurrencia la denominación de ‘letra’ o ‘letras’ para referirse de manera equivalente a textos en prosa o en verso, lo cual quita especificidad a cualquiera de las dos formas de articular el término. En *Febo el Troyano* (Esteban Corbera, 1776) encontramos estos ejemplos:

y, aviendo hecho esto, tomando el venablo miró a qué parte estava, donde en la grande y tajada peña enfrente de sí vio una boca de cueva muy horrible y oscura, encima de la cual en la mesma peña estavan unas grandes letras gravadas, de lo cual no poco espantado, acercándose a la cueva leyó las letras que en su lenguaje estavan escritas, que así dezían:

El mayor secreto de los secretos estará secreto hasta que venga aquel que, venciendo las defendidas y secretas guardas, le pueda ser el secreto manifesto, donde muriendo comenzará de bivar y biviendo empezará de morir, que así lo quiso la sabia infanta, hija del infelice rey troyano, para mayor gloria de su sucesor y perpetua memoria de la sacrificada hermana por el cruel lobo griego (Corbera, 2005, p. 176).

Más adelante encontramos en el libro el siguiente fragmento:

y estando con mucho deseo de saber quién era, mirando por todas partes, en la cabecera del sepulcro vio unas pequeñas letras que, por él leídas, vio que así dezían:

*Aquí en mis entrañas cristalinas,
hermosísimo jaze sepultado
un cuerpo, que fue por manos divinas
en beldad otro tiempo acabado,
En él no han querido las malinas
hadas hazer que fuese olvidado;
mas, pues veo del nombre tienes pena,
aquí dentro mí tengo Policena.*

Y por aquellas letras vino a conocer ser aquella doncella que allí sepultada estaba la infanta Policena, hija del pasado rey Príamo de Troya, su antecesor (Corbera, 2005, p. 180).

En ambos fragmentos es evidente que la categoría ‘letras’ hace alusión al carácter escrito de estos mensajes hallados en diferentes soportes (una peña y un sepulcro, respectivamente), pues incluso se confirma que el personaje las lee. Más aun, el hecho de que se refieran indistintamente a un fragmento en prosa y una composición poética hace pensar que se trata de una denominación general y neutra en cuanto a su función nominal. En el segundo caso, sin embargo, es posible apreciar un sutil desdoblamiento (o ampliación) del sentido: la primera mención a ‘letras’ claramente se refiere a ese soporte que comentábamos. En la segunda mención, dentro del marco narrativo posterior, la alusión a ‘letras’ se refiere ya al contenido de las mismas, no tanto a su materialidad. Un solo término puede designar, por tanto, dos tipos de función complementarios.⁵

El empleo de formas categóricas neutras y hasta cierto punto intercambiables conviven en los textos breves con otras denominaciones que empiezan a hablar de una especificidad terminológica, que no deja de ser general a veces. En algunos casos, la inclusión de fragmentos poéticos se da por medio de la categoría ‘canción’:

Y, por aliviar algún tanto la congoxa y pena que d’ello sentía, con un laúd que siempre su escudero le traía començó a cantar la canción siguiente:

*Hoy entran dos en la suerte,
que son los celos y ausencia:
a celos cupo paciencia
y ausencia cupo la muerte.* (Corbera, 2005, p. 219).

La cuestión se empieza a poner interesante (y a complicar) cuando los textos breves están precedidos por una denominación todavía más específica, pues es cuando las categorías vigentes en el siglo XVI empiezan a cobrar forma. Casos como éste es la mención de carteles, letreros y profecías, que tienen una forma prosística, o la mención de ciertos tipos de composiciones poéticas e, incluso, de ciertas formas estróficas específicas. En la segunda parte del *Clarián de Landanís* (Álvaro de Castro, 1522) encontramos mayoritariamente letras de justadores, y con ellas contrastan tres pregones amorosos que se presentan como el siguiente:

Y en sessando de tañer las trompetas, el rey D’armas se llegó a cerca del fuego y el pregonero pregonó así:

*Éste, por aver quemado
en sus fuegos de amores*

5 Para un análisis más detallado sobre la distinción entre ‘letra’ y ‘letras’ véase Gabriela Martín “Sobre la delimitación funcional de las categorías ‘letra’ y ‘letras’ en los libros de caballerías españoles” (enviado).

*mil millones d'amadores,
mándanle ser abrasado
e después de ser ardido
lo pregonan por traidor;
pues fue desagradecido;
a quien más lo ovo servido,
a ésse dio menos favor: (Castro, 2000, p. 286).*

Ninguno de los tres ejemplos presenta el texto como 'pregón', pero sin duda el hecho de que el pregonero lo pregone es significativo. Se trata de una versión amorosa que reproduce las mismas imágenes y léxico poético de los pregones, composiciones de tipo religioso, militar y luego comercial que solían formar parte del clima poético del siglo XVI, con los propósitos específicos de cada uno. Que esta composición se pregone habla de la forma de transmisión, lo cual puede equipararse a la mención, en el caso de las letras, a su carácter escritural. Lo interesante en todo caso es que la forma de referirse a la composición alude más a su contenido (lo cual se refuerza por el uso de un léxico que se relaciona con el contexto de los pregones en general) en función de una tradición literaria bien conocida para el público.

El último aspecto que queremos comentar sobre el uso de una nomenclatura más específica atañe, sobre todo, a los textos poéticos. En algunos casos, la referencia genérica de 'letras' o 'canción' se sustituye con la denominación más exacta:

y con amorosa y enamorada boz comenzó a cantar las siguientes endechas:

*¡Neptuno y cuantos fuistes fundadores
d'esta ciudad de Troya celebrada!,
bolved vuestras orejas a mi tormento;
si piedad os mueve, dad favores
vida bive sin tener sufrimiento;
que siempre sienta
en mí peleas grandes;
reino más combatido no fue antes,
ni tomaron vengança,
ni fueron triunfantes
ansí con tanta ultrança
Marte, ni el de Acidalia nascido,
de nadie como yo estoy herido.*

*Amor, más rezio diste el combate
en mí, cual nunca dio Balisandro;
los vados nunca tuve más más airados,*

ni tan fuerte lo vi en mí dañado;
Amor, bien diste fin, diste remate,
pues que mis sesos tienes entregados
en manos de quien derribados
padre y reina querría,
y si yo soy captivo vencería
el más infiel de quien somos buscados,
de paz nunca gozaría,
que Roseliana viene de paganos,
y yo tengo por línea cristianos.

A ti estoy rogando, a quien el mundo,
tierras, mar, Tártaro sirven, y estrellas,
Y rompes con los rayos espantosos
cuanto topan del cielo al profundo,
de mi quieras quitar tantas centellas
de Amor y sus fuegos enojosos (Corbera, 2005, p. 73).

La denominación precisa de “endechas” remite al público a un pasaje poético que habla de un clima dolorido y, en general, encomiástico, propio de la composición fúnebre que luego encuentra mejor cabida en el ámbito amoroso. Lo interesante de este fragmento, más allá del uso de ciertas imágenes que pueden valorarse en función de las posibles fuentes literarias de Corbera, es que el autor sigue empleando la denominación tradicional de ‘endecha’, cuando ésta se había fundido ya, en el contexto amplio de la vida poética del XVI en España, con la de ‘elegía’, como bien explica Begoña López Bueno (1996). El asunto permite reflexionar sobre la decisión creativa de Corbera, pero también arroja luz sobre la constitución de los géneros y el gusto poético en el siglo XVI.

3. La categoría ‘mote’ en el *Espejo de príncipes y cavalleros (Parte III)*

En el *Espejo de príncipes y cavalleros (Parte III)* (Marcos Martínez, 1587), tenemos un amplio catálogo de composiciones poéticas que fueron insertadas por el autor y cuya relación con los aspectos diegéticos de la obra resulta altamente significativa. Son empleados en momentos específicos para completar los episodios narrados y es posible afirmar que dotan a la obra de agilidad y colorido.⁶ Un número importante de ellas se denomina ‘mote’ y, tal como se explicó respecto del uso de letra / letras en el apartado anterior, ello ilustra cómo con frecuencia algunas categorías

6 Algunos de estas composiciones, especialmente las letras, han sido atendidas en otros trabajos (Campos García Rojas, 2015); (Campos García Rojas, en prensa) y (Campos García Rojas, en prensa).

o nomenclaturas son empleadas de una forma intercambiable que puede resultar confusa o imprecisa; parecen estar empleadas de modo indistinto o equivalente sin tener en cuenta su forma y función. En ciertas ocasiones podría incluso pensarse como un error, un descuido del cajista al momento de preparar la impresión, aunque es más factible que se trate de un uso nominal derivado del entorno prescriptivo de ese momento (con la poética, en otras palabras). Esta situación, ofrece, por lo tanto, un interesante corpus para nutrir la reflexión en torno a estas categorías genéricas dentro del universo de la narrativa que conforman los libros de caballerías hispánicos del siglo XVI y principios de XVII.

En la *Tercera parte* tenemos un total de veintidós composiciones poéticas denominadas *motes*, que conviven muy cercanamente con *letras de justadores* y *sonetos* y con las cuales intercambian nomenclatura. Asimismo, llama poderosamente la atención cómo estos motes parecen estar diferenciados entre sí sólo por la función que tienen al interior de las acciones narradas y como una respuesta a ellas.

Es posible identificar o establecer cuatro diferentes categorías de motes, siempre de acuerdo a su función y contexto: 1) Los que tienen una función narrativa, 2) los de temática amorosa, 3) los que podríamos llamar “motes de justadores” y 4) los que son empleados para completar o ilustrar estructuras y espacios escenográficos. Hay que recordar que todos estos poemas, siempre o muy frecuentemente, forman parte de un vehículo más amplio que otorga por igual peso a lo figurativo y verbal, muy similar a las empresas, donde conviven aspectos de carácter plástico y verbal con las leyendas (o letras, jeroglíficos o divisas)⁷. Estas representaciones solían apreciarse en la heráldica, en las vestimentas, en un mural o esculturas en un espacio arquitectónico, en la corteza de un árbol en algún episodio de carácter pastoril, incluso en un pergamino o un padrón... Elementos plásticos que están prácticamente definidos por la función del mote.

Tradicionalmente se ha llamado *mote* a composiciones muy breves conformadas por tres o cuatro versos octosílabos de rima asonante. Sebastián de Covarrubias no los define necesariamente como textos en verso, sino que más ampliamente los describe haciendo alusión al pasatiempo cortesano y literario del Siglo de Oro español, que de modo indirecto y simbólico decía mensajes: “[Mote] vale tanto como una sentencia dicha con gracia y pocas palabras. Algunas veces significa dicho agudo y malicioso” (1995, p. 765).

7 Hay una estrecha relación entre los motes y letras de justadores con las invenciones. Para mayores detalles sobre el papel de estas últimas en el panorama literario remitimos a los valiosos trabajos de Ian Macpherson (1998 y 2004) y de Rafael Beltrán (2005). Asimismo, para mayores detalles sobre las letras de justadores pueden verse los trabajos de Alberto del Río Noguera en especial (1994).

El *mote*, por lo tanto, tenía sentido de reto o desafío a la habilidad intelectual y poética entre personajes cortesanos. Si se considera la costumbre caballeresca del torneo y el juego de relaciones que sucedía en las cortes, se comprende claramente la recurrencia y uso que hizo Marcos Martínez de estos poemitas en su obra. El autor narra episodios donde caballeros, bajo oculta identidad, participan en torneos y justas; en los escudos, bordaduras o cimeras se presentan elementos gráficos cuyo sentido oculto se comenta en las breves composiciones.

Los *motes*, por lo tanto, como las *letras*, resultan altamente propicios y flexibles para convivir con elementos figurativos y decorativos. En su acepción poética parecen intercambiarse con las *letras de justadores*, mientras que por su acepción de sentencia se mantienen como parte de un mensaje críptico y susceptible de ser ubicado en padrones, tarjetas y orlas.

Es por esto que once *motes* en el *Espejo de príncipes y caballeros (Parte III)* son empleados para denominar poemas que de hecho son *letras de justadores*. En la disposición textual, incluso se ubican muy cerca de letras en los mismos episodios que narran y describen torneos y la entrada para presentar a los caballeros asistentes. Se trata de composiciones poéticas que acompañan las armas y están ilustradas, muchas veces en el escudo, con divisas alegóricas. Esos llamados *motes* completan el sentido de la imagen y el mensaje que desea transmitir el caballero oculto; en estos ejemplos, su función coincide completamente con el de las *letras de justadores*:

[Polifebo] venía en medio de las dos damas, tan gallardo, que a todos se llevó los ojos. Eran las armas del color de la rica tienda, y por ellas muchas águilas, de grande artificio pintadas, con tantas piedras de diferente color, que dando en ellas el sol, no dexavan mirarse de ninguno. En medio del rico escudo, cuya orla era de relumbrantes piedras, en medio de dos garças remontadas, trahía una caudal águila, con tanto primor, hechas de bulto, que no avía más qué ver. En el campo baxo d'ella con letras de oro, este mote:

*Águila fue menester
la cual con rápido buelo
a trueque de verse arder,
dexa la estancia del suelo* (Martínez, 2012, p. 628).

Por otra parte, cuatro *motes* del *Espejo de príncipes y caballeros (Parte III)* tienen función narrativa. Son breves poemas de tres o cuatro versos, que se ubican en los muros del palacio de Selagio en la Isla Encubierta; se trata de una arquitectura maravillosa donde el mago muestra a cinco jóvenes caballeros imágenes de diversos momentos de la historia pasada de la obra y retratos de personajes emblemáticos para ellos pintados sobre los muros de aquel recinto. Al ser ésta la tercera parte de un ciclo, resulta necesario para el flujo de la narración poner al día a los personajes y a los lectores respecto a los sucesos ocurridos en las partes uno y dos. En este

sentido, las letras y los mote funcionan como nexo narrativo, pues establecen la unión entre las obras precedentes y la actual. Es por esta razón que acompañan las imágenes o esculturas que sirven también para educar a los jóvenes caballeros y hacerlos partícipes de su linaje y de su destino heroico y narrativo (Campos García Rojas, 2015). En el siguiente ejemplo, en el mural están representados tres personajes principales de las partes precedentes del ciclo, quienes sostienen una *tarjeta* donde aparece escrito el mote de tres versos:

Aunque estava junto d'él una lastimosa dama no pudieron entender lo que en sí mostrava el rótulo, pero luego se lo contó cómo ello passó en la segunda parte d'esta historia no sin compassión de los príncipes prometiendo de ayudar a su amorosa ira. Cerca d'él estaban los tres luzeros de la cavallería el gran Alfebo, Rosicler y Claridiano, tocando todos en una tarjeta que tenía este mote:

*Tres mundos avían de ser
según la fuerça que tocó,
porque uno a los tres es poco* (Martínez, 2012).

Pocas líneas más adelante, en la misma arquitectura maravillosa, se describe la pintura de otro caballero conocido acompañado de una llamada *letra* que inmediatamente después es nombrada como *mote*, lo que pone de manifiesto ese intercambio de apariencia arbitraria:

Ellos mostravan tan buena disposición, que dio summo contento a los príncipes, que estuvieron mirando gran rato la bizarría y gentil talle con que estaban. No muy apartado estaba el furioso tinacrio en el principio de su cavallería con un varco de remo en las manos, y a su lado una preciada espada, contra un robusto cavallero, con esta letra:

*Pues no me sufre la tierra
según la furia que siente,
a la mar pienso dar guerra
después de muerta la gente.*

Más admirados los dexó este mote que todos, y preguntando quién era, les dixo todo su nacimiento, acabando con un suspiro, diciendo:

—Y a no aver éste, según los que se crían tuviera cierta mi vengança, pero éste sin golpe de lança ni espada vencerá a quien tiene todas mis esperanças, y de quien esperaba remedio (Martínez, 2012, p. 36).

Como posible explicación de intercambio, podría entenderse que cuando se refiere a un texto (poema) que lleva o acompaña a un personaje pintado, se le denomine *letra*, y al referirse al mismo por su sentido sentencioso o didáctico, se le denomine *mote* en el conjunto de todos los que han visto aquella ocasión reunidos en el mismo

palacio: “Más admirados los dexó este mote que todos”. Sin embargo, la explicación funcionaría para este caso, pero no para el ejemplo anterior. El número de versos tampoco es relevante, pues se denomina alternadamente *mote* / *letra* a poemas de tres o cuatro versos. Incluso existe un caso extremo donde el poema llamado *mote*, cuenta con catorce versos.

Por lo mismo, aunque en términos generales se presenta una alternancia significativa entre ambas categorías, la presencia de ambas en algunos ejemplos como el comentado nos hace pensar que podría haber una suerte de especialización léxica, aunque en su significado final sean equivalentes. El uso de ‘letra’ en el marco narrativo introductorio bien hace referencia al carácter textual del poema, al hecho de que se encuentra escrito sobre la espada y, por tanto, puede leerse, como mencionamos en los ejemplos sobre el uso de letra / letras en la sección anterior. A su vez, el uso de ‘mote’ hace alusión a la función que desempeña el poemita en el contexto narrativo general, es decir con el sentido enigmático general que dependerá de la intervención del público reunido en el palacio para su decodificación.

De estos cuatro llamados *motés*, que identificamos con función narrativa, uno es en realidad un *soneto* del que no se indica exactamente el soporte. Tras la misma experiencia educativa, que está llevando a cabo el mago Selagio en aquel palacio, los jóvenes y futuros caballeros llegan al Bosque de las Maravillas, donde conocen un desencantamiento a través de una aventura guardada justamente para ellos. Como parte de la misma, encuentran una columna de piedra jaspe y de ella colgado un pergamino donde está escrita una profecía y anuncio. Cuando termina la experiencia maravillosa, el mago saca a los jóvenes de aquel lugar y deja “por su arte junto al pergamino este mote”:

*Quien en el bosque del amor sabroso
saber quisiere si anda regalado,
o si se admite en todo su cuidado
viviendo de su dama receloso,*

*halláralo, mostrándose animoso.
Así lo halló el cubierto, desarmado
de la cordera tierna acompañado,
a los demás se niega el sí amoroso.*

*Pero si la fortuna generosa
pusiere tu valor tan adelante
que puedas descubrir lo defendido,*

*verás la fe de amar maravillosa,
el bien, y el mal de amor, en ser de amante
y que es vencer amor, y ser vencido.*

—Esto estará aquí, queridos hijos, en señal del alto principio que avéis tenido, que quien ganó una cosa como esta, creo que todas las demás se acabarán a vuestro gusto, aunque no al mío, pero así está ordenado por mi estrella (Martínez, 2012, p. 38).

La composición no está formada por dos o tres octosílabos, como suele ser la forma tradicional del mote, sino en realidad es un soneto. Esto, sin duda, es interesante: ¿por qué Martínez no empleó la categoría ‘letra’, ‘canción’ o ‘versos’, como otros autores solían hacer para introducir una denominación neutral? ¿Podríamos tal vez pensar que se trata de una sobrecorrección del impresor, o de un error? ¿O bien se decide emplear *mote* para mantener un posible sentido didáctico en el contexto del episodio, pero que la gravedad, importancia y extensión del contenido del mensaje que deja el mago son tales, que se requiere formalmente otra forma poética como el soneto?

Los *motes* de temática amorosa están insertos por Martínez en episodios donde los personajes enamorados están en un escenario natural que recuerda los espacios bucólicos: un bosque, por ejemplo, donde se han retirado a lamentar o expresar sus sentimientos; ahí leen o inscriben las composiciones poéticas en la corteza de los árboles, lo que constituye, por lo tanto un soporte para los poemas. En este caso, el mote de cuatro versos no es parte de una pintura o mural, ni sirve de manera explicativa de ninguna sentencia o indicación, como ocurre en los que tienen función narrativa, aunque sí se adscriben al aspecto figurativo que comentamos en los otros casos. Este mote es eminentemente una expresión lírica sobre la corteza de un árbol:

No esperó respuesta la ligera donzella, que como una águila se lanzó por el monte. Al punto el nuevo Marte, se quitó sus preciadas armas verdes, con las cuales le avía topado Alfebo, y las puso en el álamo do halló este mote:

*Ten en mucho la esperança
que quien las armas te quita
para tu bien solicita
la denegrada mudança* (Martínez, 2012, p. 49).

Otro de estos poemas de temática amorosa es formalmente un *soneto* (al igual que el ejemplo pasado) que el narrador denomina *mote* y ocurre en el mismo contexto de ecos bucólicos, tiene como soporte la corteza de un álamo:

Y diciendo esto, se llegó a un crecido álamo, en cuya corteza fijó con la daga este mote:

*Ninfas del verde bosque deleitoso,
olas que allá en el río avéis manida,
hermosas oreadas do se anida
el corazón de amante generoso.*

*Faunos, heroico Pan, dios amoroso
tigres, onzas, leones cuya vida
no por fuerça o temor, anda ascondida
del sacro monte la difficultosa.*

*Ora tratéis de amor por aliviaros,
ora de paz, o de sangrienta guerra
venid, que será veros gran consuelo.*

*En esto lo daréis con adunaros
a celebrar la muerte, en esta tierra
de la que ya sin ella, está en el cielo* (Martínez, 2012, p. 48).

Un tercer ejemplo es un denominado *mote*, que también es un formalmente un *soneto*; en este caso, el poema no tiene un soporte material como los que están sobre los árboles, pues no está inscrito, sino musicalizado y se canta, tal como sucede con la tradición de composiciones líricas insertas en los libros de caballerías (véase el apartado 2):

Y por más alegrar al príncipe, que suspenso estava oyendo la alegre nueva de aquellas tierras, la ninfa templando un harpa, comenzó a cantar este mote:

*De aquellas tres estrellas del Oriente
que al Alexandro tierno se mostraron,
do con su bizarría celebraron
la gala del pastor que vian presente.*

*Por justicia le ponen preeminente
de lo que más las tres solennizaron,
a una da la palma, do fundaron
los extremos de gala, un sol fulgente.*

*Con ella la belleza, y summa guerra
summa discordia al infeliz troyano,
pues por esta elección vio su ruina.*

*Pero entonces de dos que ay en la tierra
una se guarda, sólo al saboyano,
y con ella la paz de Catalina* (Martínez, 2012).

Para esta categoría donde se emplea *mote*, pero se usa un *soneto* (salvo en el caso de *Ten en mucho la esperança*), podemos entender que prima el sentido amoroso del contexto narrativo del episodio y se prefiere la forma poética del soneto por sus posibilidades expresivas y justamente su sentido tradicionalmente empleado para la expresión del sentimiento amoroso en un formato amplio y de estructura mucho

más concreta. La letra y el mote resultarían demasiado breves; lo que para las divisas de justadores es excelente por lo breve, simbólico y críptico, para la expresión del amor exaltado como ocurre en los episodios descritos, sería parco y limitado; el soneto permite una expresión mucho más poderosa. No deja de resultar extraño que se mantenga el empleo y denominación para un caso de un mote sobre una corteza de árbol.

La cuarta categoría la integran cuatro motes, que igualmente acompañan imágenes plásticas decorativas. Sin embargo, en estos casos, no se trata de poemas asociados a las divisas de armas de justadores, sino que forman parte de estructuras escenográficas probablemente efímeras. Se trata de la llegada y entrada triunfal del emperador Trebacio, con toda su armada a Constantinopla. El recibimiento es espectacular e incluye clarines, música, ruido de militares instrumentos, banderas, tiros de salva y construcciones efímeras: “Hizieron una puente hermosísima, del gran navío a la tierra, toda cubierta de brocado verde, con hermosísimos arcos, llenos de figuras y las batallas que por los griegos príncipes habían sido acabadas” (Martínez, 2012, pp. 468-469):

Al remate de la puente, encima de un arco triunfal, estaban tres figuras muy al natural sacadas por las tres valerosas damas. En un pequeño apartamiento se mostraron tres sirenas los cabellos hasta la cinta, más rubios que los de Apolo, las cuales con harpas en las manos esperándose una a otra, iban diciendo este mote:

*Bien se parece qu'el lirio
hizo aposento en Liriana
cuya gracia es soberana.*

En dexando ésta el dulcísimo canto, la segunda endereçó el suyo a Rosamundi, diciendo:

*Con justísima razón
sois la rosa y colorada,
por la gracia, y por la espada.*

La tercera con no menos suavidad, dixo a la reina de Lira:

*Bien es ser Arquisilora
reina de gala, y valor;
para que subjete a amor.*

Concertavan todas tres a los dexos de su canto, con tanta dulçura, que parecía aver venido alguno de los celestiales moradores. Al passar las tres señoras de una nube que sobre los arcos estava, a los dexos de mil cometas, y relámpagos, començó a despedir tantas flores olorosas, que gran contento dava la suavidad de su fragancia. Antes que acabassen de passar, de lo alto de la nube baxaron tres caudales águilas, cada una con su corona

en el pico. Baxaron haziendo ruido con el batir de las alas, hasta que las pusieron sobre los rubios cabellos de las tres hermosas damas. En acabando de pasar, y llegando la hermosa Venus, las tres sirenas con nuevo aire las dixeron este mote:

*De número tan perfecto
querer algo publicar;
es no saberlo mirar.*

En la ribera estaban esperando todos los cortesanos y los doze gobernadores del imperio, los cuales con ropas roçagantes de brocado verde, tendiendo un hermoso palio, que no llevaba precio su valor, cogieron debaxo a las seis damas, hasta que llegando cerca de un castillo, que sobre cuatro ruedas tenía su assiento, se pararon a mirarle (Martínez, 2012, pp. 469-470).

Estos motes escritos en espacios y estructuras escenográficas son altamente adecuados para su función, pues forman parte sintética de las imágenes plásticas creadas y completan el sentido de éstas. La construcción del puente y el arco triunfal descritos, no sólo son pinturas o esculturas, sino que “En un pequeño apartamiento” se aprecian tres sirenas (muy probablemente actrices, aunque podrían ser autómatas, pero no se especifica), que cantan los motes al son de sus arpas. Nuevamente, como el *mote-soneto* de temática amorosa cantado en el bosque (*De aquellas tres estrellas del Oriente*), estos motes escenográficos no tienen necesariamente un soporte material en la arquitectura efímera, sino que su soporte es la música con el canto.

4. Conclusión

Reiteramos la inconsistencia que existe entre la nomenclatura empleada por los autores de libros de caballerías para referirse a textos breves en verso como *letras* y *motes*; o que hace evidente una posible etapa de transición o de inestabilidad en cuanto a esta categorización y en la que los modos de nombrar ya no son suficientes o no corresponden plenamente a la realidad literaria.

Cada una de las categorías y del léxico relacionado con ellas que se encuentran en el manejo diegético de los textos breves insertos en los libros de caballerías es susceptible de ser verificada primero entre los libros de un mismo autor, de un mismo ciclo narrativo o, bien, de libros de cuño similar. Pero también, en un ejercicio conjunto, será importante comparar el manejo de la nomenclatura de los textos breves con el contexto literario general, en mucho determinado por la dicotomía tradición / innovación. Así, por ejemplo, los recientes estudios sobre la relación entre teoría y práctica poética en el siglo XVI son esclarecedores en cuanto a la visión que hemos logrado sobre la renovación de las formas poéticas, la adecuación de las influencias

de otros países en el contexto español y la cercanía de los poetas a los textos normativos de la época, entre otras cuestiones. A la luz de esos estudios es factible pensar, en el caso concreto de las formas líricas y poéticas, que las categorías inscritas en los textos caballerescos comparten los mismos problemas terminológicos y formales que observamos en la vida poética del XVI.

El trabajo realizado en el ámbito de las Humanidades Digitales nos ha permitido avanzar en los instrumentos de análisis de algunos filones de nuestra producción literaria, pues al conformar un catálogo descriptivo y tratar de sistematizar las categorías analíticas desde el propio formato de captura de la información puso de manifiesto, para el equipo de trabajo, la problemática de revisar y describir las etiquetas de género literario vigentes en los ámbitos literarios del siglo XV-XVII. Esta labor aún necesita trabajo y reflexión en función no sólo de la nomenclatura al interior de la literatura caballeresca, que permitiría en última instancia determinar con mayor claridad la forma y función del entramado narrativo mayor y las formas menores, sino también relación directa con las tendencias e innovaciones que determinan los derroteros literarios de la modernidad a partir del siglo XVI, así como el grado de compenetración con el marco normativo general que se estructura en las poéticas del Siglo de Oro. Ahora más que nunca es ahora imprescindible proyectar estudios y análisis como el que aquí se bosquejó sobre un corpus mucho más amplio y abarcador del género de los libros de caballerías hispánicos.

Referencias bibliográficas

1. Baranda, N. (1991). Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballeresca breve. En M^a Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca* (pp. 183-191). Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
2. Beltrán, R. (2005). La noria con arcaduces (cimera de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas en *Tirant lo Blanc* (pp. 135-152). En Pedro Piñero Martínez (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Marcos Villanueva*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
3. Cacho Blecua, J. M. (2012). El motivo en la literatura caballeresca. Presentación. *Revista de poética medieval*, 26, 11-30.
4. Cacho Blecua, J. M. y M. J. Lacarra (2012a). Del «Amadís» a las «Sergas»: el nacimiento de los libros de caballerías. En Cacho Blecua, J.M. y M.J. Lacarra (eds.), *Historia de la literatura española: 1. Entre oralidad y escritura: La Edad Media*. (pp. 521-527). Barcelona: Crítica.
5. Cacho Blecua, J. M. y M. J. Lacarra (2012b). La literatura caballeresca: contextos, orígenes y confluencias. En Cacho Blecua, J. M. y M. J. Lacarra (eds.), *Historia de la literatura española: 1. Entre oralidad y escritura: La Edad Media*. (pp. 508-514). Barcelona: Crítica.
6. Campos García Rojas, A. (en prensa). Construcción narrativa y letras cancioneriles en libros de caballerías hispánicos. En *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*. Roma: Università di Roma- Sapienza / Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

7. Campos García Rojas, A. (en prensa). Letras de Fe y Fortuna en el *Espejo de príncipes y caballeros (Parte III)*. En Ayayácatl Campos García Rojas, Lucila Lobato Osorio, Gabriela Martín López y Carlos Alberto Rubio Pacho (eds.), «*Estos que llaman libros de caballerías*». *Estudios de literatura caballeresca*. México: UNAM.
8. Campos García Rojas, A. (2015). Letras y motes con función narrativa en el *Espejo de príncipes y caballeros (Parte III)*. *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*. 4, 13-46.
9. Castro, Á. (2000). *Libro segundo de don Clarián de Landanís*. Ed. de Javier Guijarro Ceballos. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
10. Corbera, E. (2005). *Febó el troyano*. Ed. de José Julio Martín Romero. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
11. Covarrubias Orozco, S. (1995). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Felipe C. R. Maldonado. Madrid: Castalia.
12. Deyermund, A. (1994). De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española. En María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3-6 de octubre, 1989)* (pp. 15-39). Salamanca: Universidad de Salamanca.
13. Deyermund, A. (1975). The Lost Genre of Medieval Spanish Literature. *Hispanic Review*, 43, 231-259.
14. Eisenberg, D. (1975). Un barbarismo: «libros de caballería». *Thesaurus*. 30, 340-341.
15. Eisenberg, D. (1976). More on «libros de caballería» and «libros de caballerías». *La Corónica*, 2, 116-118.
16. Gómez Redondo, F. (1992). Géneros literarios en don Juan Manuel. *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 17, 87-125.
17. Gómez Redondo, F. (1998). *Historia de la prosa medieval castellana*, t. 1: *La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*. Madrid: Cátedra.
18. Gómez Redondo, F. (1999). *Historia de la prosa medieval castellana*, t. 2: *El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra.
19. Gómez Redondo, F. (1989). Terminología genérica en la *Estoria de España* alfonsí. *Revista de Literatura Medieval*, 1, 53-75.
20. Higashi, A. (2003). Edad Media y genología: el caso de las etiquetas de género. En Lilian von der Walde (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval* (pp. 35-73). México: Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Nacional Autónoma de México.
21. Infantes, V. (2000a). Las historias caballerescas en la imprenta toledana (II). Manuscrito, impreso y transmisión. Toledo, 1480-1518. En Margarita Freixas, Silvia Iriso y Laura Fernández (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22 al 26 de septiembre 1999)*, v. 1 (pp. 303-316). Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Asociación Hispánica de Literatura Medieval.
22. Infantes, V. (2004a). Nominar las caballerías o de la titulación de un género. En Javier Gómez Montero y Bernhard König (dirs.) y Folke Gernert (ed.), *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote») / Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)* (pp. 35-51). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.

23. Infantes, V. (1992). La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial. En Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto 1989)*, v. 1 (pp. 467-474). Barcelona: PPU.
24. Infantes, V. (1996). Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (I). En Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. 3 (pp. 265-272). Pamplona: GRISO / LEMSO.
25. Infantes, V. (1998a). Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (II). En Derek W. Flitter (ed.), *Studia Aurea. Actas del XII Congreso de la AIH (Birmingham, 21-26 de agosto 1995)*, vol. 2 (pp. 310-318). Birmingham: University of Birmingham.
26. Infantes, V. (1998b). Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (III). En María Cruz García de Enterría (ed.), *Actas del IV Congreso de la AISO (Alcalá de Henares, 22-27 de julio 1996)*, vol. 2 (pp. 845-855). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
27. Infantes, V. (2000b). Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (IV). En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la AIH (Madrid, 6-11 de julio 1998)*, vol. 3 (pp. 641-694). Madrid: Castalia.
28. Infantes, V. (2001). Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (V). En Christoph Stosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la AISO (Münster, 20-24 de julio 1999)* (pp. 730-736). Frankfurt-am-Main-Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
29. Infantes, V. (2004b). Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (VI). En María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la AISO (Burgos-La Rioja 2002)*, vol. 2 (pp. 1059-1071). Frankfurt-am-Main-Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
30. Kleiber, G. (1990). *La sémantique du prototype*. Paris: PUF.
31. Lacarra, M. J. (1988). Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*. En Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2-6 diciembre, 1985)* (pp. 369-379). Barcelona: PPU.
32. López Bueno, B. y Juan F. A. (1996). *La elegía. III Encuentro internación sobre poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 14-17 de noviembre 1994)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
33. Lucía Megías, J. M. y E. José Sales Dasí (2008). *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Laberinto.
34. Marín Pina, Ma. C. y N. Baranda (1995). La literatura caballeresca. Estado de la cuestión. *Romanistisches Jahrbuch*, 46, 314-339.
35. Martín, G. (enviado). Sobre la delimitación funcional de las categorías ‘letra’ y ‘letras’ en los libros de caballerías españoles. *eHumanista. Journal of Iberian Studies*.
36. Martínez, M. (2012). *Espejo de príncipes y caballeros (Parte III)*. Ed. de Axayácatl Campos García Rojas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

37. Macpherson, I. (1998). *The «invenciones y letras» of the Cancionero general*. Londres: Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College.
38. Macpherson, I. (2004). *Motes y glosas in the Cancionero general*. Londres: Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College.
39. Ortega, M. (1998). *Felixmarte de Hircania*. Ed. de María del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
40. Río Nogueras, A. (1994). *Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores*. En María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3-6 de octubre, 1989)* (pp. 303-318). Salamanca: Universidad de Salamanca.
41. Río Nogueras, A. (2007). The villancico in the works of early Castilian playwrights (with a note on the function and performance of the musical parts). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. En Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), *The Villancico and Related Genres* (pp. 77-98). Londres: Ashgate.
42. Rodríguez de Montalvo, G. (2003). *Sergas de Esplandián*. Ed. de Carlos Sáinz de la Maza. Madrid: Castalia.
43. Thompson, B. (1976). Libros de caballería, or –ías?. *La Corónica*, 1: 38-39.