

La huella del “autor” en la transmisión de la historia de Oliveros de Castilla: del manuscrito borgoñón al impreso castellano de 1499

AMOR, Lidia / Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (IMHICIHU-CONICET). Universidad de Buenos Aires (UBA) – lidiaamor@conicet.gov.ar

» *Palabras clave:* Oliveros de Castilla, figura autoral, impresos, siglo XV.

> **Resumen**

Las historias caballerescas breves castellanas de fines del siglo XV y principios del XVI gozan de una paradójica fortuna: objeto de investigación abordado con particular propensión por algunos críticos españoles, constituyen también un territorio de las letras castellanas cuyos límites son fluctuantes y cuya importancia debe ser continuamente puesta de relieve.

La Historia de los Nobles Cavalleros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe resulta ser un ejemplo puntual de las consideraciones mencionadas previamente. Si bien el relato suscitó el interés de los estudiosos desde épocas tempranas, fueron los trabajos de Miguel Ángel Frontón (1989ab) y de Juan Manuel Cacho Blecua (2006), en particular, los que se consagraron plenamente a su análisis, confrontando el texto castellano con su homónimo de origen borgoñón: *L’Histoire d’Olivier de Castille et Artus d’Algarbe* de Philippe de Camus, *roman* compuesto entre 1430 y 1460 para Jean II de Croy. El *roman* fue posteriormente impreso en 1482, luego entre 1492 y 1497 por Louis Cruse. De la segunda edición ginebrina Fadrique de Basilea imprimió la traducción en Burgos en 1499.

Nuestra intención, en esta oportunidad, es observar los cambios que experimenta el prólogo desde sus versiones manuscritas (en las que se inscriben los nombres de Philippe Camus y de David Aubert), en la primera y la segunda edición ginebrina a cargo de Louis Cruse y, finalmente, en la castellana en manos de Fadrique de Basilea. Las transformaciones muestran una paulatina y explícita mediación de los impresores en la elaboración del relato con la consiguiente apropiación de la función autoral.

> **Introducción**

L’Histoire d’Olivier de Castille et Artus d’Algarbe fue “traducida del latín al francés” por Philippe Camus (según se consigna en cinco de los manuscritos conservados) entre 1430 y 1460, a pedido de Jean de Croy, conde de Chimay, personaje prominente del entorno ducal de Borgoña. No solo la celebridad del comanditario y el número de testimonios certifican la difusión del *roman*, sino que la existencia de otro manuscrito, bellamente iluminado, en el que constan los nombres de David Aubert y

de Philippe le Bon, parece refrendar la relevancia de la narración en la literatura que se compone en los dominios del Gran Duque.

El relato cuenta la vida de dos entrañables compañeros que son hermanados por el casamiento de sus progenitores viudos, el rey de Castilla (padre de Olivier) y la reina de Algarbe (madre de Artús). Luego de atravesar numerosas peripecias, son coronados, sucesivamente, reyes de un extenso territorio comprendido por Castilla, Algarbe, Inglaterra e Irlanda y fundan una dinastía regia, gracias al casamiento de Clarisa, hija de Olivier, con Artús. La peculiaridad de la historia estriba en que, para su redacción, el autor recuperó y entrelazó, brindándoles nuevo maquillaje (*cf.* Regnier-Bohler, 1986) y acondicionándolos a las modas literarias borgoñonas, tres fuentes de larga pervivencia medieval: la leyenda de Amís y Amiles, la historia de la mujer de Putifar y el motivo del muerto agradecido.

Si el número de manuscritos confiere al *roman* una difusión de cierta envergadura, su pasaje al mundo de la imprenta en 1482 y la ulterior traducción a varias lenguas vernáculas aseguran la vitalidad y el atractivo que la historia poseía para un vasto público fuera de la corte ducal.

La primera traducción conocida es la castellana. Aparece en Burgos en 1499 en la imprenta de Fadrique de Basilea, quien le proporcionó algunos de los rasgos formales propios de los extensos libros de caballerías. Varias ediciones del siglo XVI se continúan: las cinco primeras se escalonan entre 1501 y 1510 –entre las que se encuentran dos realizadas por Jacobo Cromberger (1507 y 1510) en Sevilla–; en 1535 se publica una edición a cargo también de Jacobo Cromberger; luego otras dos en 1544 y 1553 y, por último, dos en 1554. La edición de 1553, a cargo de Felipe de Junta, presenta la particularidad de estar impresa en formato in-4°. El siglo XVII ofrece otro aspecto de interés del *Oliveros*, pues en 1613 aparece en Lisboa la versión abreviada de Antonio Álvarez inaugurándose, así, un tipo de circulación que desembocará, en los siglos XVIII y XIX, en la difusión del relato a través de pliegos sueltos. La historia se irradió de uno y otro lado de los Pirineos y en el *nuevo mundo*, aunque su exitosa recepción no fue acompañada por el interés de la crítica especializada. Esta paradoja no afecta únicamente al *Oliveros*, sino que concierne al conjunto de relatos del cual formaría parte y que conforman el género *historias caballerescas breves*¹.

El nombre de *historias caballerescas breves* intenta plasmar dos de sus rasgos más evidentes que proporcionan homogeneidad a este grupo de relatos dispares² que abrevan en tradiciones y materias disímiles. Las sucesivas investigaciones de Víctor Infantes y Nieves Baranda han logrado brindar una serie de elementos comunes relativos a la estructuración de la historia, la incorporación de motivos

¹ Entre sus integrantes podemos citar: *Historia del cavallero Clamadés*, *Libro del conde Partinuplés*, *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, *Libro del rey Canamon*, *La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, *La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre*, *La historia de la linda Magalona*, *La Poncela de Francia*, *La historia del noble cavallero Paris y de la doncella Viana*, *Carlomagno y los doze pares de Francia*, *Historia de Enrique, fi de Oliva*, *Corónica del Çid Ruy Diaz*, *Historia de la reina Sebilla* y *La crónica del noble cavallero Fernan Gonçales*.

² Para una definición del género, véase, especialmente, Víctor Infantes (1991 y 1992), Nieves Baranda (1995) y Jesús Rodríguez Velasco (1996).

folclóricos, la configuración del protagonista y la presencia de elementos religiosos, devotos y morales que propugnan la ejemplaridad y la enseñanza ética (Infantes, 1991: 177).

Ahora bien, la comprobación de que algunas de estas historias son traducciones y, por tanto, extrañas a la vena literaria peninsular, esclarecería el menosprecio del que, en ciertas épocas, fueron víctimas. Cabe, no obstante, aclarar que esta situación comenzó a revertirse hacia fines de la centuria pasada, cuando los estudios de traducción fueron ganando terreno en el hispano-medievalismo.

Este panorama genérico puede aplicarse al *Oliveros* castellano, si bien la recepción crítica del que fue objeto muestra ciertas curiosidades. En primer término, su procedencia francesa fue un descubrimiento relativamente moderno pues, hasta fines del siglo XIX, se pensó que se trataba de una obra castellana³. El error fue señalado y corregido por Raymond Foulché-Delbosc⁴ en una reseña de 1902, en la que puntualiza que se trataba de una traducción de un impreso francés, cuya *editio princeps* era de 1482, y que la versión castellana derivaba de la segunda edición francesa de 1492. Sus aseveraciones fueron rápidamente refrendadas por Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Orígenes de la novela*⁵ y, a partir de allí, todo historiador que se dedicó al estudio del *Oliveros* reprodujo la información.

Es importante señalar también que, si bien la *Historia de Oliveros* fue objeto de varias ediciones modernas “más o menos críticas y eruditas”⁶, según la expresión de Nieves Baranda, la bibliografía secundaria existente resulta ser escasa. En efecto, las primeras investigaciones son de 1989 y provienen de Miguel Ángel Frontón quien, en el marco de su tesis de licenciatura (inédita), publica dos artículos. En el primero de ellos (1989a), compara fragmentos de la fuente franco-borgoñona con la versión castellana y observa cómo el traductor, por un lado, reduce partes de la narración, presumiblemente insustanciales, como las escenas de corte en las que se describe la etiqueta y las costumbres, y, por el otro, redistribuye la acción en distintos episodios buscando un equilibrio narrativo. Señala también que la historia castellana amplifica la descripción de las emociones y el patetismo. En un segundo trabajo (1989b), refiere la larga pervivencia del *Oliveros* desde su *editio princeps* hasta las ediciones del siglo XIX, tratando de deslindar los distintos auditorios que lo consumieron. Por su parte, Juan Manuel Cacho Blecua (2006) examina los contextos histórico-culturales en los que aparecen las dos versiones de la

³ Raymond Foulché-Delbosc (1902: 593) refiere la información brindada por Nicolás Antonio (*Bibliotheca hispana nova*, 1672: II, 251), quien no menciona ni el *Oliveros* ni el *Clamades* y considera a Philippe Camus como un escritor español.

⁴ “*Ce prologue, on le voit, assure sans aucune ambiguïté que l’œuvre est traduite de français en castillan ; il indique même le nom de l’écrivain auquel est dû le texte français et celui du seigneur qui donna l’ordre de l’écrire en cette langue. Malgré la précision de ces détails, l’Oliveros castillan a été considéré comme un texte original par tous les historiens de la littérature castillane, par tous les bibliographes espagnols et par la plupart des bibliographes étrangers. Ticknor ne le mentionne que sous un titre incomplet « Artus » ; Amador de los Rios le cite sans aucune remarque ; Gayangos déclare catégoriquement et à plusieurs reprises, qu’il le considère comme une œuvre non traduite, et Salva est du même avis. Cette opinion, pour générale qu’elle soit, est erronée*” (1902: 589).

⁵ Véase *Obras Completas* (Baquero Escudero, 2017: II, 166-167).

⁶ Adolfo de Bonilla y San Martín (*Libros de caballerías. Segunda Parte*, NBAE, 1908: XI, 443-523, Madrid: Bailly-Baillière), de Ignacio B. Anzoátegui (1943, Buenos Aires: Espasa-Calpe), de Alberto Blecua (*Libros de caballerías*, 1969, Barcelona: Juventud) y la tesis de licenciatura de Miguel Frontón (inédita). Hacia fines del siglo XX se sumarán la de Nieves Baranda (1995), incluida en *Historias caballerescas del siglo XVI* (dos volúmenes).

historia (basándose, para el caso francés, en las publicaciones de Danielle Regnier-Bohler), presta particular atención a los motivos que organizan la narración y evalúa la importancia del clan familiar en la significación de la obra.

A las investigaciones de estos dos especialistas debemos adicionar las pesquisas que se emprenden ya en el siglo XXI. En primer lugar, dos estudios de Ana Pairet (2005 y 2006). En el primero, la autora se interroga acerca de las razones por las que *Oliveros* obtuvo tanto éxito en España. Indica que ello se debe, al menos, a tres cuestiones: el aspecto pseudo-histórico del relato, el recuerdo de las campañas militares recientes y la expedición catalano-aragonesa a Chipre y, finalmente, a las alianzas dinásticas que permitieron respaldar el poderío de los Reyes Católicos. En otro artículo (2006), Pairet examina los paratextos de los impresos de *Melusine* y *Olivier de Castille* y releva las transformaciones que la figura del autor experimenta en el pasaje del manuscrito al impreso. Carlos Alvar (2010 y 2012), por su parte, rastrea la difusión de la leyenda de Amís y Amiles en España durante todo el periodo medieval y su reformulación en el *Oliveros*. Desde otra perspectiva, Lucila Lobato Osorio (2010) propone un estudio de la importancia de la amistad en la configuración del caballero, mientras que Karla Xiomara Luna Mariscal (2010) aborda los aspectos ideológicos de la traducción y recepción de las historias caballerescas breves, en general mediante el análisis de *Oliveros* y de la *Historia del emperador Carlomagno y de sus doze pares de Francia*, y resalta la compatibilidad ideológica del *Oliveros* con la cultura isabelina.

Esta extensa revisión bibliográfica hace suponer que toda nueva investigación se iniciará a partir de fundamentos sólidos. Más aún, la certitud parece consolidarse cuando sumamos al relevamiento anterior el libro de Ivy Corfis (1997): *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarve. From Romance to Chapbook: the Making of a Tradition*. El volumen no solo contiene una valiosa edición crítica del incunable burgalés, incluyendo todas las variantes de los impresos del XVI, sino que incorpora también algunas de las ediciones que aparecen entre los siglos XVII y XIX, logrando plasmar las transformaciones diacrónicas que el texto experimentó en función de los públicos a los que se dirigió.

Sin embargo, una evaluación crítica de la bibliografía permite comprobar que el interés en el *Oliveros* queda subordinado a la atracción que el género *historias caballerescas breves* ejerció y que, pese al desarrollo de los estudios de traducción, el cotejo del texto castellano con la fuente impresa francesa todavía se encuentra pendiente.

Uno de los aspectos desatendidos se relaciona con los paratextos en los que el *acteur* del *roman* medieval y el *editor* de las versiones impresas no solo inscriben sus nombres como artífices del relato, sino que allí también informan sobre la cultura literaria en la que abrevan. Un primer estudio de Ana Pairet (2006) presenta otra aproximación al tema cuando estudia las convenciones de la figura autoral y las transformaciones que esta experimenta en su pasaje de la cultura manuscrita a la impresa en *Mélusine* de Jean d'Arras y *Olivier de Castille* de Philippe Camus. Pairet trata de comprender cuáles fueron los roles nuevos que asumieron los impresores durante la recuperación y la reproducción de textos antiguos y cómo la presencia de estos nuevos agentes permitió reconfigurar la noción de autoría. En relación con

Olivier de Castille, señala que Philippe Camus no asumía el rol de autor, sino que se presentaba como un escritor profesional que actuaba como compilador, traductor o *remanieur*, cuyo objetivo era complacer a su poderoso mecenas. Explica también cuál fue la incidencia de la imprenta en la cultura literaria francesa y sostiene que los impresores trataban de reproducir la biblioteca señorial y cortesana, así como la literatura moral y satírica. Asimismo, basándose en prácticas escriturales y en las poéticas autorales vernáculas, los editores, a diferencia de los copistas medievales, lograban inscribir sus nombres y agencias en el espacio liminar de los libros. Son también interesantes los comentarios de Pairet acerca de la rivalidad artística que se instauró no ya entre el *autor* medieval y el impresor, sino entre representantes del mismo oficio. Señala que la competencia era especialmente intensa cuando se traspasaban fronteras geográficas o lingüísticas, pues se realizaban deliberadas omisiones de comentarios autorales o se borraban las firmas paratextuales. Esta actitud se percibe, justamente, y con suma claridad, en la versión peninsular del *Oliveros de Castilla*, en la que, como describiré más adelante, el impresor elimina todo trazo de una versión impresa anterior. Debe también destacarse que, en el contexto genérico del romance medieval, el autor era mayormente una figura del texto, cuya auto-representación no entraba en conflicto con los nuevos roles autorales que asumían los impresores. Esta constatación es también perceptible en el impreso ginebrino del *Olivier de Castille*.

Los exámenes de Ana Pairet inauguran un tipo de análisis que focaliza las distinciones entre el manuscrito y el impreso dentro del mundo francófono. Mi intención en esta oportunidad es ampliar este campo de investigación y observar los cambios que experimenta el prólogo en sus versiones manuscritas, en la segunda edición ginebrina de 1492/3 y, finalmente, en la castellana de 1499. Las transformaciones muestran una explícita mediación de los impresores en la elaboración del relato y una tendencia, en particular del editor castellano, a apropiarse del texto, revelando una cierta ambigüedad y una paulatina eliminación de los límites entre la figura del autor y la del editor.

Cabe señalar, por último, que el concepto de *figura autoral* podría descubrir, en su enunciación, una anacrónica modernidad, circunstancia que obliga a justificar su pertinencia cuando nos referimos a los tiempos medievales y/o pre-modernos. En ese sentido, es oportuno recordar las conclusiones de Pascale Bourgain en su artículo dedicado a examinar la idea de autor medieval y el campo semántico que recrea:

Que fait donc un auteur? Il compose, il traite, il assemble, il combine, il rédige, il met en ordre, il répartit, il forge, il tisse, il entrelace, il comprime. Mais surtout il dit et il écrit. Ou encore il met la main à la plume, il gribouille, il laboure la page. Il peut mentir, si c'est un auteur païen à qui tout est permis. Il invente fort peu, il ne crée jamais. Et évidemment, jamais non plus il n'autorise, ce type de concept étant à chercher plutôt dans la famille *doctor/docere*. Les verbes en rapport avec la notion d'auteur se concentrent sur la fabrication de l'œuvre, avec un déploiement de métaphores artisanales qui rappellent au lettré que son acte est du domaine du labeur et du travail bien fait (2001: 374).

Los paratextos de *Olivier de Castille/Oliveros de Castilla* refrendan estas aseveraciones, por lo que, en mi opinión, es viable utilizar la palabra *autor* para referirse a los agentes e intercesores entre el texto y el auditorio. En relación con las versiones manuscritas del *roman*, autores como Philippe Camus y David Aubert son letrados que se atribuyen la capacidad de traducir o componer una historia ejemplar

que se encuentra en una fuente legitimadora. Este papel no parece poder ser aplicado a los impresores, quienes enlazan sus nombres como eslabones de los diferentes procesos de adquisición, producción y recepción de un texto.

› ***Del acteur al editor: visiones particulares frente al texto literario***

En primer lugar, es preciso describir la disposición de los paratextos en las cuatro versiones⁷. Los prólogos de Philippe Camus y de David Aubert revelan una composición semejante, circunstancia que seguramente deriva del carácter formulístico de los exordios romancescos: invocación a Jesucristo y María pidiéndoles su intercesión, dedicatoria al mecenas comanditario de la obra, presentación del *aucteur* mediante fórmulas de humildad y la *captatio benevolentiae* final dirigida al auditorio.

Esta uniformidad del paratexto presenta, no obstante, algunos contrastes. En el proemio de Philippe Camus, el autor expresa que tradujo la historia del latín al francés a pedido de su señor Jean de Croy, conde de Chimay, y que la puso por escrito (*coucher*) sin preocuparse de hacerlo en una lengua más bella que el latín. Por su parte, David Aubert, antepone, a las referencias acerca de su condición de autor, la orden de Philippe le Bon, su mecenas, de emprender la composición del *roman*. Asimismo, refiere su posición de *clerc*, es decir, de funcionario de la corte ducal borgoñona, como un título que brinda prestigio y validez a su escritura. Se observa, por ende, que existe una diferencia en el estatuto de los escritores dentro del ámbito cortesano, pudiéndose inferir una autoridad más asentada en David Aubert que en Philippe Camus. David Aubert no hace ninguna alusión a la traslación del latín al francés; en su lugar, utiliza el término *coucher* que puede designar tanto “poner por escrito” como “componer”. Dado que luego afirma que no agregó ni omitió nada a la historia, se entiende que su obra recupera un relato previo (¿el de Philippe Camus, tal vez?). Estas variaciones no alteran el formato acostumbrado del exordio en el que descuella la idea de descubrir y de recuperar, a partir de una fuente anónima, una historia moralmente ejemplar para la edificación de sus receptores. Es también importante advertir que en los dos casos, se explicita un *je* (yo) que se apropia, no de la historia pero sí del relato que se leerá a continuación. El paratexto de las dos versiones del *roman* no incluye ningún otro elemento y a ellos siguen la rúbrica y el texto del primer capítulo, en donde los autores destacan el valor de recordar y conmemorar las hazañas de los caballeros de antaño.

Los impresos, por su parte, resuelven de manera distinta la apertura textual: el impresor ginebrino se arroga un rol central en la confección del libro y en el ordenamiento de la historia y pondera su actuación para la correcta fijación por escrito del texto; el castellano, por su parte, focaliza preferentemente el circuito de transmisión de la fuente del relato, resaltando su veracidad y ejemplaridad.

El editor ginebrino, Louis Cruse o Garbin, presta particular atención a los paratextos porque es en ellos donde se juega la interpretación del relato y, consecuentemente, su aceptación por parte del público

⁷Ver cuadro en Anexo I.

lector. Al comienzo del impreso, incluye un prólogo en el que inserta su nombre, una tabla de contenidos y el prefacio de Philippe Camus; al final de la narración, introduce un epílogo en el que se explican algunos episodios de corte fantástico o maravilloso. Enmarcado por los paratextos, el relato está compuesto por el prólogo de Philippe Camus y la historia de Olivier y Artús. En consecuencia, el *auteur* es parte constitutiva de la obra a transcribir. En ese sentido, el texto se asemeja al “manuscrito”, objeto sobre el cual el impresor, su primer lector, interviene, incorporando su interpretación del relato. Es necesario recordar que el prefacio que Louis Cruse o Garbin introduce en su impreso de 1492/3 estaba ausente en el de 1482. De acuerdo con sus precisiones, la nueva edición es una revisión que corrige los errores e imperfecciones que poseía el primer incunable. Innova sumando ilustraciones con el fin de lograr que la historia sea más didáctica y placentera para el lector, modifica y precisa los títulos de los capítulos de acuerdo con la materia que este contiene y reformula su división.

El editor castellano, por su parte, incluye también un proemio a su edición, donde copia algunos tópicos de la versión ginebrina tales como el de la fragilidad de la memoria humana y el de la conservación por escrito de los hechos y dichos de los grandes hombres del pasado para instrucción y salvación del alma. Si bien se privilegia el valor ejemplar y didáctico, la inserción de un pasaje en el que se inventa un circuito de transmisión de la historia permite certificar la veracidad de la narración y proporcionarle legitimidad y valor. Para tal fin, crea un espacio “disciplinar” y un ambiente literario-cultural. Explica que “los discretos” se ocuparon de traducir del latín en *comun hablar* aquellos libros de teología, filosofía, otras ciencias y artes donde se contaban las grandes historias de los antepasados. En este contexto, cuenta que la *Historia de Oliveros de Castilla* se encontraba en unas crónicas inglesas y que luego fue llevada, por su gran valor, al reino de Francia, donde fue descubierta por Jean de Croy quien, deseoso del bien común, la hizo traducir del latín al francés por Felipe Camus. De este modo, el señor comanditario refrenda el valor didáctico-moralizante de la historia, mientras que Philippe Camus, el *auteur*, se transforma en un instrumento que ejecuta la voluntad señorial. Podríamos decir que el impresor castellano entiende que la autoridad que sustenta un relato se vincula con la “ciencia” (historiográfica) y se valida a través de la sabiduría del señor. Refiere también que, más tarde, la historia fue conocida por unos caballeros castellanos que deseaban escuchar acerca de las grandes gestas y se esforzaron por conseguirla, logrando traducirla del francés al castellano para provecho de quienes la escuchaban.

Esta circulación imaginaria de la historia permite que se excluya el prólogo de Philippe Camus y que, después de la tabla de contenidos, se inicie el relato. La ausencia del proemio original implica que, por un lado, Philippe Camus sea integrado al prólogo como parte de la cadena de propagación de la obra, perdiendo el estatuto autoral que sí conservaba en el impreso ginebrino y que, por el otro, la voz narrativa se confunda con la del editor. En ese sentido, la versión castellana borra (¿intencionalmente?) los límites entre editor, autor y narrador. El impreso ginebrino, por el contrario, mantenía la distinción entre el editor/impresor y el autor de *Olivier de Castille*, ya que, mediante la inserción del proemio original, el auditorio podía atribuir a ese *Je* del comienzo la confección del relato. En la versión

castellana se eliminan estas particularidades y se resume la minuciosa descripción de la ginebrina, aseverando que “empremida con mucha diligencia & puesto en cada capitulo su ystoria, porque fuesse mas fructuosa & aplazible a los lectores & oydores”.

> **Conclusión**

Tres momentos en la constitución de una figura autoral que se atribuye la paternidad de la narración, no de la historia (la cual, podría aventurarse, pertenece al acervo de la comunidad para su edificación). Mientras que en el ámbito francófono la atención está puesta en los mecanismos de recreación de una historia del pasado, los cuales abren un espacio en el que el autor y el editor pueden inscribirse como agentes activos de su recuperación; el castellano se preocupa más por legitimar el relato acentuando, por un lado, su valor historiográfico (y ejemplar) y, por el otro, mediante la incorporación de ciertos agentes (ajenos, en primer lugar, a la fabricación del relato) que participaron activamente para que la narración se difundiera y trascendiera las fronteras geográficas y lingüísticas. Podríamos pensar que, mientras que el impresor ginebrino se preocupa en explicitar la importancia de sus funciones y de su rol en la circulación de obras antiguas, el castellano parece reproducir una imagen de la literatura todavía anclada en esquemas e imaginarios más conservado.

> **Referencias bibliográficas**

- Alvar, C. (2010). Amís y Amiles: la difusión de un tema medieval en España. *Estudios humanísticos. Filología*, 32, 15-33.
- _____. (2012). La larga historia de “los dos hermanos” y “el servidor leal”. A propósito de *Oliveros de Castilla*. *Revista de poética medieval*, 26, 53-82.
- Baquero Escudero, A. L. (Coord.) (2017). *Marcelino Menéndez Pelayo. Orígenes de la novela*. En *Obras Completas*, t. II, vol. I. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria y Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- Baranda, N. (1995). Las historias caballerescas breves. *Anthropos*, 166-167, pp. 47-50.
- Bourgain, P. (2001). Les verbes en rapport avec le concept d’auteur. En M. Zimmermann (Ed.), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l’écriture médiévale (361-374)*. Paris: École nationale des chartes.
- Cacho Blecua, J. M. (2006). De la *Histoire d’Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: tradiciones y contextos históricos. *Medioevo Romanzo*, 30(2), 349-370.

- Corfis, I. (Ed.) (1997). La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe. *From Romance to Chapbook: the Making of a Tradition*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Foulché-Delbosc, R. (1902). La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe (compte rendu). *Revue Hispanique*, 9, 587-595.
- Frontón, M. Á. (1989a). Del *Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: análisis de una adaptación caballerescas. *Criticón*, 46, 63-76.
- _____. (1989b). La difusión del *Oliveros de Castilla*: apuntes para la historia editorial de una historia caballerescas. *Dicenda*, 8, 37-51.
- Infantes, V. (1991). La narrativa caballerescas breve. En M. E. Lacarra (Ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas (165-181)*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- _____. (1992). La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial. En A. Vilanova (Ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989 (467-474)*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Lobato Osorio, L. (2010). La importancia de la amistad en la configuración del caballero: Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe. *Medievalia*, 42, 7-18.
- Luna Mariscal, K. X. (2010). Aspectos ideológicos de la traducción y recepción de las historias caballerescas breves. *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 33, 127-153.
- Pairet, A. (2005). Aventures péninsulaires d'*Olivier de Castille et Artús d'Algarbe*. En A. C. Santos (Ed.), *Relações literárias franco-peninsulares (151-159)*. Algarve: Colibri.
- _____. (2006). Medieval Bestsellers in the Age of Print: *Melusine and Olivier de Castille*. En V. Greene (Ed.), *The Medieval Author in Medieval French Literature (189-204)*. Gordonsville: Palgrave Macmillan.
- Regnier-Bohler, D. (1986). Tradition et structures nouvelles chez Philippe Camus : la genèse de *L'histoire de Olivier de Castille et Artús d'Algarbe*. En *Actes du V^e colloque international sur le Moyen Français*, vol. III (54-72). Milan: Vita e Pensiero.

ANEXO I

Ms. 24385	Ms. 12574	Impreso ginebrino 1492/3	Impreso castellano 1499
Prólogo autor: Philippe Camus <i>JE</i>	Prólogo autor: David Aubert <i>JE</i>	Prólogo editor Louis Garbin	Prólogo editor/autor
		Tabla de Materias	Tabla de materias
Capítulo I	Capítulo I	Prólogo del autor = Philippe Camus	Capítulo I
		Capítulo I	

Ms. 24385	Ms. 12574	Impreso ginebrino 1492/3	Impreso castellano 1499
Destinatario Jean de Croy: se nombra después del <i>acteur</i> . Tradujo (<i>translater</i>) del latín al francés a pedido de su señor, <i>coucher</i> : <i>mettre par écrit</i> . No lo escribe en latín porque hubiera pecado de superficial.	Philippe le Bon: se nombra antes que el <i>acteur</i> . Status del <i>acteur</i> : <i>clerc</i> (letrado) que <i>coucher</i> : <i>consigner par écrit/ composer</i> , en sentido literal, sin aditamentos. No lo escribe en latín porque hubiera pecado de superficial.	Vulgarización de historias ejemplares: como la memoria de los hombres es frágil y mudable se conservan por escrito los grandes hechos de antaño para instrucción y edificación del alma de la gente. Gracias a la imprenta, estos escritos llegan, a un precio módico, a más cantidad de gente. Como el entendimiento común se complace en retener historias y ejemplos que otra cosa, varios ingeniosos comenzaron a propagar los dichos y acciones de grandes hombres con la finalidad de reglamentar nuestras vidas y huir del pecado. Entre estas historias está la de Olivier y Artús. Intensifica los rasgos para atraer la atención del potencial lector.	Vulgarización de historias ejemplares = ginebrino PERO traducir del latín a vulgar, menciona libros de teología y filosofía, otras ciencias y artes, revelando las virtudes y hechos de los predecesores. Finalidad ejemplar de las historias. Circulación de un nuevo <i>Oliveros</i> . Se encontró la historia en unas crónicas de Inglaterra. La historia (el libro) fue llevado a Francia y cayó en manos de Jean de Croy que, deseoso del bien común, la hizo traducir al francés y lo hizo Felipe Camus, licenciado en utraque. La historia fue conocida por caballeros castellanos y, por pedido general, fue traducida al castellano e impresa.
		Hubo errores en la primera edición (títulos de los capítulos), y por eso a <i>maître</i> Louis Garbin se le pidió imprimir una nueva versión. Cuestiones materiales de la edición. TRABAJO DE EDICIÓN. Agrega una tabla y el epílogo para reducir el caudal de datos que deben retenerse.	VALOR MÁS ERUDITO DEL LIBRO.
¿Se entiende el <i>aucteur</i> ?	¿Se entiende el <i>acteur</i> ?	Se entiende el <i>acteur</i> : Philippe Camus	Capítulo I: el narrador salta a “mi deseo”.

