

F L O R A N D O   D E   I N G L A T E R R A  
( P A R T E S   I - I I )

## LOS LIBROS DE ROCINANTE

---

---

**46**

*Directores*

CARLOS ALVAR

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

*Comité Científico Internacional*

ANNA BOGNOLI

(Università di Verona, Italia)

KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL  
(El Colegio de México, México)

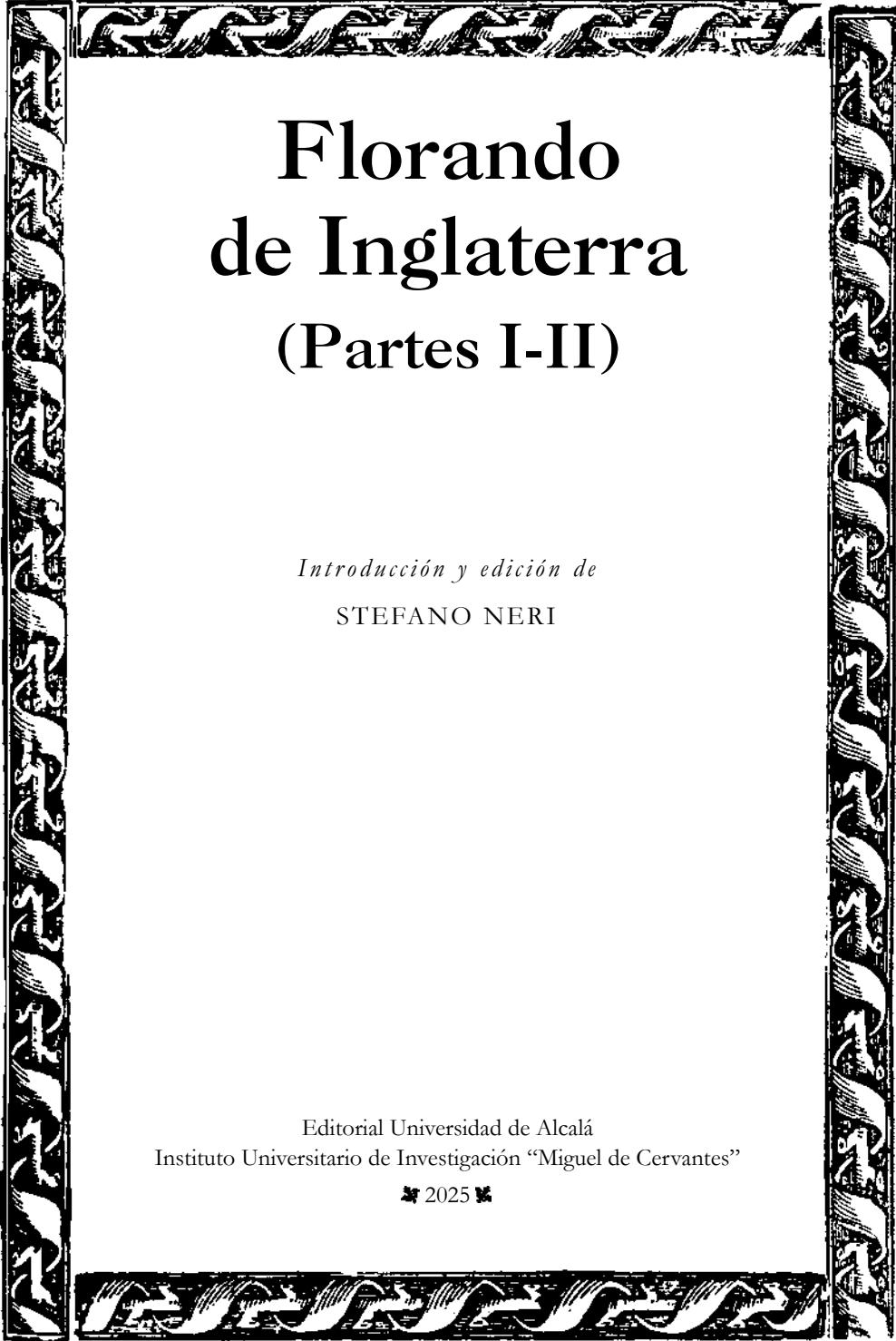
MARÍA CARMEN MARÍN PINA  
(Universidad de Zaragoza)

JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO  
(Universidad de Jaén)

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA  
(Universidade do Porto, Portugal)

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO MARTÍNEZ  
(Universidad Autónoma de Madrid)

La colección «Libros de Rocinante» se rige por un proceso de evaluación y revisión anónima realizada por dos especialistas de prestigio en el área (*peer-review*), uno de los cuales pertenece a su Comité Científico Internacional. Todas las ediciones críticas y los trabajos científicos publicados en la colección han superado esta revisión por pares y siguen los criterios de estilo y las normas éticas establecidas en su constitución.



# Florando de Inglaterra (Partes I-II)

*Introducción y edición de*

STEFANO NERI

Editorial Universidad de Alcalá  
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

■ 2025 ■

*A mi hija, Claudia  
A mis padres, Giorgio y Luciana*

## INTRODUCCIÓN

**E**l *Florando de Inglaterra* se publicó en tres partes (o libros) en Lisboa en el año 1545 por el impresor Germán Gallarde: las partes I y II ocupan una edición fechada, según el colofón, el día 20 de febrero de 1545; la parte III salió del mismo taller en una edición con portada propia y colofón fechado el 20 de abril de 1545. La proximidad cronológica y la homogeneidad material entre las dos ediciones, así como su foliación, que continúa sin interrupciones, y el colofón de la parte III que incluye la obra completa («Aquí se acaba la primera y segunda y tercera parte»), dejan patente cómo ambas pertenecen a una única unidad editorial que debió de publicarse desglosada en dos volúmenes debido a su extensión y a una estrategia comercial. Una estrategia que, por otra parte, caracteriza a la impresión de otros libros de caballerías, como es el caso del *Florambel de Lucea* (1532).

Germán Gallarde fue sin duda el impresor más importante de Portugal en la primera mitad del siglo XVI. De origen francés, su actividad se desarrolla sobre todo en Lisboa entre 1519 y 1560 y fue continuada por su viuda hasta 1565, contando con un total de 275 ediciones según consta en el repertorio de Helga Maria Justen (2020). En la producción tipográfica de Gallarde, solo aparece otro libro de caballerías, el *Clarimundo* (1522), en portugués, de João de Barros. En su veste tipográfica el *Florando* sigue, por lo general, los patrones del llamado «género editorial» de los libros de caballerías, según el concepto propuesto por Víctor Infantes y desarrollado en detalle por José Manuel Lucía Megías (2000). Destaca, sin embargo, la riqueza de su aparato iconográfico que, contando con un conjunto de xilogravías, orlas e iniciales grabadas único por su extensión y variedad, puede considerarse como uno de los más hermosos libros de caballerías impresos en castellano, comparable solamente con los sumptuosos *in folio* de las traducciones francesas de amadises y palmerines que, por los mismos años, empiezan a publicarse en París. Aún no existe un estudio detallado de este conjunto iconográfico; tan solo Justen censa (y reproduce) un total de 49 matrices xilográficas en el *Florando*, que a menudo se repiten al principio de los capítulos (son 109 grabados en total), identificando el origen de tan solo algunas de ellas, como la más antigua, una escena de batalla que aparece por primera vez en 1496 en un impreso lisboeta del *Vespasiano* por Valentim Fernandes (2020: II, 524-530). José Manuel Lucía Megías, que subraya la gran fortuna, dentro del género caballeresco hispánico, de la xilográfía que aparece en la portada del *Florando* (tipo CJ:16 en su clasificación), sostiene que los grabados internos difieren de los modelos difundidos a partir de las ediciones caballerescas sevillanas de los Cromberger e identifica claramente dos juegos: «uno de ellos, de influencia germánica, de trazo grueso, en donde son abundantes las escenas bélicas, como batallas, torneo singulares, así como la imagen tan repetida del caballero andante; y el segundo, de influencia

italiana, muestra unas figuras más estilizadas y una composición mucho más airosa, en donde la sensación de movimiento contrasta con la impresión estática que el anterior juego de grabados producía. Por último, además de estos dos juegos de grabados, aparecen otras imágenes sueltas procedentes de diferentes series, dadas las diferencias estéticas y de trazado de las mismas» (2010: 478).

Nada se sabe del anónimo autor, excepto su origen portugués, patente al considerar la cantidad de lusismos presentes en el texto. En el prólogo del *Florando*, el autor no se dirige a un destinatario específico, sino a «los Cavalleros, Dueñas y Donzellas de la ínclita ciudad de Ulixea», es decir Lisboa, ciudad que él mismo considera como su patria. En el mismo para-texto, el autor declara haber traducido al castellano la historia de don *Florando* a partir de un original en lengua inglesa en su «juvenil edad», durante los ratos ociosos de una estancia por razones de negocios en Inglaterra. Al analizar la lengua y algunos recursos estilísticos del texto, a principios del siglo pasado Wiliam Purser aventuró la hipótesis de que el autor del *Florando* podría ser el mismo que tradujo al castellano el *Palmeirim de Inglaterra* (1904: 450-452). Sin ir más lejos con las conjeturas y tomando con cautela las declaraciones del prólogo, lo único que podemos razonablemente afirmar es que el autor portugués, que no quiso revelar su nombre y no necesitaba (o no quería involucrar) un mecenas al encargar a Gallarde la esmerada impresión del *Florando*, debía de pertenecer al entorno cortesano-diplomático de la corona de Portugal durante el reinado de João II.

Después de la *princeps*, la obra no se volvió a imprimir en la península ibérica. Sin embargo, obtuvo un considerable éxito en Europa gracias a las traducciones al francés y inglés. Las dos traducciones abarcan tan solo el libro I del original, que posee una marcada unidad narrativa centrada en el personaje de Paladiano, padre de Florando. La traducción francesa que, con el título de *Histoire Palladienne*, adapta y amplía muy libremente el original según los gustos del público francés, se debe a Claude Colet y fue publicata en Paris en 1555 (reimprimiéndose en dos ocasiones, en 1562 y 1573). La versión inglesa, que a su vez reduce y adapta la francesa, se debe a Anthony Munday y fue publicada bajo el título de *Histoire of Palladine of England* en Londres en 1588, reimprimiéndose en 1664 y 1700 (López Avilés: 2020). A pesar de la mención de una versión impresa «nella volgar lengua d'Italia» de la historia de *Palladiano figliuolo di Milanor* que aparece en Cuadrio (1749: IV, 514), no queda rastro de una traducción italiana del *Florando* y es más que probable que nunca haya existido.

El libro I del *Florando* se centra en la figura de Paladiano, padre de Florando. La acción arranca en la ciudad de Londres con el nacimiento del protagonista, hijo del rey Milanor de Inglaterra, en la época del emperador Justiniano. El mismo día, tres estatuas misteriosas aparecen en la corte acompañadas por nieblas oscuras y un terremoto. Cada una encierra un encantamiento y un desafío profético. Se trata del primer y más importante elemento de continuidad narrativa en las tres partes de la obra, pues los protagonistas volverán cíclicamente a probarse con las estatuas, en circunstancias diversas, hasta el desencantamiento definitivo que se produce al final de libro III. Paladiano se educa a la corte de Inglaterra junto con Mantileo, hijo del duque de Milán, que será uno de sus principales compañeros en armas. Tras ser investidos caballeros, los dos salen de la corte y empiezan sus andaduras caballerescas, acabando sendas aventuras en los reinos de Hungría, Irlanda y Escocia. Mientras tanto, hace su primera aparición

la sabia Orbicunta, que será la principal ayudante y protectora de Paladiano y de su linaje a lo largo de toda la obra. Mientras nuevos caballeros (y sus enamoradas) cobran protagonismo al lado de Paladiano, este se ve obligado, según las instrucciones de Orbicunta, a buscar la mujer más hermosa del mundo para casarse con ella. Durante la *quête* acaba aventuras en armas y en amores en el reino de Norgales, en Francia, en el ducado de Milán, concibe una hija con la duquesa Brisalda de Lurca (Rosiana) y encuentra a Liborano, un pastor valiente y avisado que, tras recibir la orden de caballería, se convertirá en su fiel escudero. Los dos se embarcan hacia Aquilea y, tras enfrentarse con un ataque corsario, acometen sin éxito la aventura de la Isla del Resplandeciente Fuego. En tierra de paganos, Paladiano acude a la morada de Orbicunta, donde la sabia usa de sus artes para conseguir que sus tres hijas se queden preñadas del héroe, dando a luz tres caballeros que tendrán un papel fundamental en las aventuras de la generación sucesiva (Clarisando, Clarisarte y Clariseo). Gracias a la ayuda del caballero pagano Broantino, Paladiano consigue acercarse a la corte de Aquilea sin ser descubierto como cristiano y ganarse la estima y gratitud del rey con una crucial intervención en la guerra contra el reino de Pentapolín. Así como había previsto la sabia Orbicunta, el protagonista se enamora perdidamente de la infanta Aquilea y es correspondido, de manera que en un encuentro nocturno los dos se prometen en matrimonio y gozan de sus amores. Enseguida los dos tienen que separarse, pues el rey ha concertado las bodas de su hija con el Gran Turco, y no les queda más opción que confiar en Orbicunta, que se ha encargado de resolver la cuestión. La acción se desplaza a los reinos cristianos donde Paladiano reanuda sus amistades, acomete hazañas caballerescas y traba nuevas alianzas antes de volver a la corte de Londres. La sabia Orbicunta desvía mágicamente la trayectoria del barco en que viaja Aquilea para ser entregada al Gran Turco y lo hace atracar en Londres, donde los dos amantes se reencuentran. En el regocijo de la corte se producen las agniciones y las bodas de los principales personajes y nacen algunos de los protagonistas de la nueva generación, entre ellos Florando de Inglaterra, hijo de Paladiano y Aquilea.

El libro II se abre con la oscura amenaza de una venganza que se ciñe sobre la corte de Inglaterra: tras una espera de años sin tener noticias de Aquilea, el Gran Turco se ha muerto del dolor al descubrir la verdad sobre la desaparición de su prometida y ha confiado a su hijo, el feroz Xarcanel, la tarea de tomar una cruda venganza sobre los cristianos. El nuevo Gran Turco reúne un enorme ejército y cuenta con la ayuda de un poderoso mago renegado, el sabio Medión, que planifica en detalle las fases de la revancha. Mientras empiezan las aventuras de los protagonistas de la nueva generación (Rosían de Gaula, Gloridelfos, Lisimardo y Lucidantel), dos encantamientos simultáneos obrados por el sabio Medión afectan por un lado al joven Florando, inmovilizado en un trono ardiente en la corte de Londres, y por otro a la princesa Roselinda, hija del emperador de Roma, encerrada en una torre encantada cerca de su corte. Llega a Londres la flota turca y desata una guerra furibunda contra Inglaterra y sus aliados que, después de algún tiempo combatiendo sin tener ninguna ventaja, reciben un socorro crucial cuando la sabia Orbicunta con sus tres nietos Clarisando, Clarisarte y Clariseo (hermanastros de Florando) consiguen deshacer el encantamiento que sujeta a don Florando. Nada más recibir la investidura como caballero, el joven príncipe de Inglaterra, con su prodigiosa fuerza y valor, entra en la contienda y, una batalla tras otra, cambia el curso de la guerra, consigue matar personalmente al Gran Turco y pone en fuga al ejército enemigo. Conversiones y bautismos de prisioneros, reparticiones de feudos y recompensas entre los vencedores y las agniciones de los nuevos personajes que se establecen en el entorno de la corona cierran el conflicto y devuelven la serenidad a la corte de Inglaterra, donde Florando consigue, además, acabar la aventura de

una de las tres estatuas encantadas. Mientras se desarrolla una serie de aventuras entrelazadas protagonizadas por los caballeros de la nueva generación (Lisimardo, Lucidantel, Rosián, Clari-sando, Clarisarte, Clariseo), Florando emprende un viaje hacia Roma con el objetivo de desencantar a la infanta Roselinda, acabando varias hazañas a lo largo del camino. Otra vez la ayuda de Orbicunta resulta indispensable al héroe que, tras desencantar a Roselinda, se enamora perdidamente de ella. La narración dinámica de las aventuras de Rosián y Mantileo en el ducado de Milán hacen de contrapeso a las escenas estáticas de los festejos en la corte romana por la recuperación de la infanta y del proceso de amores entre esta y don Florando. Lo mismo ocurre con las animadas aventuras en armas y amores de Clari-sando, Clarisarte y Clariseo entre Cerdeña, Frisa y Nápoles, mientras en la corte cesárea los dos enamorados se intercambian miradas, suspiros, conversaciones galantes y cartas de amores. Uno tras otro, por diferentes derroteros, los mejores caballeros de la cristiandad llegan a Roma, donde el emperador, llenándose de orgullo, confía a sus cronistas Palurcio y Polismarco la labor de redactar las crónicas de cada uno de ellos (entre las cuales, la crónica de don Florando). El libro II se cierra con una brusca interrupción del idilio amoroso entre Florando y Roselinda: la princesa, celosa de la reina Filertea e indignada con Florando por las atenciones que él le había dirigido, le escribe una carta llena de rencor y de desdén, ordenándole que no vuelva a aparecer en su presencia. Postrado por tal severidad, el hijo de Paladiano se dispone a cumplir la orden y abandona la corte en secreto, acompañado tan solo por su escudero Fidelio, bajo la identidad de Caballero del Corazón Lacrimoso.

Aunque la presente edición no comprenda el libro III (que se va a publicar en otro volumen, respetando la partición original en dos impresos y la convención según la que siempre se ha fichado la obra en catálogos y bibliografías) es oportuno, por completez de información, adelantar sucintamente el desarrollo de la acción narrativa de la última parte del *Florando*, cuya ambientación vuelve paulatinamente al punto de inicio: de la paganía a Roma y de allí a la corte de Inglaterra, precisamente a las estatuas encantadas que aparecieron cuando Paladiano nació. En la corte cesárea, pues, al difundirse la noticia de la partida de don Florando, varios caballeros salen tras sus pasos y, sin lograr encontrarle, emprenden distintas aventuras. Entre ellos, la narración sigue en especial las andanzas de Rosián, Clarisarte, Lisimardo, Ruberteo, Gloridelfos, Lucidantel y Ruberanio de España mientras, con el papel de protectora de los caballeros cristianos, la sabia Titonia incrementa su protagonismo al lado de Orbicunta. La reina Filertea se casa con Magestadio y solo entonces Roselinda se entera de su error y, arrepentida, le escribe una carta reconciliadora a don Florando, encargando la doncella Durinda de ir a buscálo y entregársela. Por su parte, don Florando gana fama y aliados en varias empresas, sin revelar nunca su identidad: entre ellas sobresale por su centralidad el desencantamiento de la Isla del Resplandeciente Fuego (aventura que Paladiano no había logrado acabar) donde, además, es sometido a un alegórico Juicio de Amor. En la isla de Creta, el héroe defiende con astucia a la reina Dalfinea de los acosos de un malvado usurpador, pero no puede escapar de un encantamiento de seducción gracias al cual la reina se queda preñada, sin que Florando recuerde nada de lo ocurrido. De vuelta a la cristiandad, en el reino de Cerdeña el protagonista desbarata un castillo de la mala costumbre, liberando de sus prisiones a muchos de los caballeros de la corte de Roma y de Londres que habían ido a buscarlo. Entre los rehenes se encuentra la doncella Duranda que, tras descubrir su identidad, le entrega la carta de Roselinda. Los dos enamorados se citan en un monasterio cerca de Roma y allí finalmente cumplen sus deseos. Tras algún tiempo, los dos acuden a la corte romana donde, después de darse a conocer, Florando obtiene del emperador Cesáreo la mano de Roselinda. Junto con estas bodas, se celebran los matrimonios

de los demás caballeros de la corte y sus enamoradas, con grandes festejos, justas y torneos que prosiguen durante diversos días. Rosián lleva la noticia a la corte de Inglaterra, donde el rey Milanor y Paladiano organizan a su vez la celebración de festejos y bodas colectivas con ocasión de la inminente llegada de Florando y Roselinda. Poco a poco llegan a Londres los principales caballeros de la corte romana con sus parejas y todos intentan probarse en la aventura de las estatuas encantadas, hasta que Florando y Roselinda consiguen acabarla de forma espectacular. Los suntuosos festejos de la corte inglesa se ven interrumpidos por un brusco golpe de escena: aprovechando la ausencia de las sabias Orbicunta y Titonia, el malvado sabio Arbilaus irrumpie con dos jayanes en el palacio, inmoviliza a todos con un encantamiento y lleva a cabo una matanza, en la cual acaba con la vida del rey Milanor y de muchos de sus vasallos. La intervención *in extremis* de Florando consigue evitar otras muertes. En los días siguientes, en un clima de luto, Paladiano es coronado rey de Inglaterra. La narración da cuenta, finalmente, del nacimiento de los hijos e hijas de las parejas recién casadas, que a su vez serán protagonistas de las anunciadas partes IV y V de la crónica, entre ellos don Lucidundo de Roma y su hermana Floribela, hijos de Florando y Roselinda. Un acontecimiento funesto deja el final abierto a una continuación: de vuelta a la corte de Roma, Roselinda es raptada y llevada con su hijo a una isla misteriosa donde un viejo sabio la encanta con su séquito. Al enterarse de lo ocurrido, Florando sale de la corte para buscarla bajo el nombre de Caballero de las Sangrientas Lágrimas.

Los dos rasgos principales, entre sí disonantes, que caracterizan el *Florando de Inglaterra* son por un lado el estilo esencial y seco del discurso, y por el otro la gran riqueza de recursos estructurales y situaciones narrativas que su autor despliega en la organización de los contenidos.

El bilingüismo del anónimo autor es quizás el factor que, de manera más o menos consciente, determina muchas peculiaridades del estilo del *Florando*. Lusismos de tipo lexical salpican el discurso en diversas ocasiones, sin llegar a constituir un verdadero escollo a la lectura (por poner algunos ejemplos: *agastamiento, agoa, arame, conluyos, derradero, embravascado, estracio, guargüero, impidioso, legoa, lembrança, mezela, mejor, oprouchar, perdidoso, posse, trasfago, vascuas, viajem*). Tampoco dificulta la lectura la contaminación lingüística en elementos gramaticales como las preposiciones o los adjetivos comparativos (*acima, após, em, enrrriba, mejor, prestes, somenos, tam*). Lo que, en cambio, confiere un aire decididamente «lusó» al texto del *Florando de Inglaterra*, afectando la sintaxis de manera significativa, es la omnipresencia del infinitivo flexionado del portugués (y de sus formas compuestas), que no existía en el español de la época (*allegaren, besarmos, cairmos, cumplirmos, curaren, dárdesles, declararmos, deteneren, dexarmos, dixerdes, estaren, habláremos, llegarmos, querermos, mandárdesme, rogárdesme, seren, tenérdesmela, traerdes*). Estos rasgos lingüísticos de contaminación con el portugués se suman a la presencia de formas arcaizantes del castellano (*fizo, desfecha, huego, asaz, cedo, sápito*), de cultismos (*cruenza, forciblemente, furibondo, nucir, intrínseco, circuito, lacrimoso*) y de vacilaciones consonánticas, vocálicas y de los prefijos (Torra: 1979, 85-92). Se trata, sin duda, de particularidades que, en conjunto, constituyen un testimonio significativo para comprender la configuración del castellano como lengua literaria en Portugal durante el reinado de Juan II, en un proceso que Setkowicz (2024) ha caracterizado como «transferencia cultural». No obstante, conviene recordar que dichos rasgos también pueden reflejar una deliberada «voluntad de estilo» por parte del autor: su propuesta específica dentro del género de los libros de caballerías, que incorpora conscientemente una serie de elementos lingüísticos lusos bajo la pátina de «fábula antigua» que pretende conferir a la obra. A este estilo contribuyen otros factores que le otorgan un carácter áspero y seco, tales como la pobreza de la

*elocutio*, con un ornato retórico limitado; la adjetivación repetitiva y a menudo insípida; el uso reiterado de determinadas metáforas; y la organización casi formularia del discurso en situaciones tan tópicas de los libros de caballerías como los combates singulares. Tales características motivaron juicios críticos desfavorables, como el de Sylvia Roubaud (2000: 160), quien calificaba el *Florando* de «lourde et pleine de gaucherie». Sin embargo, lo que podría interpretarse como un empobrecimiento estilístico –especialmente si se compara con la elegancia del *Amadís*, del *Palmerín* o del *Primaleón*, o con la exuberancia de la prosa de Feliciano de Silva–, responde, en mi opinión, a una búsqueda consciente de esencialidad por parte del autor. Esta estrategia, más o menos conseguida en sus resultados, se orienta a un concepto del discurso narrativo que rechaza la elocuencia y el ornato retórico en las descripciones, priorizando la concreción, el dinamismo de la acción, la atención en la disposición del *entrelacement* y un énfasis mayor en la construcción de las relaciones entre personajes, particularmente a través de los diálogos.

Tanto Torra Puigdellivol (1979) como Castillo Martínez (2002), autoras de los únicos estudios centrados específicamente en el *Florando de Inglaterra*, destacan la riqueza y el cuidado en la estructuración de la materia narrativa. Tras elaborar un detallado mapa del *entrelacement*, Torra identifica dos elementos que actúan como principios de unidad estructural en la novela: por un lado, la intervención de la sabia Orbicunta –auténtico *deus ex machina* que maneja los hilos de las distintas líneas narrativas– y, por otro, la Aventura de las Tres Imágenes, episodio inicial que desencadena una serie de acontecimientos cerrada de manera simétrica al final del relato (1979: 29-38).

La *Primera parte* se presenta como la más compacta, centrada en la figura de Paladiano y en su destino heroico y amoroso, determinado por las predicciones de Orbicunta. En la *Segunda* y *Tercera parte*, la narración se expande al seguir, junto con la trayectoria biográfica de Florando, las aventuras bélicas y amorosas de seis caballeros de su entorno. Paralelamente, el papel de «ayudante» que ejerce Orbicunta se duplica en el personaje de la sabia Titonia, y ambas se enfrentan a sus contrapartes antagónicas, los malvados magos Medión y Arbilaus. Mientras la estructura de anticipaciones proféticas de la *Primera parte* (ya sea a través de Orbicunta o de la voz del narrador) encuentra en general su resolución con la conclusión de la historia de Paladiano, en las partes *Segunda* y *Tercera* los mecanismos anticipatorios adquieren una organización más compleja y tienden a dejar algunos hilos abiertos, posiblemente pensados para las hipotéticas *Cuarta* y *Quinta parte*.

A pesar de los temores expresados por el autor en su prólogo –quien afirma no querer aburrir al público dada la abundancia de libros de este estilo en lengua castellana («por me recorrer a la memoria los muchos libros que d'este estillo en la española lengua avía, teniendo que de la abundancia viene la hartura, y de la hartura el desprecio»)–, *Florando de Inglaterra* se nutre ampliamente de los tópicos característicos de los libros de caballerías castellanos. En su estudio, Torra enumera con acierto los elementos de la intriga que revelan una clara filiación con la estructura del *Amadís de Gaula*. Entre ellos destacan los paralelismos entre las figuras de Urganda y Orbicunta; entre los encantamientos de Amadís por Arcaláus y de Florando por el sabio Medión; entre los raptos de Oriana y Roselinda; entre los papeles de Briolanja y Filertea; o entre los episodios del destierro motivado por los celos de Oriana y de Roselinda, además de las analogías entre la Ínsula Firme y la Ínsula del Resplandeciente Fuego (1979: 50-54).

Analogías semejantes pueden rastrearse asimismo en la comparación con otras obras caballerescas de la primera mitad del siglo xvi –como *Palmerín*, *Primaleón*, *Lepolemo*, *Amadís de Grecia* o *Florambel de Lucea*– lo que pone de manifiesto la predilección del autor anónimo por

el así denominado «paradigma de entretenimiento». En efecto, en el *Florando* abundan los elementos mágico-maravillosos, que cumplen una función estructuradora del relato; los episodios amorosos se suceden con notable frecuencia y variedad; y el humor ocupa también un espacio significativo (particularmente en la *Segunda Parte*). Por el contrario, las digresiones moralizantes son escasas y el propósito didáctico se manifiesta sobre todo a través del ejemplo virtuoso de los protagonistas.

No obstante, además de reutilizar motivos y tópicos procedentes del ámbito caballeresco castellano, *Florando* aporta al género una serie de elementos novedosos que enriquecen su propuesta narrativa. Como apunta Torra Puigdellivol (1979: 81), aparece en el texto «toda una serie de detalles cotidianos que nos remiten a hechos de la vida real» y que parecen tener el objetivo de contrarrestar «el irrealismo que predomina en la obra». Cristina Castillo (2002: 371) habla de uno de ellos al remarcar la importancia de lo descriptivo, es decir la concreción numérica. Batallas, muertes, aventuras, personajes «todo se concreta numéricamente: los hombres que componen los ejércitos del Gran Turco y de la cristiandad, los caballeros que acometen las aventuras, o los días, meses, o incluso años que duran determinadas batallas, la búsqueda de algún personaje o los encantamientos». Todos estos elementos no tienen más función que proporcionar una ilusión de realidad dentro de un contexto narrativo impregnado por lo maravilloso. Por ejemplo, se concreta a menudo el día y la hora de un acontecimiento («se puso a caminar un miércoles de mañana por do la ventura lo guíase» 13r). Se proporcionan referencias geográficas en los desplazamientos («llegaron al muy antiguo ducado de Milán un miércoles por la mañana. Pues dize la historia que aviendo entrado cuanto doze millas» 33r). Se puntualizan las exigencias y condiciones fisiológicas de los personajes, como descansar («entrando en la villa fue a posar a un mesón» 38r), comer («viendo la puerta abierta entraron en él para demandaren algo que comiessen, porque aún no se avían desayunado» 39v), refrescarse y echar una siesta («por aquel camino, que por el calor ser muy grande, se apearon al pie de una fuente por se refrescar. E comiendo de lo que sus escuderos traían, se echaron a durmir un rato sobre la verde yerva» 9r), incluso defecar («Y su escudero se fue a un lugar encubierto a hazer sus necesidades» 21r) o tener un mareo («metiéndose por la puerta, vido una escalera hecha en husillo muy luenga, de manera que cuando a lo alto d'ella llegó, llevava la cabeza desvanecida de tal manera que le convino descansar un poco primero que en la sala entrasse» 87r). La narración insiste en ocasiones sobre el aspecto de la remuneración material por determinados servicios («Paladiano se fue luego concertar con el maestro de la nave, diciendo cuánto le avía de dar por tres personas y sus caballos» 35v). Se dan explicaciones sobre la lengua empleada en los diálogos («la causa por qué ella entendía la lengua inglesa fue porque en los cinco meses que por la mar anduvieron se la abezó la sabia Orbicunta» 61r) o la fuente de iluminación en las escenas nocturnas («se empezaron luego de armar y, siendo ya de noche que tenían candelas encendidas» 124r; «las dos señoritas se llegaron, quitando primero la lumbre que en la cámara estaba porque no fuesen vistas» 158v). Tras las batallas se advierte con frecuencia el lector sobre la sepultura de los cadáveres («Y tornándose a la fuente, t[r]ayendo los muertos consigo, los sepultaron cabe ella porque olían ya mal» 21v; «mandando a los marineros [...] que echasen luego todos los cuerpos muertos a la mar» 36v). En ocasiones hay detalles repugnantes («acordándose don Florando de una daga que traía, le alzó al jayán la falda de la loriga y se la metió tantas veces por el vientre que las tripas le empeçaron a salir a montones» 98v) o se explican pormenores innecesarios sobre un acoso sexual («quiero que sepáis que aunque la sabia Orbicunta era tan vieja que pasava de cincuenta y cinco años, ella se lavava con tales agoas que en su rostro parecía muger»).

de treinta años, por eso los cavalleros cuando la vieron la querían forçar, porque aún parecía bien» 112v). Tales ejemplos se podrían multiplicar, siendo el común denominador de todos ellos un afán por proporcionar un aura de verdad y concreción a los acontecimientos narrados, lo cuales, lejos de cambiar su naturaleza como parte de una biografía heroica marcada por lo extraordinario, maravilloso o mágico, encuentran reforzado su estatus gracias a dicho recurso.

En la misma dirección se advierte otra tendencia transversal a todo el texto: la de «humanizar» a los personajes y las relaciones entre ellos. Esta inclinación se manifiesta con particular claridad en las figuras secundarias y establece un contraste con la superioridad heroica del protagonista, aunque este, en ocasiones puntuales, tampoco quede del todo ajeno a ella. Un ejemplo de esta tendencia es la manifestación del afecto paterno-filial y la atención particular que se concede a los *doncelos* y a la infancia en general. En diversas ocasiones se ofrecen detalles sobre el proceso formativo de los infantes, al tiempo que se representa la fenomenología emocional de la niñez. En ciertos casos, a los niños se les confía la tarea —y el poder— de interrumpir combates inapropiados entre conocidos que se enfrentan de manera encubierta. De ello son muestra el encuentro de Paladiano y sus compañeros con el pequeño Rosián:

[La señora del castillo] embió un donzel su hijo, de edad de hasta seis años, el más hermoso que se vido, diciendo:

—Id vos, mi hijo, a aquellos cavalleros y pedidle por cortesía que, contentándose con el daño que en nuestros cavalleros han hecho, les quieran perdonar.

[...] Paladiano, que luego se fue al donzel y lo tomó en sus braços y lo besó muchas veces en el rostro, corriéndole muchas lágrimas de gozo por ver que tenía tal hermano. Y después que así lo tuvo un rato en sus braços, lo tomó Mantileo y los otros cavalleros y le abraçaron y besaron muchas veces (57r).

En cuanto al amor paterno-filial, asistimos a la afectuosa acogida de Rosián en la corte de su padre, el ya anciano rey Mantileo de Inglaterra:

Mas la verdadera alegría fue desque fueron conocidos, porque el anciano rey Milanor, con unas mostras de placer (pocas veces en él vistas) sabiendo ser aquel que delante tenía su hijo don Rosián que él tanto desseava ver, aviéndoles él besado las manos, lo tomó entre sus braços y lo besó y abraçó muchas veces, diciendo cosas con el sobrado placer que sintía, que para su edad parecían muy nuevas (mas no es de maravillar, porque la mucha alegría para más que para mudar la condición tiene poder) (74v).

El amor materno provoca que la emoción suscitada por una despedida trascienda el «decoro» y la compostura que requiere la condición de madres de los héroes:

—Señora —dixerón ellas— bien sabéis cuán grande amor es el de los hijos, endemás cuando se parten de sus madres, que no saben cuándo los han de tornar a ver, y por tanto, no nos pongáis culpa que, aunque nos digáis que han de tener estado y honra, no podemos dejar de mostrar sentimiento y soledad (84r).

Finalmente, en una ocasión el narrador busca explícitamente la complicidad de lectoras y lectores comentando el *pathos* de un reencuentro: «cuando ella vido a su hijo recibió tanto gozo

que lo tomó en sus br[az]os, dándole tantos besos y abraços como la razón requería (y júzguelo aquél o aquella que semejante alegría aya recibido)» (88v).

Como se ha mencionado, este proceso de «humanización» afecta sobre todo a los personajes secundarios y crea un efecto de contraste con la idealización de la figura de los protagonistas. Sin embargo, también ellos, en contadas ocasiones, se ven puestos en situaciones que resquebrajan su representación idealizada como héroes y amantes perfectos. En el ámbito erótico-amoroso, por ejemplo, Paladiano, bajo el efecto de un hechizo, acosa a la maga Orbicunta:

Y como ansí los uvo encantado se fue al lecho de Paladiano y lo recordó, y cuando uvo recordado e vido aquella dueña, como estava fuera de sí, quisiera con ella apegar, mas ella le dixo:

—Venid, señor, comigo a mi cámara, que allá nos acostaremos a nuestra voluntad.

E ansí, yéndose con ella, lo llevó a una cámara adonde una de sus hijas estaba echada en un lecho (41v).

En un momento posterior de la historia, don Florando está a punto de caerse del árbol al que se ha subido para poder hablar con su amada Roselinda y, aun así, le pide disculpas por no tener manera de arrodillarse ante ella en esa situación:

Y llegándose al árbol, empezó por él a subir. La princesa e infanta, que antendiéndole estavan, como vieron el ruido del árbol, pensando lo que podía ser, dixo la infanta:

—¿Quién es el que anda allí a tal sazón?

[...] Y como don Florando las vido se llegó a ellas y, según el desmayo llevava, fue mucho no caer del árbol abaxo. Y por no aver lugar por donde él se pusiesse de rodillas, se le humilló mucho diciendo:

—Divina señora, suplico a vuestra soberana hermosura me perdone lo que en obligación soy deudor, y esto por no hacer mi devida reverencia y besar vuestras reales manos por la merced que me hizo en querer que yo aquí viniessen, lo cual todo estorva el impídosof lugar en que estoy, que no la voluntad que de lo hazer tengo (158v).

En toda la novela está presente, en suma, una especie de alternancia entre una dinámica idealista, que presenta el recorrido biográfico de los protagonistas hacia la perfección en las armas y en el amor según las etapas canónicas del destino heroico y los estilemas del amor cortés propios de la novela sentimental (con cartas entre los amantes, poemas intercalados e incluso un Juicio de Amor alegórico), y una tendencia contraria, más «realista» y material, que incorpora la comididad y se manifiesta en la aparición de personajes y situaciones narrativas de gusto celestinesco. Basten como ejemplo las figuras de caballero misógino Durteo el Desamorado (v. Lucía Megías; Sales Dasí: 2009) o de Beliana, cormana de Florando y mediadora en los amores entre este y la esquiva Roselinda. Ella es la interlocutora de Florando y Roselinda en los siguientes diálogos:

—Señor cormano, tomad esta carta, que pienso con ella recibiréis tanto plazer y alegría cuanto aora sin sospecha estaréis de pensar las cosas que en la carta vienen escritas.

Muy alegre fue don Florando d'esto que a su cormana oyó e díxole:

—Bien sé yo, mi señora, que teniéndovos de mi parte avré de mi señora cuantos favores quisiere.

—No dilatéis más —dixo la infanta— vuestra ida, que yo también quiero ir ver la princesa, que se quiere levantar (158r).

—Bien sé yo, infanta, que aora estaréis vós muy contenta por estos favores que a vuestro cormano doy.

—En verdad, señora —dijo la infanta— que no es tanto el contentamiento que yo d'ello recibo cuanto el vuestro de se los dar.

—¿Cómo puede esso ser —dijo la princesa— si por vuestros ruegos se los doy? Y endemás ser él vuestro cormano y a mí cosa ninguna.

—No digáis esso, señora, que al amor no llega amistad ni parentesco. E si por mis ruegos se los dais, si, señora, me dais licencia, diré lo que con mi flaco entender entiendo.

—Vós la tenéis —dijo la princesa— por tanto dezid lo que más os pluguiere.

—Pues que ansí es —dijo la infanta— digo, señora, que aunque en ello os hazíades de rogar (lo cual era por vuestra honestad), que teníades más talante de le hablar que de rehusar mi ruego. En esto, señora, según dize el exemplo, la voluntad es buena mas vergüenza me refrena (159r).

El amor y la comicidad son temas en los que vale la pena detenerse con mayor atención, y que abordaré en la *Introducción* a la edición de la *Tercera Parte del Florando*, junto con otros aspectos de gran relevancia, como la configuración del elemento mágico-maravilloso, la gestión del estatus enunciativo con las intervenciones del narrador, la presencia de textos intercalados, la geografía caballeresca y las relaciones con la paganía y, finalmente, las interesantes páginas que sugieren el conocimiento de la obra por parte de Cervantes, como el siguiente pasaje en el que el escudero Fenicio llora pensando que su señor Lucidantel ha muerto, lo que presenta notables semejanzas con «el más doloroso y risueño llanto del mundo», el de Sancho Panza en la misma situación (*DQ*, I, 52):

El escudero del Cavallero de las Doradas Saetas y la donzella, como vieron el doloroso fin que la batalla avía avido por les parecer que su señor fuese muerto, ambos a dos, messando los cabellos y haciendo muy esquivo llanto, se fueron adonde él estaba, en donde uviérades lástima si oyéades las cosas que el escudero dezía, que llorando muy agramente empeçó a dezir:

—¡O, esforçado Cavallero de las Doradas Saetas, flor y espejo de todos los cavalleros de tu tiempo! Cuán contraria te fue tu ventura, pues en el comienço de tus tan altas y estremadas cavallerías ansí de la vida te apartaron, para que del todo no fuese tan sublimada bondad conocida. ¡O, muerte! ¿Cómo no miravas el daño tan grande que en matares tal cavallero hazías? Que fuerte defensa y amparo era de los que poco podían, no negando su ayuda a ninguno que menester la uviessie. ¡O, mi señor Lucidantel! ¿Cómo el vuestro generoso corazón (tan inclinado a ganar honra y fama) no era jamás contento con las aventuras tan grandes a que dávades fin, sino que a las más peligrosas vos hacía emprender hasta que a este tan doloroso fin os truxeron? ¡O, anciano rey Mirantel, con cuán gran dolor y razón lloraréis la pérdida de tal hijo! ¡O, triste Fenicio, escudero sin ventura! ¿Cómo puedes bivir viendo al tu tan esforçado señor muerto? ¡O, desventurado, no dessees más la vida, pues en ella jamás puedes cobrar cosa semejante a la que perdiste! (82v)

## Criterios de edición

Ejemplares conservados:

1. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Bon. 9-IV-19 (tres partes)
2. Cambridge (Mass), Harvard University, Houghton Library, Houghton fTyp 535.45.398 (tres partes)
3. London, British Library, C.62.h.14 (tres partes)
4. Madrid, Biblioteca Nacional de España, R589 (dos partes)
5. Mainz, Stedtbibliothek Mainz, Rara-Bestand IV l:2º /247 a
6. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Rés. Y<sup>2</sup> 255, Y<sup>2</sup> 256 (tres partes)
7. Vila Viçosa, Paço Ducal, BDMII 135

Se transcribe el texto de la única edición conocida de las partes I y II del *Florando de Inglaterra*, publicada en Lisboa por Germán Gallarde en 1545. Detalladas descripciones de la edición se encuentran en Justen (2020: I, 214-215; II, 524-530) y Manuel II (1932: II, 179-189). Utilizamos el ejemplar de la British Library de Londres, signatura C.62.h.14, cotejando en casos de duda las otras copias conservadas. Del cotejo de los ejemplares de Londres, Barcelona y Madrid emergen algunas variantes de estado que no afectan de manera significativa la sustancia textual. Entre ellas señalo tan solo las variantes que se producen en el f. 11r/v, cuya composición, supongo por razones accidentales, tuvo que volverse a disponer por completo a prensa abierta (11r/a4: Y caminando (BL), E caminando (BC, BNE); a11: ayudar (BL), ayudar (BNE/BC); a31: fussen (BL), fuessen (BNE, BC); a33: no que por ser (BL), que por no ser (BNE); a39: uno d'ellos (BL), uno d'elles (BNE); b9: pro qué causa (BL), por qué causa (BNE); b12 parentes (BL), parientes (BNE); b14 fuimos (BL), fuemos (BNE); b32 ellos (BL), elles (BNE); b42 rey e de (BL), rey y de (BNE); 11v/a3 ziéudose (BL), ziéndose (BNE); a4 y se (BL), e se (BNE), a7: hrmosuras (BL), hermosuras (BNE); a12 anía (BL), avía (BNE); a29 y (BL), e (BNE); a30 y (BL) e (BNE); a31 y (BL), e (BNE); a35 y (BL), e (BNE); b2 batalla (BL), batalha (BNE); b36 que ellas oiran (BL), que fuera oiran (BNE). Las demás variantes de estado están relacionadas con la corrección de errores de foliación. Señalo finalmente una laguna textual entre el final de 24v/b y el inicio de 25r/a que afecta todos los ejemplares consultados.

Conforme a las normas de la colección, se adoptan los criterios siguientes:

- *u, v, b*: se usa la grafía *u* para el valor vocálico, frente a *v* para el consonántico (*cauallo* > *cavallo*, *avn* > *aun*). Se mantiene la alternancia en el uso de *v* y *b*;
- *i, y*: Se usa la grafía *i* para el valor vocálico (incluso en el caso de contextos semivocálicos, en donde suele aparecer la grafía *y*: *cuydar* > *cuidar*), mientras que *y* se reserva para la posición final absoluta de palabra (ej. *muy, rey*), la conjunción copulativa (*y*), el valor consonántico mediopalatal (ej. *cuiio* > *cuyo*, *oydo* > *oído*, *reyna* > *reina*, *veyan* > *veian*, *trayción* > *traición*);
- se mantienen las ocurrencias y alternancias de *s/ss*, de *j/x*, de la nasal *m* o *n* ante bilabial *p* y *b* (*enperador*/emperador), la ausencia o presencia de *b* inicial (ej. *oy/boy*; *onde/bonde*);
- se transcribe el grupo *qu-* como tal ante *e, i*, pero se adopta la *c* ante *a, o, u*. (ej. *quando* > *cuando*, *qual* > *cual*);

- la grafía *rr* de la vibrante múltiple se transcribe como *r* tanto al inicio de palabra como tras consonante (ej. *rrazón* > *razón*, *honrra* > *honra*);
- se reducen los grupos cultos *pb* > *f*, *th* > *t*, *ch* > *c*, *ct* > *t*, (ej. *sancto* > *santo*);
- se desarrollan las abreviaturas sin ningún tipo de indicación;
- el signo tironiano (&/7) se transcribe como *e*;
- se mantiene la alternancia *y/e* con valor de conjunción;
- se mantienen las oscilaciones onomásticas (ej. *Celidón* / *Cilidón*)
- se siguen los usos del español actual para la unión y separación de palabras, con algunas adaptaciones al sistema del español de los Siglos de Oro en relación a las fusiones por fonética sintáctica (ej. *dello/d'ello*, *aunquen/aunqu'en*, *desta/d'esta*, *dellas/d'ellas*, *sobrel/sobr'él*, *cualquier > cualquier*);
- las enmiendas al texto figuran como adiciones entre corchetes ([ ]) y como supresiones entre ángulos (< >); los errores debidos a tipos trastocados o invertidos en la composición se enmiendan directamente entre corchetes, sin señalar la supresión entre ángulos (ej. *canallero* > *ca{v}allero*, *anían* > *a{v}ían*, *cnanto* > *c{u}anto*);
- se moderniza la puntuación según las normas actuales y en función interpretativa intentando, en todo caso, tener en consideración puntuación del texto base;
- se siguen los usos del español actual en el uso de las mayúsculas;
- se mantienen todos los lusismos presentes en el texto. Las formas compuestas del infinitivo flexionado se transcriben sin separar y acentuadas según las normas vigentes ( ej. *dezírenos*, *dárdesles*, *mandárdesme*).
- se acentúa siguiendo las normas vigentes, teniendo en cuenta el valor diacrítico que adquiere en las siguientes parejas:
  - vós, nós* (sujeto) / *vos, nos* (complemento) y casos análogos
  - á* (verbo) / *a* (preposición)
  - é* (verbo) / *e* (conjunción).
  - dé* (verbo) / *de* (preposición)
  - dó* (verbo y pronombre interrogativo) / *do* (adverbio)
  - ý* (adverbio) / *y* (conjunción).
  - só* (verbo) / *so* (preposición y pronombre posesivo)
  - ay* (adverbio e interjección) / *ay* (verbo)
- se mantienen los números romanos tanto en los epígrafes de los capítulos como en el texto (p. ej. en la descripción de las huestes de un ejército)

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a Antonio Azaustre Lago por su atenta lectura y a Pedro Monteiro por sus consultas sobre los lusismos del texto y el bilingüismo del autor.

## Bibliografía citada

- ÁLVAREZ-CIFUENTES, Pedro (2017), «Lectoras de Ulixea. La recepción femenina de los libros de caballerías en Portugal», *Tirant*, 20, pp. 11-24.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2001), *Florando de Inglaterra (Partes I-II)* (Lisboa, Germán Gallarde, 1545). *Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos (Guía de lectura caballeresca, 43).
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2002), «Algunas consideraciones acerca del *Florando de Inglaterra*», *Edad de Oro*, 21, pp. 197-215.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (2005), *Florando de Inglaterra (parte III)*. (Lisboa, Germán Gallarde, 1545). *Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos (Guía de lectura caballeresca, 44).
- JUSTEN, Helga Maria (2020), *Para a história da tipografia portuguesa: a oficina de Germão Galharde e de sua viúva, 1519-1565*. Lisboa: Centro de Estudos Históricos, Universidade Nova de Lisboa/Biblioteca Nacional de Portugal, 2 vols.
- LÓPEZ AVILÉS, Augustín (2020), «*Palladine of England, 1588-1700?*», en Jordi Sánchez-Martí (ed.), *Los libros de caballerías en Inglaterra: 1578-1700*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 73-86.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000), *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; SALES DASÍ, Emilio José (2009), «La otra realidad social en los libros de caballerías: IV. De los “desamorados” a los adulteros», en Jesús Cañas Murillo, Francisco Javier Grande Quejido y José Roso Díaz (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 527-544.
- MANUEL II, Rei de Portugal (1932), *Livros antigos portuguezes 1489-1600 da bibliotheca de Sua Majestade Fidelíssima*. Cambridge/London: Impresso na Imprensa da Universidade/Maggs Bros., 3 vols.
- PURSER, William Edward (1904), *Palmerín of England: Some remarks on this romance and on the controversy concerning its authorship*. London/Dublin: David Nutt/Browne and Nolan.
- QUADRI, Francesco Saverio (1749), *Della storia e ragione di ogni poesia*. Milano: Francesco Agnelli.
- ROUBAUD, Sylvia (2000), *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte (Survivances médiévaless et renouvellements)*. Paris: Honoré-Champion.
- SETKOWICZ, Katarzyna (2024), «Los libros de caballerías castellanos en Portugal: un ejemplo de transferencia cultural», *Studia Aurea*, 18, pp. 311-341.
- TORRA PUIGDELLIVOL, Montserrat (1972), *Estudio del libro de cavallerías Don Florando de Inglaterra* [Tesis de Licenciatura dir. por José Manuel Blecua Teijeiro]. Barcelona: Universidad de Barcelona.