

Las imágenes del *Olivier de Castille* y del *Oliveros de Castilla*: de los manuscritos a los incunables*

Juan Manuel CACHO BLECUA
Universidad de Zaragoza

Resumen

En el artículo se analizan brevemente las ilustraciones realizadas por Wavrin y Liédet en *L'Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe* de Philippe Camus (c. 1450), las xilografías de la segunda edición impresa en Genève, Louis Cruse, antes de 1492, y más detenidamente las modificaciones introducidas en la versión castellana publicada en Burgos [Fadrique de Basilea], 1499. La relación entre texto e imágenes proporciona importantes claves de su interpretación y lectura. La comparación entre las figuras de los diferentes testimonios permite examinar sus peculiaridades, los cambios realizados y los temas preferidos por sus ilustradores, síntoma de las diferentes expectativas genéricas despertadas y de su recepción, manuscrita e impresa.

Palabras clave: Olivier de Castille; Oliveros de Castilla; Wavrin; Liedet; Louis Cruse; Fadrique de Basilea; Miniaturas; Grabados; Literatura caballeresca.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad. Se inscribe en el grupo investigador «Clarisel», que cuenta tanto con la participación económica del Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad del Gobierno de Aragón como del Fondo Social Europeo

The illustration of *Olivier de Castille* and *Oliveros de Castilla*: from Manuscript to Incunable

This article provides a brief study of Wavrin's and Liédet's illustrations of Philippe Camus's *L'Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe* (c. 1450), the woodcuts used in the second printed edition (Geneva, Louis Cruse, before 1492), and a fuller examination of the changes made in the Spanish version published at Burgos ([Fadrique de Basilea], 1499). The relation between text and image provides an important key to interpreting this work and to how it was read. A comparison of the illustrations in these three books highlights differences, changes, and the subjects chosen by the illustrators that in turn reflect the different expectations and reception of the manuscript and printed editions.

Keywords: *Olivier de Castille*; *Oliveros de Castilla*; Wavrin; Liédet; Louis Cruse; Fadrique de Basilea; Miniatures; Woodcuts; Chivalric literature; Romances of chivalry.

La Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe fue compuesta por Philippe Camus entre 1430 y 1460, con más probabilidad hacia 1450, en círculos cortesanos de Borgoña cercanos a Philippe le Bon (1396-1467), patrocinada por Jehan de Croÿ.¹ Su texto e iconografía se acomodaron a los distintos medios en los que se transmitió durante más de cinco siglos. En nuestro trabajo nos limitaremos a analizar brevemente la tradición manuscrita representada por las imágenes del ms. de Gante, Université, 470, iluminado por el Maestro Wavrin, y por las del fr. 12574 de la Bibliothèque nationale de France, del que se encargó Liédet. Examinaremos después los grabados impresos que adornan la novela en los incunables ginebrinos de Louis Cruse y en el editado en Burgos [Fadrique de Basilea], 1499. Como objetivos principales pretendemos explorar las peculiaridades de los testimonios y sus cambiantes preferencias iconográficas por si pudieran interpretarse como síntomas de las potenciales recepciones y sistemas literarios sobre los que se ha ido proyectando la obra. Tendremos en cuenta también los diferentes medios empleados, manuscritos e impresos, y analizaremos con mayor detalle algunas modificaciones de las imágenes del incunable castellano respecto a sus modelos franceses con el propósito de averiguar la posible presencia de varios

¹ Hemos abordado el tema en Juan Manuel CACHO BLECUA, «De la *Histoire d'Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: tradiciones y contextos históricos», *Medioevo romanzo*, 30, 2 (2006), pp. 349-370, y más recientemente en «Los paratextos y contextos editoriales del *Oliveros de Castilla* (Burgos [Fadrique de Basilea], 1499)», en Carlos ALVAR (coord.), *Formas narrativas breves. Lecturas e interpretaciones*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2014, pp. 85-123, a cuya bibliografía remitimos.

entalladores y si, detrás de los cambios, subyace una diferente concepción de la relación entre figuras y textos; finalmente, a través de las modificaciones podremos detectar ciertas anomalías y preferencias socio-históricas, culturales y literarias del incunable castellano.

Las «historias» examinadas se han confeccionado *ex profeso*, por lo que interpretan la obra y forman parte del discurso que perciben los receptores, cada vez más numerosos en una tradición impresa que reitera siempre los mismos materiales visuales, a diferencia de la singularidad de cada manuscrito. Sean del tipo que fueren, las ilustraciones pueden considerarse un paratexto variable en el tiempo que encauza, resalta y matiza sus signos verbales. Señalaba Barthes la naturaleza polisémica de la imagen, en cuyos significantes se percibe «una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás».²

Esta selección, en teoría, está condicionada por el texto que ilustran, si bien no resulta extraño que, a veces, haya discrepancias entre palabras y figuras, desajustes que tratan de paliar en ocasiones sus traducciones y reescrituras. Cada versión se singulariza por sus imágenes, siempre diferenciadas incluso en modelos similares, y también por los episodios que las incluyen, que no siempre son los mismos ni tienen idéntica ubicación. Para facilitar una visión de conjunto, en la tabla final consignamos todas las «historias» examinadas, vinculadas a sus capítulos y contenidos, lo que nos permitirá contrastarlas y objetivar sus peculiaridades, sus presencias y sus ausencias. Para las referencias de capítulos partiremos del *Olivier* del ms. français, 24385 de la BNF, que posiblemente transmite la *dispositio* originaria: perteneció a Charles de Croy, comte de Chimay, el hijo de Jean de Croy, patrocinador de la obra. A su Prologue inicial le siguen 77 segmentos sin numerar, y en este caso sin ilustrar,³ una división que perdura con mínimos cambios en las otras versiones y condiciona la distribución de casi todas sus ilustraciones, la mayoría situadas antes o después de las rúbricas.

Los responsables de códices e impresos seleccionan los segmentos que pretenden adornar, en los que, por lo general, incluyen una imagen en cada uno de ellos y de forma excepcional dos, dejando bastantes sin figuras. Su número varía desde las 51 de Wavrin, las 22 de Liédet, o las 40 de los incunables ginebrinos y del burgalés, excluyendo sus paratextos iniciales y finales. Su repartición se distribuye de forma desigual entre sus diferentes cuadernillos y los tres principales ejes complementarios y entrelazados sobre los que se vertebra el *Olivier*, indicio de la prioridad concedida a cada uno: 1) la historia de la mala madrastra enamorada de su hijastro, presente, por ejemplo, en la *Historia de los siete sabios*, la rama occidental del *Sendebar*. 2) La historia de los dos amigos, Amicus et Amelius, relato que adopta diversas variedades

² Roland BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona; Buenos Aires; México, Ediciones Paidós, 1986, p. 35.

³ Danielle RÉGNIER-BOHLER lo ha editado y modernizado, Philippe CAMUS, «Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbe», en *Récits d'amour et de chevalerie. XII^e-XV^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, pp. 985-1087, teniendo en cuenta también el ms. de Gante.

genéricas, difundido, sobre todo, a través de la literatura ejemplar y hagiográfica. 3) El relato del Muerto agradecido, un tipo folclórico bien conocido en la tradición oral que, además, se conectaba con el motivo del torneo de tres días en clave caballeresca.

Dos códices borgoñones iluminados

El Maestro Wavrin sitúa sus 51 acuarelas inmediatamente antes o después del epígrafe del respectivo capítulo según el espacio disponible.⁴ Desempeñan, entre otras, funciones embellecedoras, referenciales y dispositivas, estas en unión de los espacios en blanco y sus iniciales de mayor tamaño. Aunque el número de imágenes es el mayor de los examinados, 27 capítulos carecen de ellas, pues se han seleccionado los episodios iluminados. Cada «historia» ocupa el ancho de la caja de escritura y poco menos de la mitad del folio. El 53%, 27, refleja espacios exteriores, referidas a desplazamientos y combates, mientras que el 47%, 24, se sitúa en el interior, en su combinación de aventuras caballerescas y sucesos familiares y cortesanos, una mezcla que se ha tratado de mantener visualmente de forma proporcionada.

El Maestro trabajaba sobre papel, con predominio de la línea, «in a sketchier, more linear and pared-down style than their more ‘traditional’ counterparts working in tempera on parchment, such as Loyset Liédet (who worked in Bruges)».⁵ Su simplicidad estilística está en consonancia con la compositiva, limitada a contados colores y personajes, ataviados con vestimentas poco variadas y cuyas acciones se esbozan con escasos trazos. Abundan las figuras masculinas de amplio pelo rizado y extremidades delgadas, prolongadas por sus finos calzados en punta, muy del gusto de la época. Si las damas lucen sus altos y variados tocados y manguitos, los varones se atavían con distintos tipos de sombreros, mientras que el rey se distingue por su lujoso manto, sombrero y corona superpuesta.

El Maestro engarza algunas miniaturas mediante técnicas sencillas: se reitera un objeto, espacio o personaje pero en su repetición se modifica algún elemento de la imagen; esto propicia su enlace, contraste y progresión con las otras ilustraciones similares, como sucede en el torneo «historiado» a partir de sus movimientos entre la ermita y el espacio cortesano, que tiene como referente visual el cadalso.⁶ La relación con la madrastra se resuelve con dos

⁴ Conservado en la Universidad de Gante, puede consultarse su versión digital en <<https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be/%3A00C5E916-C6E0-11E6-BB81-1F1FD53445F2-?c=0&m=0&s=0&cv=0&r=0&xywh=-3163,-273,9734,5453>> [última consulta: 30-12-2018].

⁵ Rebecca DIXON, «The *Roman de Buscalus*; or, the Art of Not Being French», en R. BROWN-GRANT y R. DIXON (eds.), *Text/Image. Relations in Late Medieval French Culture*, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 105-122 (111).

⁶ Cfr. Rosalind BROWN-GRANT, «Personal Drama or Chivalric Spectacle? The Reception of the *Roman d'Olivier de Castille et d'Artus d'Algarbe* in the Illuminations of the Wavrin

escenas situadas en el mismo lugar: en la primera se representa a Oliveros y a la mujer sentados (cap. 7), mientras que en la segunda el protagonista queda, a su pesar, a los pies de la reina, en sus faldas (cap. 10), en un sometimiento involuntario captado en la imagen. Esta composición, a su vez, contrastará con el último episodio iluminado (cap. 76), en el que en un escenario similar Oliveros concede a Artús la mano de su hija.⁷ Dejando aparte sus trasfondos psicoanalíticos, Wavrin recalca un hilo narrativo fundamental del *Olivier*: el de la unidad y ampliación familiar frente a su desintegración inicial, con la muerte de la madre y los impulsos destructivos de la madrastra.

Carecen de imágenes los capítulos de transición sobre órdenes, conversaciones, mensajes, reclamaciones, etc. Por el contrario, Wavrin ilumina episodios significativos, algunos ausentes en los otros textos estudiados, como el entierro del caballero amigo (cap. 18), imprescindible para la trama del Muerto agradecido. Tiende a cierta exageración gestual, visible en el dolor ante la ausencia de Oliveros (cap. 14), la alegría por la llegada del amigo (cap. 57) o el traslado lastimoso de Arturo encima de su cabalgadura (cap. 61). En otros casos la imagen recrea con truculencia la decapitación de los hijos de Oliveros centrando su foco en la sangre que sale desde sus troncos directamente a una enorme y desproporcionada escudilla (cap. 67), presente en el segmento posterior, lo que nos introduce en las funciones emotivas de las «historias».

En el mismo sentido, diez figuras se localizan en el interior del dormitorio de los protagonistas, algunas novedosas respecto a las de otros textos, como las dedicadas a los sueños y a la aparición del Caballero Blanco (caps. 51, 53, 66, 73 y 74). Algo similar sucede con los episodios bélico-caballerescos, sean combates o ejercicios cortesanos. De las catorce imágenes en cuyos contenidos aparecen caballeros con sus arreos guerreros, cuatro carecen de equivalentes en los otros textos (caps. 23, 25, 26 y 44), y en varias se subraya su condición sangrienta (caps. 19 y 60), reflejada en sus manchas rojas. También sobresale la expresividad de varias miniaturas como la tristeza de Oliveros tras su marcha (cap. 12) o el asombro de Artús ante la petición de perdón por su amigo (cap. 63). En otros casos, la imagen recrea detalles en apariencia poco significativos como el entierro del amigo (cap. 18), la mirada de los servidores tras la puerta de Oliveros (cap. 13), el rosario del ermitaño (cap. 21) o el ejercicio del oficio de trinchante (cap. 36), ausentes en las otras versiones.

Master and Loyset Liédet», en R. BROWN-GRANT y R. DIXON (eds.), *Text/Image*, pp. 123-140 (126-131).

⁷ Para estas tres imágenes, véanse los siguientes enlaces: cap. 7, <<https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be%3A00C5E916-C6E0-11E6-BB81-1F1FD53445F2#?c=0&m=0&s=0&cv=19&r=0&xywh=-372%2C-281%2C7417%2C5360>>, cap. 10, <<https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be%3A00C5E916-C6E0-11E6-BB81-1F1FD53445F2 - ?c=0&m=0&s=0&cv=24&r=0&xywh=0,-84,6762,4986>>, y cap. 76, <<https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be%3A00C5E916-C6E0-11E6-BB81-1F1FD53445F2#?c=0&m=0&s=0&cv=197&r=0&xywh=-720%2C-267%2C8342%2C5323>>.

Por el contrario, apenas se desarrollan las imágenes iniciales del relato de la mala madrastra, del mismo modo que tampoco quedan ilustrados los capítulos relativos a las relaciones entre Arturo confundido con Oliveros y Helena, su mujer. De los diez primeros capítulos solo cuatro se adornan con sus respectivas miniaturas, una cifra relativamente escasa en relación con el conjunto. En definitiva, se evitan episodios heterodoxos familiares, sin eliminar algunos significativos, y se intensifica lo amoroso, lo sobrenatural, lo bélico y lo caballeresco, indicio de una potencial recepción en un ámbito nobiliario al que va destinado. En su conjunto y comparativamente, recibe una especial atención el tema del Muerto agradecido, popular, pero también con connotaciones religiosas y cortesanas. La singularidad de sus miniaturas, sus hipérbolos afectivas, sus detalles más cotidianos, sus continuidades y contrastes convierten a Wavrin en el miniaturista más original de la serie, aunque no sea el mejor.

Por su parte, Liédet, uno de los artistas más sobresaliente y estudiado de la corte de Borgoña, iluminó las 22 miniaturas del texto,⁸ con posterioridad a 1467. Del conjunto, doce están situadas en exteriores, el 54,5 %, seis en interiores, 37,2%, y cuatro que podemos considerar mixtas, 18,2%, pues una parte refleja interiores y exteriores simultáneamente, indicio de sus innovaciones. Estas últimas se desarrollan en espacios domésticos en las otras series, lo que arrojaría un cierto equilibrio similar al analizado antes, 54,5 % frente al 45,5% entre unos y otros espacios, en los que Liédet exhibe su buen hacer artístico. Este lujoso manuscrito en pergamino deja generosos márgenes laterales, superiores e inferiores. Sus miniaturas ocupan un poco más de la mitad del folio y se encuadran en marcos de color ocre; se sitúan inmediatamente antes o después de los epígrafes salvo cuatro, emplazadas en el interior del capítulo haciendo coincidir texto y representación visual (caps. 16, 24, 41, 43), síntoma de la mayor preocupación del miniaturista por este vínculo. El 43 es el único que incluye dos significativas imágenes bélicas, fol. 97r, previo a la rúbrica, y fol. 100r, con la peculiaridad de que en este caso se lee en rojo debajo: «Comment Olivier se combat a ses ennemis»,⁹ como si fuera un epígrafe.

El texto, dirigido a Phelippe (le Bon), de quien se enumeran los títulos, lo suscribe un clérigo, David Aubert, quien ha recibido el encargo y ha «coulchie ceste histoire» (fol. 1v). Se trata de una reescritura del *Olivier de Castille* como bien estudió Danielle Regnier-Bohler, pues sigue las directrices del original pero modifica su texto.¹⁰ Como es lógico, se inicia con figura el Duque de Borgoña, Felipe III el Bueno, en el interior de un palacio, sentado en su trono,

⁸ Véase <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449031h.image>> [última consulta: 30-12-2018].

⁹ Las citas de los textos franceses remiten a sus originales; hemos desarrollado sus abreviaturas y hemos modificado la separación de palabras, pero no los hemos acentuado.

¹⁰ Danielle RÉGNIER-BOHLER, «David Aubert et le Conte des Deux Frères. *L'Histoire d'Olivier de Castille et Artus d'Algarbo*», en D. QUERUEL (ed.), *Les manuscrits de David Aubert*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, pp. 53-68.

rodeado de cortesanos a su izquierda y dirigiendo su mirada al supuesto autor. Para que no haya ninguna duda del propietario del códice, en los adornos de la L inicial del prólogo figuran las armas del Duque (fol. 1r). Esta exaltación del poder se trasladará a las «historias», en las que la figura regia alcanzará cierta preeminencia.¹¹

El destinatario condiciona y explica algunas de las singularidades de sus bellas imágenes; destacan por su amplia gama de colores, perfección formal, detallismo, excelente sentido de la perspectiva y dinamismo, potenciado por la sucesión de personajes en actitudes similares y diferentes posiciones y vestimentas, como el banquete de la boda de Arturo y la hija de Oliveros (cap. 76), con sus músicos, mesas y servidores jerarquizados que llevan distintos manjares. Se suceden varias escenas en la misma miniatura con intención de reflejar distintas fases de algunos episodios como la visita de Elena a Oliveros, enfermo de amor (cap. 38), el combate contra el león (cap. 54), la ira de Oliveros con Artús (cap. 61), la decapitación de sus hijos por Oliveros (cap. 67), la escudilla llena de sangre llevada por Oliveros a Artús (cap. 68), la entrega de Helena al Caballero Blanco (cap. 75). Esta variación tiene su correlato gestual, muy perceptible en las escenas de combates (caps. 28 y 43), en las que los personajes manejan distintas armas, o están en diferentes posiciones y situaciones, un auténtico despliegue armamentístico y táctico, habitual en el artista.¹² Significativamente, es el único miniaturista que detalla el combate a pie con hachas del torneo (cap. 28),¹³ confrontación en la que Oliveros mata a uno de los reyes de Irlanda, de consecuencias novelescas posteriores, que darán pie a nuevas imágenes. Su dinamismo también se realiza por la representación de los movimientos de los personajes como en el bautismo de Oliveros y el entierro de su madre (cap. 1), en el embarque de Oliveros (cap. 12), en su llegada a la corte (cap. 31), en la de Elena a la iglesia, donde le espera el arzobispo para celebrar su casamiento (cap. 49). Todo ello favorece su despliegue visual a partir de estratégicos enfoques que permiten ampliar, detallar y contextualizar sus referentes en exteriores e interiores con múltiples personajes de variadas vestimentas, situados en una lujosa escenografía sobre la que se proyecta el relato. Su desarrollo resulta una buena excusa para incorporar unas bellas miniaturas con las que se pretende dignificar al mandatario, al tiempo que realzar el contenido iluminado.

De forma más excepcional, la capacidad del miniaturista para reflejar diferentes estadios de una misma escena se percibe también en su habilidad para reforzar el dramatismo y el engarce entre las miniaturas de dos capítulos correlativos. El título del cap. 55 novedosa y singularmente destaca el combate de Arturo contra un león: «Comment le noble roy Artus d'Algarbe se combaty a ung lion en une forest et par sa grant vaillance l'occist» (fol. 127v), al que le

¹¹ Véase BROWN-GRANT, «Personal Drama or Chivalric Spectacle?», p. 133. Para la imagen inicial, véase <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449031h/f7.item>>.

¹² *Ibidem*, p. 126.

¹³ Cfr. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449031h/f121.item>>.

sigue su confrontación contra otra terrorífica y estruendosa bestia.¹⁴ Artús matará al monstruo insertándole la espada por el ombligo, objeto parcial de la siguiente «historia» (cap. 56), en la que también un viejo caballero (el Caballero Blanco), cuidará de sus heridas y le indicará dónde se encontraba cautivo Oliveros. Se trata de las primeras aventuras del coprotagonista en la búsqueda de su amigo, engarzadas por varios hilos temáticos caballerescos —desplazamientos, demandas y combates contra animales—, que además se encadenan con una acentuada gradación —bestias más peligrosas, deterioro físico del protagonista por el cansancio, hambre y heridas, etc.—. Significativamente, la pelea contra el león en los otros testimonios se inserta al final del capítulo. El manuscrito de Liédet es el único que lo encabeza y lo destaca tanto en el epígrafe como en la triple escena representada, al tiempo que solo él reúne textualmente ambos episodios en el mismo segmento (cap. 55). En el posterior (cap. 56), la confluencia de varias escenas en la misma miniatura permite trazar una bella imagen de la derrota del dragón sucedida antes y la aparición del misterioso caballero. De este modo, la transición narrativa tiene un correlato visual, en el que se ha conjugado tanto la factura de las imágenes con escenas múltiples como una nueva *dispositio* textual, evidentemente facilitada por tratarse de una reescritura.

En los escasos episodios iluminados se recrean varias escenas cortesanas, bien reflejadas en distintas secciones de imágenes de la BnF. Como ha señalado Brown, cada una es independiente, sin proyección de conjunto, con alguna salvedad como la analizada. El artista tiene la posibilidad de rellenar sus «historias» con la más variada información sobre edificaciones, armamentos, técnicas de guerra, etc. De esta manera,

he provides a visual equivalent of the lengthy descriptions in the text that authenticate its plausibility as a supposed recounting of the past, making the past look as much like the fifteenth-century present as possible so as to facilitate the reader/viewer's connection with it. In so doing, he presents the narrative as a series of chivalric and courtly ceremonies and events in a manner that blurs the distinction between romance and other genres such as chronicle and chivalric biography.¹⁵

Esta fusión entre historicidad y ficción tiene su correlato literario en el recurso del texto originario al presentar la obra como una historia traducida, tan habitual en la literatura artúrica y después en la caballeresca hispana. Omite cualquier referencia visual sobre el relato de la mala madrastra, nada ejemplar en una sociedad jerarquizada y cortesana, pues no solo alteraba las reglas religiosas y éticas, sino las patriarcales, estamentales y sociales. Destaca la predilección por los desplazamientos, en especial por los ceremoniales cortesanos y los episodios bélicos-cortesanos, en los que deben incluirse

¹⁴ Véase ambas figuras en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449031h/f260.item>> y en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449031h/f268.item>>.

¹⁵ BROWN-GRANT, «Personal Drama or Chivalric Spectacle?», p. 126.

también la lucha sucesiva contra el león y contra el monstruo, y los milagrosos, salvación del naufragio con los ciervos y la curación sobrenatural de Artús. Las imágenes recrean detalles del texto, al tiempo que lo proyectan sobre géneros literarios caballerescos e historiográficos; además, se convierten en un instrumento eficaz que interpreta el discurso textual, del mismo modo que hizo Aubert con el relato de Camus.

Los incunables ginebrinos de Louis Garbin o Cruse

De la popularidad de la obra originaria dan cuenta los seis incunables conocidos editados en Ginebra en el taller de Louis Cruse, o Garbin, que vieron la luz de acuerdo con la siguiente cronología: primera edición, 3 de junio de 1482; segunda, antes del 24 de mayo de 1492; tercera, 1493, como reza su colofón; cuarta, después de 1493, quizás hacia 1494;¹⁶ quinta, hacia 1495; sexta, hacia 1497 en la datación de Lókkös.¹⁷ A partir de la segunda, anterior al del 24 de mayo de 1492, su editor ha introducido sus «histoires»:

Et pour ce que maistre Loys Garbin, cytoyen et imprimeur de Genesve, a este par aucuns solícite de l'imprimer a la decoration de l'histoire et visible delectation des liseurs et a la consolation des desirans, il a fait faire les hystories devant les chapitres pour rendre la dicte hystoire plus fructueuse au plaisir de chascun (1494, a2r).

Los textos de los incunables ginebrinos suelen diferir en detalles menores, pero a lo largo de sus ediciones no varían ni sus treinta y nueve xilografías —una se repite—, ni sus ubicaciones. Aparte de la figura de su contraportada, las cuarenta restantes se identifican correlativamente mediante una letra inserta en el grabado, primero minúscula —de forma sucesiva desde la a hasta la z, a la que le sigue un 9 para la ilustración repetida—, y después mayúscula a partir de la A hasta la O. Los 77 capítulos de los manuscritos se han reducido a 76 en los incunables, *abbreviatio* surgida en el 73, cuyo contenido en su parte final corresponde al del 73 y 74 manuscritos.

La presencia de catorce xilografías procedentes del *Olivier* en la primera versión francesa de los *Sept sages de Rome* (Genève, Cruse, 1492, 23 de mayo) permite fijar la fecha *ante quem* de su segunda edición.¹⁸ Para adornar su texto

¹⁶ Quizá fue la empleada en la traducción española. Remitimos al ejemplar de la BnF. Cfr. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503111m/f1.image.r=Olivier%20de%20Castille%20V,%20I,%2024>> [última consulta, 30, 2018]. En su descripción lo catalogan como de 1492, pero véase Antal Lókkös, *Catalogue des incunables imprimés à Geneve 1478-1500*, Genève, Bibliothèque publique et universitaire de Genève, 1978, p. 118.

¹⁷ *Ibidem*, p. 132. Añadimos argumentos adicionales en CACHO BLECUA, «Los paratextos y contextos editoriales», pp. 89-92.

¹⁸ Digitalizado en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111266n>> [última consulta: 30, 12-2018]. Para una visión de conjunto, véase Carlos ALVAR y Hugo O. BIZZARRI, *Amis y Amiles. Cantar de gesta francés del siglo XIII y textos afines*, Turnholt, Brepols, 2010. Editan y

Cruse reutilizó doce tacos que conservaban las letras de su primer uso. Dejando aparte dos entalladuras genéricas repetidas, señaladas con las letras h y M, en los demás casos se trata de grabados muy específicos, empleados en la historia de la mala madrastra y sobre todo en el cuento de los dos fieles amigos protagonizado por Louis y Alexandre. Las mismas imágenes, en definitiva, reflejan y potencian estas relaciones intergenéricas proyectando el libro sobre esta tradición específica; al mismo tiempo se aleja de ella al combinarse en una calculada mezcla con otros géneros literarios también conocidos.

Las «historias» suelen ilustrar un único episodio, por lo general estático, relacionado con el epígrafe y en muchas ocasiones con el inicio del capítulo. Las escenas suceden en exteriores, marcados casi siempre por la presencia de edificios, árboles, ambos o el mar, e interiores con sus arcos rebajados. Se emplean 23 entalladuras de las primeras (57,50%) y 17 de las segundas (42,50%), cuyos porcentajes se mantienen en el tiempo. A grandes rasgos, reflejan los episodios más caballerescos ubicados en el ámbito de la aventura y del peligro, y los más íntimos, cortesanos pero también melodramáticos y familiares. En todos, los personajes se representan con trazos sencillos tanto en su físico como en sus vestimentas, sin apenas pliegues, en el interior situados bajo entornos arquitectónicos, predominantes pero no únicos, bajo dos simples arcos de medio punto rebajados. En estos casos, el espacio favorece la distribución de las figuras en dos subconjuntos, o en tres secciones, situando en el centro la acción y los protagonistas, cuya categoría social y sexual se muestra con el acompañamiento en los laterales de personajes secundarios.

A diferencia del ms. de Gante, no se ilumina el episodio de la muerte y el entierro del que después será el Caballero Blanco. Por el contrario, se amplía el número de xilografías dedicadas a las relaciones de la madrastra, con su dramático y morboso desarrollo que resalta la fidelidad del héroe, si bien deja de ilustrarse alguna acción significativa, como en el cap. 9. En él la madrastra le declara sin tapujos su amor a Oliveros, alegando que no le unen con él lazos de sangre y que, de no admitir su propuesta, se matará. El hijastro le responde que antes preferiría morir que aceptarla por respeto a ella y a su padre, un episodio que significativamente tampoco se ha historiado en las otras versiones examinadas. Ni la proposición ni lo que en la actualidad podríamos calificar como chantaje emocional podrían considerarse los más adecuados para llamar la atención sobre la conducta de una reina. No obstante, los incunables ginebrinos adornan con un grabado 14 de los 16 primeros capítulos, el 18,18% de su total, frente a los siete de Wavrin (13,72%) y a los dos de Liédet (9,01%). En sentido contrario, comparativamente se concede menos importancia a los asuntos bélicos, confrontaciones entre ejércitos, y a los bélico-cortesanos, el torneo, más representados en los manuscritos; no

traducen el texto latino de la *Historia septem sapientium*, pp. 459-501. Para el Oliveros, cfr. Carlos ALVAR, «La larga historia de ‘Los dos hermanos’ y ‘El servidor leal’. A propósito de Oliveros de Castilla», *Revista de poética medieval*, 26 (2012), p. 53-82.

desaparecen, pero estas nuevas orientaciones tienen sentido en la ampliación de sus receptores potenciales por el abaratamiento de los impresos, de lo que era consciente su editor. Van dirigidos a un público socialmente menos restringido, sin que por ello se desdeñe la vinculación caballeresca de la obra.

La relación entre texto e imagen debemos entenderla en un sentido laxo: los entalladores prefieren sugerir el episodio con sus protagonistas en primer plano a reflejar los signos verbales con exactitud. Por limitarme a un ejemplo, la xilografía del cap. 10, marcada con una (h), ilustraría el rechazo de Oliveros a la propuesta amorosa de la madrastra, según reza el epígrafe.¹⁹ La figura incluye dos escenas, cada una debajo de sus arcos: en la primera, un caballero destocado se arrodilla ante un rey que le toma su mano bajo la mirada de una mujer (la madrastra); en la contigua aparecen dos jóvenes que se estrechan la mano. Ahora bien, de acuerdo con las palabras de la novela no debería figurar la madrastra porque se había retirado a «une sienne petite chambre» (1494, b2v). Tampoco resulta adecuado el estrechamiento de manos en este momento, pues el contacto entre ambos amigos sucederá en la habitación de Oliveros y será mucho más emotivo: «Olivier l'embrassa, les larmes aux yeulx» (1494, b2v). En definitiva, el grabado no reproduce el contenido de su rúbrica, ni tampoco los detalles del episodio con exactitud. Podríamos interpretarlo como la despedida de Oliveros de sus familiares y de su amigo, hilo de unión entre ambas escenas, clave implícita pero no desarrollada e interpretación complementaria. Todo se ha simplificado, sin que el grabado deba interpretarse como una exacta transposición del texto literario que sirve de referente. Interpreta varios movimientos, los unifica y da al conjunto un sentido, que después se modificará parcialmente en la versión castellana como veremos.

Las xilografías, potenciadas con otros recursos, favorecen la retención memorística de los episodios al fijarlos visualmente, una de las técnicas de los tratados sobre la memoria y otra de las funciones de las imágenes. En este sentido, la salida del héroe fuera del ámbito paterno se ve impulsada por los deseos inadecuados de una mala (infel) esposa y madrastra. La obra terminará visualmente con la imagen de la muerte de Oliveros, ante cuyo cadáver se inclina su mujer Helena, quien se dejó caer sobre su cuerpo sin poder levantarse, pues su corazón dejó de latir oprimido por la pena (1494, h7r).²⁰ Wavrin y Léynet dedicaban sus últimas miniaturas al matrimonio de Arturo y la hija de Oliveros en una continuidad y exaltación familiar. Ahora prima el rasgo emotivo, folclórico y literario de la muerte de los dos enamorados casi simultánea, como Tristán e Iseo. La madrastra infel ha quedado sustituida por una mujer cuya fidelidad permanece más allá de la muerte, un sesgo amoroso y trágico que confiere un matiz diferente a la interpretación del conjunto y constituye una interesante clave también de recepción. Limitándome a las imágenes, la primera se refiere al nacimiento del héroe y a la muerte de su madre, mientras que la última refleja el fallecimiento de Oliveros y de su

¹⁹ Véase <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503111m/f29.item>>.

²⁰ Cfr. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503111m/f110.item>>.

esposa. Apuntan a la biografía íntegra del protagonista, cuya ajetreada vida familiar se ha visto jalonada por variadas hazañas caballerescas y sucesos milagrosos, mediante los que se ha exaltado la amistad y lealtad de dos amigos que aseguraban continuaciones linajísticas y el poder, en la ficción y en la realidad.

El incunable burgalés de 1499

En la segunda edición del *Olivier* (1482), Louis Cruse detalló las novedades que había introducido, innovaciones que pasaron a los siguientes incunables y también a la versión castellana impresa en Burgos, [Fadrique de Basilea], 25 de mayo, 1499.²¹ Las modificaciones favorecían la comprensión del texto y mejoraban su memorización: los epígrafes sintetizaban los contenidos de los capítulos y los repetían, los situaban estratégicamente en la tabla inicial, en cada capítulo (rúbricas) y algunos se recordaban en el epílogo. Cruse resaltaba la segmentación del texto para facilitar su entendimiento y, sobre todo, embellecía su presentación mediante imágenes. Los recursos usados, verbales y visuales, apuntaban a la mejor y más agradable legibilidad de la ficción, a su embellecimiento, a su mejor comprensión y recuerdo y a su mayor eficacia didáctica.²² En este quintuple sentido debemos entender la presencia de las imágenes, cuyo empleo desborda los planteamientos estéticos, y que además debieron de contribuir a su difusión. Significativamente, el extraordinario éxito de la obra se forjó a partir de su segunda salida: hasta 1492 solo se contabiliza una edición, la *princeps* de 1482, mientras que desde 1492 a 1497 vio la luz en cinco ocasiones.

Las «historias» del taller de Cruse proporcionaron unos modelos iconográficos recreados, no copiados, en el taller de Fadrique, un proceso similar al que sufrió su texto, transformado y adaptado en la versión castellana.²³ En su nuevo contexto editorial, socio-histórico y cultural se reforzaba y actualizaba el sentido familiar y matrimonial de la novela antes propuesto. Tanto en el plano festivo como en el ceremonial, en fechas próximas a la edición del texto, Burgos desempeñó un importante papel en las

²¹ Cfr. Biblioteca de Cataluña, <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72625>> [última consulta: 30-12-2018]. Yvy A. CORFIS describe sucintamente los grabados en su edición del texto, «*La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarve*». *From Romance to Chapbook: The Making of a Tradition*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997, pp. 23-24, y reproduce algunos de los más significativos. Para una descripción detallada, resulta imprescindible Julián MARTÍN ABAD, «*Cum Figuris*». *Texto e imagen en los incunables españoles. Catálogo bibliográfico y descriptivo*, Madrid, Arco / Libros, 2018, vol. II, 262, pp.1174-1186, quien también selecciona la imagen de los más representativos.

²² CACHO BLECUA, «Los paratextos y contextos editoriales», pp. 98-100, de donde retomaremos otros datos, al tiempo que los matizaremos o ampliaremos.

²³ Cfr. Miguel Ángel FRONTÓN, «Del *Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*: análisis de una adaptación caballerescas», *Critición*, 46 (1989), pp. 63-76.

bodas de los hijos de los Reyes Católicos, el malogrado don Juan y doña Juana (la Loca) con los de Maximiliano I, doña Margarita y don Felipe (el Hermoso), matrimonio doble pactado por sus padres. Los descendientes del impulsor del *Olivier*, Jean de Croÿ, tuvieron estrecha relación con los dos hijos del emperador. Entre el séquito de doña Margarita figuraba como «dueña de honor la hermana del Príncipe de Simay de la casa de Croy». Su hermano, Charles de Croy (c. 1450-1527), el 4 de julio de 1498 fue nombrado caballero de honor de Juana de Castilla, la más alta categoría entre sus servidores.²⁴

Los entalladores de Fadrique identificaron de forma parcial las xilografías de la ficción usando el mismo recurso del taller ginebrino: incorporaron una letra correlativa del alfabeto a cada imagen, si bien se limitaron a las veinte primeras, en las que pusieron sucesivamente mayúsculas, desde la A hasta la V, pero dejaron las otras veinte sin ninguna señal distintiva. Lógicamente, las entalladuras burgalesas invirtieron la disposición de las imágenes originales, excepto seis (caps. 4, 19, 38, 49, 61 y 73),²⁵ el 15%, del total. Cuatro se adornan con grabados casi simétricos referidos a combates individuales (caps. 19 y 61), en los que importa menos la situación, y a casamientos (caps. 4 y 49), con el arzobispo en medio de la escena, el varón a su diestra y la mujer al lado opuesto. En los otros dos casos, visita a Oliveros enfermo (cap. 38) y detención de la partición de Helena (cap. 73), el centro visual se desplaza a la derecha, disposición que se corresponde con la lectura tradicional, iniciada desde la izquierda. El monarca o la reina en los incunables de Ginebra siempre aparece en primer lugar, una posición privilegiada que implica una jerarquía social e iconográfica, pero que se quiebra casi siempre en el texto español con la inversión de los modelos.²⁶

El procedimiento conlleva otras consecuencias, algunas relativas a la identificación de los personajes, a sus movimientos y a sus acciones, de los que expondremos unos breves ejemplos. Así, en el cap. 10 ginebrino, analizado antes, identificamos a los dos jóvenes que estaban a la derecha del rey como Artús y Oliveros. Al modificarse su situación, pasan a la izquierda de la escena como si fueran ajenos al episodio, como los recreados poco antes en el cap. 7, formalmente muy similares. Acertadamente se han descrito como «dos caballeros, de pie, departiendo».²⁷ Su nueva ubicación, la tendencia a que los personajes importantes vayan acompañados y los nuevos gestos de las

²⁴ CACHO BLECUA, «Los paratextos y contextos editoriales», pp. 117.

²⁵ En el cap. 61 se mantiene la colocación de los personajes pero no la de sus edificios.

²⁶ Compárense, por ejemplo, las figuras del primer capítulo ginebrino, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503111m/f18.item>>, y las del castellano, <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72521>>. La imagen del matrimonio de Oliveros y Helena (cap. 49) representa un caso especial por la superposición de códigos. En él se sitúa a Oliveros, el varón, a la izquierda del arzobispo que lo desposa, mientras que la mujer, acompañada de su padre, el rey, se coloca en el lado opuesto. Cfr. <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72576>>.

²⁷ MARTÍN ABAD, «*Cum Figuris*», 262, 8. Enlace al modelo ginebrino, en la nota 20. La burgalesa, en <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72531>>.

manos de ambos propician que tanto la escena en la que participan como la imagen en su conjunto adquieran un nuevo sentido.

En el capítulo posterior (11), los incunables de Cruse muestran a Oliveros redactando la carta, en una mesa con objetos de escritura y la redoma que advertiría del peligro, sentado en una silla en una postura mal diseñada, con un perro a sus pies y un paje que cierra la puerta para dejar solo a su señor, como le habían ordenado. En la confección invertida de la «historia» se han introducido numerosos cambios, entre los que destacamos el detallismo de los objetos de la mesa, la mejor solución a la postura de Oliveros, el diferente fondo arquitectónico, las distintas vestimentas de los dos personajes, más lujosas en el grabado español, y la desaparición del animal, innovación del entallador ajena a los textos. Aunque el texto de Camus difiere de la versión castellana en pequeños detalles, en ambos Oliveros se queda solo en su habitación. Su servidor, «se partit et tyra l'huys [la puerta] apres luy» (1494, b2v), «Le mandó a un paje que le traxesse papel e tinta. E después le mandó ira dormir e que no volviesse si no fuesse llamado» (1499, a6v).²⁸ En la figura original, el servidor parece cerrar la puerta, entreabierta, para lo que pone su mano diestra en el tirador. Al invertir el modelo, la puerta queda situada a la izquierda mientras que el servidor pone su zurda en ella en posición de abrirla para entrar, sin que se vea ningún tirador. Así lo ha interpretado con razón Martín Abad: «un joven ha abierto una puerta y parece querer llamar la atención del que escribe».²⁹ La inversión de la imagen ha provocado este desajuste, habiéndose perdido la exactitud de su conexión con el texto.

El taller burgalés, además, acomodó las xilografías a unos nuevos estilos, las dotó de nuevas expresiones y las ajustó mejor al nuevo contexto. No nos detendremos en sus soluciones técnicas, sus entornos arquitectónicos, sus fondos en interiores, suelos y paredes, su estilo más germánico y su destacada tendencia a la simetría, a los pliegues angulosos y a unos nuevos juegos de blancos y negros.³⁰ Limitándome a unos pocos detalles, las mujeres cubren sus cabezas, de habitualmente largas melenas, con redecillas, al tiempo que llevan vestidos que amplían el volumen de sus caderas, como fue habitual en España a partir de 1468.³¹ Se deja para los hombres jerárquicamente más importantes y mayores de edad los grandes sayos con mangas que llegan hasta el suelo, mientras que los más jóvenes llevan otros similares más cortos. De este modo se acentúa el carácter mayestático y ritual del conjunto, con sus indumentarias

²⁸ Regularizo el empleo de «v-u», y de «y» con valor vocálico o semivocálico. El signo tironiano lo transcribo por «e» y acentúo y puntúo de acuerdo con las normas actuales.

²⁹ MARTÍN ABAD, «*Cum Figuris*», 262.9. Compárese el modelo originario del incunable de Ginebra, con el de Fadrique: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503111m/f31.item>> y <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72532>>.

³⁰ CACHO BLECUA, «Los paratextos y contextos editoriales», pp.105-106.

³¹ Cfr. Carmen BERNIS, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I. Las mujeres*, Madrid, Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978, p. 38 y ss.

más amplias y ampulosas, acordes con la moda y con unos personajes menos estilizados.

Como es lógico, la corona regia caracteriza a sus portadores, si bien de forma excepcional no la lleva Helena en su desposorio (cap. 49), en contra del texto francés y de otras apariciones hispanas, otro indicio posible de la existencia de más de un entallador. Significativamente, tampoco distingue a Oliveros en las escenas familiares de la decapitación de sus hijos, cap. 67, ni en el segmento posterior, cap. 68, en el que lleva la escudilla con la sangre de sus descendientes, ni en la partición de Helena por la mitad (73), aunque sí caracteriza a la reina en esta última escena. Su distinto tratamiento quizás se deba a razones antagónicas: su ausencia en el caso de Oliveros evitaba la relación de la monarquía con muertes de sus propios familiares, lo que suponía la inversión de las principales tesis sustentadas en la novela; su presencia (Helena) acrecentaba el dramatismo del episodio por la posible muerte de la reina. A su vez, los grabadores incorporan a la imagen del soberano el cetro regio, inexistente en algunas figuras francesas equivalentes (caps. 1, 5, 29, 31, 39 y 49).

La barba sirve de signo distintivo jerárquico, pues solo caracteriza a personajes de categoría social elevada, aunque se diferencian las xilografías ginebrinas de las burgalesas, sin que su empleo en estas sea uniforme. En las primeras distinguen al rey de Castilla (caps. 1, 4, 10, 14 y 15), al de Inglaterra (caps. 24, 29, 31, 33, 34, 39, 46, 47 y 70) y a uno o dos de los cinco (siete) monarcas de Irlanda (caps. 46 y 47), demostración de que no se representa como símbolo de poder sino de edad, asociada con la autoridad. En la edición de Fadrique solo en escasas ocasiones los monarcas lucen barba: uno (cap. 46) o dos (cap. 47) de los reyes de Irlanda, pero solo en una ocasión se representa así al castellano, en la primera imagen del texto (cap. 1) pero no en las posteriores, y en ninguna el de Inglaterra. Sigue teniendo los mismos valores de las imágenes de Cruse, autoridad y vejez, como el ayo de Oliveros y Artús (cap. 5) o el Caballero Blanco (cap. 57). En definitiva, las imágenes no se imitan con todos sus detalles: la versión castellana se acomoda a unas modas diferentes, con preferencia de reyes sin barba, acorde con el modelo regio hispano de Fernando el Católico, sin que su uso ni siquiera corresponda a un rasgo caracterizador de un mismo personaje.

Las imágenes a veces resaltan aspectos inexistentes en las de Cruse y se adaptan a los nuevos contextos, con representaciones de tintes más emotivos, religiosos, suntuarios y cortesanos. Así, en el fallecimiento de la madre de Oliveros y en su entierro (caps. 1 y 2) o en la muerte del héroe (cap. 75), en el taller de Fadrique se han añadido plañideras y mujeres que muestran su tristeza, en ocasiones sugerida por el texto, pero no desarrollada en las imágenes centroeuropeas: «elle fut fort plouree» (1494, a5r); «fue la reina muy llorada e plañida» (1499, a1v). En el mismo sentido, se añaden o se aproximan a la cara crucifijos como el que luce la acompañante de la reina de Algarbe en su cadena (cap. 6) o de forma más perceptible el que acerca Helisena a Oliveros, muerto y tumbado en la cama (cap. 75), una efigie situada en el suelo en el grabado original. Resulta novedosa la cimera del justador que le llevan a

Oliveros, coronada por un animal (¿un león, de aspecto simiesco?); se emplea después en la justa (caps. 22 y 24),³² con lo que se individualiza el justador debajo de unas armas que tapaban su rostro. De nuevo la adición concuerda con la realidad festiva de la época, en un contexto lujoso, representado en la versión hispana en los adornos de los jaeces de sus caballos. A su vez, los grabados españoles suelen modificar en bastantes ocasiones las armas de los personajes que podrían resultar inadecuadas. Por ejemplo, se elimina la espada que lleva al hombro un acompañante del rey de Inglaterra en el interior (cap. 33), del mismo modo que se sustituyen la lanza de un mensajero en la presentación de su carta de desafío al rey de Inglaterra (cap. 39) en el texto burgalés por un cetro, señal de su procedencia, al tiempo que se suprime la de su acompañante que trae la carta, en este caso sellada, etc.

La recreación del modelo, a veces, propicia la continuidad de ciertos desajustes existentes ya en las entalladuras originales, a los que, en ocasiones, se añaden otros surgidos en el texto hispano. Por ejemplo, según el grabado de Cruse (cap. 29), ante la mirada del rey de Inglaterra y de su hija, dos servidores se interponen ante Oliveros para recibirlo en el palacio, armado por completo, tras el último día de los torneos; sin embargo, los textos señalan que «*donc le roy et les dames s'en retournerent*» (1494, d1v) o «el rey y Helena [...] se fueron a palacio» (1499, c3r). En la versión española sus responsables además de invertir la imagen sin modificar la presencia regia, muestran a Oliveros saludando a un único servidor que se sitúa delante de su cabalgadura, con la modificación añadida de que el protagonista ha cambiado su armadura por su manto habitual.³³ La innovación va en contra del dilema que se le plantea en la novela al protagonista: ha sido invitado, pero como «no tenía salvo el arnés, más quisiera morir que ir a palacio ni parescer delante de Helena» (1499, c3v). Tampoco se justifica por el texto la figura de Helena en la propuesta de casamiento que hace su padre a Oliveros (cap. 47), ya que previamente se había retirado a sus aposentos: «*fut vennue pour luy donner bonne nuyt*» (1494, f1v), «se retraxo en su palacio con sus damas» (1499, e1v). De nuevo, su presencia se trata de una interpretación que apunta también a unas costumbres diferentes a las de su escritura.

Más dudas suscita la interrupción del Caballero Blanco de la muerte de Helena tomando con su mano la hoja de la espada blandida por Oliveros (cap. 73), pues inexorablemente debería cortarse. Liédet lo solucionó más razonablemente: Oliveros detiene al Caballero Banco tomándole el brazo y la empuñadura (cap. 74), ajustándose a las palabras de Camus «*car il retint le bras*» (h6r), similares a las de la versión castellana: «le tuvo el braço que ya

³² Ambas figuras en <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72546>> y <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72548>>.

³³ El grabado ginebrino de Cruse y el burgalés pueden verse respectivamente en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503111m/f53.image.r=Olivier%20de%20Castille%20V,%20I,%2024>> y <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72553>>.

tenía alçado con la espada» (h1v).³⁴ Como la peligrosidad del gesto resulta obvia y carece de aval textual, podríamos pensar que los grabadores tratan de acentuar el peligro y el dramatismo de la escena. Sea como fuere, las imágenes de los impresos participan de un error común más grave, por un problema de *dispositio*: el grabado debería situarse en el capítulo 74 y no en el 73, según se desprende implícita o explícitamente de sus rúbricas: «Comment le chevalier eut pitie de Olivier ayant cognoissance de sa loyaulte et le tint quite» (1494, h6r); «Cómo el Cavallero Blanco tuvo el braço al rey porque no matasse a Helena su mujer, e le soltó todo lo que le devía y le dixo quién era» (h1v).

Pero no siempre el traductor o los entalladores de Fadrique imitaron o amplificaron los desajustes heredados, pues la versión hispana trató de corregir algunas inconsecuencias de los originales, para lo cual no dudaron en modificar el texto, el grabado, e incluso ambos. Lo más sencillo fue cambiar las palabras para acomodarlas al grabado, como sucede en el aprisionamiento de Oliveros por el rey de Irlanda (cap. 52). En ambas «historias» el protagonista lleva en la mano una lanza, aunque el texto francés indica que Olivier «mist la main a l'espee» (1494, f4r). Por el contrario, en el español se ha modificado por un venablo —«apretó el venablo en el puño» (1499, e4v)—, arma más ajustada a su situación de cazador, presente en el cuerno cinegético que traía. Algo muy parecido sucede con el número de reyes de Irlanda apresados. La rúbrica del capítulo 46 indica «Comment Olivier vint a court accompaigne de sept roys prisonniers, desquels il fist present au roy d'Angleterre» (1494, e6v), cifra atestiguada por la tradición manuscrita, en contradicción con la imagen de los incunables en la que figuran cinco personajes. Para resolver la anomalía, la versión española modificó el epígrafe y el texto, haciendo coincidir palabras e imágenes: «Cómo Oliveros fue a palacio con los cinco reyes de Irlanda, los quales empresentó al rey de Inglaterra» (1499, e1r).

Idéntico problema se reitera con la entalladura del naufragio de Oliveros en la que el héroe y su amigo son trasladados por un ciervo (cap. 16), un episodio milagroso, en consonancia con el animal salvador, reiterado en todos los textos examinados. Un repaso a la sucesión iconográfica resulta revelador. En los incunables, los dos amigos «choiserent un cerf lequel Olivier prist et monta sus. Le chavalier qui gaires n'estoit long fist la cas pareil [...] Lors le cerf s'esvanoist» (1494, b6v), si bien en su imagen aparecen dos venados, a diferencia de las imágenes de Wavrin (fol. 36r) y de Liédet (fol. 33r), en los que figura un único animal.³⁵ Para resolver el problema, el texto español

³⁴ Para la solución de Lyédet, véase <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449031h/f363.item>>; para la ginebrina, cfr. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503111m/f107.item>>, y para la burgalesa, <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72608>>. El grabado de Fadrique elimina el cofre del tesoro de Oliveros representado en los incunables de Cruse, pero que no desaparece el texto: «el rey tenía todo el dinero que había sacado de Inglaterra en un cofre apartado» (1499, h1r).

³⁵ Para la figura de Wavrin, <<https://lib.ugent.be/viewer/archive.ugent.be/%3A00C5E916-C6E0-11E6-BB81-1F1FD53445F2#?c=0&m=0&s=0&cv=39&r=0&xywh=-624%2C-19>>

introdujo una modificación significativa: «No hovo dexado de fablar quando vio venir dos ciervos muy grandes que venían a ellos por la mar como si estovieran en tierra firme» (1499, b2v). Ambos animales llevan a sus lomos a cada a uno de los salvados, a Oliveros y a su amigo, el futuro Caballero Blanco.

En otras ocasiones en el taller burgalés se ha tratado de ofrecer una lectura iconográfica más verosímil y acorde con los datos de la novela, rectificando detalles de sus figuras. Así el primer grabado centroeuropeo, el del nacimiento de Oliveros, el niño recién nacido aparece sorprendentemente en un lateral de la cama de pie, en una posición imposible para alguien de su edad, mientras que en la xilografía de Fadrique lo lleva en sus brazos una mujer, fajado de acuerdo con los hábitos de la época (cap. 1).³⁶ En otros casos, para evitar los desajustes recrearon otros modelos que tenían en el taller. Por ejemplo, al entrar Oliveros al servicio de Elena como trinchante, la princesa lo besa por orden de su padre, gesto a nuestro juicio interpretable como un ritual de aceptación como servidor, si bien tiene un alcance ambiguo e intencionadamente amoroso: «la belle Helaine en accomplissant la volonte du roy son pere prist Olivier para la main que ia estoit agenoille et le baissa en touchant sa bouche contre la sienne» (1494, d6r).³⁷ Como consecuencia del proceso, se enamorará Oliveros y posteriormente enfermará, del mismo modo que sucedía con buena parte de los personajes literarios del siglo XV.

En esta situación, ¿por qué el *Olivier* del texto francés se echa en la cama vestido? La respuesta puede estar en una imagen previa (cap. 14) reiterada parcialmente sin adaptarla del todo a la nueva situación. Ahora bien, en el primer caso, Artús, tras la marcha de su amigo, se echó en su lecho, turbado por el dolor, «couche sur la couche» (1494, b5r). Pero ahora el héroe está doliente según se resalta desde el epígrafe, por lo que el tratamiento no puede ser el mismo. De forma más ajustada a su contexto, el grabado español representa a Oliveros metido en su cama ante la visita de Helena, una situación nada provisional según la gravedad de su dolor, vale decir de su enamoramiento: visualmente se plasma en el calzado dejado al lado de la cama. En este caso, el modelo burgalés utilizado es una adaptación del de

1%2C7719%2C5437>; la de Liédet puede consultarse en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8449031h/f71.item>>; para el modelo de Cruse, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503111m/f38.item>>; para el burgalés, <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72539>>. Los códices borgoñones coinciden en sugerir un desplazamiento desde la izquierda a la derecha, aunque en los incunables de Cruse la disposición de la imagen se ha configurado de forma anómala en sentido contrario, como sucede en algún otro caso. Su inversión en el taller de Fadrique posibilita la lectura tradicional, idéntica a la de los testimonios manuscritos.

³⁶ Véase nota 27.

³⁷ La versión castellana omite el lugar del beso y añade la vergüenza de la dama, símbolo de su inocencia, decoro y rectitud de conducta: «Helena, turbada e mudada la color, abaxó sus ojos, e por mandado del rey se allegó al caballero con gran vergüença; e Oliveros fincó la rodilla en el suelo e rescibió el gracioso beso» (1499, c6v).

Leriano de la *Cárcel de amor*,³⁸ impresa en Zaragoza, Pablo Hurus, 1493, que había derivado en su copia un poco más tosca en Burgos por Fadrique de Basilea en 1496. ¿Habría que suponer que tanto este grabado de Leriano, como el de Oliveros y el de Calisto derivaran remotamente del *Olivier de Castille* de Loise Cruse?³⁹ A nuestro juicio no, pues Cruse refleja un tipo de cama que debió de ser el habitual en la época; la representada es similar a las que figuran en otras xilografías del mismo editor, independientes del *Olivier*, por ejemplo en su edición de los *Sept sages de Rome* (Genève, Cruse, 1492, c1v y e6r). Previamente también aparece en las ilustraciones de Lyédet (fols. 86r, 162r y 179r), sin salir del ámbito de nuestro estudio.

Por otra parte, Oliveros, antes de su partida, dejó un carta de despedida para Artús en la habitación que compartía con su amigo (cap. 11), un espacio que reaparece dos segmentos después (cap. 13), por lo que los grabadores de los incunables ginebrinos reiteran ciertos rasgos que lo identifica: pared frontal con sus ventanales, la misma mesa y similares objetos de escritura. Sin embargo, la xilografía burgalesa incorpora notables modificaciones: ni la mesa, ni el espacio arquitectónico ni el suelo son parecidos en ambos grabados, buen indicio de que en la ilustración de la obra ha intervenido más de un entallador, como se refleja en otras «historias». ⁴⁰ Pero significativamente, en la historia de Cruse figuraban tres personas, una detrás de la mesa y otras dos delante, mientras que en la burgalesa está solo Artús en la habitación, leyendo la misiva que le había dejado su amigo. Ahora bien, ya en el texto originario aunque se reunieron varios servidores delante de la cámara, solo entró el coprotagonista en ella: «Fist ouvrir l'huys et puy entra seul en fermant l'huys apres luy» (1494, b4v); «Abierta la cámara, entró solo e cerró la puerta» (1499, a8r). En el taller burgalés se ha ignorado que se trata de la misma habitación, aunque en la modificación de la xilografía han tenido en cuenta las palabras de Camus, dejando a Artús sin compañía.

En otros casos se modifican texto e imagen a la vez. Así, camino de Canterbury (cap. 19), Oliveros es asaltado por 15 ladrones, según el texto francés, «embastones et armes a la couverte» (1494, c2r), pero el héroe se defiende matando con la espada al más cercano. En el grabado es atacado solo por cuatro: por delante, trata de acometerle un arquero que está a punto de disparar la flecha, inexistente en el texto de Camus, mientras que un segundo pretende sacar su espada de la vaina; por detrás, un tercero levanta su espada mientras que un cuarto sostiene la lanza enhiesta en su mano. Un quinto yace tendido en el suelo. Por el contrario, en el texto español el primer atacante se para en medio del camino con una lanza en la mano, por lo que Oliveros «se

³⁸ Enrique FERNÁNDEZ RIBERA, «Calisto, Leriano, Oliveros: tres dolientes y un mismo grabado», *Celestinesca*, 36 (2012), pp. 119-142. Reproduce las xilografías.

³⁹ *Ibidem*, p. 127.

⁴⁰ Compárese la sucesión de las imágenes ginebrinas, <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503111m/f31.item>> y <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503111m/f33.item>>, y de las burgalesas: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72532>> y <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72535>>.

encomendó a Dios e, sin le responder palabra, echó mano por la espalda e rechaçó un bote de lanza que su enemigo le tirara, e fincó las espuelas e le atropelló con el cavallo» (1499, b3v). Los cambios del grabado se ajustan ahora mucho mejor al contenido del texto, también modificado para darle una mayor verosimilitud, si bien recordaremos que en términos armamentísticos los bastones, en francés, catalán o castellano, pueden equivaler a las armas ofensivas en un sentido genérico, entre ellas la lanza.⁴¹ Los asaltantes eran quince en todos los textos, de los que huyen cuatro; sin embargo, no todos están reflejados en las figuras, aunque en la versión española se ha acrecentado visualmente la victoria de Oliveros. Ha matado a los tres del suelo, siendo atacado por dos delante, con la espada y con la lanza, y por detrás con dos lanzas. Comparativamente, el grabado burgalés acentúa la heroicidad del protagonista, sin que tampoco los entalladores hayan tratado de seguir un texto en el que el personaje mata a once y hace huir a los cuatro restantes. Como sucede en el resto de xilografías, se evita la acumulación de personajes, prefiriendo seleccionar unos pocos y centrarse en una sola acción, en aras de una menor complejidad compositiva, una más fácil confección de los tacos y un mejor entendimiento de la imagen.

Hemos dejado para el final la lucha de Artús contra el monstruo (cap. 55), estudiada inteligentemente por Gaetano Lalomia,⁴² por lo que no insistiremos en los aspectos bien analizados y que asumimos, si bien añadiremos algún matiz. En su opinión, la *descriptio* verbal corresponde a una amplificación de la versión castellana basada en el grabado de Cruse y en la tradición literaria⁴³. No cabe duda de que el grabado de Cruse sirve de un trasfondo cultural a partir del cual se ha recreado el monstruo en taller de Fadrique. Como bien analizó, el dragón posee unas alas de «manera [...] de morciégalo» (1499, f1r), de claro matiz diabólico. Unos apéndices de este tipo solo figuran en la xilografía hispana; difieren sustancialmente de los centroeuropeos, en cuya imagen el animal tiene enroscada su cola en un árbol, inexistente en la «historia» burgalesa. La extremidad, también diabólica, desempeña un papel importante en el texto de Camus en dos momentos: Artús había dormido por temor a los animales en un árbol, del que el monstruo le hizo caer. En una segunda instancia, el héroe se protege de los ataques de la bestia detrás de otro árbol, hasta que libre puede matar al animal atravesándole la espada por el ombligo. En la versión española se reescribe todo el episodio, del que destacaremos solo dos novedades que afectan a su representación: los árboles no desempeñan ninguna función especial y además, frente al texto de Camus,

⁴¹ Martí de RIQUER, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Espulgues de Llobregat, Ariel, 1968, p. 143.

⁴² Gaetano LALOMIA «“Y su vista era para espantar todos los hombres del mundo”. La descrizione del mostro nell' Oliveros de Castilla», *La forme e la storia*, 10 (2017), p. 99-111. Para el grabado de Cruse, véase <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52503111m/f85.image.r=Olivier%20de%20Castille%20V,%20I,%2024>>. Para el de Fadrique, <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/72584>>.

⁴³ FRONTÓN, «Del *Olivier de Castille* al *Oliveros de Castilla*», p. 70.

Artús se enfrenta con su espada por propia voluntad al animal, que es lo que refleja el grabado burgalés. Partiendo de estos datos me parece plausible distinguir dos momentos: el hipotexto y el modelo visual francés como punto de partida para la reelaboración castellana, pero, en una segunda etapa, el grabado del taller de Fadrique ya se ha debido de perfilar a partir de la recreación textual hispana de la novela, sin que tampoco refleje todos los detalles del animal. Sea como haya sido el proceso, según supo ver Gaetano Lalomia texto e imagen se interrelacionan: ha cambiado el texto, acomodándose a una tradición literaria, y con él la figura que lo ilustra.

La tabla final adjuntada como apéndice permite ver los segmentos que más han interesado en manuscritos e impresos (caps. 1, 12, 16, 24, 31, 38, 41, 49, 55, 61, 64, 67, 68 y 76-75): todos ellos han sido ilustrados, si bien no siempre con imágenes de contenido similar. Sus episodios comunes reflejan la elección de momentos climáticos del relato para la inclusión de «historias» significativas que, siguiendo el hilo narrativo del texto, se incardinan en la biografía novelada Oliveros desde su nacimiento hasta su muerte, y en menor grado de Artús. Se recrea un prototipo caballeresco del que se destacan sus amores, sus hazañas bélicas, cortesanías (torneos) y combates reales, su lealtad fraternal con Arturo en variados episodios melodramáticos, en especial de carácter familiar.

Sobre estas bases, los manuscritos muestran sus preferencias, diferentes a las de los impresos: conceden gran importancia a las «historias» bélico-caballerescas y muestran escaso o nulo interés sobre la mala madrastra; en los impresos decrece el predominio caballeresco, sin llegar en ningún momento a decaer, y por el contrario se acrecienta el número de imágenes dedicadas a las relaciones familiares.

Las miniaturas de Wavrin y Liédet son únicas, y ambas llevan el sello inconfundible de sus autores. La aparente simplicidad del primero viene acompañada de sus matices expresivos y emotivos, así como de su visión más global y progresiva del conjunto. Se evitan episodios familiares morbosos, sin eliminar algunos significativos, al tiempo que se intensifica lo amoroso, lo sobrenatural, lo bélico y lo caballeresco, indicio de una potencial recepción en un ámbito nobiliario al que va destinado. A su vez, es el único que recoge el episodio del entierro del Caballero Blanco, fundamental para la trama del Muerto agradecido, difundido en la tradición folclórica, pero también incardinado en una trama caballeresca del torneo de tres días. En sentido distinto, Liédet se muestra muy selectivo en el número de imágenes que emplea, si bien todas ellas demuestran una complejidad de referentes bien diferente a las del resto. Su perfección formal y la majestuosidad de las escenas múltiples pretenden en muchos casos anclar el texto en una realidad polifacética mirada desde una perspectiva, sobre todo, cortesana y bélico caballeresca, comparativamente más acusada que en las demás versiones, susceptible de ser proyectada sobre la historiografía y sobre la literatura caballeresca, todo ello en un ámbito espectacular cortesano.

Cruse reflejó en la segunda edición que la aparición de la imprenta podía poner a disposición de un público más amplio y a unos precios más baratos

una novela que, con sus imágenes, gozó de gran éxito. Los entalladores no se ajustaron al texto ni a los complejos movimientos espaciales de los personajes, ni tampoco buscaron la exactitud del vínculo preciso y detallado entre texto e imagen. Las xilografías pretendían reflejar unas situaciones que destacaban y servían de cauces expresivos de unos contenidos sobresalientes, sin llegar ni a la simplicidad ni expresividad de las de Wavrin. Su repartición en los diferentes cuadernillos muestra ciertos cambios en su empleo. Los dos primeros de los ocho que componen la obra, signaturas a⁸, b–g⁶, h⁸ (1494), acogen 14 de los 40 grabados, el 35 % del total, por lo que se produce una selección posterior más estricta. En este sentido, nunca debe olvidarse el aspecto económico que supone la edición del libro — al fin y al cabo un negocio—, cuyos gastos se acrecientan por la confección de los tacos y el mayor gasto en papel. Sea cual fuere la explicación, en las imágenes no se pretende crear un vínculo exacto y pormenorizado del texto, sino reflejar unos hitos significativos del discurso novelesco. Su atención gráfica a la historia de los dos amigos, a la madrastra y a la literatura caballerescas proyecta la obra sobre una diversidad intergenérica, posible reflejo de las aspiraciones del editor ginebrino de dirigirse a un público más amplio. Significativamente, empleó doce de los tacos del *Olivier* en la edición de los *Sept sages de Rome*.

En la adaptación castellana se recrearon las xilografías de Cruse, por lo que su contenido apuntaba a unas mismas direcciones, con la diferencia de que las imágenes burgalesas en un principio no se proyectaban sobre la tradición de los *Siete sabios de Roma*, pero sí sobre la de Leriano enfermo de amor, de *hereos*, en la *Cárcel de amor*, el protagonista de la naciente ficción sentimental, en términos modernos. A su vez, el hecho de tener en cuenta los modelos ginebrinos no impidió que los entalladores de Fadrique introdujeran diferencias que reflejan sus innovaciones y concepción: mayor detallismo caballeresco, religioso, emotivo, preocupación por la verosimilitud de las imágenes, por la exactitud en su vínculo iconográfico, con vestimentas y adornos más lujosos y suntuarios que dignifican la obra en la que se insertan, en un ejemplar que podríamos considerar de lujo. Quizás el empleo de varios grabadores explique la discontinuidad de las características de personajes (barba) y espacios (habitación de Oliveros y Artús). La inversión de los modelos, rectificada en alguna ocasión, rompe la lectura tradicional de derecha a izquierda, lo que provoca ciertos desajustes.

Imágenes y texto deben estudiarse conjuntamente, y del mismo modo que en la versión española se recreó el texto de Camus, pasado por la imprenta, también se acomodaron las imágenes de Cruse a unos nuevos contextos literarios y socio-históricos. Mediante su empleo, además, como en las otras versiones, se favorece la *dispositio*, la segmentación de la obra, al mismo tiempo que su recuerdo. Las «historias» destacan los episodios más señalados, embellecen la obra, refuerzan la emotividad, en ciertos casos su didactismo y proporcionan una lectura coetánea que supone una interpretación del texto que ilustran. Un examen comparativo entre los modelos centroeuropeos y sus recreaciones burgalesas nos revela un contexto más receptivo a lo sentimental y lo caballeresco, las ficciones predilectas en la

época en el ámbito cortesano. El combate contra el monstruo puede ejemplificar el cambio de perspectiva en la representación del caballero. El Artús francés tenía literalmente miedo y se escondía detrás de los árboles. En la imagen ginebrina se aprovecha de que el monstruo está enroscado en uno de ellos para atacarlo. En la versión castellana, cual Quijote «avant la lettre», lleva la iniciativa y ataca al dragón con la espada, frente a frente, sin ventaja alguna, en consonancia con otras obras caballerescas que circulaban en la Castilla de fin de siglo. Las imágenes contribuían a la exaltación heroica de los principales personajes, Oliveros y Artús. Desde esta óptica, la novela pudo proyectarse parcialmente sobre la ficción sentimental, pero de forma más acusada sobre los nacientes libros de caballerías, posteriormente libros breves de aventuras caballerescas, para pasar después a engrosar los pliegos de cordel.

Apéndice

Como suplemento, añadimos el contenido sintético de los capítulos iluminados en los ms. de Wavrin (Wav.) y de Liédet (Liéd.), en la edición de Cruse de 1494 (1494) y en la burgalesa de Fadrique de Basilea (1499), con indicación de folio y en el caso de los incunables, de las letras de los grabados entre paréntesis.

Sinopsis de los capítulos e iluminaciones

| | Wav. | Liéd. | 1494 | 1499 |
|--|------|-------|---------|---------|
| Prólogo. Presentación de la obra | 1r | 1r | | |
| 1. Nacimiento de Oliveros y muerte de su madre | 2r | 2r | a4v (a) | a1r (A) |
| 2. Bautizo y entierro | Ø | Ø | a5v (b) | a1v (B) |
| 3. Embajada y solicitud de matrimonio | Ø | Ø | a6r (c) | a2v (C) |
| 4. Casamiento | Ø | Ø | a6v (d) | a2v (D) |
| 5. Aprendizaje de Oliveros y Artús | Ø | Ø | a7r (e) | a3r (E) |
| 6. Enamoramiento de la madrastra de Oliveros | Ø | Ø | a8r (f) | a4r (F) |
| 7. Seducción de la madrastra | 15v. | Ø | a8v (g) | a4v (G) |
| 8. Turbación de Oliveros | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 9. Nuevo requerimiento de la madrastra | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 10. Rechazo de Oliveros y amenaza | 20v | Ø | b2r (h) | a6r (H) |
| 11. Carta de despedida de Oliveros | Ø | Ø | b3r (i) | a6v (I) |
| 12. Partida y embarque de Oliveros | 26r | 23r | b3v (k) | a7r (K) |
| 13. Desolación de Artús en la habitación de Oliveros | 28v | Ø | b4r (l) | a8r (L) |
| 14. Lectura de la carta de Oliveros y desolación del rey | 31v | Ø | b5r(m) | a8v (M) |
| 15. Orden de búsqueda de Oliveros | Ø | Ø | b5v (n) | b1r (N) |
| 16. Naufragio y salvación milagrosa de Oliveros | 36r | 33r | b6v (o) | b2r (O) |

| | | | | |
|---|------|---------------|---------|---------|
| 17. Muerte del amigo de Oliveros | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 18. Enterramiento del amigo | 40v | Ø | Ø | Ø |
| 19. Oliveros, asaltado por unos ladrones | 43v | Ø | c2r (p) | b4r (P) |
| 20. Oliveros, consolado por un caballero desconocido | 46r | Ø | c3r (q) | b4v (Q) |
| 21. Oliveros se aproxima a una ermita | 48v | Ø | Ø | Ø |
| 22. Un caballero se acerca a la ermita | 51r | Ø | c4r (r) | b5v (R) |
| 23. Oliveros se arma para acudir al torneo de Londres | 53r | Ø | Ø | Ø |
| 24. Hazañas y victoria de Oliveros en el torneo | 56r | 49v | c5r (s) | b6v (S) |
| 25. Oliveros regresa a la ermita | 59v | Ø | Ø | Ø |
| 26. Segundo día de torneo y nuevas hazañas de Oliveros | 61v | Ø | Ø | Ø |
| 27. Oliveros vuelve a regresar a la ermita | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 28. Tercer día del torneo y gran victoria de Oliveros | 66v | 58r | Ø | Ø |
| 29. Oliveros, retenido por orden del rey | 69v | Ø | d2r (t) | c3r (I) |
| 30. Oliveros y sus servidores van a la corte | 72r | Ø | Ø | Ø |
| 31. Recepción de Oliveros en la corte | 74v | 66r | d3r (v) | e4r (V) |
| 32. Los jueces le otorgan el «precio» del torneo a Oliveros | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 33. Helena debe decir el ganador del «precio» | 80v | Ø | d4v (x) | e5r (X) |
| 34. Entrega del «precio» y presentación a Helena | 82v | Ø | d5v (y) | e5v |
| 35. Oliveros solicita ser trinchante de Helena | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 36. Oliveros se pone al servicio de Helena | 87v | Ø | Ø | Ø |
| 37. Oliveros, enamorado | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 38. Oliveros, enfermo de amor, visitado por Helena | 91v | 86r | e1v (z) | d1v |
| 39. Desafío de los reyes de Irlanda mediante mensajeros | 95r | Ø | e2r (Z) | d2v |
| 40. Oliveros solicita gente para expulsar a los reyes de Irlanda | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 41. Combate y victoria sobre los reyes de Irlanda | 99v | 92r | e3v (9) | d4r |
| 42. Oliveros informa a la corte de su victoria | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 43. Oliveros en Irlanda apresa otros cuatro reyes | 105r | 97r y 100r | Ø | Ø |
| 44. Oliveros cerca una ciudad con otro rey | 109r | Ø | Ø | Ø |
| 45. Oliveros parte de Irlanda hacia Inglaterra. Un mensajero anuncia su llegada | 111v | Ø | Ø | Ø |
| 46. Oliveros regresa con cinco (siete) reyes presos | Ø | Ø | e6v(A) | e1r |
| 47. Conversación entre el rey y Oliveros sobre su matrimonio | 116v | 108r | f1r (B) | e1v |
| 48. Libertad para los reyes prisioneros, con la condición de que se sometían al rey inglés. | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 49. Boda de Oliveros y Helena | 121r | 113r | f2v(C) | e2v |
| 50. Oliveros engendra a sus hijos | Ø | Ø | Ø | Ø |

| | | | | |
|--|------|------|---------|-----|
| 51. Oliveros va de caza y antes su mujer le cuenta su sueño | 126v | Ø | Ø | Ø |
| 52. Oliveros, apresado por el hijo del rey Irlanda | 128v | Ø | f4r (D) | e4v |
| 53. Artús ve la redoma, indicativa del peligro de Oliveros | 131v | Ø | Ø | Ø |
| 54. Artús sale en busca de Oliveros | 134v | Ø | Ø | Ø |
| 55. Artús pelea con el monstruo (león) | 137v | 127v | f6r (E) | e6v |
| 56. Artús es ayudado por el Caballero Blanco | 140v | 131v | Ø | Ø |
| 57. Artús va a Londres por consejo del Caballero Blanco | 144r | Ø | g1v (F) | f2r |
| 58. Artús visita a Helena, enferma | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 59. Artús pasa la noche con Helena, sin hacer nada condenable. Regresa a ver al Caballero Blanco | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 60. Artús apresa al rey que tenía a Oliveros | 150v | Ø | g3r(G) | f4r |
| 61. Oliveros se encoleriza con Artús por acostarse con su mujer | 153v | 144r | g3v(H) | f5r |
| 62. Oliveros, informado de la lealtad de Artús y afligido por el daño causado a su amigo | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 63. Oliveros va en busca de su amigo para pedirle perdón | 158r | 149r | Ø | Ø |
| 64. Artús pide gente para rescatar a Oliveros. | 161r | 151v | g5v (I) | f6v |
| 65. Artús, enfermo en la cama | Ø | Ø | g6r (I) | g1v |
| 66. Sueños simultáneos de Oliveros y Artús | 166v | Ø | Ø | Ø |
| 67. Oliveros, con las cabezas cortadas de sus hijos | 169v | 159v | h1v(K) | g3r |
| 68. Oliveros, con la escudilla de sangre | 172v | 162v | h2r (L) | g4r |
| 69. Oliveros milagrosamente encuentra sanos a sus hijos | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 70. Oliveros cuenta lo sucedido | 177r | Ø | h3r (M) | g5r |
| 71. Oliveros manda a Artús a Castilla | Ø | Ø | Ø | Ø |
| 72. Regreso de Oliveros. Aparición del Caballero Blanco | 182v | Ø | Ø | Ø |
| 73. El Caballero Blanco reclama el cumplimiento del pacto | Ø | Ø | h5r (N) | g6v |
| 74 (73). El Caballero Blanco detiene la decapitación de Helena | 187v | Ø | Ø | Ø |
| 75 (74). El Caballero Blanco se da a conocer | 190v | 179r | Ø | Ø |
| 76 (75). Oliveros casa a su hija con Artús. Muerte de Oliveros | 193v | 181v | h6v (O) | h2r |
| 77 (76). Enrique y el hijo de Oliveros | Ø | Ø | Ø | Ø |
| Postrimero capítulo y epilogación (solo impresos) | Ø | Ø | Ø | h3r |