



## Del «encantamiento» al «desencantamiento» del mundo. Metamorfosis del motivo de la *aventure* en las reescrituras modernas de materia caballeresca

Elisabetta Sarmati \*  
(La Sapienza Università di Roma)

### Abstract

A la luz de la noción de «desencantamiento del mundo» elaborada por el filósofo Max Weber a principios del siglo XX, se pasa revista al motivo de la *aventure* en las reescrituras modernas de los Libros de caballerías, utilizando el corpus recopilado en la plataforma *AmadissigloXX*.

Palabras clave: Libros de caballerías, reescrituras, siglos XIX-XXI, desencantamiento del mundo, motivos, *aventure*.

In light of the notion of «disenchantment of the world», developed by the philosopher Max Weber at the beginning of the 20th century, the motif of adventure in the modern rewritings of the Books of Chivalry is reviewed, using the corpus compiled on the platform *AmadissigloXX*.

Keywords: Books of chivalry, rewritings, 19th-21st centuries, disenchantment of the world, motifs, *aventure*.

§

\* El presente artículo se inscribe en el proyecto PRIN 2017: *Progetti di Rilevante Interesse Nazionale del Ministero dell'Università e della Ricerca*, titulado *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach* (2017JA5XAR) (coord. Anna Bognolo).

## Introducción

La fortuna de la materia caballeresca en la narrativa moderna y contemporánea no es fenómeno esporádico. De hecho, aunque a primera vista el arquetipo caballeresco medieval y aurisecular pueda parecer obsoleto y, sobre todo, inadecuado para representar el mundo actual, el número de reescrituras de inspiración arturiana y amadisiana, que se suceden desde mediados del siglo XIX hasta el umbral de nuestros días, es de tales proporciones que no solo no puede tildarse de fenómeno ocasional, sino que induce también a los estudiosos a indagarlo a nivel sistémico. Algunos críticos, como Sanz Villanueva (2010, 41 y 79), han hablado, por lo tanto, de un verdadero y «sorprendente revival» a propósito de la «seducción» que el mundo caballeresco ejerció, por ejemplo, en autores de los años 40 y 50, como Ángel Pascual, Álvaro Cunqueiro, Rafael Sánchez Mazas, Gonzalo Torrente Ballester y Joan Perucho<sup>1</sup>. En realidad las reescrituras caballerescas modernas van más allá de mediados del siglo XX y llegan a nuestros días en experimentaciones de acusada originalidad, que se plantean, a veces, también en abierta polémica con las poéticas dominantes, denunciando una insatisfacción con la estética realista en sus diversas manifestaciones histórico-literarias<sup>2</sup>: costumbrismo y naturalismo de finales del siglo XIX, tremendismo de los años 40, novela social y literatura *engagé* de los años 50, memorialismo de la novela contemporánea, etc. Escribe Pérez Abellán: «La recuperación de las trazas del viejo romance caballeresco se produce en un contexto de renovación formal y estilística que demanda el apoyo o la permeabilidad de nuevos subgéneros como la novela lírica, la histórica contemporánea, la estética de lo real maravilloso

---

<sup>1</sup> Para una lista y un detallado análisis de las reescrituras caballerescas de época contemporánea v. Sarmati 2021 y, sobre todo, Sarmati, 2023, 464-465 y la plataforma *AmadissigloXX*: <<https://amadissigloXX.mappingchivalry.dlls.univtr.it/corpus-de-las-reescrituras>> . En lo específico, para el *revival* de la materia arturiana en España, v., en cambio, Zarandona Fernández (2007a; 2007b; 2011-2012).

<sup>2</sup> Léase a propósito, lo que escribe Luis Valera en la introducción a *Del antaño quimérico* (1905), una colección de cinco cuentos maravillosos, dos de los cuales: *Edim y la hamadríada* e *Historia del Rey Ardido y la Princesa Flor de Ensueño*, recrean contextos caballerescos: «En [...] *Del antaño quimérico* [...] parece que el Marqués trata de aplicar un enérgico remedio, capaz de ejercer en el ánimo de los lectores una saludable reacción contra el naturalismo, hoy ya no tan boyante como en los días del auge de la antiestética escuela de Zola» (Valera, 1907).

importada del «dado de allá» e inserta en el de «acá», el *roman fusion* finisecular o el halo de los cuentos tradicionales» (2017).

Recientemente, gracias al proyecto *AmadissigloXX*<sup>3</sup>, ha sido posible recolectar un corpus de casi sesenta títulos que remodelan el patrón caballeresco bretón e ibérico con segmentos temporales de particular boga:

1. una primera producción finisecular que abarca los treinta años 1899-1929, en la que el imaginario caballeresco, a raíz de la crisis finisecular, se pone al servicio de instancias de renovación social y cultural de origen krausista y regeneracionista, marcando una fractura con la poética realista de finales del siglo XIX, como es el caso de la novela de Juan Valera *Morsamor* (1899) (Valera, 1984) y de *El caballero encantado* de Benito Pérez Galdós (1909) (cfr. Galdós, 2006).
2. Una serie de reescrituras que se remontan a los años 40 del siglo pasado y que, en pleno tremendismo, recuperan el modelo del caballero medieval con fines propagandísticos para la reconstrucción de un ideario conservador-falangista. Tengamos en cuenta en concreto la trilogía de Ángel María Pascual: *Amadís*, 1943, *Don Tritonel de España*, 1944, y *San Jorge o la política del dragón*, 1949) (cfr. Pascual, 2002).
3. Un tercer núcleo de reescrituras de mediados de siglo con autores destacados del realismo crítico y social como Ignacio Aldecoa, con el emblemático cuento *Amadís* (1968) (Aldecoa, 1973), y escritores como Álvaro Cunqueiro y Joan Perucho que, con sus *Merlín y familia* (1955) (Cunqueiro, 2003) y *Libro de caballerías* (1957) (Perucho, 1968), merecieron el título de precursores españoles de la corriente hispanoamericana del «realismo mágico».
4. Un cuarto momento, ya de las primeras décadas de nuestro siglo, caracterizado por la presencia de escritores como Manuel Vázquez Montalbán con su *Erec y Enide* (Vázquez Montalbán, 2002) y Gustavo Martín Garzo con *Los amores imprudentes* (Martín Garzo, 2004),

---

<sup>3</sup> El proyecto *AmadissigloXX*, nacido en el ámbito de *Mapping Chivalry* (v. aquí nt. 1), es una herramienta digital que, a partir del impacto que la poética de inspiración caballeresca tuvo en la narrativa de los siglos XX y XXI, propone una base de datos de las reescrituras modernas de la narrativa caballeresca española y del *Don Quijote*, v. <https://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it/>

y por una inédita presencia de escritoras y de escrituras caballerescas con protagonismo femenino (Ana María Matute, *Olvidado Rey Gudí*; Soledad Puértolas, *La rosa de plata*; Rosa Montero, *Historia del rey Transparente*, etc.) (Matute, 1996; Puértolas, 1999; Montero 2005).

En la producción examinada se puede afirmar que los espacios de contigüidad entre *romance* y *novel*<sup>4</sup> son más numerosos de lo que se supone comúnmente<sup>5</sup> y que, incluso mucho más allá del siglo XX, el patrón heroico-caballeresco demuestra esa «versatilidad» que Davide Savio, estudiioso del mismo fenómeno en el área italiana, le atribuye desde su origen: «Nel corso della sua storia plurisecolare, la materia cavalleresca si è fatta raccontare in prosa e in versi, oralmente e per iscritto, nelle piazze e nelle corti, da giullari e da eruditi, per il popolo e per l'aristocrazia. In tutte le lingue: d'oil, castigliano, franco-veneto, emiliano illustre, toscano e latino maccheronico. Attraversando tutte le forme e tutti i generi» (Savio, 2020, 11). En este sentido, además de buscar la continuidad dentro de la tradición, es crucial adoptar una inversión de perspectiva y dar cuenta también de las discontinuidades que inevitablemente surgen entre el paradigma medieval y aurisecular y su recreación moderna. Será precisamente el estudio de estas discontinuidades lo que nos permitirá reconocer la presencia de una reconversión semántica, a veces incluso radical, del patrón emulado.

<sup>4</sup> Para los términos *romance* y *novel* v. el ensayo fundacional *Progress of Romance* de Clara Reeve (1785). Reeve denomina *romance* la novela caracterizada por «personas y cosas fabulosas» (donde podemos colocar los libros de caballerías y básicamente sus reescrituras modernas), para diferenciarlo de su contraparte realista: el *novel*: «the Romance is an heroic fable – escribe Reeve -, which treats of fabulous persons and things. The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves», cfr. Reeve, 1785, I, 111.

<sup>5</sup> Escribe Molinas Porras: «El lugar común que opone el realismo y lo fantástico resulta un tópico insostenible. Por el contrario, en el contexto de las letras occidentales, algunos de los mejores relatos fantásticos fueron escritos por autores relacionados con el movimiento realista. Balzac, Dickens, Maupassant, Gogol o Alarcón confirman que el interés por lo fantástico y lo sobrenatural no es exclusivo de Poe, Hoffmann, Espronceda o Bécquer» (2006, 21).

## «Desencantamiento del mundo» y metamorfosis del motivo de la *aventure*

Para examinar la transformación del arquetipo caballeresco en las reescrituras modernas y contemporáneas desde una perspectiva diacrónica, puede revelarse esencial observar la evolución del motivo de la *aventure* caballeresca, principio estructural básico de una producción narrativa que, «frente a la ética de la acción voluntaria de la épica», «introduce una ética del acontecimiento» (Trujillo, 2018, 34). En tanto que evento proyectado hacia el futuro y orientado a restablecer un orden momentáneamente alterado<sup>6</sup>, la aventura en el relato caballeresco antiguo se caracteriza a menudo por una irrupción de lo «inauditó», de lo «maravilloso». Prodigios y acontecimientos extraordinarios constituyen un componente medular tanto del *roman* caballeresco-cortés como de los ciclos ibéricos<sup>7</sup>, convirtiendo a los héroes que se miden y superan hechizos y maravillas en seres superiores, pertenecientes a una *élite* de elegidos. Como escribe Francesco Orlando: «sette secoli prima dell’imporsi del romanzo moderno, Chrétien de Troyes faceva del soprannaturale, quello della materia di Bretagna, un ingrediente essenziale dell’età dell’oro della narrativa in volgare» (Orlando, 2017, 6-7)<sup>8</sup>. ¿Cómo se transforma la aventura maravillosa en la narrativa caballeresca en el siglo XX y en los albores del tercer Milenio? ¿Qué espacio ocupan los eventos sobrenaturales en las recreaciones caballerescas actuales?

<sup>6</sup> «Aventura», de *adventura*, como forma neutra y plural del participio futuro del verbo *advenire*, esto es «lo que va a venir». La naturaleza de la aventura caballeresca ha sido objeto de varias tentativas de definición. Cfr., entre otros, Locatelli (1951), Köler (1970), Durán (1973), Zumthor (1973) y Trujillo (2018).

<sup>7</sup> Para un estudio de lo «maravilloso» y su componente espectacular en la narrativa caballeresca española aurisecular v., Bognolo, 1997 y Neri, 2007. Para un análisis del componente mágico en la materia arturiana ibérica, v., otra vez, Trujillo, 2008.

<sup>8</sup> Sobre los conceptos de «sobrenatural» y «maravilloso» se remite a los ensayos seminales de Caillois (1991) y Todorov (1980), que los definen a partir de la moderna noción de fantástico. Según Caillois lo maravilloso se une al mundo real sin perturbarlo y sin destruir su coherencia (Caillois, 1991, 19). Con Caillois concuerda Todorov cuando aclara que los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción en los lectores que aceptan, sin interrogarse, las nuevas leyes de naturaleza mediante las cuales el fenómeno sobrenatural puede ser explicado (Todorov, 1980, 31).

La categoría de «aventura desencantada», con la que el crítico Ferdinando Raffaele resume la operación llevada a cabo por Manuel Vázquez Montalbán en su reescritura del *Erec* de Chrétien de Troyes (Raffaele, 2011; Vázquez Montalbán, 2002), se revela un prolífico punto de partida para aproximarse al tema de la aventura en las modernas recreaciones de los mitos artúricos y del paradigma amadisiano y para establecer una posible tipología de textos, partiendo precisamente de su grado de implicación con el componente sobrenatural o preternatural<sup>9</sup> de las peripecias relatadas. Para ello, en el corpus recolectado es posible distinguir cinco categorías que van desde novelas y relatos que no admiten ninguna infracción a las «leyes de la realidad», hasta narraciones que, emulando la aventura maravillosa del *roman* medieval y de los sucesivos ciclos ibéricos, la reinterpretan de acuerdo con la sensibilidad moderna. Los niveles que contempla, por lo tanto, van del mayor al menor grado de «desencantamiento» y de «domesticación» del elemento maravilloso, según una clasificación de las aventuras que puede esquematizarse de la forma siguiente:

- aventura sin *mirabilia*
- aventura y sátira de las costumbres
- aventura onírica, alucinatoria y los engaños de la memoria
- aventura y técnica del contrapunto: *entre lo real y lo fabuloso*
- aventura maravillosa, *mythical method* y *desengaño*

#### a) *Aventura sin mirabilia*

Como es notorio, el concepto de «desencanto» o «desencantamiento» del mundo (en alemán «Entzauberung der Welt») fue elaborado por el sociólogo alemán Max Weber en su famoso ensayo de 1919 titulado *La ciencia como profesión (Wissenschaft als Beruf)* (Weber, 1981). Weber, que se interro-gaba sobre las repercusiones de la modernidad en la cosmovisión de las sociedades contemporáneas, destacaba los graduales procesos de raciona-lización, intelectualización y desmitificación que han interesado a la cultura

---

<sup>9</sup> Llamamos sobrenaturales a los eventos extraordinarios que se atribuyen a la esfera de lo divino. Con el término «preternatural» hoy se prefiere indicar, en cambio, fenómenos que van más allá de los límites «naturales», sin tener necesariamente carácter místico o religioso.

occidental con el progresivo madurar del espíritu crítico moderno. El filósofo alemán explicaba así el pasaje de las sociedades tradicionales, con sus creencias religiosas, mágicas y animistas, a las sociedades occidentales actuales que, en cambio, repudian, en nombre del conocimiento racional y científico, la existencia de fenómenos cuya demostración se ubique más allá del orden natural de las cosas. Weber, de familia calvinista, fechó el inicio de este proceso de «desencantamiento» en la revolución protestante. Críticos posteriores, como Orlando, identifican el pasaje decisivo en la época de la Ilustración (Orlando, 2017)<sup>10</sup>.

Entre las reescrituras más recientes del *roman* arturiano, el *Erec y Enide* de Vázquez Montalbán es la novela que más emblemáticamente representa la posibilidad de refuncionalizar los mitos de la materia de Bretaña recreando un universo narrativo sin *mirabilia*. Aquí, «*do specchio del mito medievale*» es funcional a un relato totalmente «*improntato a una weltanschauung che ha fra i suoi tratti caratterizzanti la critica radicale nei confronti della società occidentale e dei suoi valori di riferimento*» (Raffaele, 2011, 141). En la novela del padre de Pepe Carvalho la estructura narrativa del primer *roman* de Chrétien (en sus episodios más destacados, como los del enano, el de los tres y luego cinco asaltantes, el del rey irlandés Guivret, hasta la aventura final de la *Joie de la Cort*) se refleja puntualmente en la historia de Pedro y Miriam, dos jóvenes médicos voluntarios de una ONG que opera en los bosques de Guatemala al servicio de la población indígena. Sin embargo, todas las vicisitudes de los dos colaboradores, los nuevos Erec y Enide del siglo XXI, encajan en una perspectiva histórica real, totalmente reconocible y humana, la de nuestros días, de la que se ha eliminado toda dimensión maravillosa. Es el propio profesor Matasanz, protagonista de la novela y especialista en ficción artúrica, quien, en la disertación que sellará una honorable carrera académica, propone para la novela de Chrétien la posibilidad de un ‘juego de transposición de épocas’,

---

<sup>10</sup> En literatura, el pasaje crucial hacia una representación de un mundo sin «maravilla» se puede fechar con el nacimiento de la novela burguesa decimonónica, dejando de lado la picaresca y el *Quijote*, que se consideran como sus precursores. Para un estudio de la relación entre naturaleza, magia y arte en Boiardo y Ariosto, a la luz de la teoría weberiana y del concepto de «*soprannaturale d'indulgenza*» de Orlando (2017), v. Confalonieri (2021).

favorecido por la presencia de prototipos de comportamiento que superan la contingencia:

Si se pudiera aceptar, a manera de hipótesis lúdica, el juego de transposición de épocas, yo afirmaría que *Erec y Enide* podría ser la novela más imperecedera de todas las de Chrétien porque es una fábula en la que los elementos arcaizantes pueden tener una lectura simbólica adaptada a la conciencia receptiva de los seres humanos de hoy [...]. Hagamos un repaso de iconos excepcionales, como los enanos, los caballeros ladrones, los cinco caballeros agresivos, el conde de Galván, el rey Guivrete el Pequeño, gigantes felones, el conde de Limours, el combate final para liberar a Maboagraín de su encantamiento, todos ellos, a pesar del hieratismo descriptivo que caracteriza el renacimiento de la novela en la Baja Edad Media, son prototipos de conducta por encima de las épocas [...] (Vázquez Montalbán, 2002, 104-105).

El mito medieval se traslada aquí de la civilización cortesana al mundo contemporáneo. Se trata de una trasposición cuyo mensaje es una declaración de confianza y de esperanza hacia aquellos jóvenes que, como Pedro y su pareja Miriam, transforman la aventura del *roman* cortés, que es prueba individual con miras a un camino de perfección interior, en un compromiso moral, civil e incluso sentimental, que da vida a una nueva epopeya de lo ‘cotidiano’.

El montalbaniano ‘juego de transposición de épocas’ está presente, en diferentes grados y formas, en otras reescrituras que recuperan los valores de referencia de la fuente caballeresca, si no precisamente la lección moral (el *sen* de Chrétien), para ubicarlos en los contextos histórico-culturales de sus años. Como en el *Erec* de Vázquez Montalbán, en estas narraciones toda dimensión extraordinaria que trascienda los límites de la experiencia y del conocimiento humanos está ausente. Es el caso del *Amadís* de Ángel María Pascual (Pascual, 2002), obra en la que el *ethos* de la caballería literaria es adaptado, con forzamiento incuestionable (véase la exaltación de la virilidad, la marcialidad y el gesto heroico), a la ideología y retórica de los valores falangistas de la primera posguerra, de la que Sánchez-Mazas fue el ideólogo y a la que Pascual se afilió muy tempranamente. «¿Habrá terminado la historia de Amadís de Gaula?» (Pascual, 2002, 105), se pregunta el personaje del escritor Garci Rodríguez de Mon-

talvo en el capítulo V de la reescritura epónima. La respuesta que da Pascual al interrogante de Montalvo, en esta curiosa relación a distancia entre el autor renacentista y su continuador moderno, parece afirmativa. De hecho, en los capítulos sucesivos de la novela, se asiste a un repetido juego de saltos temporales que llevan las peripecias del héroe de Montalvo del fantástico mundo medieval a la España contemporánea. Así Amadís viene a encarnar para Ángel María Pascual el símbolo de una concepción de *vida como milicia*: el héroe de Montalvo se verá encarnado en el Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba (1453-1515), en el emperador Carlos V (con el papa Alejandro VI bajo la apariencia del emperador romano Patín), y por último en el mismo fundador de la Falange española José Antonio Primo de Rivera y en el caudillo Francisco Franco.

A un desplazamiento del mito a la historia contemporánea se asiste también en *Los amores imprudentes*, novela de 2004 de Gustavo Martín Garzo que, como tanta producción reciente sobre la guerra civil española, se estructura como un *thriller* en el que la narradora, una joven mujer de nuestros tiempos, investiga un misterioso crimen ocurrido en la España de la primera posguerra. En la novela de Martín Garzo, la historia del caballero Lohengrin y de su amada Elsa de Brabante del *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, que inspiró el libreto de ópera de *Lohengrin* (1850) de Richard Wagner, está tematizada en diferentes niveles narrativos: 1) a través de la mención de objetos y lugares que explícitamente aluden al caballero de Eschenbach; 2) con el paralelismo entre la pareja de Lohengrin y Elsa del poema medieval y la de Andrés y Gloria de la novela de Martín Garzo, cuya historia de amor, como la del caballero del cisne y de su esposa Elsa, se ve socavada por un secreto (Gloria se ve obligada a ceder a los avances de un coronel de la fuerza aérea alemana para salvar la vida a su compañero Andrés); 3) a través del comentario que dos de los personajes de *Los amores imprudentes*, la protagonista, una joven francesa en busca de su memoria familiar, y el farmacéutico Federico, nostálgico del nazismo, hacen escuchando en diversos momentos la ópera de Wagner (Gómez L-Quiñones, 2024b), como en el pasaje a continuación:

La música no había dejado de sonar en ese tiempo, pero solo entonces Federico se dirigió al tocadiscos y aumentó su volumen.

-Escuche.

Era la escena en que Lohengrin, después de descender de su barca, se dirigía a Elsa para ver si era merecedora de su protección. Elsa se ofrecía a él como esposa, en cuerpo y alma, y era entonces cuando Lohengrin le pedía que le prometiera que jamás intentaría adivinar de dónde venía, ni cuál era su nombre y su linaje. El tema característico, formado por siete notas, se repetía varias veces, dando a entender la importancia que tenía para Lohengrin que aquella condición se cumpliera (Martín Garzo, 2004, 89).

b) *Aventura y sátira de costumbres*

La perspectiva del desencanto de la aventura ataña también a algunas reescrituras que no se apropián del referente caballeresco, como en los casos recién descritos de Vázquez Montalbán, Pascual o Martín Garzo, para recuperar su lección moral según un principio que podríamos definir como «ahora como entonces», sino más bien para «desenmascarar» e interpretar las contradicciones de nuestro tiempo. Así, el imaginario cortesano vuelve a hablar a la modernidad en clave antimaterialista, antiutilitaria y anticonsumista, denunciando las amenazas del progreso tecnológico y del poder económico, entendido como vaciamiento de las exigencias morales y espirituales del hombre, en un discurso que, a través de la «subversión», a menudo paródica, del imaginario caballeresco, mira al presente.

Emblemático del primer caso es sin duda el cuento *Amadís* de Ignacio de Aldecoa (Aldecoa, 1973). Escrito en 1968 y publicado póstumamente, a *Amadís* se le considera una anomalía dentro de la producción de un escritor que fue mentor de la Generación neorrealista de los Cincuenta. Abandonado el mundo del lumpen proletario, Aldecoa denuncia aquí la cultura de la alta burguesía insular y sus modelos de desarrollo (Ibiza es probablemente el contexto en el que se desarrolla la acción), a través de la figura de un anciano empresario, que se llama Amadís, como el héroe epónimo, aquejado de deudas y promotor de la intensa especulación inmobiliaria iniciada en las costas de la isla. El *Amadís* del escritor vasco muere al caerse accidentalmente de un caballo, mientras sus socios y amigos compiten por su capital. Con excepción del título y de la onomástica del protagonista, otras pocas y fugaces referencias recuerdan la novela o el

paradigma que representa, porque la operación que realiza Aldecoa respecto a su hipotexto no es relativa a un mensaje que retorna y se renueva (como en Vázquez Montalbán) sino, al contrario, que demuestra toda su obsolescencia. Aldecoa denuncia, de hecho, la decadencia definitiva del imaginario caballeresco, marcando una fractura irreparable entre el héroe antiguo y el antihéroe moderno a través de la inversión total de ideales, psicologías y ambientes del referente, en una reescritura que quiere proponerse como reprobación de los nuevos modelos económicos y culturales del tardofranquismo, negando cualquier nostalgia del pasado (Gómez L-Quiñones, 2024a).

Hay que hablar, en cambio, de una inversión paródica del arquetipo caballeresco en el caso del caballero en moto, protagonista del *Florestán del Palier* (1959) de Wenceslao Fernández Flórez, y de las aventuras allí narradas: una pelota mágica que garantiza la victoria de un equipo de fútbol, el antro/cueva de los alquimistas donde se realizan apuestas deportivas, una damisela sin par que gana concursos de belleza y reside en Torrelodones, etc. (Fernández Flórez, 1964). Estos son solo algunos de los episodios que reflejan los motivos caballerescos más reiterados (el don mágico, el descenso al abismo, ya utilizado por Cervantes en la Cueva de Montesinos, la prueba iniciática) en un *speculum farsesco*, que, sin embargo, a diferencia de Cervantes, no pretende estigmatizar el mito original, sino los nuevos mitos de la sociedad burguesa. Fernández Flórez (a través del personaje de Polícarpo Granés) indica a través de la trivialidad prosaica de nuestros tiempos (*ordinariez* la define el escritor) la reconversión moderna del más noble, elevado y virtuoso imaginario de la *cortesía*:

Creo que de todo cuanto leí lo que más influyó en mi espíritu fueron las novelas de caballerías... De las novelas de caballerías me interesa no tanto lo desaforado y maravilloso como el espíritu de justicia que vibra y rebosa en todos sus capítulos. Eso de que un hombre vaya por el mundo sin más auxilio que el de sus fuerzas enderezando entuertos y desfaciendo agravios, es sublime. El sentimiento de la justicia es tan fuerte en mí, que me obsesiona. Hubiese querido ser eso nada más: un hombre que va por el mundo castigando al malo [...]. Estoy convencido de que, si viviesen aquellos caballeros andantes, harían hoy lo mismo que yo hago. Quizá funde una Orden, porque tantos son los entuertos de la *ordinariez*, que no doy abasto yo solo (Fernández Flórez 1964, 669).

c) *La aventura onírico-alucinatoria y los engaños de la memoria*

En la dirección de una «domesticación» o «atenuación» del «desencanto» de la aventura, van aquellas revisitaciones del tema caballeresco que recurren a la conciliación del paradigma antimimético de la fuente retomada y del mimético que se impone a partir de mediados del siglo XIX, a través de estrategias que permitan introducir elementos fantásticos e imaginativos en representaciones de carácter globalmente realista. En algunas se recurre a estrategias muy antiguas y bien documentadas en la tradición literaria, como, por ejemplo, la ‘aparición en sueño’, que permite al personaje soñante prefigurar un cambio moral según el modelo dantesco de la «mirabile visione». Es el caso del cuento *El Santo Grial* de la escritora Emilia Pardo Bazán en el que Raimundo, un joven, rico y hastiado vástagos de la burguesía madrileña, seducido por la música de Wagner, ve en un delirio alucinatorio, debido al consumo de opiáceos, el santuario del Santo Grial que acoge el cáliz sagrado y experimenta así una regeneración espiritual: «Entornando los párpados, Raimundo perdió de vista el salón del Casino, su lujo vulgar, sus dorados insolentes, sus cortinajes de tapicería industrial y moderna, su alumbrado eléctrico excesivo; y, poco a poco, con la lentitud de los fenómenos naturales, cambió la decoración y, sobre el fondo del éter, surgió un edificio singular y espléndido [...]» (Pardo Bazán, 1898). Pardo Bazán circunscribe así la aventura graaliana de su protagonista en una extensión narrativa enteramente onírica, para hacer plausible el contrapunto entre una realidad tangible y una experiencia mística que le aleja del *spleen* de su vida diaria.

Más desdibujada resulta, en cambio, la fusión entre el plano de la realidad y el plano de la fantasía presente en la novela de Álvaro Cunqueiro [...] *Merlín e familia* (Cunqueiro, 2003). Recibida muy tibiamente en una época dominada por el canon realista, la reescritura cunqueriana tuvo que esperar el *boom* de la narrativa latinoamericana en Europa para encontrar su revalorización precisamente como obra precursora del «realismo mágico», fórmula consagrada diez años después con la publicación en 1967

de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez<sup>11</sup>. En *Merlín*, un anciano barquero, Felipe, recuerda su infancia transcurrida en la casa de Miranda, en pleno bosque gallego de Esmelle (reflejo del bosque mítico de Brocelandia) cerca de Mondoñedo (pueblo natal del escritor), cuando era el paje-ayudante del famoso mago Merlín, sugiriendo, sin embargo, que el componente fantástico de la historia también podría ser el reflejo de los recuerdos de un hombre que, ya entrado en años, no consigue distinguir lo verdadero de lo imaginado:

Ahora que viejo y fatigado voy, perdido con los años el amable calor de la moza fantasía, por veces se me pone en el magín que aquellos días por mí pasados, en la flor de la juventud, en la antigua y ancha selva de Esmelle, son solamente una mentira; que por haber sido tan contada, y tan imaginada en la memoria mía, creo yo, el embustero, que en verdad aquellos días pasaron por mí, y aun me labraron sueños e inquietudes (Cunqueiro, 2003, 9).

Si la dimensión inverosímil de la historia relatada por Felipe pudiera atribuirse a la falta de fiabilidad de un narrador ya viejo y cansado (cuya memoria, como él mismo declara, ya es falaz), al prosaísmo del *Merlín* cunqueriano concurre también una serie de «operadores realistas» (la definición es de Nogueira Pereira, 1995, 51 ss.), que ejercen una función sensiblemente desmitificadora del universo legendario de la Brocelandia gallega. Véase el legendario mago convertido en un artesano, reparador de sombrillas, relojes, espejos mágicos y hasta soldador de princesas de plata hechas añicos, como también la presencia de una reina Ginebra, gorda y anciana, que «apenas sal[e] de casa, y por las tardes se [sienta] en el salón, junto al balcón grande, a bordar en un gran paño», deteniéndose a veces «para rascarse las espaldas con una manecilla de boj que tenía montada» (Cunqueiro, 2003, 18). De hecho, fue el propio Cunqueiro quien se opuso reiteradamente a la calificación de literatura escapista que se asociaba a su

---

<sup>11</sup> El *Merlín*, que fue publicado en gallego en 1955 y autortraducido al castellano en 1957, no vio una segunda edición hasta 1968. La versión castellana del *Merlín* cunqueriano «modifica y amplía la estructura de la obra, introduciendo no solo una mayor profusión en los detalles, sino importantes cambios macro y microtextuales que la convierten a todos los efectos en una reescritura y no en una simple traducción», cfr. Fassanelli, 2024.

ficción, reivindicando el vínculo entre su escritura y la posibilidad de contrastar la historia de su época, en los años cruciales del franquismo. El escritor declaró abiertamente que no quería inducir al lector a escapar, sino a resistir las miserias de la vida cotidiana a través de los sueños: «Yo, que no desconozco los grandes temas del siglo, y estoy atento a eso que llaman la coyuntura histórica [...] no me dejo asustar por los profesionales de la angustia, y busco en la gran peripecia humana, tantas veces mágica aventura, tantas veces sueños espléndidos y mitos trágicos, la razón de continuar. Es el hombre el animal que resiste porque sueña» (Cunqueiro, 1970, 77).

*d) Aventura y técnica del contrapunto: entre lo real y lo fabuloso*

En la manera de problematizar la relación de lo sobrenatural con lo natural e histórico, Benito Pérez Galdós, en su *Caballero encantado*, y Juan Valera, en su *Morsamor*, llevaron a cabo operaciones distintas. La posibilidad de hacer dialogar el modelo del *novel*, con sus cuadros realistas, y el del *romance*, con sus componentes imaginativos, se presenta en estos escritores con fórmulas y recursos diferentes, pero siempre recurriendo a la forma del contrapunto entre realidad y maravilla. En el caso del *Caballero galduiano*, la transmutación/metamorfosis del indolente y disoluto terrateniente don Carlos de Tarsis,—en el campesino Gil, con su sucesión de fantasmagorías inscritas en una dimensión moral, se produce mediante un hechizo prodigioso que, combinado con un espejo mágico, catapulta a Gil/Tarsis a la soleada campiña de Castilla la Vieja donde, en una especie de contrapaso, experimenta la dura realidad de la vida laboral agrícola y minera en su país:

Afirmándose en esta idea, se levantó con ánimo de dar un papirotazo en la cabeza del fingido hechicero; pero apenas puso los pies en el suelo, estalló en los aires un trueno formidable, y casi al mismo tiempo, con diferencia de segundos, otro más rimbombante en lo hondo de la tierra, y la casa se abrió y desbarató cual si fuera de bizcocho. Desapareció el techo, dejando ver un cielo estrellado; las paredes se abrieron, los libros transformáronse en árboles, y don José Au-

gusto saltó de su asiento por encima de la mesa, convertido en un perrillo cabezudo y rabilargo. Hallose Tarsis en un suelo de césped, rodeado de robustas encinas, sin rastro de casas ni edificación alguna (Pérez Galdós, 2006, 172-173).

En *Morsamor* de Juan Valera, en cambio, el anciano fraile franciscano Miguel de Zuheros se ve transfigurado en el joven y atrevido caballero Morsamor gracias a la ingestión de un filtro mágico que le administra el padre Ambrosio de Utrera, boticario de su monasterio.

En ambos casos, los universos paralelos y fabulosos creados por Galdós y Valera y vividos por sus dos protagonistas a través de un «doble narrativo» (Gil para Carlos de Tarsis y Morsamor para Miguel de Zuheros) determinan en sus conciencias una profunda regeneración moral que alude, de forma muy explícita, a la regeneración más general de un país, España, atravesado por la conocida crisis finisecular. Como parece evidente, en estas reescrituras, como en el *Santo Grial* de Bazán, el componente preternatural y sobrenatural de la aventura se asume en clave metafórica, sin la efectiva sustitución de un paradigma (realista) por otro (mágico o maravilloso). La síntesis entre ambos modelos emerge bien tanto en el subtítulo de *Caballero encantado*, que define la obra con un oxímoron, presentándola como una historia *real... inverosímil*, como en las declaraciones de Galdós sobre su última novela cuando, en una de las varias cartas enviadas a su amada Teodosia Gandarias, declara que en el *Caballero* ha empleado «la envoltura de la ficción» para decir «lo que de otra manera sería imposible» (De la Nuez, 1993, 172).

e) *Aventura maravillosa: mythical method y desengaño*

El replanteamiento de la materia cortés en un universo narrativo que mira el presente a través de los mitos del pasado emerge también en *Viviana y Merlín* de Benjamín Jarnés, obra en la que el autor de *La Venus dinámica* (1943) hace de Viviana –el hada en la que la tradición artística y literaria moderna ha individualizado el arquetipo de la mujer fatal, encarnación de una femineidad amenazadora y dañina– la verdadera protagonista de la obra. Como escribe Jordi Larios, en *Viviana y Merlín* Benjamín Jarnés «recicla un episodio de la leyenda artúrica que gira alrededor de los

personajes del título, recurriendo al *mythical method* tan utilizado por los escritores del *Modernismo* para reflexionar sobre el presente con herramientas del pasado» (Larios, 2019, 566), sin necesidad, por eso, de desplazar el mito al mundo contemporáneo. En su *Viviana* Jarnés reescribe la historia de la legendaria pareja a la luz de la filosofía de José Ortega y Gasset, convirtiéndola en el emblema de esa posible y feliz conjunción entre razón e impulso vital que Ortega (que fue maestro de Jarnés), resumió en la noción de «raciovitalismo». En esta línea Jarnés hace del hada el «complemento necesario de su Merlín, como la gracia –el arte y la mujer– son el sustento y complemento del hombre» (Conte, en Jarnés, 1994, 84). La jarnesiana Viviana es una *femme* tenaz y apasionada, que persuade a Merlín para que deje Camelot con ella para partir hacia un nuevo destino, en un final feliz que hace posible combinar armoniosamente sabiduría, instinto, erudición y arte, como se desprende de la exhortación final dirigida al lector: «Que en todos nuestros actos, aun en los más menudos, vayamos siempre del brazo de la pareja más encantadora de toda la Edad Media y de todas las edades. Con la gracia y la sabiduría. Con Viviana y Merlín» (Jarnés, 1994, 230). Jarnés hace de su Viviana el símbolo atemporal de una nueva feminidad (en el transcurso de la narración se encarna en los personajes de la bíblica Rut, de la Beatriz dantesca, de la Carmen bizetiana e, incluso, de la cervantina Altisidora), portadora de libertad y vida. Viviana es aquí, por tanto, un mito a la vez atemporal y muy actual, que pide con fuerza ser redescubierto y repropuesto más allá del arquetipo misógino promovido por la tradición.

En un marco enteramente fantástico se sitúan dos cuentos de Luis Valera y Delavat: *Edirn y la hamadriada* (1904) y *El rey Arrido y la princesa Flor de Ensueño* (1905) (Valera y Delavat 2021 y 2006), y *La última fada* de Emilia Pardo Bazán (1916) (2002). Caballero de la Mesa Redonda es el Edirn del primer relato valeriano; soberano de una fabulosa Frislanda es el rey Arrido del segundo. En estos cuentos maravillosos, ambos inspirados en los universos mítico y fabuloso de la literatura caballeresca, Edirn y Arrido aparecen como el reflejo de una fractura insuperable que se ha producido entre la heroica civilización cortesana y el mundo contemporáneo, porque, como escribe Molina Porras, aunque el lector «no encontrará [en ellos] la más mínima alusión directa a España ni a los problemas que

la acuciaban en el cambio de siglo [...] el final que se nos propone no puede ser más desesperanzado» (Molina Porras, 2002, 329-330). En los dos cuentos de Luis Valera, de hecho, se trasluce el desencanto de una época de crisis, en la que la propia maravilla ha dejado de ejercer la función de evasión consoladora, como lo demuestra la imposible redención de la princesa Flor de Ensueño que, víctima de una maldición, pierde irremediablemente su cordura y su belleza.

Otra recreación en clave cristiana y edificante de dos de las leyendas amorosas de mayor éxito en Bretaña, las historias de Tristán e Isolda y Merlín y Viviana, es el cuento *La última fada*, nueva incursión de Pardo Bazán en el mundo bretón. Aquí el protagonista Isayo, hijo de los dos amantes de Cornualles, convertido en héroe de la Reconquista cristiana contra los moros en la España de Juan I, tendrá que renunciar, como el Edirn de Valera, a su amor por la hechicera Viviana, la última hada del título, porque «los días de las hadas se han concluido. [Y con ellos] habían muerto las apariciones, los recuerdos de una edad más romántica, perdida en las nieblas primitivas, cuando Cristo aún no había venido al mundo» (Pardo Bazán, 2002, 723).

Los finales de los últimos tres cuentos dicen mucho sobre estas reescrituras modernas que, incluso cuando están suspendidas en un universo enrarecido de pura fantasía, nunca se presentan como una propuesta de pura evasión. El desencantamiento o desencanto weberiano viene así a adquirir aquí la connotación propia del *desengaño*, como «conocimiento de la verdad, con que se sale del engaño» (DLE): el engaño de los mitos de los «gentiles» del que Valera y Pardo Bazán decretan el fin desde una perspectiva simbólica mística y cristiana no exenta de tintes de melancolía. *Desencanto* es en realidad el título de una tercera reescritura bazaniana, en la que un joven burgués, nuevo Quijote, influido por la lectura de libros de caballerías, despierta convertido en un caballero andante enamorado de una anhelada, pero nunca vista, dama Bobalina, para luego rendirse al desencanto de no encontrarla:

El caso es que mi héroe, aunque tantas veces en peligro, salió vencedor gracias a su espada, que era de las llamadas encantadas o circeas, con la empuñadura de narval llena de reliquias, y partía por la mitad, de un golpe, a un jayán ó a un tronco de árbol. Mas con todo eso, y con haber ya rehendido a cinco o seis

gigantes, descabezado a tres endriagos, dado su merecido a infinitos malandrijes, el Caballero del Verde Laurel no acababa de encontrar a Bobalina la princesa. Ni en el fondo de los lagos, donde crecen algas como cabelleras de mujer; ni en las entrañas de la tierra ni en los subterráneos de los castillos; ni en las criptas de las misteriosas iglesias bizantinas, donde reposan los cuerpos santos, incorruptos, ni, en fin, en ninguna parte, lo que se dice en ninguna, acertó a descubrir, de princesa semejante, el menor rastro.

-Y entonces, ¿qué sacó en limpio de tantos trabajos el Caballero del Verde Laurel?

-Poca cosa...- murmuró Silvio. -Que una tarde, al sentarse, rendido de tanto pelear, resuelto, sin embargo, a no rendirse, bajo una encina frondosa, adivinó... que nunca encontraría, ni la desencantaría, a la princesa, pero que ya se había encontrado y desencantado a sí propio (Pardo Bazán, 1990, IV, 305).

Como escribe Davide Savio: «Gli ipertesti cavallereschi moderni perdono gran parte del loro significato se vengono ridotti a mediazioni critiche, recintati nell'isolamento delle poetiche d'autore o declassati a meri *divertissement*. Importa invece riconoscere che queste opere sono prese di posizione, tentativi di agire sul presente, dunque sulla società prima che sulla letteratura» (Savio, 2020, 9-10). También este primer análisis realizado en torno al motivo de la aventura caballeresca y al tema de lo maravilloso en sus declinaciones modernas demuestra cómo las reescrituras caballerescas del corpus examinado, aun cuando recurran a las transfiguraciones fantásticas del paradigma medieval y aurisecular, huyen del puro escapismo consolatorio del cuento maravilloso para hacer aflorar, en cambio, las contradicciones que, tal vez inconscientemente, «si agitano sotto la penna degli scrittori» (Savio, 2020, 10).

§

## Bibliografía citada

- Aldecoa, Ignacio, «Amadís», en Id., *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 732-747.
- Bognolo, Anna, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.
- Caillois, Roger, *Dalla fiaba alla fantascienza* (1966), trad. it. Paolo Repetti, Roma-Napoli, Einaudi-Theoria, 1991.
- Confalonieri, Corrado, «Arte, magia e disincantamento del mondo tra Boiardo e Ariosto», *Letteratura cavalleresca italiana*, III (2021), pp. 94-102.
- Cunqueiro, Álvaro, «Volando con el trueno», en Id., *Laberinto y Cía*, Barcelona, Editorial Taber, 1970, pp. 75-78.
- , *Merlín y familia* (1<sup>a</sup> ed. en gallego, *Merlín e familia i outras historias*, Vigo, Galaxia, 1955), trad. al español por el propio autor, Madrid, El País, 2003.
- De la Nuez, Sebastián, *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gándaria desde Santander (1907-1915)*, Santander, Ayuntamiento, 1993.
- DLE = *Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua.  
[Https://dle.rae.es/](https://dle.rae.es/)
- Durán, Armando, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973.
- Fassanelli, Rachele, ficha «Merlín e familia», *AmadissigloXX, base de datos de las reescrituras modernas de los libros de caballerías y del Don Quijote*, 2024  
<<https://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it/obra/5252/cunqueiro-alvaro-merlin-e-familia-i-outras-historias-vigo-galaxia-1955>>
- Fernández Flórez, Wenceslao, «Las aventuras del caballero Florestán del Palier», en Id., *Obras completas*, vol. VI, 1964, pp. 663- 711.  
<<https://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it/obra/5252/cunqueiro-alvaro-merlin-e-familia-i-outras-historias-vigo-galaxia-1955>>
- Gómez L-Quiñones, Antonio, ficha «Amadís de Ignacio Aldecoa», *AmadissigloXX, base de datos de las reescrituras modernas de los libros de caballerías y del Don Quijote*, 2024a.  
<<https://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it/obra/5060/amadis-2>>

- , Antonio, «Mediación y teología política en la narrativa caballeresca de Sánchez-Mazas», *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 14 (2024b), pp. 551-572.
- Jarnés, Benjamín, *Viviana y Merlin*, ed. Rafael Conte (con *Introducción*, pp. 11-97), Madrid, Cátedra, 1994.
- Köler, Erich, *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés* (1970), Barcelona, Sirmio, 1990.
- Larios, Jordi, «Ortega y la reivindicación de la vida en *Viviana y Merlin*, de Benjamín Jarnés», *Hispanic Research Journal*, 20, 6 (2019), pp. 566-582.
- Locatelli, Rossana, «L'avventura nei romanzi di Chrétien de Troyes e dei suoi imitatori», *ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano*, IV (1951), pp. 3-22.
- Matute, Ana María, *Ohidado rey Gudú*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- Molinas Porras, Juan, *Introducción*, en *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, ed. Juan Molina Porras, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 11-54.
- Montero, Rosa, *Historia del rey Transparente*, Madrid, Alfaguara, 2005.
- Neri, Stefano, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.
- Nogueira Pereira, María Xesús, «Os operadores realistas na narrativa de Cunqueiro», *Boletín galego de literatura*, 13 (1995), pp. 51-66.
- Orlando, Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017.
- Pardo Bazán, Emilia, «El Santo Grial», *El Imparcial*, 3 de agosto 1898, p. 2.
- , «La última fada», en Id., *Novelas ejemplares*, ed. Darío Villanueva y Manuel González Herrán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002, VI (*Novelas cortas*), 2002, pp. 671-723.
- , *Cuentos completos*, ed. Juan Paredes Núñez, I-IV, La Coruña, Editorial Galicia, IV, 1990.
- Pascual, Ángel María, *Amadís, San Jorge o la política del dragón, Don Tritonel de España*, ed. Miguel Sánchez Ortiz (prólogo pp. 9-28), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002, pp. 9-28.
- Pérez Abellán, Mª Encarnación, «Novelas de caballerías a la moderna. Caballeros andantes del siglo XX», *Rinconete*, 2017. <[https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconeteanteriores/mayo\\_17/22052017\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconeteanteriores/mayo_17/22052017_01.htm)>
- , *Romance vs novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: de Morsamor (1899) a Olvidado Rey Gudú*

- (1996), tesis de doctorado del Departamento de Literatura Española, Teoría de la literatura y Literatura comparada, Murcia, Universidad, 2012. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45691>>.
- Pérez Galdós, Benito, *El caballero encantado. Cuento real ... inverosímil* (1909), ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 2006.
- Perucho, Joan, *Libro de caballerías* (1<sup>a</sup> ed. en catalán *Llibre de cavalleries*, Barcelona, Áncora, 1957), trad. al español por el propio autor, Barcelona, Táber, 1968.
- Puértolas, Soledad, *La rosa de plata*, Barcelona, Planeta, 1999.
- Raffaele, Fernando, «L'aventure ‘disincantata’: l'*Erec et Enide* da Chrétien de Troyes a Manuel Vázquez Montalbán», *Heliopolis, culture, civiltà, politica*, IX, I, (2011), pp. 141-152.
- Reeve, Clara 1784, *The Progress or Romance through Times, Countries and Manners*, London, Keymer et al., 2 vols., 1784.
- Sánchez-Mazas, Rafael, *Rosa Krüger*, Madrid, Trieste, 1984.
- Sanz Villanueva, Santos, *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, 2010.
- Sarmati, Elisabetta, «Para una aproximación a las reescrituras modernas (siglos XIX-XX) de los libros de caballerías castellanos y del Quijote. El portal AmadíssigloXX», *Historias Fingidas*, 9, (2021), pp. 231-258.
- , «Riprese e trasfigurazioni del paradigma cavalleresco e chisciottesco in epoca contemporanea», *Caballeresca y reescrituras (siglos XIX-XXI)*, Elisabetta Sarmati, Amy Bernardi eds., *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 13, (2023), pp. 455-484.
- Savio, Davide, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Novara, Interlinea, 2020.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica* (1970), trad. esp. Silvia Delpy, México D. F., Premia editores, 1980.
- Trujillo, José Ramón, «Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica. Sueños, milagros y bestias en la Demanda del Santo Grial», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. José Manuel Lucía Megías y M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno Serrano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 789-818.
- , *El caballero en la floresta. Aventura y construcción de la identidad del héroe épico*,

- en *Héroes, dragones y magia. De la epopeya homérica a World of Warcraft*, ed. Roberto Cáceres, Madrid, Aluvión, 2018, pp. 29-61.
- Valera y Delavat, Luis, «Del antaño quimérico», en Antonio de Zayas, *Ensayos de crítica histórica y literaria*, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1907:  
[https://es.wikisource.org/wiki/Ensayos\\_de\\_cr%C3%ADtica\\_hist%C3%B3rica\\_y\\_literaria/Del\\_ant%C3%A1o\\_quim%C3%A9rico](https://es.wikisource.org/wiki/Ensayos_de_cr%C3%ADtica_hist%C3%B3rica_y_literaria/Del_ant%C3%A1o_quim%C3%A9rico)
- , «Edirn y la hamadriada», en Id., *Del antaño quimérico*, ilustrado por Lorenzo C. Valera, ed. Mariano Martín Rodríguez, Valencia, Gaspar&Rimbau, 2021, pp. 73-82.
- , *Historia del rey Ardido y la Princesa Flor de Ensueño*, en *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, ed. Juan Molina Porras, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 411-440.
- Valera, Juan, *Morsamor. Peregrinaciones heroicas y lances de amor y fortuna de Miguel de Zuheros y Tiburcio de Simahonda* (1899), ed. Leonardo Romero Tobar, Barcelona, Plaza-Janés, 1984.
- Vázquez Montalbán, Manuel, *Erec y Enide*, Barcelona, Debolsillo, 2002.
- Weber, Max, *La ciencia como profesión, La política como profesión*, ed. Joaquín Abellán, Barcelona, Austral, 1981, pp. 180-231.
- Zarandona Fernández Juan Miguel – Martín Botero García Mario, «Los textos artúricos de Emilia Pardo Bazán: la última fada (1916)», en *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, ed. José Manuel González Herrán, La Coruña, Real Academia Gallega, 2009, pp. 801-810.
- , «El impacto de la literatura artúrica en la construcción de identidades culturales y nacionales periféricas en la España contemporánea: Cataluña, Galicia y el País Vasco», *Lingüística y Literatura*, Medellín, Departamento de Lingüística y Literatura, Universidad de Antioquia, 28, 51, (2007a), pp. 217-230.
- , «La literatura artúrica española, ibérica e iberoamericana contemporánea: neo-medievalismo cultural, literatura comparada y traducción literaria», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y comparada*, 2006, pp. 107-118.
- , *La literatura artúrica contemporánea española: desde Tennyson hasta nuestros días*, Saarbrücken, Alemania, Editorial Académica Española, 3 vols., 2011-2012.

- , *La recepción de Alfred Lord Tennyson en España: traductores y traducciones artísticas*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid, 2007b.
- Zumthor, Paul, *Semiotica e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973.