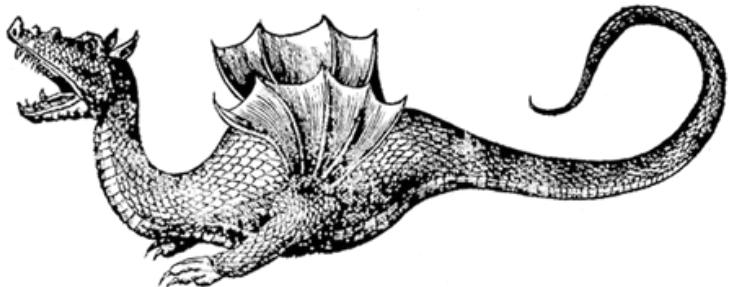


# HISTORIAS FINGIDAS



Número Especial 3 (2025)



Diálogos caballerescos | Dialoghi cavallereschi

ed. Anna Bognolo



PROGETTO MAMBRINO

dir. Anna Bognolo e Stefano Neri  
Università di Verona  
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Immagine di copertina: dettaglio di *Pala di Castelfranco*  
Giorgione, olio su tavola di pioppo, Castelfranco Veneto, 1503 circa.



## 2025: Número Especial 3: Diálogos caballerescos | Dialoghi cavallereschi

ed. Anna Bognolo

### Editorial

#### Presentación

Anna Bognolo

1-4

[PDF \(Italiano\)](#)

### Monográfica

#### Un mapa de la literatura caballeresca española entre el Renacimiento y la modernidad

El proyecto PRIN Mapping Chivalry y el Proyecto Mambrino

Anna Bognolo

5-44

[PDF \(Italiano\)](#)

#### Doble pareja: Ariosto y Cervantes, Hegel y Auerbach

Corrado Confalonieri

45-67

[PDF \(Italiano\)](#)

#### A vueltas con los libros VII y VIII de Amadís en la tradición inglesa

Jordi Sánchez Martí

69-97

[PDF](#)

**MeMoRam: búsqueda automatizada de motivos caballerescos en open access**

Giulia Tomasi, Claudia Demattè

99-124

 PDF**¿Son todos los libros de caballerías una misma cosa? La base de datos MeMoRam como antídoto a la ignorancia**

José Manuel Lucía Megías

125-140

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

Elisabetta Sarmati

141-163

 PDF**Olvidado Rey Gudú de Ana María Matute: de la Biblia, Arturo y el romance caballeresco, a la novela de caballerías contemporánea**

María Encarnación Pérez Abellán

165-236

 PDF**La parodia del mito del rey Arturo y la Galicia celta: *La saga/fuga de J. B. (1972)* de Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999)**

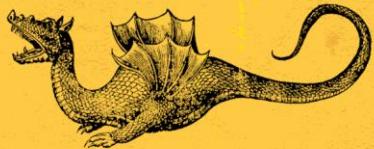
Juan Miguel Zarandona

237-259

 PDF

Historias Fingidas

ISSN 2284-2667



## Presentazione

Anna Bognolo  
(Università di Verona)

§

Questo numero, che prende il titolo bilingue di *Dialoghi cavallereschi / Diálogos caballerescos*, nasce dall'incontro conclusivo del progetto di ricerca nazionale sul romanzo cavalleresco spagnolo PRIN 2017 *Mapping Chivalry. Spanish Romances of chivalry from Renaissance to XXI century: a Digital approach* (Prot. 2017JA5XAR), P.I. Anna Bognolo, tenutosi a Verona il 10 e l'11 giugno del 2024. In quell'occasione, le quattro unità di cui si componeva il progetto – di Trento, Salerno, Roma e Verona - hanno presentato e discusso i risultati ottenuti dalle loro ricerche, con l'intenzione di alimentare il dialogo interno fra i ricercatori e di aprire verso altri interlocutori interessati. La piattaforma digitale interattiva [Mapping Chivalry](#), che integra fra loro i quattro database e permette ricerche incrociate, rende immediatamente accessibile e aperto questo dialogo e corona il lavoro del progetto.

In quell'incontro, Anna Bognolo, Stefano Neri e Stefano Bazzaco dell'unità di Verona hanno riassunto i propositi del *Progetto Mambrino* e hanno coinvolto studiosi di letteratura italiana, come Corrado Confalonieri e Franco Tomasi. Si è voluta sottolineare l'importanza della diffusione europea del genere cavalleresco spagnolo invitando Jordi Sánchez Martí, animatore di un gruppo di anglisti che indagano sulla diffusione europea dei *libros de caballerías*. Poi Claudia Demattè e Giulia Tomasi dell'unità di Trento hanno illustrato i risultati del database *MeMoRam* dei motivi cavallereschi nei romanzi spagnoli, testimoniati anche dall'intervento di José Manuel Lucía Megías. Il responsabile dell'unità di Salerno, Daniele Crivellari, ha commentato il database *Teatrocavalleresco*. Infine, Elisabetta Sarmati ha presentato il progetto dell'unità romana *AmadissigloXX*, che dà conto delle

riscritture di questo genere narrativo fino al romanzo del Novecento, si cui versano gli interventi di María Encarnación Pérez Abellán e di Juan Miguel Zarandona. Questo numero pubblica quindi otto contributi che si snodano lungo i diversi itinerari della ricerca di *Mapping Chivalry*.

L'articolo di Anna Bognolo fa il punto sulla ricerca del *Progetto Mambino* che, con il finanziamento PRIN, ha potuto rinnovare il vecchio sito attivo fino al 2022 e ha creato una vera e propria Biblioteca digitale delle opere del corpus, con un database bibliografico e un apparato di approfondimento e consultazione formato da indici onomastici, toponomastici e dei motivi narrativi. Il portale permette la lettura in accesso aperto di testi italiani mai pubblicati prima d'ora in edizione moderna, che meritano l'attenzione degli italiani.

I fitti impegni hanno impedito a Franco Tomasi di affidarci la versione scritta della sua conferenza su «Poesia e storia nella tradizione cavalleresca rinascimentale», sullo sfondo ideologico delle finzioni del Rinascimento italiano e sui rapporti che esse intessono con storia e politica. Il secondo articolo, di Corrado Confalonieri, tratta le interpretazioni dei capolavori di Ariosto e Cervantes da parte rispettivamente di Hegel e Auerbach. Agli occhi della critica attuale (Orlando e Rivoletti), gli autorevoli commenti di Auerbach e di Hegel appaiono insufficienti; ma una volta inquadrati nella storia della ricezione dei due classici, possono ancora illuminare il nesso tra comicità e serietà del *Chisciotte* e l'ironia della finzione del *Furioso*.

Il contributo di Jorge Sánchez Martí torna ai romanzi cavallereschi spagnoli come *bestsellers* europei, con lo sguardo rivolto al mercato inglese. Al bibliografo Henry Thomas dobbiamo la prima monografia del Novecento su questo genere letterario (*Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, 1920); tuttavia restano aspetti da chiarire sulle traduzioni inglesi, come la successione dei volumi di *Amadís*, tradotti dal francese parzialmente e in fasi diverse a causa delle rivalità tra gli editori, fatto che ha creato confusione tra i bibliografi. Sánchez Martí confronta attentamente gli esemplari e le edizioni successive del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, pubblicato a Londra con il titolo di *Don Flores of Greece* nel 1664; l'*Amadis of Greece*, pubblicato trent'anni dopo, nel 1693, fu l'ultima traduzione del genere in Inghilterra.

L'articolo firmato congiuntamente da Claudia Demattè e Giulia Tomasi e quello di José Manuel Lucía Megías vertono sul database *MeMoRam*

dei motivi narrativi del corpus spagnolo. Come ben sapevano i cantori di piazza, la possibilità di combinare i motivi del genere cavalleresco dava luogo a infinite variazioni. I motivi, queste unità minime ricorrenti, erano quindi i mattoncini che il genere utilizzava con ripetizioni, ma anche innovazioni e deviazioni impreviste. Grazie alla messa a punto di un apposito strumento computazionale di *data mining* che l'articolo illustra nei dettagli, *MeMoRam* ha costruito una banca dati dei motivi dei *libros de caballerías* spagnoli, dove ad ogni motivo corrisponde una scheda, e promette una implementazione ulteriore sia di nuovi motivi, sia con la registrazione di nuove varianti. Come dichiara Lucía Megías, congratulandosi per l'iniziativa, questo strumento di analisi permetterà di dimostrare con grande chiarezza che i *libros de caballerías* non sono tutti uguali, ma sono originali, ricchi di invenzioni e deviazioni dalla norma, comprese le trasgressioni o irrisioni delle formule tradizionali.

In questo numero di *Historias fingidas* non compare un articolo sulla banca dati *Teatrocavalleresco* dell'unità di Salerno, dato che Daniele Crivellari aveva già presentato questa parte del progetto nel numero di *Historias Fingidas*, 11 (2023). Va menzionato però il volume *Mundos novelescos en el teatro del Siglo de Oro*, a cura di Ilaria Resta (Peter Lang, 2025), che raccoglie i contributi del convegno *Ficción de ficciones*, ideale complemento e arricchimento del panorama qui offerto.

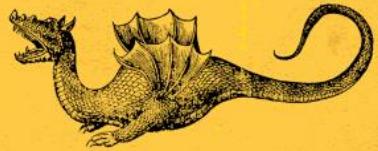
Il numero ospita invece diversi apporti dell'esperienza di *Amadis-sigloXX* diretta da Elisabetta Sarmati dell'unità di Roma-La Sapienza. Nelle riscritture moderne dei *libros de caballerías*, il disincantamento del mondo (Max Weber) trasforma l'avventura cavalleresca, salvo eccezioni, nel senso di una diminuzione della presenza del meraviglioso. La piattaforma *Amadis-sigloXX* ha censito un corpus di una sessantina di titoli dalla fine dell'Ottocento a oggi, che si collocano variamente, con rinnovamenti tematici, formali e stilistici, sulla frontiera tra *romance* e *novel*. La banca dati del *revival* novecentesco della cavalleria nella letteratura spagnola, che consente di confrontare nella diacronia opere con radici arturiane e precervantine, ha dato luogo a ricerche su autori poco conosciuti e si potrà ulteriormente arricchire di testi che si rifanno alla stessa tradizione romanzesca con nuovi investimenti di significato, aprendo la strada a indagini approfondite come quelle dei due studiosi seguenti.

María Encarnación Pérez Abellán studia infatti l'originalissimo romanzo di Ana María Matute, il fantasmagorico *Olvidado Rey Gudú* pubblicato nel 1996, la cui lunga gestazione ha impegnato gran parte della sua vita. Matute vi fonde i motivi del romanzo arturiano e cavalleresco con altri provenienti dall'Antico Testamento o radicati nel folklore universale. Il derrlitto principe Gudú, dimenticato dal padre e incapace di amare, diventerà il re sordo e ingiusto di una terra desolata, in un'opera i cui diversi piani di lettura mescolano realismo e fantastico in un gioco di prestigio che si ispira ad analoghe costruzioni di Cervantes e di García Márquez.

Su un altro capolavoro trasgressivo del Novecento spagnolo si sofferma Juan Miguel Zarandona, *La saga/fuga de J. B.* (1972) di Gonzalo Torrente Ballester. L'avvicinamento a questa monumentale opera letteraria di radici indubbiamente cervantine e arturiane viene attuato contestualizzando l'opera come risposta parodica alla corrente nazionalista che vede nella Galizia di fine Ottocento e primo Novecento la rinascita del mito di Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda, come emblema della nazione galiziana e della cultura celtica autoctona. Sulle orme di Lord Tennyson, di Richard Wagner e delle ballate di Ossian, anche la letteratura spagnola visse un revival arturiano. L'articolo offre un bilancio documentato della presenza ottocentesca della materia di Bretagna in terra iberica; un panorama che Gonzalo Torrente Ballester illumina dall'alto della sua parodia, fatta di eroi insignificanti che si credono novelli cavalieri salvatori della patria, la Nazione celtica di Galizia, che viene totalmente smitizzata. Zarandona si augura che una traduzione inglese possa attirare su questo denso romanzo l'attenzione di un più vasto circolo di studiosi.

In conclusione, se ricordiamo che l'impresa di *Mapping Chivalry* è iniziata solo cinque anni fa, possiamo dirci soddisfatti dei risultati. Come in tutti i progetti, e ancora di più in quelli digitali, c'è ancora molto da fare, ma sono state gettate basi solide. Speriamo che questo numero speciale renda visibile la relazione fra i nostri studi, diversi, ma nati dallo stesso ceppo e convergenti nella volontà di valorizzare il genere del romanzo cavalleresco spagnolo, italiano, europeo.

§



## Una mappa della letteratura cavalleresca spagnola tra Rinascimento e modernità. Il progetto PRIN *Mapping Chivalry* e il *Progetto Mambrino*

Anna Bognolo  
(Università di Verona)

### Abstract

L'articolo presenta i risultati del progetto PRIN *Mapping Chivalry*, dedicati allo studio e alla valorizzazione del romanzo cavalleresco spagnolo e delle sue traduzioni e continuazioni italiane tra Rinascimento e modernità, attraverso strumenti digitali avanzati (banche dati, edizioni critiche interattive, HTR, interoperabilità FAIR). In particolare, la ricerca del *Progetto Mambrino* rende accessibile un vasto *corpus* spesso trascurato di romanzi del Cinquecento italiano, pubblicato a Venezia dallo stampatore Michele Tramezzino in collaborazione con lo scrittore Mambrino Roseo, contribuendo alla storia del romanzo europeo, alle esperienze di *digital humanities* e al dibattito contemporaneo sulla narrativa e la finzione.

Parole chiave: *libros de caballerías*, Mapping Chivalry, Progetto Mambrino, Digital Humanities, romanzo

The article presents the results of the PRIN *Mapping Chivalry* project, dedicated to the study and promotion of Spanish chivalric novels and their Italian translations and continuations between the Renaissance and modernity, through advanced digital tools (databases, interactive critical editions, HTR, FAIR interoperability). The *Mambrino Project* makes accessible a vast and often overlooked *corpus* of 16th-century Italian novels, published in Venice by the printer Michele Tramezzino in collaboration with the author Mambrino Roseo, contributing to the history of European literature, digital humanities and the contemporary debate on narrative and fiction.

Keywords: Romances of chivalry, Mapping Chivalry, Progetto Mambrino, Digital Humanities, romance/novel

§

## ***Mapping Chivalry. Presentazione***

Il titolo del progetto PRIN 2017, *Mapping chivalry*, fa tremare i polsi. L'idea di tracciare una mappa della cavalleria, pur limitata alla letteratura spagnola, appare subito eccessivamente ambiziosa: la mappa è smisurata, l'immagine troppo vasta e indefinita, l'intenzione temeraria.

Tuttavia, fin dall'inizio, dentro al titolo iconico e iperbolico, c'era sostanza. C'erano gli interessi di ricerca e le esperienze pluriennali di molti ispanisti che hanno accettato con entusiasmo e fiducia questa scommessa; alcuni giovani e pieni di speranze e di energia, altri esperti e capaci di apportare le proprie competenze ad una indagine comune, per quanto sfaccettata. La mappa non è omogenea, ogni gruppo ha sviluppato la sua linea e l'immagine complessiva che ne risulta non è simile alla carta tracciata da un esperto geografo, ma a uno scatto di Google Earth su un immenso terreno scarsamente popolato e coltivato. Immaginiamo carovane di mercanti che convergono in una piazza dove i loro prodotti vengono esposti al pubblico. La piazza di *Mapping chivalry* è una piattaforma digitale, dove non si espongono merci, ma oggetti di ricerca, opere letterarie antiche e moderne in edizioni critiche, corredate da schede bibliografiche, metadati ordinati in database, finalmente ricercabili in modo interattivo.

All'origine di tutto questo sta il genere letterario dei *libros de cavallerías*: in principio fu l'*Amadís de Gaula*, a cui seguì a ruota il *Palmerín de Olivia*. Un lettore speciale, don Chisciotte, ne andava letteralmente pazzo. La valanga letteraria che ne derivò arriva fino ai nostri giorni.

Nel convegno *Dialoghi cavallereschi* abbiamo presentato i risultati del progetto PRIN 2017 *Mapping Chivalry. Spanish Romances of chivalry from Renaissance to XXI century: a Digital approach* (Prot. 2017JA5XAR), uno studio sulla letteratura cavalleresca spagnola dal suo emergere nel Rinascimento fino all'età contemporanea<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Questo articolo fa parte delle pubblicazioni del Progetto Mambrino «Gruppo di Ricerca sul Romanzo Cavalleresco Spagnolo», del progetto PRIN 2017 Mapping Chivalry: Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century. A digital approach e del Progetto di Eccellenza Inclusive Humanities (2023-2027) del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Verona.

Il romanzo cavalleresco del Rinascimento è uno dei generi letterari più ricchi e inesplorati del Secolo d’Oro spagnolo, genere che ebbe un enorme successo e si diffuse in Europa e America, superando barriere linguistiche e nazionali e producendo i primi *best seller* globali dell’età moderna. Il genere gettò le basi per le opere di Cervantes e diede origine a versioni teatrali (Demattè, 2005) e musicali (Garavaglia, 2017); fu poco considerato nel Secolo dei Lumi ma, riscattato nel Romanticismo da autori come Walter Scott e Robert Southey, ancor oggi ne riconosciamo elementi tematici e soluzioni tecniche nel romanzo e nel cinema di massa. *Mapping Chivalry* ha riunito i gruppi di ispanisti italiani che si occupano di letteratura cavalleresca per valorizzarne l’eredità da punti di vista diversi ricorrendo a tecnologie digitali, in sinergia con i principali centri di ricerca internazionali sul tema.

*Mapping Chivalry* ha goduto anche dell’appoggio del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Verona, in particolare dei Progetti di Eccellenza *Le Digital Humanities applicate alle lingue e letterature straniere* (2018-2022) e *Inclusive Humanities* (2023-2027), che hanno messo a disposizione tecnici informatici e server dedicati<sup>2</sup>. Grazie alla collaborazione con l’azienda informatica Net7 di Pisa<sup>3</sup>, le quattro unità hanno potuto pubblicare i loro database in accesso aperto in quattro portali per il recupero incrociato dei dati, unendo indagine letteraria e strumenti digitali collegati da un’infrastruttura comune: la homepage [\*Mapping Chivalry\*](#) ospitata presso l’Università di Verona. I vantaggi dell’approccio digitale per rendere visibili i risultati della ricerca in modo unificato e interattivo sono evidenti<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> D’altro canto, ciò ha imposto anche impegni amministrativi e ha richiesto uno sforzo di sincronizzazione con altri colleghi.

<sup>3</sup> Si veda il sito dell’azienda, che ha seguito sul lato informatico molti progetti letterari italiani <https://www.netseven.it/>.

<sup>4</sup> Durante il progetto i ricercatori hanno organizzato diversi convegni, come Historias Fingidas XI: Dalla historia fingida al romanzo moderno, Verona 16-17/6/2022; Historias Fingidas XII: «Hacer dragones y serpientes para este teatro», Verona 10-11/11/ 2022; Ficción de ficciones: mundos novelescos en el teatro del Siglo de Oro, Salerno 8-9/5/ 2024; Caballeresca y reescrituras I, Roma La Sapienza 25/01/2022; Caballeresca y reescrituras II, Roma La Sapienza 19/3/2023, e partecipato a molti altri. Hanno curato vari numeri monografici di riviste, come [\*Historias Fingidas\*](#) 2021, 2022, 2023 e 2024, il numero speciale [\*Digital Humanities e studi letterari ispanici\*](#), 2022; «Caballeresca y reescrituras (siglos XIX-XXI)» in Orillas 2023; «La materia caballeresca y la novela contemporánea: transformaciones de

I portali sono i seguenti:

[Progetto Mambrino-Biblioteca Digitale](#) (VR): studia traduzioni, continuazioni e imitazioni italiane dei romanzi cavallereschi spagnoli del secolo XVI e pubblica edizioni accademiche digitali interattive;

[AmadissiglioXX](#) (Roma La Sapienza): esplora le riscritture moderne del genere cavalleresco e del *Don Chisciotte* nella narrativa spagnola del XX e XXI secolo, in archivi digitali ragionati che consentono l'accesso ad un gran numero di edizioni digitalizzate;

[MeMoRam](#) (TN): sviluppa lo studio dei motivi nel *corpus* dei *libros de caballerías* spagnoli. La registrazione dei motivi in schede interconnesse con i testi originali evidenzia l'evoluzione dell'uso di unità narrative ricorrenti e consente di rilevare le loro variazioni nel tempo;

[Teatro Caballeresco](#) (SA); raccoglie schede critiche ragionate sul *corpus* di testi del teatro cavalleresco spagnolo del XVII secolo in un archivio digitale completo di dati bibliografici, motivi e temi, e collegamenti transtestuali.

*Mapping Chivalry* pubblica edizioni critiche di romanzi e testi teatrali cavallereschi spagnoli in accesso aperto, con licenza Creative Commons, codice ISBN e attribuzione di DOI. Nel progetto ha un ruolo rilevante la tecnologia HTR per il riconoscimento ottico automatico dei caratteri (gotico, romano e corsivo) che ha un impatto e potenzialità applicative d'avanguardia. Il progetto intende integrarsi con le piattaforme digitali del patrimonio culturale come *Europeana*, con aggregatori scientifici digitali come *Red Aracne Nodus* (Spagna), con biblioteche virtuali come la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* e con OPAC nazionali e internazionali come ICCU (Italia).

---

un género», in *Orillas* (2024). Molte sono state le pubblicazioni, tra cui Bognolo (2022, 2023 a e b, 2024); Bognolo e Bazzaco (2019, 2024); Bazzaco (2020, 2022 a e b, 2024 a e b); Neri (2021, 2022); Sarmati (2023, 2024, 2025); Demattè (2019, 2023, 2024); Tomasi (2020, 2022, 2023, 2024); Demattè e Tomasi (2023); Crivellari (2023). Daniele Crivellari ha diretto la Collana Teatro Caballeresco di edizioni critiche di opere teatrali sul portale [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#).



Figura 1. Homepage del portale *Mapping Chivalry*

Inquadrato in un contesto più ampio, il fenomeno del romanzo cavalleresco spagnolo del XVI secolo costituisce un tassello della lunga durata del filone cavalleresco europeo, che parte dalle prime manifestazioni della materia arturiana anglo-francese del XI-XII secolo e arriva fino ai drammi spagnoli del Barocco e al romanzo gotico dell'Ottocento. In generale, i *libros de caballerías*, lungi dall'essere nostalgici residui medievali, sono portatori di istanze e contenuti del Rinascimento e costituiscono un campo aperto per la ricerca, che può apportare un contributo alla storia della letteratura europea, agli studi storici e teorici sul romanzo, agli studi di storia e sociologia della stampa, della lettura, del costume e della vita materiale. Queste opere spagnole offrono un'enorme quantità di documentazione sulla vita dell'epoca, sulle ceremonie e i passatempi cortigiani (feste, banchetti, giardini, musica, danza), sulla guerra e gli sport ludici (giostre e tornei, vestiti, tessuti, colori, emblemi e simboli su indumenti, armi e armature), e allo stesso tempo sulle maniere cortesi, la nobiltà, la grazia, i motti di spirito, che accompagnano gli ideali del perfetto cortigiano e della perfetta dama di corte. Il progetto offre quindi materiali inediti per lo studio della storia culturale europea, sulle forme della

civiltà delle corti e sull’ethos del cavaliere nel Rinascimento, in base a presupposti metodologici illustri, a partire da Huizinga (2023) e Norbert Elias (2020); più recentemente le prospettive aperte dal Centro Studi *Europa delle corti* di Ferrara e la collana *Biblioteca del Cinquecento* dell’editore Bulzoni diretta da Amedeo Quondam<sup>5</sup>. Se pensiamo che il romanzo cavalleresco superò non solo le emergenti frontiere nazionali europee, ma arrivò anche al di là dell’Atlantico con le letture di navigatori come Magellano e di *conquistadores* come Bernal Díaz del Castillo (Leonard, 1953), possiamo, senza troppo esagerare, concepire questa letteratura come una forma di *world-literature ante litteram* (Cabo Aseguinolaza, 2015 e Parsard, 2026)<sup>6</sup>. Studiarla quindi in modo trasversale permette di avere coscienza del peso di questo patrimonio condiviso non solo da Spagna e Italia, ma dall’Europa tutta<sup>7</sup>.

## La Biblioteca Digitale del Progetto Mambrino. Un progetto di integrazione

Il gruppo di ricerca *Progetto Mambrino*, che costituisce l’unità veronese di *Mapping Chivalry*, studia il romanzo cavalleresco spagnolo in Italia. Come è noto, nella prima metà del Cinquecento l’Italia era entrata nella sfera di influenza dell’impero di Carlo V, incoronato a Bologna nel 1530, e in quella temperie culturale (Lefèvre, 2012) i romanzi spagnoli attiravano anche molti lettori italiani<sup>8</sup>. Si erano stampate edizioni in spagnolo

<sup>5</sup> Si pensi, per citare un solo esempio, al volume sul *Cavaliere e gentiluomo* di Mario Domenichelli (2002).

<sup>6</sup> Va tenuto conto della secolare discussione critica sul senso dell’espressione *world literature*. Basti ricordare quanto sia centrale il discusso concetto nel lavoro di Franco Moretti (2005, 2019, 2020, 2022); va fatto anche cenno alla recente traduzione dell’esemplare saggio di Auerbach [1952] (2022). In particolare, per il nostro progetto, nel libro di Pascale Casanova (2023), più che la concezione della repubblica mondiale delle lettere del diciottesimo secolo, è significativa la posizione centrale conferita alle traduzioni. L’appropriazione di un fondo letterario altrui vale come una consacrazione: «per le lingue d’arrivo, meno dotate di capitale letterario, la traduzione è un modo di accumulare risorse letterarie» ed è «arma principale nella rivalità», tra lingue (Casanova 2023, 253). Nel nostro caso, ciò si attaglia particolarmente alla diffusione del *corpus* in Francia e in Inghilterra.

<sup>7</sup> A questo proposito si vedano i contributi di Mancing (2020); Neri (2008, 2025 e in corso di stampa a e b); e i volumi collettivi *The Printed Distribution* (2025) e *La difusión internacional* (2026).

<sup>8</sup> Non è casuale che proprio in Italia sia stato rinvenuto l’unico esemplare sopravvissuto del *Amadís de Gaula*, testimone unico dell’edizione spagnola più antica conservata (Jorge Coci, 1508), che fu trovato

dell'*Amadís* e del *Palmerín* a Roma e a Venezia; Juan de Valdés a Napoli li raccomandava nel *Dialogo de la lengua*; Francisco Delicado, che collaborava con le tipografie veneziane, aggiungeva all'edizione dell'*Amadís* del 1533 e del *Primaleón* del 1534 un trattato linguistico rivolto ai lettori italiani per l'apprendimento del castigliano<sup>9</sup>. Proprio allora ebbe inizio tra i letterati, sulla base della riscoperta della *Poetica* di Aristotele, il dibattito sul romanzo; ma, mentre si affermava l'ideale del poema eroico e l'*Orlando Furioso* veniva assunto nel canone alto (Javitch, 1999), i *libros de caballerías* venivano emarginati assieme ad altri romanzi popolari a causa della loro eccessiva libertà immaginativa e scarsa consapevolezza letteraria. Nonostante l'ostracismo da parte degli uomini di cultura, a metà del XVI secolo il genere godette di un vastissimo successo commerciale. A partire dal 1540, per iniziativa dell'editore veneziano Michele Tramezzino e del traduttore Mambrino Roseo da Fabriano, molti romanzi spagnoli furono tradotti in italiano e stampati in formato *ottavo* e in carattere corsivo, come volumetti economici e portatili progettati per contribuire al godimento privato della lettura silenziosa.

Il ciclo di *Amadís* fu tradotto tra il 1546 e il 1551 e quello di *Palmerín* tra il 1544 e il 1554. Esauriti i libri da tradurre, gli editori italiani promossero la scrittura di supplementi, che si dilungarono in interminabili saghe di *sequels* e *prequels*: al ciclo di *Amadís* si aggiunsero altri tredici libri in italiano: le sei parti dello *Sferamundi di Grecia* e sette continuazioni intercalate. Analogamente si svilupparono le continuazioni del ciclo di *Palmerino*. I romanzi furono ristampati fino al 1630 e il loro successo in Italia fu addirittura maggiore che in Spagna per durata e numero di edizioni.

Il gruppo di ricerca *Progetto Mambrino* si occupa quindi di una cinquantina di romanzi appartenenti alle serie di *Amadís* e *Palmerino* e ad altre storie in volumi sciolti, che costituiscono un *corpus* quasi inesplorato; sono

---

nel diciannovesimo secolo a Ferrara, fu comprato da un collezionista francese e si conserva attualmente alla British Library. Ferrara fu il centro della letteratura cavalleresca italiana e degli ideali di vita cortigiana rappresentata dai poemi che culminano con *Innamoramento di Orlando* di Boiardo e *l'Orlando furioso* di Ariosto.

<sup>9</sup> Ringrazio Franco Tomasi per il riferimento a due sonetti di Alessandro Piccolomini, che contribuiscono alla documentazione della diffusione dei libri di cavalleria spagnoli in Italia, in Piccolomini, *I cento sonetti*, 2015. Si tratta del n°38, *Al S. D. Hernando di Mendoza, nel pianger che fa una bellissima donna leggendo l'istorie de gli amanti antichi*; e n°39, *A Mad. Porzia Pucci, la quale leggendo Amadis de Gaula giudicava che segno di poco amore mostrava in viver tanto lontano da Oriana, come faceva*.

romanzi in italiano dell'inizio dell'età moderna, stampati a Venezia a metà del XVI secolo e ampiamente diffusi in Italia e nell'Europa dell'*ancien régime*.

## Corpus italiano

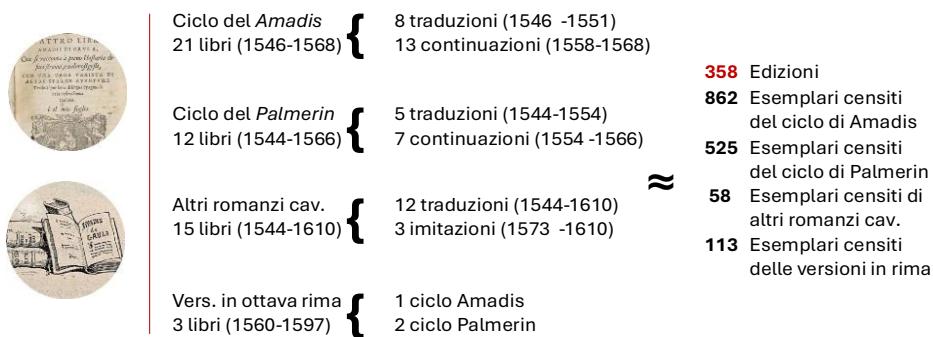


Figura 2: *Corpus* del Progetto Mambrino

Finora queste opere sono rimaste prive di edizione moderna, trascurate dalla cultura accademica perché considerate di scarso valore e poco abbordabili data la loro estensione. Delle edizioni antiche restano rari esemplari, dispersi in molte biblioteche, il che rende arduo confrontarli fra loro. Evidentemente, lo studio diverrebbe più agevole se i contenuti fossero riorganizzati in un unico portale. Gli obiettivi prioritari del Progetto Mambrino sono stati quindi il censimento degli esemplari e la pubblicazione di edizioni critiche dei romanzi. Il finanziamento del PRIN 2017 *Mapping Chivalry* ha reso possibile, se non realizzare completamente il progetto, almeno avvicinarsi a risultati che prima restavano sogni nel cassetto.

CICLO SPAGNOLO	CICLO ITALIANO
1-4 Amadis de Gaula [1496], 1508	1-4 I quattro libri di Amadis di Gaula, 1546
5 Las sergas de Esplandián [1496], [1510]	A.4 Aggiunta al quarto libro di Amadis di Gaula, 1563
6 Florisando, 1510	5 Le prodezze di Splandiano, 1547
7 Lisuarte de Grecia de F. de Silva, [1514], 1525	A.5 Il secondo libro delle prodezze di Splandiano, 1564
8 Lisuarte de Grecia de J. Diaz, 1526	6 Don Florisandro, 1550
9 Amadis de Grecia, 1530	7 Lisuarte de Grecia, 1550
10 Florisel de Niquea (partes I-II), 1532	A.7 Lisuarte de Grecia. Libro secondo. 1564 Non tradotto
11,1 Florisel de Niquea (parte III; Parte I di Rogel de Grecia) [1535], 1546	9 Amadis di Grecia, 1550
11,2 Florisel de Niquea (parte IV; parte II di Rogel de Grecia) 1551	A.9 Aggiunta a Amadis di Grecia, 1564
12 Silves de la Selva, 1546.	10 Florisello di Nichea, 1551 Aggiunta al Florisello (Le prodezze di don Florisano), 1564
	11 Rogello di Grecia, 1551 Non tradotto
	A.11 Aggiunta a Rogello di Grecia, 1564
	12 Don Silves de la Selva, 1551
	A.12 Il secondo libro di don Silves de la Selva, 1568
	13/1 Sferamundi. Prima parte. 1558
	13/2 Sferamundi. Seconda parte. 1560
	13/3 Sferamundi. Terza parte. 1563
	13/4 Sferamundi. Quarta parte. 1563
	13/5 Sferamundi. Quinta parte. 1565
	13/6 Sferamundi. Sesta parte. 1565

CICLO SPAGNOLO	CICLO ITALIANO
Palmerín de Olivia, 1511	Palmerino d'Oliva, 1544
Primaleón, 1512	Il secondo libro di Palmerino d'Oliva, 1560
Platir, 1533	Primaleone, 1548 La quarta parte di Primaleone, 1560
Palmerín de Inglaterra. Libro primero, 1547	Polendo, 1566 Platir, 1548 La seconda parte di Platir, 1560
Palmerín de Inglaterra. Libro segundo, 1548	Flortir, 1554 Il secondo libro di Flortir, 1560 Palmerino d'Inghilterra, 1553 Il secondo libro di Palmerino d'Inghilterra, 1554
	Il terzo libro di Palmerino d'Inghilterra, 1559

Figura 3: I due cicli di Amadis e Palmerino in lingua spagnola e italiana

I romanzi italiani formano un vasto *corpus* di traduzioni, continuazioni e romanzi intercalati che sviluppano fili narrativi collaterali rispetto ai libri castigliani. I libri scritti originariamente in italiano fungevano da tramite tra i precedenti libri spagnoli già tradotti, collegandoli fra loro e con le nuove continuazioni, fino a trasformare il tutto in un insieme seriale. La potenza commerciale della tipografia veneziana contribuì all'espansione del genere cavalleresco in Europa: *Amadís* divenne un fenomeno editoriale europeo non solo come opera singola, ma come collana completa (Mancing, 2020, Neri, 2026 a e b). Il fenomeno della serializzazione, iniziato già in lingua spagnola (Gutiérrez Trápaga, 2017, Ramos Nogales,

2016), fu spinto e completato in Italia, dove intere collezioni furono edite e percepite dai lettori come un ciclo unico. L'autore che tradusse e continuò la maggior parte delle opere spagnole, Mambrino Roseo da Fabriano, progettò e portò a termine una enorme saga familiare di *Amadís de Gaula*, di cui si considerava il legittimo erede e amministratore (Bognolo, Fiumara e Neri, 2010).



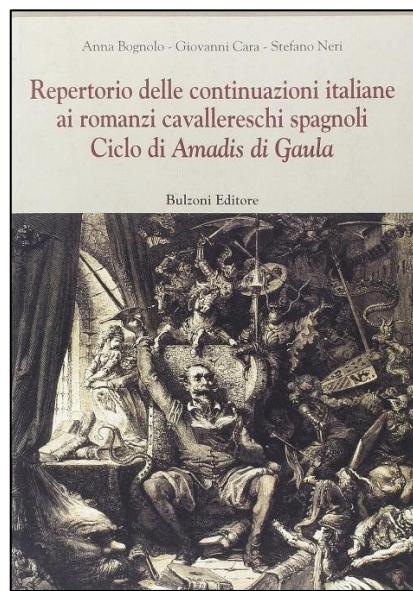
Figura 4: Albero genealogico di Amadis de Gaula, Roma, V. Mascardi, 1637.

Visto che le due serie principali di *Amadis* e *Palmerino* erano state introdotte in Italia come un insieme integrato per evidente volontà di un editore e di un autore che lavoravano congiuntamente, da parte del gruppo di ricerca era doveroso mantenere intatta la prospettiva di questa unità. Perciò la cognizione analitica del singolo testo non doveva impedire la comprensione d'insieme. Data la mole del materiale narrativo, l'integrazione

di tutti gli oggetti di studio appariva possibile solo tramite l'uso di una piattaforma digitale. Insomma, il desiderio di collegare fra loro le opere, per interrogare in modo incrociato e completo tutte le informazioni risultanti dallo studio, non veniva da una visione organizzatrice imposta dall'esterno, ma era suggerita dalla natura stessa della materia. Lo stesso *corpus* richiedeva un'edizione digitale per poter essere conosciuto e interpretato nella sua interezza; per comprendere, insomma, per quanto possibile, i progetti letterari e commerciali dello scrittore Mambrino Roseo e del suo editore Tramezzino e il loro modo di lavorare, entrando nel loro laboratorio.

Questa idea di integrazione e interoperabilità ha animato la ricerca fin dall'inizio. Se facciamo un passo indietro, constatiamo che essa era implicita già nel progetto dei due *Repertori*, che miravano a costruire una comprensione complessiva dei cicli italiani (*Repertorio di Amadis*, 2013 e *Repertorio di Palmerino*, 2025).

*Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula (Venezia 1558-1568)*, Roma, Bulzoni, 2013.



*Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Palmerino di Oliva (Venezia 1544-1566)*, Roma, Bulzoni, 2025.

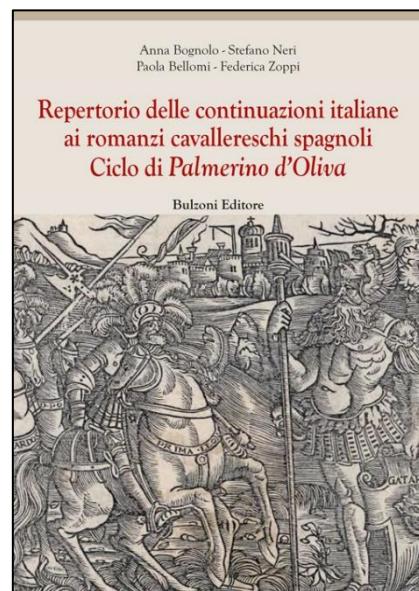


Figura 5: Frontespizio dei due *Repertori*

Nel 2013 il gruppo di ricerca ha pubblicato infatti il primo *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, una esplorazione dei tredici libri italiani di *Amadis* tramite il riassunto della trama e l'indice dei personaggi<sup>10</sup>, corredata da uno studio sulla vita dell'autore e sul successo europeo del ciclo. Recentemente, nel 2025, è uscito l'analogo *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Palmerino d'Oliva*. I Repertori offrono insomma uno studio critico e una descrizione dettagliata dei romanzi e contengono anche il censimento bibliografico degli esemplari conservati nelle biblioteche. Il progetto di pubblicare i dati su una piattaforma digitale è nato come conseguenza naturale di questo percorso, per trasferire e rendere consultabile in rete la ricchezza di informazioni raccolta. Il primo passo era stato il sito del *Progetto Mambrino* del 2013, di cui si dirà. Il passo ulteriore era giungere a pubblicarne le edizioni, ma la trascrizione del *corpus* richiedeva un impegno eccessivamente faticoso. Si è trovata allora una soluzione, che si avvale della piattaforma di trascrizione automatica *Transkribus*, una sorta di amanuense virtuale che ha permesso di raggiungere ottimi risultati. Ma procediamo con ordine.

## Un po' di storia

Il *Progetto Mambrino* viene da lontano; inizia da un breve articolo programmatico (Bognolo, 2003) che si limitava a elencare una serie di titoli quasi del tutto sconosciuti e spesso soggetti a confusioni bibliografiche<sup>11</sup>. Anche in Spagna allora si sapeva poco sul genere dei *libros de caballerías*; la riscoperta e l'edizione sistematica dei romanzi spagnoli è iniziata dagli anni Novanta, con la collana *Libros de Rocinante* del *Centro de Estudios Cervantinos*

<sup>10</sup> La struttura dei due *Repertori* è progettata a imitazione la collana [\*Guías de lectura caballeresca\*](#) del Centro de Estudios Cervantinos di Alcalá de Henares; si tratta di agili volumetti di consultazione che forniscono il riassunto e l'indice onomastico dei personaggi di ciascun romanzo della collana [\*Libros de Rocinante\*](#). Tuttavia, le «guide alla lettura» di tutte le continuazioni *dell'Amadis* e del *Palmerino* si sono riunite in un solo volume, anteponendo uno studio critico nonché il censimento bibliografico degli esemplari.

<sup>11</sup> Prima si poteva consultare solo il panorama di Thomas (1952), poi ci fu il repertorio di Eisenberg e Marín Pina (2000). Sull'Italia c'era solo l'introduzione di Gasparetti alla sua trad. *dell'Amadis* (Rodríguez de Montalvo, 1965).

dell'Università di Alcalà de Henares (ora [\*Instituto Universitario de Investigación en Estudios Medievales y del Siglo de Oro ‘Miguel de Cervantes’\*](#)) e poche altre pionieristiche edizioni critiche. Per il loro studio è stato fondamentale il portale per la ricerca bibliografica [\*Amadis\*](#) allestito dal gruppo [\*Clarisel\*](#) dell'Università di Saragozza. Inoltre, nell'incoraggiare e mettere in relazione fra loro i ricercatori, ha avuto fin dal 1998 un ruolo centrale la rivista internazionale [\*Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries\*](#) dell'Università di Valencia, che pubblica ad accesso aperto articoli sulla tradizione cavalleresca medievale e rinascimentale iberica. Recentemente è sorto il sito [\*Universo de Almourol\*](#) (Vargas Díaz-Toledo, 2019) dedicato ai libri di cavalleria portoghesi. Vale la pena di ribadire che i *libros de caballerías* spagnoli, nonostante la loro fama di stramberia e di monotonia, sono opere singolari e diverse fra loro, che meritano di essere studiate approfonditamente e su cui la ricerca è ancora agli inizi (Lucía Megías, 2000 e 2008, Marín Pina, 2011, Bognolo, 2017a).

Il periodo che va dal 2010 al 2013 ha segnato per il Progetto Mambrino un grande passo avanti, non solo, come si è detto, per la redazione del primo *Repertorio di Amadis*, ma anche per l'apertura del primo sito web del [\*Progetto Mambrino\*](#) diretto da Bognolo e Neri che ha ospitato il censimento degli esemplari con aggiornamenti successivi; e infine per i seminari annuali di *Historias Fingidas* che, inaugurati nel 2010, hanno alimentato la rivista [\*Historias Fingidas\*](#) che giunge quest'anno al tredicesimo numero. In quel periodo gli studi biografici su Mambrino Roseo da Fabriano hanno permesso di risalire agli ambienti romani a cui era legato. In particolare, si è potuto far luce sulla sua relazione con grandi casate romane come gli Anguillara, i Farnese, i Colonna e con i papi Paolo III e Giulio III; e di illuminare la sua stretta relazione con la famiglia di Sciarra Colonna e di Clarice dell'Anguillara di Castelnuovo di Porto (Bognolo, 2010 e 2017b).

Un altro passo importante è stata la collaborazione con la Biblioteca Civica di Verona, che conserva la collezione quasi completa del ciclo di *Amadis di Gaua* in italiano. La disponibilità della biblioteca, che ha messo a disposizione un'ottima fotocamera e il server su cui caricare le immagini, ha permesso di digitalizzare l'intera collezione posseduta e di pubblicare le riproduzioni in una raccolta con un saggio introduttivo (Bognolo, 2011, Bognolo *et al.*, 2012). Essa ha inoltre permesso di caricare i files in formato

PDF nella [Collezione digitale della Biblioteca Civica di Verona](#) sul sito del Progetto Mambrino per renderli facilmente consultabili. In quell'occasione, nel 2010, sono stati trascritti due volumi; tuttavia, data l'estensione dei testi, l'esperimento è risultato alla lunga impraticabile, perché la trascrizione manuale era troppo dispendiosa e divorava le energie dei ricercatori<sup>12</sup>.

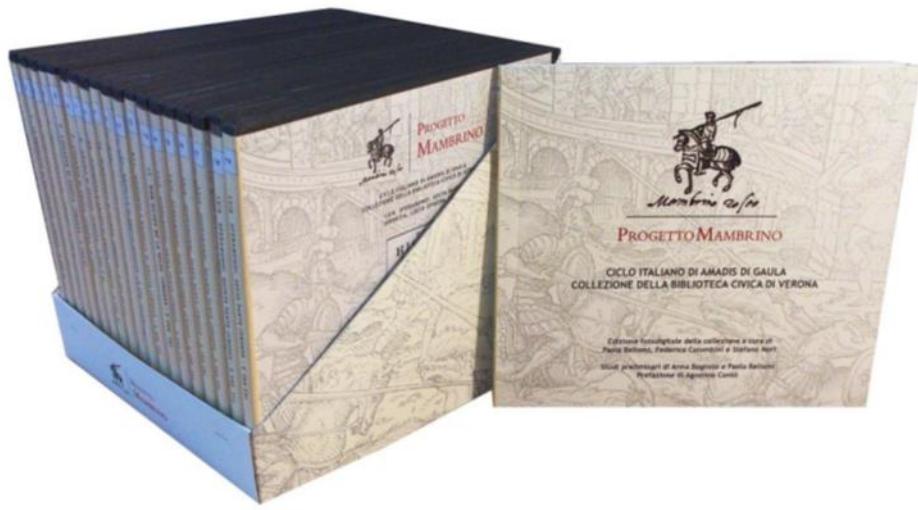


Figura 6: Edizione fotodigitale del *Ciclo italiano di Amadis di Gaula*.  
*Collezione della Biblioteca Civica di Verona*

Per velocizzare il processo, sono stati presi in considerazione gli strumenti di riconoscimento automatico dei caratteri (OCR, Optical Character

<sup>12</sup> L'edizione fotodigitale raccolta in un cofanetto fu in risultato della collaborazione tra i ricercatori del Progetto Mambrino e la Biblioteca Civica di Verona, che conserva una collezione quasi completa del ciclo di *Amadis di Gaula*. I preziosi e rari volumi furono scansionati realizzando una riproduzione digitale ad altissima risoluzione. Le riproduzioni contenute nei diciannove DVD furono corredate da accurate schede bibliologiche, esito di un'attenta ricerca e di controlli incrociati con gli esemplari di biblioteche nazionali ed estere. Due dei romanzi furono trascritti con criteri filologici. Si tratta de *Il secondo libro delle prodezze di Splandiano*, Venezia, Tramezzino, 1564 / Almicio, 1599, trascrizione a cura di P. Bellomi; e dell'*Aggiunta al Florisello*, Venezia, Tramezzino, 1564, trascrizione a cura di F. Colombini. La collezione è preceduta da un volumetto introduttivo di presentazione.

Recognition). Tuttavia, per i libri del XVI secolo il riconoscimento è generalmente ostacolato dalla presenza di simboli grafici come legature o abbreviazioni e da irregolarità dell'inchiostro, lacune o macchie dovute all'uso o alla cattiva conservazione. A ciò si aggiungono le distorsioni prodotte dalla scansione, come le fluttuazioni dell'inquadratura o della messa a fuoco, che rendono difficile la decodifica corretta (Bazzaco, 2020, 2022 a e b, 2024 a e b).

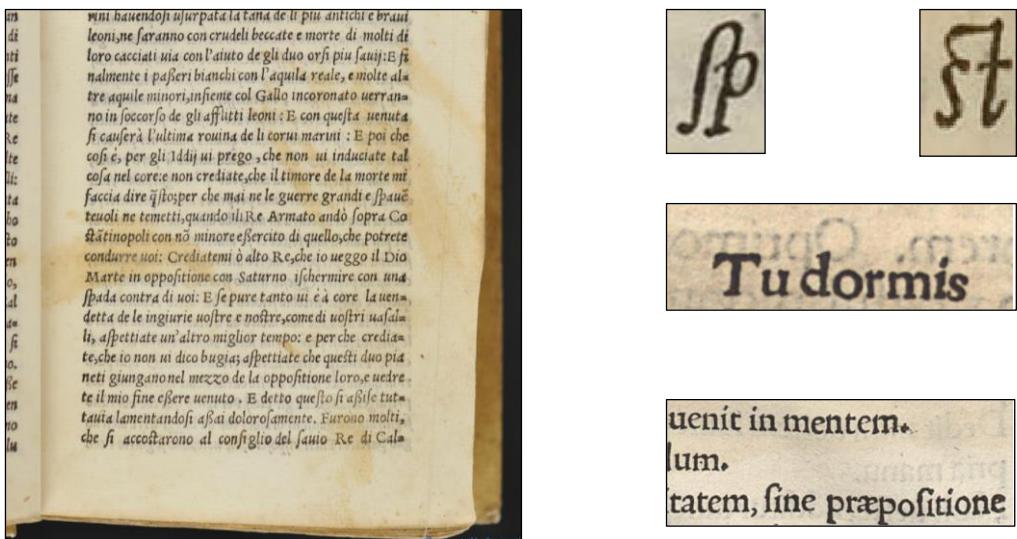


Figura 7: esempi di aspetti che causano difficoltà di trascrizione

A tale proposito, è sembrata promettente la tecnologia della piattaforma [Transkribus](#) del progetto [READ](#) (Retrieval and Enrichment of Archival Documents) sviluppata da un gruppo di ricerca dell'Università di Innsbruck e finanziata dal programma europeo Horizon 2020. Transkribus si avvale di un programma progettato per il riconoscimento della grafia di fonti manoscritte (HTR, Handwritten Text Recognition) che permette di trascrivere documenti a stampa complessi con un margine di errore molto basso, dell'1% circa. La flessibilità del software ha permesso di ottenere ottimi risultati con testi del XVI secolo (Bazzaco, 2024 a e b).

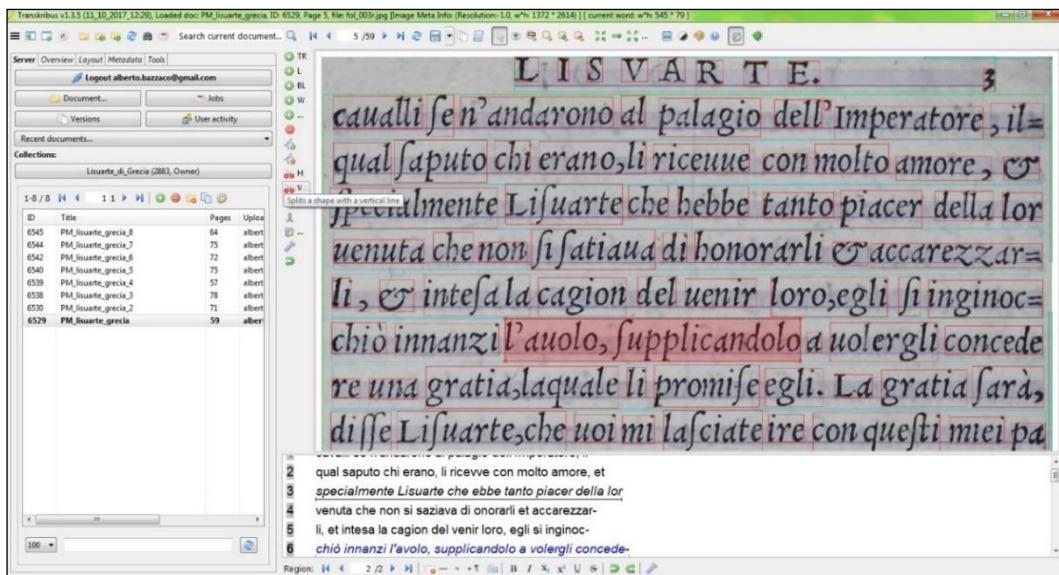


Figura 8: Esempio di una pagina di lavoro nella piattaforma Transkribus

Il processo di correzione e revisione delle trascrizioni grezze prodotte dalla macchina va seguito però con grande attenzione ed esige una capacità interpretativa che non si improvvisa; richiede adeguate competenze filologiche, notevole esperienza nella lingua dell'epoca e nel linguaggio specifico di un libro di cavalleria. Per questi motivi, dopo la prima trascrizione automatica, si è adottato un processo di tripla revisione: una correzione di primo livello che digrezza il materiale, che può essere effettuata da studenti avanzati e stagisti; una revisione di secondo livello svolta da specialisti affidabili, che raggiunge un grado discreto di accuratezza; una terza revisione del curatore responsabile, che sorveglia tutto il processo, rilegge e corregge il testo, per giungere a pubblicarlo nella Biblioteca Digitale. Gli originali sono stati scelti tra gli esemplari meglio conservati delle prime edizioni custodite nelle biblioteche con cui collaboriamo.

Vediamo ora come si presenta il portale.

## La Biblioteca Digitale del Progetto Mambrino

Il portale chiamato [\*Progetto Mambrino-Biblioteca Digitale\*](#) permette di navigare partendo da tre blocchi principali, che danno accesso rispettivamente al Database bibliografico, alle Edizioni Scientifiche Digitali e ai Database semantici, cioè gli Indici dei nomi dei personaggi, luoghi e motivi. Nella homepage, a sinistra si trova il Database bibliografico, al centro le Edizioni digitali e a destra il bottone degli Indici semantici.



Figura 9: Homepage della Biblioteca Digitale

La struttura del Database bibliografico è articolata su tre livelli gerarchici: opere, edizioni ed esemplari, schedati in campi correlati tra loro e coincidenti con i filtri e le opzioni di ricerca nell’interfaccia utente (lingua, ciclo, autore, traduttore, ecc.). Nel Database si potrà quindi cercare un’opera, con l’anno della prima edizione e altri dati editoriali, in una scheda che fa riferimento a un elenco di edizioni; al livello delle edizioni si troverà la lista di tutte le edizioni conosciute ordinata per anno, con la descrizione bibliografica e l’elenco degli esemplari schedati secondo le

città e le biblioteche che li conservano; al livello degli esemplari vi è la descrizione catalografica di ogni copia, con la possibilità di connettersi alle schede delle biblioteche e visualizzarne le riproduzioni fotografiche, qualora disponibili. Ad ogni edizione è stato attribuito un indicatore univoco di riferimento (numero PMDB: Progetto Mambrino-Biblioteca Digitale). Ovviamente, qui compaiono anche i link alle edizioni digitali del Progetto Mambrino. La struttura del database è stata pensata per potersi espandere anche alla schedatura bibliografica dei corpora cavallereschi nelle diverse lingue in cui si diffusero, con l'idea di arrivare in futuro alla mappatura completa del fenomeno<sup>13</sup>.

Il blocco delle Edizioni digitali è il vero cuore della Biblioteca digitale, che pubblica le edizioni dei testi che finora erano privi di edizione moderna. Con il proposito di pubblicare in tempi brevi tutto il ciclo di *Amadis* e di *Palmerino*, abbiamo scelto come testo pilota lo *Sferamundi di Grecia*, il libro tredicesimo di *Amadis*, prima continuazione italiana originale del ciclo, opera di primaria importanza nel contesto europeo.

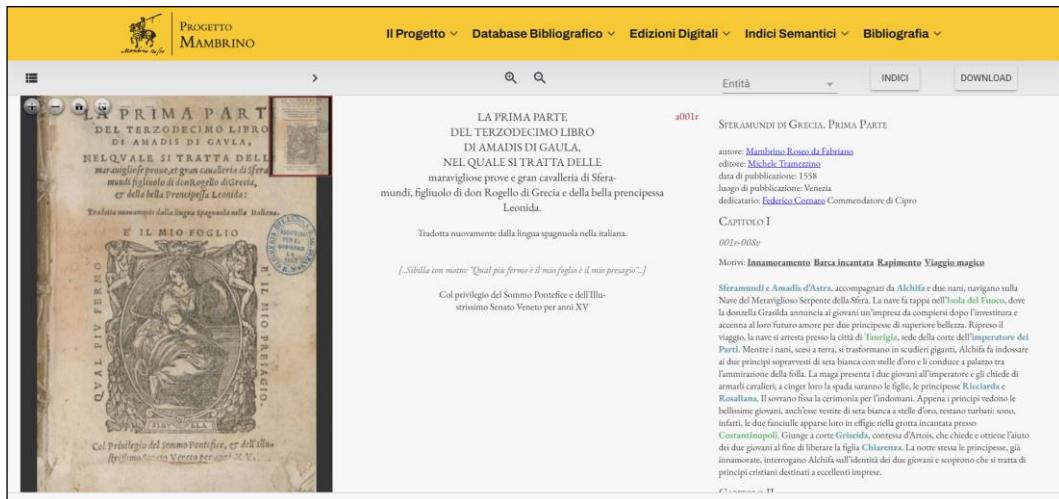


Figura 10: Edizione digitale dello *Sferamundi di Grecia. Prima parte*.

<sup>13</sup> Abbiamo già cominciato a riversare le schede della fondamentale bibliografia dei *libros de caballerías* castigliani (Eisenberg e Marín Pina, 2000).

L'aspetto più valido della piattaforma è il suo carattere interattivo, non solo perché la pagina si apre mettendo in relazione la riproduzione dell'originale con il testo trascritto, dando la possibilità di scorrere parallelamente le immagini digitalizzate e la trascrizione, ma soprattutto perché consente l'integrazione dei romanzi fra loro e vi affianca un apparato semantico, che contiene un livello base di analisi narrativa, formato dai sommari dei romanzi e dagli indici degli antroponi e dei toponomi. Nei riassunti pubblicati in sequenza, capitolo per capitolo, sono stati marcati infatti i nomi dei personaggi, dei luoghi e i principali motivi narrativi ricorrenti, accessibili al mouse dell'utente. Questa parte del progetto è in corso: alla data del 2025 i nomi di personaggi indicizzati sono più di 1300 e quelli di luoghi sono più di 600.

In questi database semantici confluisce insomma una descrizione interpretativa, integrata ai testi in forma dinamica tramite la marcatura dei riassunti; si sta implementando l'indice dei luoghi e l'indice dei motivi narrativi e si sta lavorando sulla geolocalizzazione dei toponomi su mappe coeve (Neri: Progetto *tabula imaginaria*)<sup>14</sup>.

Gli elementi satelliti dell'edizione formano quindi una complessa rete di conoscenza, costituita da banche dati bibliografiche, file-immagine, indici, mappe e collegamenti ad altre risorse. La pagina si avvale di un modulo di ricerca avanzata corredata da un'interfaccia multilingue: insomma, non si tratta affatto di una semplice edizione sinottica tradizionale del tipo in cui la trascrizione si affianca all'immagine dell'originale, ma di una risorsa più complessa e flessibile (Bognolo e Bazzaco, 2024 a e b).

---

<sup>14</sup> La *Tabula imaginaria* diretta da Stefano Neri fa parte del progetto PRIN 2022 *Chivalric Spaces, A digital landscape of texts, stories and narrative motifs of printed popular chivalric literature in Italy and Spain* (prot. 2022HT3XYP - P.I. Annalisa Perrotta). Si tratta di una cartografia delle geografie evocate dai testi, attraverso una visualizzazione digitale dinamica ed interattiva che permette di collocare sulle mappe i luoghi reali e fintizi che compongono la geografia dei romanzi cavallereschi italiani e spagnoli (scheda in <https://www.dlls.univr.it/?ent=progetto&id=6219&lang=enDall>). Stefano Neri e Antonio Azaustre Lago hanno partecipato con un poster sull'argomento al VII Congreso de la Asociación de Humanidades Digitales Hispánicas, dal titolo «*Ad cognoscendum, agendum vel operandum». Compromiso cívico y social de las Humanidades Digitales*, València, 22-24 ottobre 2025 (<https://hdh2025.uv.es/>).

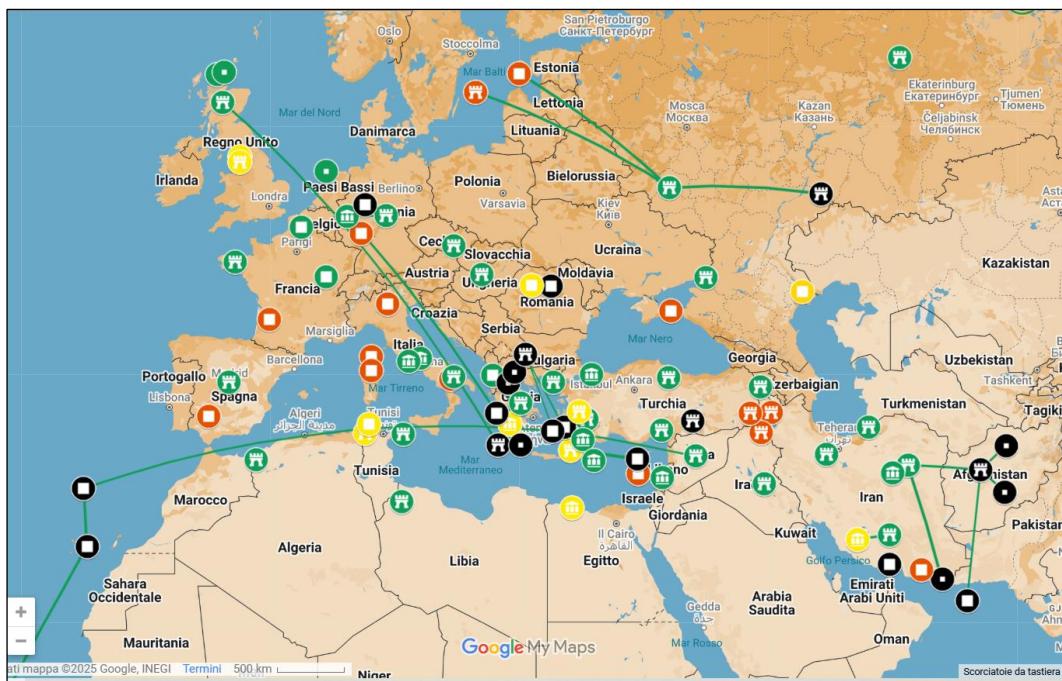


Figura 11: Primi risultati del progetto *Tabula imaginaria*

## I principi FAIR. L'apertura e il riconoscimento scientifico

La scelta di mettere a frutto lo studio di queste opere attraverso delle edizioni digitali in *open access* coincide con l'indirizzo dei cosiddetti principi FAIR, l'acronimo della scienza aperta: FAIR sta per *Findable, Accessible, Interoperable, Reusable*. La decisione di convogliare gli sforzi verso la realizzazione di una biblioteca digitale aperta risponde all'esigenza di riordinare i dati di una esuberante bibliografia primaria per renderli accessibili ai ricercatori, nonché, prima di tutto, agli stessi collaboratori del *Progetto Mambrino*. Lo stesso si può dire delle edizioni digitali ad accesso aperto. Inoltre, la scelta si deve alla necessità di far conoscere le opere come insieme integrato, e, infine, all'utilità di offrire diverse versioni dei testi, riutilizzabili anche da altri ricercatori. Insomma, integrazione, riutilizzabilità, accessibilità, sostenibilità sono i pilastri del progetto.

La scarsa accessibilità di questi libri antichi ha causato finora una certa confusione, dovuta alle difficoltà che hanno incontrato i bibliografi e i bibliotecari nel catalogare titoli molto simili e distinguere fra loro esemplari di edizioni diverse. Uno dei presupposti più promettenti della ricerca è la collaborazione con le biblioteche nel difficile lavoro di catalogazione. Intratteniamo attualmente rapporti con diverse biblioteche, tra cui la Nazionale Braidense di Milano, la Nazionale Marciana di Venezia, le Biblioteche Civiche di Verona e di Vicenza. Nel 2020 abbiamo firmato un accordo con la Biblioteca Nazionale di Spagna (Biblioteca Nacional de España, Madrid) che conserva molti esemplari del *corpus* italiano, accordo grazie al quale la biblioteca ha incluso nel suo piano di digitalizzazione molti esemplari di interesse del Progetto Mambrino in loro possesso e ha concesso l'autorizzazione a utilizzarli nella Biblioteca Digitale, pubblicando parallelamente le riproduzioni in accesso aperto anche nella [\*Biblioteca Digital Hispánica\*](#)<sup>15</sup>.

I portali in *open access* come il nostro consentono di rendere disponibili a un vasto pubblico risultati di ricerche scientifiche che si spera siano rigorose e affidabili, in contrasto con la superficialità e l'irresponsabilità che spesso si avvertono nel web. Quelle del *Progetto Mambrino* sono delle Digital Scholarly Editions<sup>16</sup>, edizioni accademiche che rispettano i criteri dichiarati per la trascrizione rigorosa di un'opera del Cinquecento italiano, nettamente distinte dalle edizioni improvvise amatoriali, imprecise e prive di metadati che si affastellano disordinatamente in rete. Per questo, riteniamo che al lavoro editoriale per queste edizioni sia dovuto il giusto riconoscimento accademico.

Abbiamo quindi preteso il riconoscimento di queste Edizioni Scientifiche Digitali come «prodotti della ricerca» con la stessa dignità dei libri a stampa; abbiamo voluto, cioè, ottenere un codice ISBN, affinché il la-

---

<sup>15</sup> Cogliamo l'occasione per ringraziare le biblioteche che appoggiano il nostro progetto, in particolare la Biblioteca Nacional de España di Madrid, la direttrice Ana Santos Aramburo e le dottoresse Adelaida Caro Martín e Marta Vizcaíno Ruiz del Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros, che ci hanno seguito con competenza ed entusiasmo.

<sup>16</sup> Riguardo alle DSE, si veda Sahle (2016), Pierazzo e Mancinelli (2020), Rosselli del Turco (2023). L'associazione *Digital Humanities im deutschsprachigen Raum* ha redatto il *Manifest für digitale Editionen*, in traduzione italiana «Manifesto» 2022.

voro svolto potesse essere riconosciuto a livello scientifico nazionale e internazionale. Tuttavia, non è stato facile far riconoscere le nostre edizioni e il nostro Database bibliografico, perché gli standard dell'ISO (International Organization for Standardization) non offrono soluzioni adatte per la registrazione di una bibliografia elettronica scientifica in rete, e nemmeno per una Digital Scholarly Edition, che viene considerata semplicemente alla stregua di un libro elettronico. Sono previsti infatti solo due formati: quello cartaceo e quello digitale poveramente inteso, come PDF o e-book. Quindi, per ora, abbiamo dovuto accontentarci di registrare gli e-book, che costituiscono un prodotto secondario e collaterale delle Edizioni digitali interattive e si riducono a un'edizione elettronica chiusa e scaricabile. Ci rendiamo conto delle difficoltà di aggiornamento della regolamentazione al momento di attribuire un valore a un prodotto fluido, ma è un peccato che non si possa registrare l'edizione nella sua interezza che, in questa segmentazione in libri elettronici, va frantumata e dispersa.

The screenshot shows the 'Edizioni Digitali' section of the PROGETTO MAMBRINO database. At the top, there's a yellow header bar with the project logo and navigation links: 'Il Progetto', 'Database Bibliografico', 'Edizioni Digitali', 'Indici Semanticci', 'Bibliografia'. Below the header, the page title 'Edizioni Digitali' is displayed, along with a 'Info' button. On the left, there's a sidebar with a search bar labeled 'Cerca nei titoli' and dropdown menus for 'Curatori' (Federica Zoppi, Stefano Bazzaco, Anna Bognolo, Stefano Neri) and 'Cicli' (2). The main content area shows a list of '7 Opere' with the following details:

- 13/1 Sferamundi di Grecia. Prima parte**  
a cura di Stefano Bazzaco  
ISBN 978-88-947529-0-8  
DOI <https://zenodo.org/doi/10.5281/zenodo.11398151>
- 13/2 Sferamundi di Grecia. Seconda parte**  
a cura di Stefano Neri  
ISBN 978-88-947529-1-5  
DOI <https://zenodo.org/doi/10.5281/zenodo.11398259>
- 13/3 Sferamundi di Grecia. Terza parte**  
a cura di Stefano Bazzaco  
ISBN 978-88-947529-2-2  
DOI <https://zenodo.org/doi/10.5281/zenodo.11400258>
- 13/4 Sferamundi di Grecia. Quarta Parte**  
a cura di Federica Zoppi  
ISBN 978-88-947529-3-9  
DOI <https://zenodo.org/doi/10.5281/zenodo.11400334>
- 13/5 Sferamundi di Grecia. Quinta parte**  
a cura di Anna Bognolo  
ISBN 978-88-947529-4-6  
DOI <https://zenodo.org/doi/10.5281/zenodo.11400512>
- 13/6 Sferamundi di Grecia. Sesta parte**  
a cura di Federica Zoppi  
ISBN 978-88-947529-5-3  
DOI <https://zenodo.org/doi/10.5281/zenodo.11400583>

Figura 12: Le sei parti dello *Sferamundi di Grecia* nella Biblioteca Digitale.

In conclusione, la piattaforma offre in accesso aperto un prodotto triplo, rivolto a diversi tipi di utenti:

1. Nella *Biblioteca digitale del Progetto Mambrino*, i ricercatori potranno trovare l'insieme completo delle informazioni sulle opere: il database bibliografico, le edizioni e l'apparato di riferimento semantico (riassunti e indici).
2. Gli specialisti potranno accedere alle edizioni pubblicate tramite i contenuti scaricabili come file XML-TEI e trascrizioni in formato TXT, che potranno essere riutilizzati per il *text mining* e per gli studi quantitativi. Per i suoi scopi, il Progetto Mambrino ha marcato solo dati metatestuali e narrativi, lasciando il testo il più possibile pulito e neutro. La possibilità di scaricare i file in formato testo e XML-TEI permette di annotare i testi in base alle proprie esigenze, ad esempio tramite la marcatura di aspetti linguistici o di cultura materiale<sup>17</sup>.
3. Al di là del mondo accademico, l'intento del progetto è anche divulgativo: una fascia più ampia di utenti non specialisti, come studenti o lettori interessati, avrà accesso alla piattaforma da cui potrà scaricare gratuitamente gli e-book da poter leggere *offline* con agio (Bazzaco, 2025).

## Interoperabilità e sostenibilità

La Biblioteca Digitale è stata progettata secondo criteri di interoperabilità dei dati, per poter integrare il lavoro non solo con il metamotore del dominio *Mapping Chivalry*, che accomuna i quattro portali sviluppati dai gruppi di ricerca, ma anche con aggregatori più ampi, come [Red Aracne Nodus](#) ed [Europeana](#)<sup>18</sup>. Questi metamotori di ricerca associano progetti simili in un'unica piattaforma per ottimizzare il reperimento dei dati e consentono lo scambio immediato di informazioni fra loro. Grazie alla

---

<sup>17</sup> Il portale infatti include un pulsante di Download, che consente all'utente di scaricare e consultare in locale un file compresso contenente i documenti XML-TEI del testo e dell'abstract, la versione e-book dell'opera e un file TXT a disposizione degli utenti per elaborazioni successive.

<sup>18</sup> [Red Aracne Nodus](#) è una rete che coordina diversi progetti nel campo della letteratura ispanica e offre un'interfaccia comune che riunisce i database e le biblioteche digitali dei gruppi partecipanti, fungendo da punto di incontro collaborativo tra le loro risorse digitali. Si veda Pena Sueiro y Saavedra Places (2019); Collantes Sánchez (2023).

migrazione dei contenuti nel formato *Linked Open Data* e all’adattamento dei metadati al protocollo di distribuzione internazionale OAI-PMH, la Biblioteca digitale del Progetto Mambrino sarà in grado di alimentare la ricerca in altri campi di studio. La condivisione dei dati online con i principali aggregatori europei inoltre offre una garanzia di sostenibilità futura.

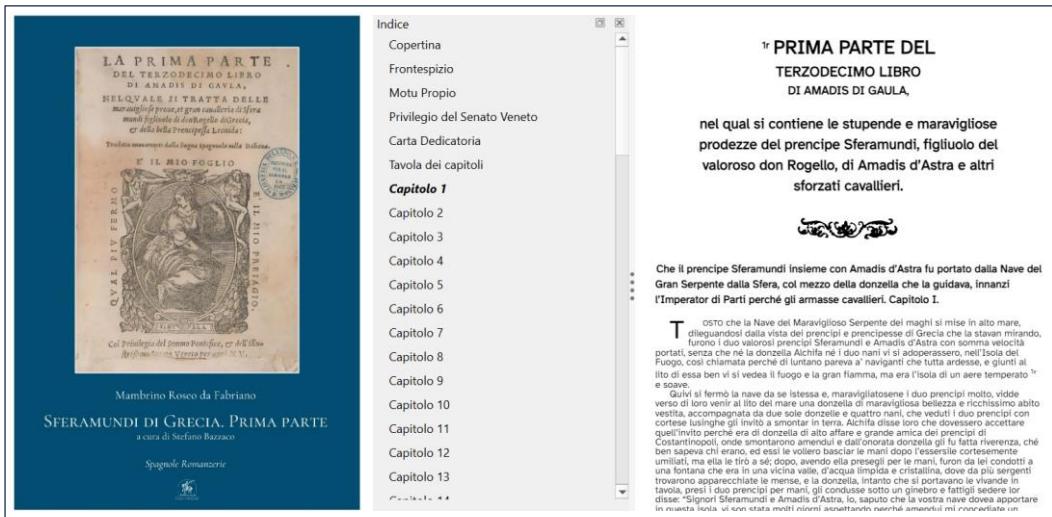


Figura13: Esempio di e-book accessibile dello *Sferamundi di Grecia. Prima parte*.

La sostenibilità nel tempo è il problema di molti progetti digitali che rischiano di divenire obsoleti e inaccessibili a causa della scarsità di finanziamenti. Grazie al sostegno offerto finora dal Dipartimento, si spera che il Progetto Mambrino abbia lunga vita. Tuttavia, affinché il nostro *corpus* possa trovare altre vie di lettura, il progetto si è dotato di una collana di edizioni cartacee pensate per durare nelle biblioteche e per raggiungere utenti di tipo tradizionale, edizioni forse preziose in luoghi e tempi in cui non sia possibile l’accesso a Internet<sup>19</sup>. La collana, intitolata *Spagnole romanzerie*, edita da Ledizioni di Milano, pubblicherà due o tre volumi all’anno,

<sup>19</sup> In sostanza, stiamo procedendo in una direzione opposta alla maggioranza delle edizioni digitali che si trovano in rete: mentre la maggior parte di esse ha origine da precedenti edizioni cartacee, il Progetto

iniziando dalla serie di *Amadis*. Le prime due parti dello *Sferamundi* vedranno la luce nel 2025.

### **La biblioteca digitale come cantiere aperto**

Bisogna ammettere che in questo momento la Biblioteca Digitale con i suoi elementi satelliti è un cantiere aperto: la dimensione del progetto è tale che il tronco centrale della Biblioteca digitale non può che essere esito di un lavoro di molti anni. Certi risultati mancano ancora di rifiniture, altri compaiono in una versione sperimentale, che va messa alla prova per verificarne accuratezza e coerenza. Ciò si scontra, evidentemente, con le pretese di rigore scientifico: non è corretto mettere in mostra l'edizione di un testo fintanto che non la si ritiene al di sopra di una soglia dignitosa di revisione e limatura. Tuttavia, la pubblicazione *on line* rende sempre possibili modifiche e aggiornamenti ed, essendo il progetto costituito da tante parti integrate fra di loro, non ci è sembrato semplice né utile rimandarne la pubblicazione e si è scelta piuttosto una politica di apertura, anche a costo di svelare le impalcature del cantiere.

Nel momento in cui scrivo non tutte le parti dello *Sferamundi di Grecia* hanno raggiunto il livello di revisione finale auspicato. D'altro canto, mettere a disposizione una lettura parziale del romanzo non aveva senso; perciò, abbiamo deciso di caricare tutta l'opera, anche se ancora in fase di revisione, per offrire l'accesso dell'intero romanzo al gruppo di lavoro e agli utenti esterni, perché si potesse verificarne la coerenza e segnalare eventuali sfasature o errori. Una biblioteca, anche digitale, è uno scaffale di libri, il cui nucleo centrale sono le edizioni. Questo tipo di pubblicazione rientra nell'ideale dell'edizione collaborativa ad accesso aperto. Riteniamo che mettere a disposizione del pubblico una risorsa *open access* sia un comportamento sano e virtuoso in una comunità scientifica curiosa e ben disposta, pur con tutti i rischi del caso.

---

Mambrino crea edizioni che nascono digitali (*born digital*). Invece di pubblicare prima il libro cartaceo e poi a versione web, per il Progetto Mambrino l'edizione cartacea rappresenta un prodotto secondario dell'edizione digitale, atta a garantirne doppiamente la sostenibilità e la durata nel tempo.

Per esempio, può sembrare bizzarra la scelta dello *Sferamundi di Grecia* come testo pilota, ma abbiamo scelto consapevolmente di pubblicare innanzitutto il libro tredicesimo, lo *Sferamundi*, romanzo monumentale composto dai sei volumi che concludono la serie di *Amadis* italiana. Siamo consapevoli che, per comprendere appieno questo romanzo, bisognerebbe conoscere gli antefatti narrati nei dodici libri di *Amadis* precedenti, da *Amadis di Gaula* a *Amadis di Grecia* o ai vari libri di *Florisello*, fino al libro dodicesimo di *Silves della Selva*. Queste informazioni però si trovano nel *Repertorio di Amadis*, dove si possono consultare gli argomenti di tutti i romanzi assieme all’indice onomastico dei personaggi.

Insomma, abbiamo voluto iniziare dallo *Sferamundi* perché rappresenta un fondamentale anello di congiunzione nella serie ispano-italiana e in una prospettiva europea, ed è quindi l’opera da far conoscere per prima. Effettivamente, queste opere ebbero un successo impressionante in tutta Europa, a cominciare dalla Francia e dalla Germania, fino all’Inghilterra e alle Fiandre. Le sei parti del libro tredicesimo furono tradotte in francese senza badare all’autore e alla lingua originale: gli editori francesi tradussero i dodici libri di *Amadis de Gaula* e poi continuaron a pubblicare la serie, con la conseguenza che in Francia il ciclo arrivò a comprendere venticinque volumi, a cui si aggiunsero altre tre continuazioni in lingua tedesca (Neri, 2026).

Intendiamo pubblicare anche gli altri supplementi alla serie spagnola di *Amadis* e lo stesso si farà per la serie di *Palmerino*, cominciando dal primo libro originale di Roseo, il *Flortir*<sup>20</sup>. Tutte queste opere potranno essere sistematate sullo scaffale della Biblioteca digitale, che non ha limiti di spazio né problemi di peso. Grazie alla capacità dei server del Dipartimento, che garantiranno la sopravvivenza di tutto il portale di *Mapping Chivalry* per alcuni anni, lo scaffale potrà contenere molti altri libri e si potranno creare altre risorse e strumenti nel tempo.

---

<sup>20</sup> Il *Flortir* sarà il primo dei romanzi pubblicati nel contesto del progetto di ricerca PRIN 2022 diretto da Federica Zoppi; *spaNice: Spanish Cultural Models in Early Modern Venice (the development and circulation of Spanish literature and language in 16th-17th century Italy)* (202297ATKC). Federica Zoppi è anche responsabile dell’unità di ricerca dell’Università di Verona per il Progetto PRIN PNRR *The digital catalogue of Spanish epic chivalric poems of the 16th and 17th centuries: texts, paratexts and socio-literary networks (an interdisciplinary approach)* (P2022HCHFR).

## Le *Digital Humanities* nella ricerca filologica

Vorrei qui spezzare una lancia in favore delle *Digital Humanities*, che non solo offrono notevoli possibilità per la ricerca e la divulgazione, ma costringono gli studiosi a riordinare le informazioni con rigore e a formalizzarle in modo corretto e univoco in dati e metadati, secondo standards condivisi a livello internazionale. Fin dalla gestazione del primo sito web nel 2013, i ricercatori del *Progetto Mambrino* si sono resi conto che caricare i dati in rete permetteva di essere immediatamente visibili in tutto il mondo e avere quindi dei riscontri, intessere dei rapporti, a volte ricevere dei suggerimenti preziosi che, per esempio, ci hanno rivelato l'esistenza di esemplari sconosciuti in biblioteche non ancora esplorate (Neri, 2010, 2017, Crescini, 2020). Inoltre, l'attenzione a mantenere il sito aggiornato e comprensibile obbligava a un continuo lavoro di riordino e verifica dei dati, pur nella consapevolezza che il lavoro non avrebbe mai potuto considerarsi compiuto; infine, permetteva di possedere un vasto archivio prontamente consultabile anche dagli stessi membri del gruppo. Insomma, mantenere un database digitale è un servizio che si rivolge all'esterno, ma anche all'interno del progetto. L'impegno gravoso di mantenere il sito costantemente aggiornato, che deve molto alla acribia e costanza di Stefano Neri, è ricompensato e comporta dei vantaggi: conferisce alla ricerca un respiro e una sicurezza superiori al supporto cartaceo.

Il finanziamento al PRIN *Mapping Chivalry* ha permesso di contrattare l'azienda informatica Net7 di Pisa, che è stata in grado di realizzare il portale che il *Progetto Mambrino* aveva immaginato. Infatti, i nessi che la macchina riesce a creare non sono altro che i nessi che l'intuizione suggeriva come possibili e utili alla ricerca; il dialogo tra i ricercatori e gli informatici non ha fatto altro che renderli esplicati. Grazie alla dimestichezza di Stefano Bazzaco con l'informatica e con i programmi di riconoscimento dei caratteri, l'uso della piattaforma *Transkribus* ha consentito di adottare un metodo di trascrizione semiautomatica collaborativa che semplifica il lavoro: dà soddisfazione vedere come, in un ambiente digitale, le innovazioni del *machine learning* sono state usate in modo sistematico e proficuo e constatare che le ambizioni possano divenire realtà. La tecnologia non sostituisce il lavoro umano ma, come è sempre stato, ne riduce i tempi e la

fatica. Sono gli studiosi che devono operare le scelte che permettono di dare istruzioni univoche al programma; quindi, è necessario il tempo di immaginare, meditare, capire, discutere e accordarsi per giungere alle scelte migliori. È necessaria una doppia competenza, umanistica e informatica, e una notevole pazienza e capacità di dialogo. Questo è il tempo umano necessario perché la macchina proceda, poi, in modo spedito e utile.

In conclusione, pubblicare le opere del *Progetto Mambrino* in una *Biblioteca Digitale* su un portale web è la soluzione più appropriata, perché permette di ottimizzare la ricerca su un *corpus* così vasto e di ridurre i costi di pubblicazione. Permette inoltre di integrare più edizioni digitali di romanzi in un unico spazio di consultazione, in modo che un'interrogazione trasversale e incrociata possa rivelare immediatamente continuità o differenze e individuare ricorrenze di personaggi, luoghi e avventure all'interno dell'intero mondo narrativo. Infine, nel web si gode il vantaggio di pubblicare libri facilmente accessibili alla comunità internazionale a una velocità che fino a poco tempo fa era inimmaginabile.

Con i successivi progressi, lo iato tra i desideri e la realtà si riduce, ma resta anche incolmabile, perché nuovi obiettivi, prima impensati, appaiono raggiungibili. Insomma, il *Progetto Mambrino* resta un progetto di ricerca di lunga durata e, in prospettiva, i ricercatori più giovani creeranno altre interazioni e collaborazioni.

## Epilogo

In conclusione, vorrei accennare a una riflessione sull'utilità scientifica dello studio dei romanzi cavallereschi spagnoli che, in un contesto euristico ampio, possono contribuire allo studio diacronico delle forme e delle tecniche narrative del romanzo e al dibattito sulla natura e sullo statuto della finzione (Bognolo, 2023b).

Credo che sia indispensabile inquadrare la ricerca in una cornice di senso più vasta, che riguarda un campo di studi letterari più aperto e globale della sola ispanistica, e questo su due fronti: lo studio della narrativa e lo studio della finzione. Narrativa e finzione, pur spesso accomunate, non sono la stessa cosa. I romanzi cavallereschi si sono sviluppati in un

momento storico in cui tra questi due concetti avveniva una saldatura, e hanno rappresentato la narrativa di finzione per eccellenza, fonte di entusiasmi e soggetta ad anatemi. Come allora, anche oggi, la narrativa e la finzione sono divenuti un campo di battaglia teorico e ideologico nella discussione scientifica internazionale (Lavocat, 2021). La nostra ricerca può contribuire ad affrontare due questioni attualissime: riprendendo il filo della narratologia classica, può indagare i contenuti, le strutture e le tecniche narrative che si crearono ben prima del cosiddetto «romanzo moderno»<sup>21</sup>; allo stesso tempo, può riflettere sulle forme assunte dai romanzi premoderni in quanto universi di finzione, in grado di porre problemi sul rapporto tra il vero e il falso prima dell'avvento del realismo del diciannovesimo secolo.

Da un lato, negli studi sulla narrativa, è cruciale elaborare una teoria che renda conto di narrazioni esistenti lungo una durata maggiore rispetto al breve periodo della grande letteratura realista occidentale, senza cioè pretendere di adattare Cervantes, né tanto meno i libri di cavalleria, a letto di Procuste ottocentesco. Per un *corpus* che offre una campionatura straordinaria finora trascurata come i *libros de caballerías*, è necessario postulare una poetica discontinua e diversa da quella moderna. Per una visione rigorosa del romanzo, in senso morfologico e storico, si deve studiare seriamente il paradigma che precede la formazione del romanzo realista, assai distante dalla pretesa classicista di verosimiglianza aristotelica e dalle convenzioni che ne sono derivate, che per tanto tempo la critica ha privilegiato, arrivando a farcele sentire come naturali, al culmine di un processo teleologico di dubbia fondatezza.

---

<sup>21</sup> La narratologia classica indagava le convenzioni delle tecniche narrative, del punto di vista, della voce (Bremond, Todorov, Genette) nonché delle strutture del racconto come archetipo di lunga durata, data l'indubbia continuità tra le narrazioni folcloriche, il *romance* e il romanzo popolare (Propp, Frye). Sebbene la posizione dello scrittore e del pubblico mutino nei diversi contesti storico-culturali, alcune strutture narrative permangono inalterate, tanto che le troviamo ancora alla base delle sceneggiature di base di Hollywood (Vogler, 2010). Interessano inoltre i meccanismi della trama (Brooks, 1995), della suspense (Calabrese, 2016), le trappole al lettore fatte di dilazioni e accelerazioni, interruzioni e riprese, fino a comprendere i fenomeni della serialità (Meneghelli, 2018 e Gutiérrez Trápaga, 2017).

Nell’altro senso, si possono studiare i romanzi cavallereschi di questa tradizione in quanto universi di finzione, «finzione pura»<sup>22</sup>. Su presupposti scientifici diversi dalla narratologia classica, un orizzonte di ricerca recente è stato aperto dalla teoria dei mondi possibili, dove al concetto di *plot* si sostituisce quello di *world*. Proprio da questo punto di vista, il personaggio di don Chisciotte interpreta perfettamente il rapporto di empatia e di identificazione tra lettore e personaggio, teorizzato oggi, alla luce degli studi sulla realtà virtuale, sui metaversi e sui videogiochi, con il concetto di immersione (Meneghelli, 2013, 196, Lavocat, 2021)<sup>23</sup>. Gli studi sui libri di cavalleria intercettano insomma sia gli interessi della narratologia di vecchio stampo, sia quelli del cognitivismo di ultima generazione. Entrambi questi paradigmi esplicativi pongono domande a cui gli studi sui romanzi cavallereschi possono offrire una palestra di esercitazione e una risposta.

Già nel XVI e XVII secolo, il successo dei *libros de caballerías* metteva sul tappeto problemi di ordine narratologico e ontologico, con le ricadute ideologiche e sociali che la democratizzazione della lettura generava. Proprio sulla scorta della sua esperienza di lettore cavalleresco, Cervantes è riuscito a porre la questione dei mondi immaginari d’amore e d’avventura, e della loro somiglianza o diversità da quelli reali (la semantica dei mondi possibili: Meneghelli, 2013) e ha reso evidente il paradosso dell’infrazione e della rottura dei limiti tra i due mondi. Ciò che Cervantes ha messo in discussione con gli svarioni di don Chisciotte è proprio la frontiera tra fatto e finzione (Lavocat, 2021, Castellana, 2021) sia oltrepassandola, sia irridendola, ma anche, al contrario, mettendola in risalto con tutti i suoi giochi metafinzionali, a partire dalla sfilza di narratori inattendibili. Insomma, ripensato oggi, Cervantes non solo imita e parodizza le macro e microstrutture dei libri di cavalleria, ma solleva anche problemi sui mondi

---

<sup>22</sup> Si tratta della definizione di Mario Vargas Llosa ripresa da Rico (1990). Il realismo magico americano ha certamente un debito con i *libros de caballerías*, considerati come precursori dello straniamento indotto dal *real maravilloso* latino-americano (Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, 1967).

<sup>23</sup> Le teorie cognitiviste indagano i fenomeni della simulazione, dell’immersione, dell’empatia. La nozione di immersione è stata introdotta da Herman (Calabrese, 2012). Potrebbero essere indagate con approcci contemporanei alcune questioni lungamente dibattute dagli studiosi dei libri di cavalleria, sia riguardo all’aspetto edonistico della letteratura d’evasione e del nuovo mercato del libro stampato, sia alle preoccupazioni di moralisti e censori: insomma la sindrome di don Chisciotte.

di finzione simili a quelli posti recentemente da film come *Matrix*<sup>24</sup>. Quindi, come sostiene Lavocat, interrogare la finzione a partire da un *corpus* medievale o rinascimentale presenta un grandissimo interesse euristico (Lavocat, 2021, 20-24).

Infine, approfondire lo studio dei romanzi cavallereschi spagnoli (nonché italiani ed europei) può contribuire ad allargare il campo degli studi sul romanzo e, in particolare, può arricchire il *corpus* delle famiglie di forme romanzesche su cui Franco Moretti ha fondato le sue importanti indagini sperimentali di morfologia storica. L'archivio su cui il suo laboratorio ha lavorato è limitato, per lo più anglofono e moderno, datato a partire dal XVIII secolo (Moretti, 2005, 2019, 2020, 2022)<sup>25</sup>. Invece, come mostra anche Guido Mazzoni nel suo notevole saggio su *Teoria del romanzo* (2011), il romanzo spagnolo ha avuto un ruolo tutt'altro che minore nel momento dell'ascesa del romanzo europeo fin dal XVI e XVII secolo, ben prima delle date usualmente considerate dagli storici del genere romanzesco. Delle due soglie temporali segnalate da Mazzoni (2011, 73-106) ci interessa la prima, quella del 1550, quando, sull'onda della diffusione delle traduzioni indotta dalla invenzione di Gutenberg, si affaccia alla modernità il primo *corpus* romanzesco, costituito da intere famiglie di romanzi, come il romanzo cavalleresco-cortese, il romanzo greco, il romanzo pastorale, il romanzo epistolare sentimentale, il romanzo picaresco e la novella rinascimentale; e ci interessa, in negativo, la seconda, quella del 1670, quando la *Lettre sur l'origine des romans* di Daniel Huet affossa il *romance* barocco e inaugura l'epoca della *nouvelle* della vita privata. Questi cambiamenti storici porteranno nel XIX secolo alla dicotomia tra *romance* (storie avventurose e improbabili di amori e avventure di personaggi eccezionali) e *novel* (storie di vita ordinaria e di passioni di persone comuni) (Mazzoni, 2011, 97-106).

---

<sup>24</sup> Basta ricordare i problemi posti dalla figura del narratore onnisciente, il continuo uso della metalessi e della metanarratività, l'evidente inconsistenza e trasgressività della temporalità del romanzo, e soprattutto la lunga, variabile e paradossale catena di istanze narrative che danno vita al mondo narrato con la ‘voce’ e lo illuminano con lo ‘sguardo’. Sui mondi possibili nel *Don Chisciotte* si veda Segre (2006) e si confronti l'analogia nozione di regioni dell’immaginazione di Martínez Bonati (1995). Sul fatto che molti di questi problemi fossero già tematizzati nei libri di cavalleria stanno insistendo Marín Pina (2011) e Gutiérrez Trápaga (2017).

<sup>25</sup> Si vedano anche i saggi raccolti in *Critica sperimentale* 2021.

Franco Moretti ha cercato di visualizzare attraverso grafici, carte e alberi, «quanto sia sterminato e anche in gran parte inesplorato il campo letterario» (2005, 5). Nonostante i limiti metodologici più tardi riconosciuti e i ripensamenti davanti agli esiti poco lusinghieri di certa ricerca sulle *digital humanities* (Moretti, 2019), la sua ambizione è legittima: guardare la letteratura come sistema piuttosto che come canone fa emergere una storia letteraria più sorprendente e più ricca, dove cadono le barriere tra alto e basso, tra capolavoro e archivio, tra *best seller* perduti e opere eccellenzi ormai considerate classici irrinunciabili.

Pubblicare e mettere in rete il *corpus* spagnolo e i romanzi italiani che ne derivano contribuisce ad andare oltre a quell'1% dei romanzi che compongono il canone e ad intravedere un campo letterario più vasto nel suo complesso<sup>26</sup>. Non si potrà mai arrivare a un quadro completo, che coinciderebbe con la folle mappa dell'impero di borgesiana memoria, ma si potrà arricchire l'idea che abbiamo del campo letterario e rendere più adeguato l'archivio digitalizzato che possediamo. Finché il vasto *corpus* dei romanzi cavallereschi spagnoli non sarà disponibile in rete alla pari del *corpus* in lingua inglese, il campione scelto sarà sempre parziale, e al «cespuglio» del sistema-romanzo mancherà un ramo fondamentale. Il 99% sommerso, di cui parla Moretti, comprende ben di più del romanzo anglofono. Gli ispanisti possono dare una mano affinché, con parole sue, questo campo letterario, di cui ben poco ancora sappiamo, ci impartisca la sua «doppia lezione, di umiltà ed euforia per quanto resta ancora da fare (moltissimo)» (Moretti, 2005, 5).

§

---

<sup>26</sup> Nel capitolo *Reconstructing the literary field* che fa da interessante introduzione metodologica al suo libro, Margaret Cohen chiama questo insieme «quel grande non-letto» (*the great unread*, 1999, 23). Anche Cohen (1999, 6) auspica la costituzione di un archivio che tenga memoria dei generi dimenticati, con riferimento a Moretti: «The books we now remember are only a fraction of the literary past, as Franco Moretti observes in recent important work on how the literary archive might provide crucial raw material for the renewal of literary history». Sulla scarsa considerazione del romanzo spagnolo medievale è sempre fondamentale il saggio di Deyermond (1975). Anche per i generi letterari si tratta comunque di una questione di egemonia. Sulle differenze nei sistemi letterari spagnolo e italiano dell'epoca, che determinano la diversità di ricezione e di scambio letterario, si veda Bognolo (2017c).

## Bibliografía citada

- Auerbach, Erich, «Filologia della Weltliteratur», in *Letteratura mondiale e metodo*, Milano, Nottetempo, 2022.
- Bazzaco, Stefano, «El reconocimiento automático de textos en letra gótica del Siglo de Oro: creación de un modelo HTR en la plataforma Transkribus», *Janus* 9 (2020), pp. 534-561.
- , (ed.) *Humanidades digitales y estudios literarios hispánicos*, num. speciale 1 di *Historias Fingidas*, (2022a).
- , «Sistemas de reconocimiento de textos e impresos hispánicos de la Edad Moderna. La creación de unos modelos de HTR para la transcripción automatizada de documentos en gótica y redonda (s. XV-XVII)», num. speciale 1 di *Historias Fingidas*, (2022b), pp. 67-125.
- , «La trascrizione automatica di documenti a stampa antichi. Appunti per un modello di riconoscimento della tipografia in corsivo», *DIGITALIA* 19. 1 (2024a), pp. 63-86.
- , «Revolucionar el acceso al patrimonio librario: los sistemas de HTR entre Humanidades Digitales y ciencia de la información», *Philología Hispalensis*, 38.2 (2024b), pp. 59-77.
- , «Interfaces de visualización y criterios de accesibilidad. La edición digital de la primera parte del Sferamundi di Grecia (1558) de Mambrino Roseo da Fabriano», *Selected Papers from the 2024 TEI Conference, Journal of the Text Encoding Initiative*, 19 (2025).
- Bognolo, Anna, «Il Progetto Mambrino. Per una esplorazione delle traduzioni e continuazioni italiane dei *libros de caballerías*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 6 (2003), pp. 190-202.
- , «Vida y obra de Mambrino Roseo da Fabriano, autor de libros de caballerías», *eHumanista*, 16 (2010), pp. 77-98.
- , «Il romanzo cavalleresco spagnolo in Italia e la collezione di Amadis della Biblioteca Civica di Verona», in *L'età di Carlo V. La Spagna e l'Europa*, ed. S. Monti, Verona, Fiorini, 2011, pp. 125-145.
- , «La ricerca recente sul romanzo cavalleresco spagnolo», *Critica del testo*, XX, 2 (2017a), pp. 387-416.

- , «Mambrino Roseo da Fabriano», voce in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Treccani, Roma, 2017b, vol. 88, pp. 465-468.
- , «Variedad entre riqueza y desorden. Más sobre Cervantes y Tasso», *Critica del testo*, XX, 3 (2017 c), pp. 1-22.
- , «Mapping Chivalry e Progetto Mambrino. Per una banca dati dei motivi cavallereschi», in *Saberes humanísticos, ciencia y tecnología en la investigación y la didáctica del hispanismo*, eds. Nancy De Benedetto, Simone Greco e Paola Laskaris, 2022 pp. 40-48.
- , «El Proyecto Mambrino: para una Base de Datos de motivos caballerescos», in *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro*, eds. A. Sánchez Jiménez, C. López Lorenzo, A. J. Sáez e J. A. Salas, Reichenberger, Kassel, 2023a, pp. 127-140.
- , «Attualità dello studio dei libri di cavalleria: il progetto PRIN Mapping Chivalry nel XXI secolo», *Orillas* 12 (2023b). Monografico *Cavalleresca y reescrituras (siglos XIX-XXI)*, eds. Elisabetta Sarmati e Amy Bernardi, pp. 485-495.
- , «Le Digital Humanities e l'accessibilità del patrimonio letterario», in *Informatica umanistica, Digital Humanities: verso quale modernità?*, eds. M. Gatto, A. Squeo, S. Silvestri, Bari, Cacucci, 2024, pp. 105-118.
- , «Editores, impresores, grabadores y colaboradores de tipografía. La imprenta italiana de libros de caballerías en castellano», in *La difusión internacional de los libros de caballerías castellanos*, coord. J. Sánchez-Martí e R. G. Sumillera. Madrid, CSIC, Anejos Revista de Literatura, 2026, in corso di stampa.
- Bognolo, Anna, Francesco Fiumara e Stefano Neri, *El linaje de Amadís de Gaula en un árbol genealógico del Siglo XVII* (Roma, V. Mascardi, 1637), in *Compostella aurea*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2010, pp. 481-491.
- Bognolo, Anna e Stefano Bazzaco. «Tra Spagna e Italia: per un'edizione digitale del Progetto Mambrino», *eHumanista/IVITRA*, 16 (2019), pp. 20-36.

- Bognolo, Anna e Stefano Bazzaco. «Editar libros de caballerías en la era digital: la Biblioteca Digital del Proyecto Mambrino», in *Editar el Siglo de Oro en la era digital*, eds. Eugenia Fosalba e Susanna Allés Torrent (*Studia Aurea Monográfica*, n. 9), 2024, pp. 19-48.
- Bognolo et al., *Ciclo italiano di "Amadis di Gaula". Collezione della Biblioteca Civica di Verona*, eds. A. Bognolo, P. Bellomi; F. Colombini; S. Neri, studi preliminari di A. Bognolo e P. Bellomi, prefazione di A. Contò, Verona, QuiEdit, 2011-2012.
- Brooks, Peter, *Trame: intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Cabo Aseguinolaza Fernando, «Correr el mundo». La literatura de caballerías como *world literature*», *Historias Fingidas*, 3 (2015), pp. 55-66.
- Calabrese, Stefano, *Neuronarratología. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Clueb, 2012.
- , *La suspense*, Roma, Carocci, 2016.
- Casanova, Pascale, *La repubblica mondiale delle lettere*, Milano, Nottetempo, 2023.
- Castellana, Riccardo, «A proposito di: Françoise Lavocat, Fatto e finzione. Per una frontiera», Roma, Del Vecchio Editore, 2021, 756 pp.», *Polythesis* 2, (2021), pp. 101-117.
- Cohen, Margaret, *The sentimental education of the novel*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Collantes Sánchez, Carlos M., «Red Aracne Nodus: consolidación y nuevos horizontes en las Humanidades Digitales», in Antonio Sánchez Jiménez, Cipriano López Lorenzo, Adrián J. Sáez, José Antonio Salas (eds.), *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2023, pp. 489-501.
- Crescini, Alice, «Progetto Mambrino. «Spagnole romanzerie»: esemplari censiti nel 2018-2020», *Historias Fingidas*, 8 (2020), pp. 321-352
- Critica sperimentale. Franco Moretti e la letteratura*, eds. Francesco de Cristofaro e Stefano Ercolino, Roma, Carocci, 2021.
- Crivellari, Daniele, «“Teatro Caballeresco”: una base de datos para el estudio de la presencia de los libros de caballerías en el drama áureo», *Historias Fingidas*, 11 (2023), pp. 27-51.

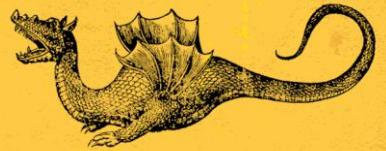
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università di Trento. Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2005.
- , «The Spanish Romances of Chivalry: an Editorial Phenomenon on which “the sun never set” during the Renaissance», in *Crossing Borders, Crossing Cultures. Popular Print in Europe (1450-1900)* eds. M. Rospocher, J. Salman, H. Salmi, Berlin/Boston, De Gruyter Oldenbourg, 2019, pp. 217-226.
- , «“Esos estilos tan altos / son del tiempo de Amadís”: análisis de las referencias al mundo de los libros de caballerías en el teatro del Siglo de Oro», *Historias Fingidas*, 11 (2023), pp. 53-78.
- , «Humanidades digitales y motivos caballerescos: sinergia entre los estudios teatrales y la base de datos MeMoRam», in *Un caballero para Olmedo: homenaje al profesor Germán Vega García-Luengos*, eds. G. Cienfuegos Antelo, P. Conde Parrado, J. J. González Martínez, R. Gutiérrez Sebastián, B. Rodríguez Gutiérrez, H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2024, pp. 287-295.
- Demattè, Claudia e Giulia Tomasi, «Humanidades Digitales y literatura caballeresca europea (siglos XII-XVI)», *Tirant*, 26 (2023), p. 99-104.
- Deyermond, Alan D., «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review*, 43. 3 (1975), pp. 231-259.
- Domenichelli, Mario, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Eisenberg, Daniel e M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- Elias, Norbert, *La civiltà delle buone maniere: la trasformazione dei costumi nel mondo aristocratico occidentale*, Bologna, Il Mulino, 2020.
- Garavaglia, Andrea, «L’Amadigi di Gaula di Händel: soggetto spagnolo, drammaturgia francese e opera italiana sulle scene inglesi», *Historias Fingidas*, 5 (2017), pp. 145-165.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, *Rewritings, Sequels, and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry: «Aquella inacabable aventura»*, Woodbridge, Tamesis, 2017.
- Huizinga, Johan, *L’autunno del Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2023.

- Javitch, Daniel, *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- La difusión internacional de los libros de caballerías castellanos*, coord. J. Sánchez-Martí e R. G. Sumillera. Madrid, CSIC, Anejos Revista de Literatura, 2026 in corso di stampa.
- Lavocat, Françoise, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Roma, Del Vecchio, 2021.
- Lefèvre, Matteo, *Il potere della parola: il castigliano nel Cinquecento tra Italia e Spagna (grammatica, ideologia, traduzione)*, Manziana, Vecchiarelli, 2012.
- Leonard, Irving, *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953 (rist. 1983).
- Lucía Megías, José Manuel, «Amadís de Gaula: un héroe para el Siglo XXI», *Tirant*, 11 (2008), pp. 99-118.
- , *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.
- Mancini, Howard. «The Amadís Phenomenon», *Cervantes*, 40.1 (2020), pp. 123-155.
- «Manifesto per le edizioni scientifiche digitali», *Umanistica Digitale* 12 (2022), pp. 103-108.
- Marín Pina, María Carmen, *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.
- Martínez Bonati, Félix, *El Quijote y la poética de la novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Meneghelli, Donata, *Storie proprio così: il racconto nell'era della narratività totale*, Milano, Morellini, 2013.
- , *Senza fine: sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Milano, Morellini, 2018.
- Moretti, Franco, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.
- , *La letteratura in laboratorio*, Napoli, Federico II University Press, 2019.
- , «Storia del romanzo, teoria del romanzo», in *A una certa distanza*, Roma, Carocci, 2020 pp. 119-131.
- , *Falso movimento. La svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, Nottetempo, 2022.

- Neri, Stefano, «Cuadro de la difusión europea del ciclo del Amadís de Gaula (siglos XVI-XVII)» in «*Amadís de Gaula*: quinientos años después, (estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua), eds. J.M. Lucía Megías e M. C. Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 565-592.
- , Neri, Stefano, «Note sulla prima edizione conservata de *I quattro libri di Amadis di Gaula* (Venezia, 1547) nell'esemplare unico della Bancroft Library (University of California)», *Tirant*, 13 (2010), pp. 51-72.
- , «Progetto Mambrino. “Spagnole romanzerie”: esemplari censiti nel 2016-2017», *Historias Fingidas*, 5 (2017), pp. 185-206.
- , «Las prosas caballerescas castellanas y sus versiones italianas en *ottava rima*: el *Palmerino* y el *Primaleone* de Lodovico Dolce, *Los libros de la corte*, 22 (2021), pp. 326-352.
- , «Tecnologie OCR e libros de caballerías: un test sul Florando de Inglaterra» in *Saberes humanísticos, ciencia y tecnología en la investigación y la didáctica del hispanismo*, Roma, AISPI, 2022, pp. 129-138.
- , «La fortuna europea dei libri di Palmerin» in *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Palmerino di Oliva*, Roma, Bulzoni, 2025, pp. 103-114.
- , «Iberian Books of Chivalry in Italy», in *The Printed Distribution of the Iberian Books of Chivalry in Early Modern Europe*, eds. J. Sánchez-Martí e R. G. Sumillera, Leiden, Brill, 2026a, in corso di stampa.
- , «La amadización de Europa», in *La difusión internacional de los libros de caballerías castellanos*, coord. J. Sánchez-Martí e R. G. Sumillera. Madrid, CSIC, Anejos Revista de Literatura, 2026b, in corso di stampa.
- Parsard, David, «Andanzas de papel y tinta: los libros de caballerías en América Latina (siglos XVI-XX)», in *La difusión internacional de los libros de caballerías castellanos*, coord. J. Sánchez-Martí e R. G. Sumillera. Madrid, CSIC, Anejos Revista de Literatura, 2026, in corso di stampa.
- Peña Sueiro, Nieves y Ángeles Saavedra Places, «ARACNE. Red de Humanidades Digitales y Letras Hispánicas», *Historias Fingidas*, 7 (2019), pp. 407-412

- Piccolomini, Alessandro, *I cento sonetti*, a cura di Franco Tomasi, Librerie Droz, Genève, 2015.
- Pierazzo, Elena e Mancinelli, Tiziana, *Che cos'è un'edizione scientifica digitale*, Roma, Carocci, 2020
- Ramos Nogales, Rafael, «Dos nuevas continuaciones para el *Espejo de príncipes y caballeros*», *Historias Fingidas*, 4 (2016), pp. 41-95.
- Repertorio di Amadis*: Bognolo, Anna, Giovanni Cara e Stefano Neri. *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013.
- Repertorio di Palmerino*: Bognolo, Anna, Stefano Neri, Paola Bellomi e Federica Zoppi, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Palmerino di Oliva*, Roma, Bulzoni, 2025.
- Rico, Francisco, «*Amadís de Gaula. La ficción pura*», in Id., *Breve biblioteca de autores españoles*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 47-64.
- Rodríguez de Montalvo, García, *Amadigi di Gaula*, introd. e trad. di Antonio Gasparetti, Torino, Einaudi, 1965.
- Rosselli Del Turco, Roberto, «Filologia digitale: le prossime sfide, gli strumenti per affrontarle», in *Moving texts. Filologie e digitale*, a cura di M. De Blasi, Napoli, UniorPress, 2023, pp. 15-40.
- Sahle, Patrick, «What is a scholarly digital edition (SDE)?», in Matthew Driscoll ed Elena Pierazzo (eds.), *Digital Scholarly Editing. Theory, Practice and Future Perspectives*, Cambridge, Open Book Publishers, 2016, pp. 19-39.
- Sarmati, Elisabetta, «Riprese e trasfigurazioni del paradigma cavalleresco e chisiottesco in epoca contemporanea, in *Caballeresca y reescrituras (siglos XIX-XXI)*, Orillas (2023), pp. 455-484.
- , «Presentazione. I libri di cavalleria, il *Quijote* e il romanzo moderno: riscritture e strumenti digitali», in *La materia caballeresca y la novela contemporánea: transformaciones de un género*, in Orillas (2024) (Introduzione).
- , «Del “encantamiento” al “desencantamiento” del mundo. Metamorfosis del motivo de la *aventure* en las reescrituras modernas de materia caballeresca?», *Diálogos caballerescos*, numero especial de *Historias Fingidas*, 13.1 (2025).

- Segre, Cesare, «I mondi possibili di Don Chisciotte», *Critica del testo*, IX /1-2 (2006), pp. 17-26.
- The Printed Distribution of the Iberian Books of Chivalry in Early Modern Europe*, eds. J. Sánchez-Martí e R. G. Sumillera, Leiden, Brill, 2025 in corso di stampa.
- Thomas, Henry, *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The revival of the romance of chivalry in the Spanish Peninsula, and its extension and influence abroad*. Cambridge, 1920; trad. de Esteban Pujals, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, CSIC, 1952.
- Tomasi, Giulia, «Las Humanidades Digitales y la base de datos MeMoRam: para un enfoque sistemático hacia los motivos en los libros de caballerías», *Historias Fingidas*, 8 (2020), pp. 129-156.
- , «Realización de una base de datos de los motivos caballerescos: presentación y avances de MeMoRam», *Historias Fingidas*, Número Especial 1, 2022, pp. 271-288.
- , «Mapping Chivalry: La evolución de los libros de caballerías castellanos en el tiempo y el espacio», en *Scire vias. Humanidades digitales y conocimiento*, eds. Fátima Díez Platas y César González-Pérez, A Coruña, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2023, pp. 181-206.
- , «El léxico de la enfermedad en los libros de caballerías castellanos: propuestas para un estudio del motivo a partir de las Humanidades Digitales», *eHumanista*, 59, 2024, pp. 1-13.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio, «Universo de Almurol. Base de dados da Matéria Cavaleiresca Portuguesa». *Historias Fingidas*, 7 (2019), pp. 459-461.
- Vogler, Christopher, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Roma, Audino, 2010.



## Doppia coppia: Ariosto e Cervantes, Hegel e Auerbach

Corrado Confalonieri  
(Chapman University, California USA)

### Abstract

Il saggio mette in rapporto la lettura di Ariosto da parte di Hegel e quella di Cervantes offerta da Auerbach, nonché le ragioni per cui la critica degli ultimi anni ha perlopiù valutato come insoddisfacenti queste due pur autorevoli interpretazioni. Risalendo all'influenza di Hegel sull'impostazione di *Mimesis*, l'articolo discute da un lato la possibilità di individuare dinamiche comuni nella ricezione di Ariosto e di Cervantes, e dall'altro quella di correggere l'interpretazione di Cervantes proposta da Auerbach nel capitolo «Dulcinea incantata» con principi ricavabili dal suo stesso lavoro.

Parole chiave: Ariosto; Auerbach; Cervantes; Hegel; Storia della ricezione

The essay compares Hegel's reading of Ariosto with Auerbach's interpretation of Cervantes and explores why recent criticism has largely regarded these two authoritative interpretations as unsatisfactory. By tracing Hegel's influence on the structure of *Mimesis*, the article examines, on the one hand, the possibility of identifying common dynamics in the reception of Ariosto and Cervantes, and, on the other, the potential to revise Auerbach's interpretation of Cervantes in the chapter «The Enchanted Dulcinea» through principles drawn from *Mimesis* itself and from Auerbach's broader work.

Keywords: Ariosto; Auerbach; Cervantes; Hegel; Reception Studies

§

Ariosto, Cervantes: se anche l'accostamento tra i due nomi della prima coppia che compare nel sottotitolo di questo saggio venisse proposto in tal forma, con una virgola, nessuno sentirebbe la necessità di una riflessione introduttiva su «che cosa consente di pensare insieme» (Ginzburg, 2018, 11) l'uno e l'altro, secondo il modello con cui qualche anno fa Carlo Ginzburg ha pensato di sostenere l'accostamento non scontato –ma che per lui finisce per avere «qualcosa di incontrovertibile» (Pedullà, 2018, 18)– tra Machiavelli e Pascal spiegando nel segno della «teologia politica» (Ginzburg, 2018, 11)<sup>1</sup>, e della possibilità di cogliere un rapporto di «congiunzione» e al tempo stesso di «disgiunzione» (*ibid.*), l'associazione prodotta dalla virgola del sottotitolo di un libro come *Nondimanco* (*Machiavelli, Pascal*, per l'appunto: cfr. Ginzburg, 2018). Per accostare Ariosto e Cervantes, del resto, basterebbe la versione «più esplicita», «più letterale» e «restrittiva» di relazione intertestuale, quella che si manifesta nella «presenza effettiva di un testo in un altro» (Genette, 1997, 4), e cioè la citazione, come ha opportunamente fatto notare chi ha ricordato i «diretti riferimenti del capolavoro spagnolo all'illustre predecessore» (Ferroni, 2008, 419) a partire dai due che si collocano sulle «soglie» (Genette, 1989) del testo, all'inizio e alla fine dell'edizione del 1605: il sonetto che nientemeno che Orlando furioso avrebbe inviato al protagonista del romanzo per sottolineare la somiglianza con lui, e la citazione del verso «Forse altri canterà con miglior plettro» (*Orlando furioso* XXX 16, 8) che si legge, in italiano, subito prima della parola «FINIS» (cfr. Ferroni, 2017, ma già Selig 1976-1977)<sup>2</sup>.

Qualcosa di analogo si può dire per la seconda coppia del sottotitolo di questo articolo, quella formata da Hegel e da Auerbach. Per quanto il

<sup>1</sup> In realtà, più che sulla teologia politica, secondo Pedullà (2018, 58) il rapporto tra Machiavelli e Pascal sarebbe da spiegare piuttosto con la «familiarità» di entrambi «con i principi fondamentali del diritto romano e della giurisprudenza, anche come sistema di norme e deroghe». Il rilievo è parte di una più ampia discussione delle proposte formulate da Ginzburg; oltre a quelle di Pedullà, si vedano le critiche alla lettura di Machiavelli offerta da Ginzburg di Fenzi (2021) e di Confalonieri (2023).

<sup>2</sup> Sui rapporti tra Ariosto e Cervantes la bibliografia è molto ampia. Oltre alle sintetiche osservazioni di Ferroni (2008, pp. 418-423) e ai due articoli citati a testo, cfr. Chevalier (1966), Hart (1989), Ruffinatto (2002), MacPhail (2007), Güntert (2008), Muñiz Muñiz (2008), Stierle (2014), Farmer (2018) e Petricca (2021).

nome di Hegel si trovi citato non più di due volte nel corso di *Mimesis*, Auerbach richiama un'espressione precisa che Hegel impiega a proposito della *Commedia* dantesca – quella di «esistenza immutabile» in cui Dante immerge<sup>3</sup> «il mondo dell'agire e del patire umano, anzi delle gesta e dei destini individuali» (Hegel, 1967, 1235) – e aggiunge che la frase proviene da «una delle più belle pagine che siano mai state scritte su Dante» (Auerbach, 1956, I, 207)<sup>4</sup>. Un tale esibito entusiasmo sarebbe sufficiente a far immaginare un rapporto più profondo di quello che il semplice numero delle occorrenze lascia intendere, ma a chiarire quanto l'«influsso» di Hegel fosse stato determinante per l'intero racconto di *Mimesis* e non soltanto per il capitolo su Farinata e Cavalcante o per un libro come *Dante poeta del mondo terreno* (cfr. Auerbach, 1963, 1-161)<sup>5</sup> sarebbe stato lo stesso Auerbach in un passo diventato ormai celebre di un intervento altrettanto famoso uscito nel 1953 e più volte pubblicato in traduzione italiana, *Epilogomena a "Mimesis"*<sup>6</sup>: in quel brano, soffermandosi sul fatto che «*Mimesis* cerca di abbracciare tutta l'Europa ma è, non soltanto a motivo della lingua, un libro tedesco», Auerbach avrebbe descritto il libro come «non [...] collocabile in nessun'altra tradizione fuorché in quella del Romanticismo tedesco e di Hegel», e riconosciuto che *Mimesis* «non sarebbe mai stato scritto senza gli influssi [...] recepiti in gioventù in Germania» (Auerbach, 2022, 89)<sup>7</sup>.

D'altra parte, proprio questo dichiarato influsso legittima la scelta di affiancare le due coppie del sottotitolo. Nell'*Estetica* di Hegel, in fondo,

<sup>3</sup> Su questo verbo – *hineinsenken* in tedesco, tradotto in italiano come «immettere» nell'*Estetica* di Hegel e, più correttamente, come «immergere» in *Mimesis* di Auerbach – e sulla particolare concezione di ‘realismo’ che sottende in Auerbach proprio per effetto della pagina di Hegel, cfr. Rivoletti, 2021 e 2025.

<sup>4</sup> Per un'analisi di questa pagina e più in generale del rapporto che presuppone tra Auerbach e Hegel, cfr. Tinè, 2013, pp. 253-259. Sull'importanza di Hegel per il disegno di *Mimesis*, cfr. inoltre Zakai (2015) e Mazzoni (2022).

<sup>5</sup> Per il riconoscimento del fatto che la pagina di Hegel poc'anzi richiamata fosse stata «da base» dello studio «sul realismo di Dante pubblicato nel 1929» si veda Auerbach, 1956, vol. I, p. 210 (il 1929, naturalmente, è l'anno dell'edizione tedesca di un volume che solo molto più tardi sarebbe uscito in traduzione italiana).

<sup>6</sup> Cito il saggio da Auerbach, 2022, 73-92, ma il testo era già stato pubblicato in Auerbach, 2007, 183-198 e prima ancora in Auerbach, 1970.

<sup>7</sup> Su questo passo e sul suo significato alla luce della filosofia della storia di *Mimesis*, cfr. Mazzoni, 2022, 31-41.

Auerbach non poté che incontrare accostati i nomi di Ariosto e Cervantes (cfr. Stierle, 2022), viste sia le occasioni in cui si tratta insieme dell'uno e dell'altro che soprattutto la funzione congiuntamente assegnata a entrambi di portare alla «più adeguata rappresentazione» (Hegel, 1967, 661) il processo indicato come «dissoluzione della cavalleria» (*ibid.*): «nel declino del Medioevo» – epoca di transizione che Hegel non chiamava ancora ‘Rinascimento’, in mancanza di una parola che solo dopo la sua morte arrivò in Germania dalla Francia (cfr. Stierle, 1996), ma che resta di passaggio tra Medioevo e modernità –, «Ariosto e Cervantes incominciarono a volgersi contro la cavalleria» (Hegel, 1967, 676), mostrando come l’«arbitrio o illusione nei confronti dei disegni, dei progetti e delle imprese» finisce per risolversi in «un mondo comico di eventi e destini» (ivi, 661). Certo, stabilita questa posizione comune per il *Furioso* e il *Quijote*, Hegel individua tra i due casi differenze non meno importanti: Ariosto si volgerebbe al «dato favoloso delle avventure» mentre Cervantes a quello «romanzesco» (ivi, 662), e insomma l’uno lascerebbe il fantastico a dissolversi «scherzosamente in sé stesso» laddove l’altro, che «ha già la cavalleria dietro di sé come un passato», potrebbe entrare «nella prosa reale e nella vita presente», anche se solo come «immaginazione isolata e assurdità fantastica» (ivi, 1239)<sup>8</sup>; in ogni caso, alla luce del rapporto tra le due coppie – Ariosto e Cervantes, Hegel e Auerbach –, queste celeberrime osservazioni, unite al riconoscimento da parte di Auerbach del ruolo che Hegel esercitò sulla sua formazione, sembrerebbero suggerire come direzione di ricerca possibile quella di verificare gli effetti che la lettura dell’*Estetica* o la conoscenza dei testi hegeliani produssero sulle analisi del *Furioso* e del *Quijote* che lo stesso Auerbach offrì.

Si sa, però, che questo è il punto in cui bisogna rilevare qualche anello mancante in una catena apparentemente fin troppo consequenziale. Del

---

<sup>8</sup> Varie riformulazioni di questo giudizio si trovano nella critica successiva, talora senza che si senta più il bisogno di risalire all’*Estetica*. Guillén (1992, 36), per esempio, ricordava come Francisco Márquez Villanueva (1973, 331) avesse messo «molto opportunamente i puntini sulle i» scrivendo che «Ariosto si perde intenzionalmente nella leggenda, mentre don Chisciotte, che ha la leggenda nel centro dell'anima, si perde in un mondo reale», osservazione dietro cui è facilmente riconoscibile l'impostazione di Hegel.

*Furioso*, infatti, Auerbach scrisse pochissimo, tanto che, se si vogliono mettere alla prova sul poema la teoria (magari intesa come «teoria nascosta»)<sup>9</sup> di Auerbach o gli strumenti di lettura che si possono ricavare da *Mimesis* e dai suoi altri lavori, occorre prendersi il rischio di immaginare e articolare ciò che Auerbach avrebbe detto di un testo su cui ha pressoché tacito (cfr. Rivoletti, 2023; Confalonieri, 2025)<sup>10</sup>; al *Quijote*, invece, è rivolto un apposito capitolo di *Mimesis*, ma si tratta di un capitolo dalla storia notoriamente singolare: non tanto o non soltanto perché, assente dall'edizione originale tedesca, il saggio *Dulcinea incantata* fu aggiunto (e di lì sempre mantenuto) per la prima traduzione dell'opera, quella messicana del 1950<sup>11</sup>, quanto piuttosto per il fatto che Auerbach vi avrebbe confessato di ritenere «insoddisfacente» per l'«interpretazione della mira artistica del Cervantes» (Auerbach, 1956, II, 104) la «spiegazione sociologica e psicologica» che lui stesso aveva presentato «in un passo precedente» (*ibid.*) di

---

<sup>9</sup> Con l'espressione di «teoria nascosta» alludo al titolo di un convegno organizzato da Daniele Guastini, Christian Rivoletti e Paolo Tortonese che si è tenuto dall'8 all'11 luglio 2024 presso il Centro italo-tedesco per il dialogo europeo di Villa Vigoni a Menaggio (Como), *Erich Auerbach: eine synoptische Perspektive zur "verborgenem" Theorie / Erich Auerbach: una prospettiva sinottica sulla teoria "nascosta"*. Gli atti del convegno sono pubblicati sulla rivista digitale *Polythesis. Filologia, Interpretazione e Teoria della Letteratura*, <<https://rivisteopen.unimc.it/index.php/polythesis>>.

<sup>10</sup> Oltre ai riferimenti contenuti nel capitolo su Cervantes, le sole vere osservazioni sul *Furioso* si leggono nel saggio *La partenza del cavaliere cortese*, dove Auerbach tiene a precisare un'idea che oggi sembra in realtà poco ricevibile, quella secondo cui per Ariosto si dovrebbe parlare di «gesta d'armi» e non di «guerra», poiché «si tratta di azioni compiute disordinatamente, senza alcun nesso politico» (Auerbach, 1956, I, 155): per una indiretta ma sostanziale revisione di queste affermazioni, cfr. almeno Maldina (2017), Di Gesù (2020) e Dalmas (2024). È opportuno segnalare qui come la scarsità delle osservazioni dedicate da Auerbach ad Ariosto renda poco sostenibile un'ipotesi avanzata da Hart (1989, 11), quella secondo cui Auerbach si sarebbe rivolto al *Quijote* sulla base della modalità con le quali aveva prima letto il *Furioso*: dietro la lettura tutto sommato analoga che Auerbach diede del *Furioso* e del *Quijote* – ma vale la pena di ripeterlo: che avrebbe dato e che nei fatti non diede, visto che al *Furioso* non rivolse altro che qualche sporadica considerazione – stava probabilmente l'influenza dell'impostazione di Hegel, un elemento che Hart non prende in considerazione nel suo libro del 1989, dove Hegel non è mai nominato: detto di tale lacuna, che oggi è relativamente facile colmare grazie a studi di cui Hart non poteva allora disporre, resta il fatto che il suo lavoro muove da un'insoddisfazione per la lettura di Cervantes offerta da Auerbach su cui vari studi successivi, compreso il presente articolo, hanno continuato a riflettere, e affronta il problema imbastendo un confronto tra Cervantes e Ariosto che rimane tuttora di sicuro interesse.

<sup>11</sup> Per queste informazioni di base, all'interno di una bibliografia inevitabilmente molto vasta, cfr. Castellana, 2009, 68-69 (nonché ivi, 151-152 per alcune sintetiche ma precise osservazioni sulla lettura del *Quijote* proposta da Auerbach).

*Mimesis*, vale a dire la spiegazione in base alla quale la follia di don Chisciotte sarebbe dovuta a «una fuga da una condizione divenuta insostenibile» (*ibid.*), quella di ritrovarsi «vittima di un ordinamento sociale entro cui [l'eroe] appartiene a un ceto senza funzione» (ivi, I, 151). Nella nuova lettura, questa volta interamente dedicata al *Quijote* – la prima interpretazione, proposta nel capitolo *La partenza del cavaliere cortese*, veniva comunque lasciata inalterata perché «giustificata» (ivi, II, 104) in quel particolare contesto –, Auerbach avrebbe riconosciuto che, per la pazzia del protagonista, «d'opera del Cervantes dà soltanto una spiegazione estetica» (*ibid.*), e quindi che «la concezione del romanzo sorge [...] da una visione comica» (*ibid.*). Ne sarebbe derivata un'interpretazione del *Quijote* come di «un gioco sereno», certamente «distinto dalla serenità, altrettanto priva di problemi, dell'Ariosto, e tuttavia sempre un gioco» (ivi, II, 110): una conclusione che mostra sì l'influenza di Hegel<sup>12</sup> – ben avvertibile anche nel distinguere l'uno dall'altro per la maggiore capacità di Cervantes rispetto ad Ariosto di inserire «la genuina realtà quotidiana» in un «gioco brillante e innocente di combinazioni» (ivi, II, 111) –, ma insieme che si sarebbe rivelata insoddisfacente anche agli occhi di molti esplicativi ammiratori di Auerbach, pronti a riconoscere che quello sul *Quijote*, proprio perché orientato sullo statuto unilateralemente comico dell'opera, è uno dei capitoli meno riusciti di *Mimesis*, tanto da suscitare, «a lettura finita», la «perplessità» e il «sospetto» che «in Cervantes vi sia qualcosa di più di quanto Auerbach non veda» (Orlando, 2007, 48).

Per ragioni che forse trascendono lo specifico caso di Cervantes – l'insoddisfazione verso le letture di Auerbach, o comunque la loro relativamente minore persuasività, accomunerebbe una serie di autori nei quali «abbondano componenti scherzose, comiche o ironiche» (Orlando, 2009, 57): insieme a Cervantes, l'elenco include Petronio, Boccaccio, Rabelais, Molière, Voltaire –, viene così a determinarsi la situazione per cui, per la

---

<sup>12</sup> Sull'influenza di Hegel per il giudizio «pesantemente limitativo» (Castellana, 2009, 151) che Auerbach dà di Cervantes, cfr. Neuschäfer (1999), Brandalise (2009), Meneghetti (2009) e Williamson (2018).

nuova ipotetica coppia formata da Auerbach e Cervantes, un'interpretazione autorevole e comunque acuta produce una certa insoddisfazione. È questo uno scenario del tutto analogo – lettura autorevole, acuta, eppure insoddisfacente – a quello che negli ultimi anni è stato descritto per il caso dell'altra coppia ricavabile dai quattro nomi del sottotitolo una volta associati Auerbach e Cervantes: per Hegel lettore di Ariosto, infatti, Christian Rivoletti ha mostrato come le osservazioni contenute nell'*Estetica* in realtà non siano solo una «sintesi», per quanto «geniale ed efficace», delle «scoperte» e delle «intuizioni» (Rivoletti, 2014, XXI) già formulate dai critici romantici (Schiller, Friedrich Schlegel, Schelling), ma implichino una radicale inversione dell'orientamento di quelle precedenti intuizioni prodotta dalla condanna dell'«errore filosofico» (ivi, 319) che Hegel coglieva nell'ironia romantica come espressione artistica di una «soggettività unilaterale» (Reid, 2007, 46)<sup>13</sup>. Si trattava di un errore che per Hegel risaliva alla filosofia di Fichte, e in particolare al «soggettivismo assoluto» (Rivoletti, 2014, 319) per cui l'«io astratto» e «assoluto», appunto, «non incontrava alcun limite nella realtà» (*ibid.*); di qui discendeva una valutazione della posizione ironica come manifestazione sì di un «potere sul mondo oggettivo» (Reid, 2007, 44), ma di un potere tale da fare del mondo stesso niente di più di un'illusione, di una «semplice *parvenza*» (Hegel, 1967, 76). All'ironia – e cioè al tratto che, grazie agli stessi critici romantici cui contestava gli influssi fichtiani, Hegel sarebbe stato in grado di riconoscere come distintivo dell'*Orlando furioso* – veniva in tal modo assegnata una funzione in contrasto con la possibilità di vedere proprio in quella caratteristica, e più precisamente in ciò che Rivoletti (2014) indica come «ironia della finzione», l'insieme di procedimenti che consentono ad Ariosto di rinviare in maniera costante dal testo alla realtà, limite che in una volta contraddistinguebbe la lettura di Hegel e indicherebbe la necessità di superarne le posizioni per guadagnare un miglior apprezzamento delle specificità testuali del poema di Ariosto.

---

<sup>13</sup> Oltre ai lavori di Rivoletti citati e discussi a testo, su Hegel lettore di Ariosto cfr. Forni (2012) e Pinna (2019).

Ora, a fronte di due panorami critici così simili per Ariosto e per Cervantes – entrambi autori i cui testi sono stati oggetto di letture autorevoli, e che però oggi non sembrano pienamente soddisfacenti – ci si può chiedere se non sia utile comparare, più che il *Furioso* e il *Quijote*, le storie della ricezione dell’uno e dell’altro. È possibile tentare di farlo muovendo dalla ricostruzione che, per la ricezione del *Furioso* e segnatamente dell’«ironia della finzione» che lo caratterizzerebbe, è stata fornita proprio da un libro come *Ariosto e l’ironia della finzione* (Rivoletti, 2014). Stando all’itinerario delineato da Rivoletti, l’«ironia della finzione» sarebbe un’effettiva peculiarità del poema di Ariosto, ma una caratteristica prima poco compresa o rimasta sottaciuta – e ciò a causa dell’uso di criteri di lettura inadatti a valorizzarla, come nel Cinquecento italiano fu il caso delle letture aristoteliche<sup>14</sup> – e poi gradualmente riconosciuta per il superamento delle stesse modalità di interpretazione che avevano impedito di prenderla in adeguata considerazione. A una fase di «insegretimento» dell’ironia ne sarebbe insomma seguita una di «riscoperta» (ivi, XV-XXIII), e alla descrizione di questo processo sarebbe da riconoscere una «valenza euristica» (ivi, 21) tale per cui «solo al termine dell’intero lavoro» (*ibid.*), ripercorsi i modi di leggere e interpretare l’ironia «attraverso varie epoche e aree culturali», sarebbe possibile «illuminare alcuni aspetti del testo del *Furioso* rimasti più in ombra, e di leggerli con occhi diversi» (*ibid.*). In base a questa impostazione, lo studio della prima fase della ricezione è tutt’altro che inutile – decisivo, anzi, è dimostrare che cosa in particolare abbia ostacolato la possibilità di leggere il *Furioso* in modalità che nel tempo sarebbero parse più adatte alla forma che il testo effettivamente presenta –, ma ciò non esclude che anche i lettori cinquecenteschi, sia pure più vicini al contesto storico-estetico che fu quello della composizione del poema, abbiano mancato di vedere qualcosa che nel testo c’è.

Se dal caso del *Furioso* si passa a quello del *Quijote*, e se si lascia *Ariosto e l’ironia della finzione* per aprire *Don Chisciotte dal libro al mito. Quattro secoli di*

<sup>14</sup> Su questo punto, con particolare riguardo per il caso dell’ironia, cfr. Javitch (2022), e più in generale Hempfer (2004) e ancora Javitch (1999). Sul condizionamento che i criteri di lettura sfavorevoli all’aprezzamento dell’opera esercitarono sulla ricezione italiana del *Quijote*, cfr. Di Pastena (2006).

*erranza* (Canavaggio, 2006), ci si accorge di divergenze altrettanto significative lungo la storia dei modi di leggere il libro di Cervantes – dapprima visto essenzialmente come un’«avventura comica» (ivi, 273), e poi gradualmente trasfigurato in un «libro serio» (ivi, 132) che avrebbe al centro il tema della «dotta tra il reale e l’ideale» (ivi, 134) –, ma insieme non sembra che alla ricostruzione di tali divergenze sia stata riconosciuta la stessa «valenza euristica» che Rivoletti (2014, 21) ha attribuito allo studio della storia della ricezione dell’ironia di Ariosto. Come per il *Furioso*, la critica romantica fa segnare un momento di svolta nell’interpretazione del *Quijote*, una «metamorfosi» per cui «le avventure del Cavaliere dalla triste figura [...] cessano di essere considerate una scorribanda burlesca o comica, per diventare un’odissea simbolica prega di un significato trascendente» (Canavaggio, 2006, 130); d’altra parte, la stessa esitazione di Auerbach – o meglio l’autocorrezione per cui una prima e sia pure fugace interpretazione della follia come «fuga da una situazione insopportabile, sopportata da troppo tempo» (Auerbach, 1956, I, 152), viene sostituita da un’altra che punta sulla dimensione comica perché giudicata insoddisfacente per la «mira artistica» (ivi, vol. II, 110), cioè per l’intenzione, del suo autore – documenta che il rapporto tra le diverse letture è stato talvolta impostato come se l’una, quella ‘comica’, fosse fondata sull’aderenza al contesto storico in cui l’opera apparve e sulla lettera del testo (o ancora, è il caso di sottolinearlo, sull’intenzione dell’autore), e l’altra, quella ‘seria’, su un’«evoluzione della sensibilità» (Canavaggio, 2006, 273) che riguarda più gli interpreti che non il testo, e che quindi deve essere riconosciuta e circoscritta, o addirittura respinta, per «tornare al libro» (ivi, 272-278), cioè per tornare a leggere il *Quijote* come lo leggevano i primi lettori.

Davanti a una situazione così polarizzata – e tale per cui è relativamente facile smentire l’interpretazione dell’avversario facendone vedere la parzialità: gli «esiti eccessivamente rigoristi» (Marola, 2023, 147) cui approda chi rigetta del tutto la lettura romantica, la mossa di sottolineare come certi concetti (per esempio quello di «prospettivismo», per cui cfr. Castro, 1991) esistano solo nella mente di chi li ha inventati e di lì vengano

retrospettivamente attribuiti all'autore (Canavaggio, 2006, 275)<sup>15</sup> –, non è una sorpresa incontrare tentativi di conciliazione che mostrino la possibilità di letture anche antitetiche tra loro e la legittimità storica dell'una e dell'altra. Il proposito è condivisibile, così come va sottoscritto senza esitazioni, e del resto lo si può estendere a ogni altro testo che abbia o abbia avuto una ricezione «problematica» (cfr. Hempfer, 2004, 4), il principio per cui, «nato da Cervantes, don Chisciotte si è costruito nel corso delle ricezioni successive» (Canavaggio, 2006, 278); e allo stesso modo sono certamente da accettare le conseguenze che Canavaggio ne ricava sul fatto che debba essere messo in discussione il significato che don Chisciotte «ha potuto ricoprire per le varie epoches», e che tuttavia non si possa «prescindere dai differenti contesti storici in cui le sue avventure si sono inscritte, a meno di non voler rinchiuderlo in un significato irrimediabilmente obsoleto» (*ibid.*)<sup>16</sup>.

D'altro canto, però, ci si può chiedere se risolvere la questione sollevata dalla compresenza di letture contrastanti puntando sulle condizioni storiche che di volta in volta hanno permesso di formularle – in un caso la conoscenza dei modelli letterari che il personaggio di don Chisciotte segue nel tenere un determinato comportamento, nell'altro l'ignoranza di quei modelli che fa prendere per senso di giustizia o magnanimità ciò che invece è innanzitutto imitazione di un codice desunto dai libri di cavalleria<sup>17</sup> – non sottovaluti la «valenza euristica» (Rivoletti, 2014, 21) che lo studio della ricezione può avere per l'interpretazione del testo, e di lì finisce

---

<sup>15</sup> Per questa modalità di lettura che propugna un ritorno alle fonti, cfr. Russell (1969) e Close (1978 e 2000).

<sup>16</sup> A tal proposito si vedano anche le osservazioni introduttive di Francisco Rico (per cui cfr. Canavaggio, 2006, VIII) sul fatto che «una spiegazione genuina del *Chisciotte*, ovvero una spiegazione autentica e autorevole nel suo contesto d'epoca, la spiegazione del filologo e dello storico, è insufficiente, e, in quanto tale, falsa, se non chiarisce anche le letture non genuine che *di fatto* ha avuto».

<sup>17</sup> Alludo qui all'impostazione data da Canavaggio (2006, 275-278) alle diverse possibilità di lettura che presenta un episodio come quello della liberazione dei galeotti (raccontato nel capitolo XXII della Prima parte del *Quijote*), sinteticamente analizzato poco più avanti nel testo. Oltre alle pagine di Canavaggio, sulla lettura di questa sequenza cfr. Close (2007), e, per una valorizzazione dell'ambiguità, García-Posada (1981).

per non riconoscere quali caratteristiche effettive del testo si siano prestate e si prestino a interpretazioni diverse a seconda di diversi contesti.

Concentrandosi sul capitolo XXII della Prima parte, *Della libertà che don Chisciotte diede a molti disgraziati che venivano portati, loro malgrado, dove non volevano andare*<sup>18</sup>, Canavaggio (2006, 275) ha scritto che l'«assurda richiesta» formulata ai prigionieri appena liberati di «disobbligarsi recandosi incatenati da Dulcinea» – una richiesta che don Chisciotte avanza evocando il rischio di una delle più note e più gravi infrazioni al codice cavalleresco, quella che si commetterebbe col peccato di ingratitudine («È proprio della gente ben nata esser grati dei benefici che si ricevono, uno dei peccati che più offendono Dio è l'ingratitudine»: Cervantes, 1957, 222)<sup>19</sup> – «provoca l'ilarità dei galeotti e la nostra, e costa a don Chisciotte, così come a Sancio, una sassaiola e lo stato pietoso in cui viene abbandonato» (Canavaggio, 2006, 275). Si tratta di un riassunto, certo, e lo si può condividere quanto al semplice svolgimento dei fatti; a guardar bene, però, la replica di Ginesio di Passamonte, che risponde «per tutti» (Cervantes, 1957, 222), è tutt'altro che ilare, o quantomeno tutt'altro che soltanto ilare: il galeotto, infatti, spiega in maniera piuttosto seria l'«assoluta impossibilità»<sup>20</sup> (*ibid.*) di esaudire la richiesta, e altrettanto seriamente consiglia a don Chisciotte di «permutare» l'«omaggio e pedaggio alla signora Dulcinea in un certo numero di avemarie e di credo»<sup>21</sup> (*ibid.*) che potranno essere detti senza che ciò interferisca con una realtà che ormai è quella prodotta dal gesto – senz'altro sciocco, come sa chi legge e come poco più avanti si dirà che per allora sapeva Ginesio, «che aveva già capito che don Chisciotte non doveva avere

<sup>18</sup> *De la libertad que dio don Quijote a muchos desdichados que mal de su grado los llevaban donde no quisieran ir.*

<sup>19</sup> «De gente bien nacida es agradecer los beneficios que reciben, y uno de los pecados que más a Dios ofende es la ingratitud». I commenti riconducono la sentenza a Sant'Agostino (*Ingratitudo multum Deo displicet, quae est radix totius mali spiritualis*) e talora di lì al *Morgante* di Luigi Pulci («ch'esser ingrato Iddio l'ha troppo a sdegno», IX 56, 8), ma, per stare al formato del dialogo con Ariosto, basterà ricordare che, nella sequenza infernale dell'*Orlando furioso* (canto XXXIV), l'ingratitudine è il solo peccato di cui venga mostrata la punizione, quello che di fatto viene a valere per tutti: sull'ingratitudine nell'*Orlando furioso*, cfr. almeno Residori (2018) e Confalonieri (2022, 93-95); sullo stesso tema nel *Morgante*, cfr. Residori, 2020.

<sup>20</sup> «Es imposible de toda imposibilidad».

<sup>21</sup> «Lo que vuestra merced puede hacer y es justo que haga es mudar ese servicio y montazgo de la señora Dulcinea del Toboso en alguna cantidad de avemarías y credos».

il cervello a posto, altrimenti non avrebbe fatto quella grandissima corbelleria»<sup>22</sup> (ivi, 223) – di aver dato la libertà al gruppo di prigionieri. Lo scenario manifestamente controfattuale cui Ginesio paragona l’ipotesi di riprendere le catene e di mettersi in strada per il Toboso («è tale e quale come credere che è notte ora che non son neanche le dieci del mattino, e pretendere una cosa che è come chiedere pere all’olmo»: ivi, 222)<sup>23</sup> implica che la realtà presente sia immodificabile, e come tale demistifica l’impossibilità per le preghiere di avere qualsivoglia effetto sullo stato di cose che è venuto a determinarsi. Insomma, proprio perché inutile, innocua, l’eventuale richiesta di pregare potrebbe benissimo essere accolta: una conclusione di cui, da lettori, si può senz’altro ridere, ma della quale non è detto che si debba soltanto ridere.

Per il caso dell’episodio analizzato da Auerbach nel saggio *Dulcinea incantata*, a un risultato simile a questo – che consente, cioè, di valorizzare l’ambivalenza di un testo in cui possono coesistere comicità e serietà – è pervenuto Antonio Gargano (2020) riprendendo e sviluppando un’ipotesi formulata da Francesco Orlando in realtà non solo per Cervantes, ma per il già ricordato elenco di autori verso cui Auerbach si mostrerebbe «meno integralmente e genuinamente obiettivo» (2009, 57), e in particolare per Molière e Voltaire, i soli che lo stesso Orlando avesse allora studiato in maniera diretta<sup>24</sup>. Di fronte a questi autori, tra i quali per l’appunto Cervantes, ad Auerbach farebbe difetto «un concetto preciso», quello, freudiano, di «formazione di compromesso» (Orlando, 57); nella sintesi di Orlando – che riconosceva a Freud di essere stato il primo ad averlo «teorizzato per iscritto» (*ibid.*), ma al quale va al tempo stesso riconosciuto di aver elaborato da alcuni scritti di Freud una teoria letteraria originale

<sup>22</sup> «Pasamonte, que no era nada bien sufrido, estando ya enterado que don Quijote no era muy cuerdo, pues tal disparate había acometido como el de querer darles libertad».

<sup>23</sup> «Es pensar que es ahora de noche, que aún no son las diez del día, y es pedir a nosotros eso como pedir peras al olmo».

<sup>24</sup> Per Molière e Voltaire, cfr. rispettivamente Orlando, 1979 e 1997; a questi studi bisogna ora aggiungere le pagine su Cervantes comprese nel libro postumo sul soprannaturale letterario (Orlando, 2017, 45-53).

(cfr. Orlando, 1992)<sup>25</sup> –, questo concetto può essere descritto come «una manifestazione di linguaggio unitaria per due significati in contrasto, dietro i quali ci siano istanze intellettuali in contrasto» (Orlando, 2009, 57-58). Ora, una volta formulato un concetto teorico, per l'«empirista assoluto» (così secondo Tortonese, 2012) Orlando, l'obiettivo che tale strumento si potesse applicare anche a casi non presi in considerazione per elaborarlo era indiscutibile («un discorso teorico può produrre gli esempi che non fornisce»: Orlando, 1992, 7); ma altrettanto indiscutibile era il fatto che l'applicazione dovesse essere ancora una volta sottoposta alla verifica empirica, mentre Gargano – forse per limiti di spazio nella sede in cui la lettura fu proposta, e più tardi nell'impossibilità di ampliarla<sup>26</sup> – sembra far calare dall'alto, sulla conclusione di Auerbach più che sulla lettura diretta del *Quijote*, il principio per cui una storia che «non è nient'altro che comica» diventa «tutt'altro che esclusivamente comica» (Gargano, 2020a, 748, corsivi nel testo). Ciò non impedisce la possibilità di servirsi del concetto di formazione di compromesso, ma ci si può chiedere se, piuttosto che per riconoscere e definire l'effettiva ambivalenza di un determinato testo, tale concetto non sia utilizzato per riuscire a leggere come non soltanto comica una (e più in generale, potenzialmente, ogni) manifestazione di linguaggio. In questo secondo caso, la lettura proposta a partire dalla teoria freudiana ottiene su base solo apparentemente testuale lo stesso risultato che si raggiunge valorizzando i diversi contesti e di conseguenza le diverse interpretazioni che è possibile dare del testo: non tanto la spiegazione delle caratteristiche per cui il testo produce una lettura ambigua o addirittura interpretazioni in contrasto tra loro, ma la constatazione – indubbiamente

---

<sup>25</sup> Sulla teoria della letteratura di Francesco Orlando, oltre agli stessi saggi citati dell'autore, cfr. Amalfitano – Gargano (2014), Baldi (2015), Brugnolo – Fiorentino – Iotti – Pellegrini – Zatti (2024).

<sup>26</sup> Colgo l'occasione per inserire qui un sentito omaggio alla memoria di Antonio Gargano, scomparso nell'aprile del 2024, solo poche settimane prima del convegno in cui fu presentata la versione orale di questo saggio. Meno di due anni prima, in seguito alla pubblicazione di una mia recensione al volume sul picaresco da lui curato (2020b), Gargano mi aveva inviato il suo articolo su *Dulcinea incantata* che qui mi permetto di riprendere e discutere (Gargano, 2020a, ma cfr. già Gargano, 2018): nel ricordo dello scambio di allora, queste pagine gli sono idealmente dedicate.

vera, ma forse fin troppo generica per non suonare insoddisfacente – che è possibile leggere qualunque testo in tanti modi diversi.

Occorre peraltro notare che, quantomeno implicitamente, quest'ultima conclusione è ricavabile dalla stessa idea di Auerbach per cui un'interpretazione che da un punto di vista sembra insoddisfacente può essere «giustificata» da un altro; un principio cui fa eco, dalla prospettiva dei lettori, l'idea che dopotutto sia una «pretesa sbagliata» chiedere che Auerbach «si fermi sul *Chisciotte* e si domandi se il suo concetto di realismo costituisce la chiave ermeneutica onnicomprensiva del romanzo» invece di limitarsi ad apprezzare il modo in cui lo studioso «passa attraverso il *Chisciotte* inseguendo le linee di sviluppo della categoria che gli sta a cuore» (Renzi – Pini, 2013, 31). Anche in questo caso, il rischio di arrivare a una generalizzazione sembra troppo alto – quale lettura non si potrebbe salvare, in fondo, difendendone la voluta parzialità senza metterne alla prova i risultati su un piano più generale? – perché non gli si debba preferire il tentativo di correggere quello che non ci convince della lettura di Auerbach con strumenti comunque riconducibili a *Mimesis* o ai suoi altri lavori.

È un tentativo per cui può essere opportuno tornare all'*Orlando furioso*, e più specificamente ai tratti che, secondo la ricostruzione di Rivoletti (2014, 48), i critici romantici furono in grado di cogliere e che permettono di individuare una «linea ideale di continuità» tra il «romanzo fantastico» di Ariosto e il romanzo moderno di autori come Sterne, Diderot, Jean Paul<sup>27</sup>. Tali tratti sono la «commistione di serio e di scherzoso», il «gusto per l'invenzione fantastica» e la «forte presenza ironica del soggetto narrante» (ivi, 49), caratteristiche che nel *Furioso* sono tutte funzionali a far scattare un rinvio dalla finzione, non autosufficiente in sé stessa, alla realtà<sup>28</sup>. Di due di questi tre elementi, a consolidare i legami tra il *Furioso* e

---

<sup>27</sup> Per una valorizzazione di questa continuità tra *Furioso* e romanzo moderno, cfr. Zatti, 2016, 107-109. Sulla teoria del romanzo come genere letterario, ma con una forte attenzione per la ricostruzione storiografica, cfr. Mazzoni, 2011.

<sup>28</sup> Pur senza riprendere in dettaglio l'argomentazione di Rivoletti, è il caso di aggiungere qualche parola sul caso del ‘fantastico’, dato che questo elemento potrebbe sembrare in contraddizione con il rinvio

il romanzo successivo, Rivoletti ha potuto individuare una conferma in un saggio che Auerbach scrisse alcuni anni prima di *Mimesis*, nel 1933. Nel breve articolo, intitolato *Romantik und Realismus*<sup>29</sup>, Auerbach si soffermava in particolare su due caratteri del romanticismo che avrebbero preparato la strada al romanzo realistico, il superamento della separazione degli stili – esito del «desiderio di una concreta dimensione terrena» che configgeva col rispetto di quella separazione, incapace di portare a una rappresentazione che evocasse «la totalità del flusso vitale» (Auerbach, 2010, 9) – e l’idea, argomentata sul caso di Balzac, che la vita richiedesse la fantasia «per venir descritta nel suo apparire completo e immediato» (ivi, 15). All’elenco, rispetto ai tre elementi messi in luce seguendo Schlegel, manca soltanto la «prospettiva soggettiva del narratore» (Rivoletti, 2014, 48), ma resta il fatto che, oltre a ritornare a un’interpretazione del *Furioso* e dei suoi procedimenti ironici che protegge le osservazioni dei primi romantici dalla rilettura cui le avrebbe sottoposte Hegel, Rivoletti valorizza alcune posizioni di Auerbach che corrispondono alle intuizioni di Schlegel e che indirettamente consentono di leggere il *Furioso* in una maniera diversa da come lo stesso Auerbach lo avrebbe con ogni probabilità letto se anche vi avesse dedicato osservazioni più elaborate di quelle che si trovano in *Mimesis*.

Si può considerare la lettura del *Quijote* proposta in *Dulcinea incantata* come una prova del fatto che molto difficilmente Auerbach avrebbe letto il *Furioso* puntando sulla mescolanza degli stili come strumento per la rappresentazione della totalità della vita in cui fossero «esposti con serietà i problemi umani e sociali e perfino gli sviluppi tragici» (Auerbach, 1956, II, 96) o sull’uso del fantastico come expediente per rinviare alla realtà. D’altra

---

alla realtà: quello del *Furioso*, però, è in alcuni casi un fantastico ‘metaforico’ o ‘allegorico’, cioè un fantastico che «sta per» qualcos’altro, o un «fantastico di complicità» – con Orlando (2017, 38), lo si potrebbe chiamare «soprannaturale d’indulgenza» –, vale a dire un uso del soprannaturale per cui al lettore viene chiesto non di credere ma di fingere consapevolmente di credere a ciò che viene raccontato (cfr. Rivoletti, 2014, 33-37).

<sup>29</sup> Il saggio è tradotto in italiano per la prima volta nel 2007 dallo stesso Rivoletti e inizialmente pubblicato in rivista (*Allegoria* 56, 2007, 17-27); più tardi è stato incluso nella raccolta di scritti curati ancora da Rivoletti insieme a Riccardo Castellana da cui si cita qui (Auerbach, 2010, 3-18).

parte, è lecito chiedersi se non si possa fare anche per il *Quijote* ciò che è stato tentato per il *Furioso*, confermando una volta di più l'idea che *Mimesis* sia un libro che «rende possibile, alla lunga, la sua stessa critica» (Mazzoni, 2022, 52); un principio, questo, che è stato formulato per la filosofia della storia sottesa al disegno dell'opera, per il suo «quadro di insieme» (*ibid.*), ma che forse si può estendere al caso delle singole letture, e che è una delle ragioni per continuare a usare un libro che è tanto più grande quanto più rimane nelle nostre biblioteche, sulle nostre scrivanie e, perché no, in libreria<sup>30</sup> malgrado non riesca sempre a convincerci.

§

---

<sup>30</sup> A partire dal ricordo personale della prima lettura, avvenuta nel 1957, Francesco Orlando (2007, 37) si soffermava sull'eccezionalità di questa continuativa disponibilità («è un fatto che *Mimesis* è stato sempre in libreria in Italia») osservando che «forse nessun altro libro nel campo degli studi letterari ce l'ha fatta a tenere banco e a rimanere disponibile per tanto tempo».

## Bibliografia citata

- Amalfitano, Paolo – Gargano, Antonio (a cura di), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pisa, Pacini, 2014.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], introduzione di Aurelio Roncaglia, trad. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, 2 voll., Torino, Einaudi, 1956.
- , *Dante poeta del mondo terreno* [1929], in Id., *Studi su Dante*, traduzioni dal tedesco di Maria Luisa De Pieri Bonino e dall'inglese di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 1-161.
- , *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, traduzioni dal tedesco e dall'inglese di Giorgio Alberti, Anna Maria Carpi, Vittoria Ruberl, Bari, De Donato, 1970.
- , *La corte e la città. Saggi sulla storia della cultura francese*, introduzione di Mario Mancini, Roma, Carocci, 2007.
- , *Romanticismo e realismo e altri saggi su Vico, Dante e l'illuminismo*, a cura di Riccardo Castellana e Christian Rivoletti, Pisa, Edizioni della Normale, 2010.
- , *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di Guido Mazzoni, traduzione di Vittoria Ruberl e Simone Aglan-Bottazzi, Milano, nottempo, 2022.
- Baldi, Valentino, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- Brandalise, Adone, «Il canone di Don Chisciotte», in *L'eredità di Auerbach*, Atti del XXXV Convegno Interuniversitario (Bressanone – Innsbruck, 5-8 luglio 2007), a cura di Ivano Paccagnella ed Elisa Gregori, Padova, Esedra, 2009, pp. 355-363.
- Brugnolo, Stefano – Fiorentino, Francesco – Iotti, Gianni – Pellegrini, Luciano – Zatti, Sergio (a cura di), *Letteratura ragione represso. Su Francesco Orlando (1934-2010)*, Atti del Convegno internazionale (Scuola Normale Superiore – Università di Pisa, 6-8 maggio 2021), Pisa, Edizioni della Normale, 2024.

- Canavaggio, Jean, *Don Chisciotte dal libro al mito. Quattro secoli di erranza* (2005), prefazione di Francisco Rico, postfazione di Enrico Di Pa- stena, Roma, Salerno Editrice, 2006.
- Castellana, Riccardo, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Roma, Artemide, 2009.
- Castro, Américo, *Il pensiero di Cervantes* (1925), a cura di Marco Cipolloni, presentazione di Fulvio Tessitore, Napoli, Guida, 1991.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Chisciotte della Mancia* (1605, 1615), tra- duzione, introduzione e note di Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 1957.
- Chevalier, Maxime, *L'Arioste en Espagne. Recherches sur l'influence du Roland Furieux*, Bordeaux, Institut d'études ibériques et ibéro-américaines de l'Université, 1966.
- Close, Anthony, *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*, Cambridge, Cambridge Uni- versity Press, 1978.
- , *Cervantes and the Comic Mind of His Age*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- , «The Liberation of the Galley Slaves and the Ethos of *Don Quijote* Part I», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 27, 1 (2007), pp. 11-30.
- Confalonieri, Corrado, «Oltre il principio di indeterminazione. Leggere l'ironia di Ariosto fra testo, intenzione e realtà», in *L'Orlando furioso oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, a cura di Christian Ri- voletti, Bologna, Il Mulino, 2022, pp. 93-110, ora ripreso in Id., *Ario- sto e la teoria. Intertestualità, ironia e realtà nel Furioso e nelle sue letture*, Ra- venna, Longo, 2025, pp. 101-113.
- , «Caso, testo e contesti. Costruzione e decostruzione nel Machiavelli di Carlo Ginzburg», *Griseldaonline*, 22, 2 (2023), pp. 13-36, <<https://griseldaonline.unibo.it/article/view/17830/17391>>

- , «Epoca, stile, campi di possibilità: la teoria di Auerbach per il poema tra Boiardo, Ariosto e Tasso», *Polythesis* 7 (2025), pp. 123-141, <<https://doi.org/10.13138/2723-9020/4258>>.
- Dalmas, Davide, *Ariosto apocalittico e politico*, Macerata, Quodlibet, 2024.
- Di Gesù, Matteo, *L’Orlando furioso, l’Italia (e i Turchi). Note su identità, alterità e conflitti*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- Di Pastena, Enrico, «Cenni sulla fortuna italiana del *Don Chisciotte*», in Canavaggio, 2006, pp. 323-367.
- Farmer, Julia, «Cervantes, Ariosto, and the Art of Reading», *Hispania*, 101, 1 (2018), pp. 136-142.
- Fenzi, Enrico, «Carlo Ginzburg, “Nondimanco. Machiavelli, Pascal”. Alberto Asor Rosa, “Machiavelli e l’Italia. Resoconto di una disfatta”», *Albertiana*, 24 (n.s. 6), 1 (2021), pp. 191-221.
- Ferroni, Giulio, *Ariosto*, Roma, Salerno Editrice, 2008.
- , «“Forse altri canterà con miglior plettro”: strategie dell’interruzione, del rinvio, della fine da Ariosto a Cervantes», in *Cervantes e l’Italia*, a cura di Maria Luisa Cerrón Puga e Isabella Tomassetti, *Critica del testo*, 20, 3 (2017), pp. 3-20.
- Forni, Giorgio, «Ariosto e l’ironia» (2006), in Id., *Risorgimento dell’ironia. Riso, persona e sapere nella tradizione letteraria italiana*, Roma, Carocci, pp. 94-115.
- García-Posada, Miguel, «El episodio quijotesco de los galeotes: Ambigüedad lingüística y significación», *Hispanic Review* 49, 2 (1981), pp. 197-208.
- Gargano, Antonio, «Cervantes, Auerbach e la formazione di compromesso», in *Cervantes e l’Italia. Il Don Chisciotte del 1615*, a cura di Felice Gambin, Roma, AISPI Edizioni, 2018, pp. 15-22.
- , «*Dulcinea incantata*. Tra effetto comico e soluzione tragica», in *L’amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo, Ida Campeggiani e Luca Danti, Firenze, Franco Cesati, 2020a, pp. 737-750.

- , (a cura di), *Le maschere del picaro. Storia di un personaggio e di un genere romanzesco*, Pisa, Pacini, 2020b.
- Genette, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), trad. it. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.
- , *Soglie. I dintorni del testo* (1987), a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Ginzburg, Carlo, *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, Milano, Adelphi, 2018.
- Guillén, Claudio, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata* (1985), trad. it. di Antonio Gargano e Carla Gaiba, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Güntert, Georges, «L'Arioste et Cervantès», in *L'Arioste. Discours des personnages, sources et influences*, édité par Gian Paolo Giudicetti, *Les Lettres romanes* 63 (2008), pp. 123-136.
- Hart, Thomas R., *Cervantes and Ariosto: Renewing Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica* (1820-1829), edizione italiana a cura di Nicolao Merker, trad. it. di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, Torino, Einaudi, 1967.
- Hempfer, Klaus W., *Lettture disperanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento. Lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione* (1987), trad. it. di Hans Honnacker, Modena, Panini, 2004.
- Javitch, Daniel, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'«Orlando furioso»*, prefazione di N. Gardini, trad. it. di Maria Teresa Praloran, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- , «L'indifferenza per l'ironia nelle letture cinquecentesche dell'«Orlando furioso»», *Letteratura cavalleresca italiana* 4 (2022), pp. 11-22.
- MacPhail, Eric, «The Turpine Method in Comparative Context», *Italica* 84, 2-3 (2007), pp. 527-534.
- Maldina, Nicolò, *Ariosto e la battaglia della Polesella. Guerra e poesia nella Ferrara di inizio Cinquecento*, Bologna, Il Mulino, 2017.

- Marola, Francesco, *La dialettica dei miti moderni. Faust e Don Giovanni, Amleto e don Chisciotte nella ricezione romantica (Germania ed Europa, 1790-1860)*, Modena, Mucchi, 2023.
- Márquez Villanueva, Francisco, *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos, 1973.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- , «Il paradosso Auerbach», in Auerbach, 2022, pp. 9-52.
- Meneghetti, Maria Luisa, «Realtà, realismo, straniamento: Auerbach e il romanzo cavalleresco fino a Cervantes», *Moderna* 11, 1-2 (2009), pp. 167-178.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves, «Ariosto, Garcilaso e Cervantes: la trama intertestuale», *Esperienze letterarie* 33, 4 (2008), pp. 3-27.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999.
- Orlando, Francesco, *Lettura freudiana del Misanthrope e due scritti teorici*, Torino, Einaudi, 1979.
- , *Per una teoria freudiana della letteratura* (1965), nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1992.
- , *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1982), nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1997.
- , «I realismi di Auerbach (intervista a cura di Giuseppe Tinè)», in *Il secolo di Auerbach*, a cura di Riccardo Castellana e Guido Mazzoni, *Allegoria* 56 (2007), pp. 36-51.
- , «Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach», in *La rappresentazione della realtà. Studi su Auerbach*, a cura di Riccardo Castellana, Roma, Artemide, 2009, pp. 17-62.
- , *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, prefazione di Thomas Pavel, Torino, Einaudi, 2017.
- Pedullà, Gabriele, «Machiavelli secondo Carlo Ginzburg», *Storica* 24, 71 (2018), pp. 9-86.

- Petricca, Filippo, «The Vanishing of Angelica: Ariosto, Cervantes, and the Economy of Gratitude», *I Tatti Studies* 24, 1 (2021), pp. 161-189.
- Pinna, Giovanna, «Literature and Action: On Hegel's Interpretation of Chivalry», *Rivista di Estetica* 70 (2019), pp. 141-155.
- Reid, Jeffrey, *L'anti-romantique. Hegel contre le romantisme ironique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.
- Renzi, Lorenzo – Pini, Donatella, 2013, «*Mimesis*, il realismo e il *Chisciotte*. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola», *Orillas* 2, 1-53.  
[<http://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/309>](http://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/309)
- Residori, Matteo, «Sur l'ingratitudo dans le *Roland Furieux*», in *Il «Furioso» del 1516 tra rottura e continuità*, Atti del Convegno (Toulouse, Université de Toulouse Jean Jaurès-Musée Paul Dupuy, 17-18 marzo 2016) riuniti e presentati da Alessandra Villa, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail («Collection de l'E.C.R.I.T.», 17), 2018, pp. 157-282.
- , «“Non si perde servizio mai nessuno”. Gratitudine, amicizia e giustizia nel primo *Morgante*», *P.R.I.S.M.I.* 1 (2020), pp. 29-51.
- Rivoletti, Christian, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio, 2014.
- , «Dal particolare all'universale: sulla ricezione di Dante nel romanticismo tedesco», in *Dante fra Italia ed Europa nell'Ottocento*, Atti dei Seminari Internazionali *Per Dante verso il '21* (Milano, novembre 2018 – luglio 2020), a cura di Simona Brambilla e Luca Mazzoni, con la collaborazione di Stefania Baragetti, Milano, Biblioteca Ambrosiana, 2021, pp. 61-101.
- , «Ariosto e Dante. Sulla funzione modellizzante di alcuni aspetti narrativi e realistici della *Commedia*», *AOQU* 4, 1 (2023), pp. 103-136,  
[<https://riviste.unimi.it/index.php/aoqu/article/view/20494>](https://riviste.unimi.it/index.php/aoqu/article/view/20494).
- , «Il “principio dell’immersione”: realismo letterario e storicismo in Erich Auerbach», *Polythesis* 7 (2025), pp. 49-76,  
[<https://doi.org/10.13138/2723-9020/4266>](https://doi.org/10.13138/2723-9020/4266).
- Ruffinatto, Aldo, *Cervantes. Un profilo su svariati italiani*, Roma, Carocci, 2002.

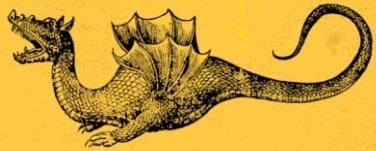
- Russell, Peter E., «*Don Quixote* as a Funny Book», *The Modern Language Review* 64, 2 (1969), pp. 312-326.
- Selig, Karl-Ludwig, «Cervantes/Ariosto: “Forse altri canterà con miglior plettro”», *Revista Hispánica Moderna* 38, 1 (1976-1977), pp. 69-72.
- Stierle, Karlheinz, *Italienische Renaissance und deutsche Romantik*, in *Italien in Germanien. Deutsche Italien-Rezeption von 1750-1850*, Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik 24.-26. März 1994, herausgegeben von Frank-Rutger Hausmann, Tübingen, Narr, 1996, pp. 373-404.
- , «Ingegno e follia. Una configurazione dantesca e la sua trasformazione in Ariosto e Cervantes» (2004), in Id., *Il grande mare del senso. Esplorazioni “ermenautiche” nella Commedia di Dante*, edizione italiana a cura di Christian Rivoletti, Roma, Aracne, 2014, pp. 485-505.
- , «Ariosto e la critica romantica tedesca», in *L’Orlando furioso oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive di lettura*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, Il Mulino, 2022, pp. 323-336.
- Tinè, Giuseppe, *Erich Auerbach. Una teoria della letteratura*, Roma, Carocci, 2013.
- Tortonese, Paolo, «L’empirista assoluto», in *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, a cura di Davide Ragone, Pisa, ETS, 2012, pp. 240-243.
- Williamson, Edwin, «La interpretación romántica del Quijote y sus detractores : una evaluación crítica», in «*Doctos libros juntos*. Homenaje al professor Ignacio Arellano Ayuso», coordinado Victoriano Roncero Lopéz y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2018, pp. 527-539.
- Zakai, Aviku, Constructing and Representing Reality: Hegel and the Making of Erich Auerbach’s *Mimesis*, *Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures* 4, 1 (2015), pp. 106-133.
- Zatti, Sergio, *Leggere l’Orlando furioso*, Bologna, Il Mulino, 2016.





PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### A vueltas con los libros VII y VIII de *Amadís* en la tradición inglesa

Jordi Sánchez-Martí  
(Universitat d'Alacant)

#### Abstract

Recientemente Ortiz-Salamovich (2020) ha propuesto incorporar al canon inglés el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (1526), cuya traducción inglesa fue publicada en Londres con el título de *Don Flores of Greece* (1664). Pese a preceder al libro VII en prácticamente tres décadas, Ortiz-Salamovich describe esta obra como el libro VIII, si bien Pardo García ha sugerido que la serie inglesa no se publicó desordenadamente, a pesar de que «la numeración dada a los libros ingleses por los especialistas» (2021, 221) pueda invitar al error. El presente artículo reflexiona sobre la cronología, orden de publicación y características bibliográficas de las dos últimas partes del ciclo amadisiano en lengua inglesa.

Palabras clave: ciclo de Amadís en Inglaterra; *Amadís of Greece*; *Don Flores of Greece*; análisis bibliográfico; ilustraciones.

Ortiz-Salamovich (2020) has recently suggested that Juan Díaz's *Lisuarte de Grecia* should be added to the English canon of Iberian romances, since it served as the ultimate source for the work titled *Don Flores of Greece*, printed in London in 1664. Despite preceding Book VII by almost three decades, Ortiz-Salamovich designates *Don Flores* as Book VIII of the *Amadís* cycle, whilst Pardo García has argued that the English series was published in chronological order, even though «the numbering given to the English books by specialists» (2021, 221) suggests otherwise. This article discusses the chronology, order of publication and bibliographical features of the last two parts of the English *Amadís* cycle.

Keywords: *Amadís* cycle in England; *Amadís of Greece*; *Don Flores of Greece*; bibliographical analysis; book illustrations

§

## 1. Introducción

Hasta que en 1920 el bibliotecario inglés Henry Thomas ofreciera una visión de conjunto sobre la expansión de los libros de caballerías fuera de la península ibérica, no existía entre los estudiosos una conciencia clara de la proyección internacional que este género había alcanzado. Con Thomas ([1920] 1952, 137-82) entendimos cómo este corpus literario se había traducido e impreso en las principales lenguas de Europa occidental —desde el italiano hasta el alemán, pasando también por el francés y el neerlandés— y cómo en todas estas áreas lingüísticas había demostrado una notable pujanza comercial. En su monografía dedica un capítulo aparte a las traducciones inglesas del género (Thomas, 1952, 183-228), cuya difusión presenta unas características distintivas. El género de los libros de caballerías no solo empezó su andadura en Inglaterra más tarde que en el resto de Europa —con la traducción en 1578 del libro I del *Espejo de príncipes y caballeros* (Boro, 2014)— sino que su vigencia fue más dilatada en el tiempo, como demuestra que *Don Belianís* se siguiera imprimiendo durante el siglo XVIII (Sumillera, 2026). El ciclo de *Amadís* también muestra un recorrido particular en lengua inglesa, pues, a diferencia de lo que ocurrió en el resto del continente, la serie amadisiana en Inglaterra «fue incapaz de rivalizar con los héroes del *Espejo* [...] y con los de la serie de los *Palmerines*», como aprecia Thomas (1952, 192). Estos dos ciclos recibieron un tratamiento preferente por parte de los libreros e impresores ingleses, aunque también es cierto que la publicación de la serie amadisiana resultó accidentada y, a consecuencia de la controversia legal que protagonizaron los impresores Edward Allde y Adam Islip entre 1594 y 1595, estuvo *de facto* bloqueada hasta 1618 (Moore, 2020a, 110-14; 2020b, 67-70). Si en 1618 solo estaban disponibles los cinco primeros libros de la serie, compuestos por Garci Rodríguez de Montalvo, la impresión y traducción de las continuaciones del ciclo no se retomarían hasta mitad del siglo XVII, cuando se publicó el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva en 1652 (Ortiz-Salamovich, 2020, 166-70), en el que vendría a ser el sexto libro del ciclo amadisiano en la tradición inglesa<sup>1</sup>. El presente artículo explora la suerte que,

---

<sup>1</sup> Nótese que esta obra sería la séptima en la tradición castellana original (Eisenberg y Pina, 2000, 237), pero la sexta en la inglesa porque nunca se tradujo el libro sexto, i.e. el *Florisando* de Ruy Pérez de Ribera.

tanto a nivel literario como bibliográfico, corrió el resto de la serie de *Amadís* en lengua inglesa durante la segunda mitad del siglo XVII para así poder contribuir a completar la historia de la publicación de este ciclo en la tradición inglesa.

## 2. La ordenación del *Don Flores of Greece* y *Amadis of Greece* en la tradición inglesa

Thomas nos informa que «[e]l libro séptimo [de la serie inglesa] no apareció hasta 1693» (1952, 193)<sup>2</sup>, cuando previamente ya había confirmado con una cierta vaguedad que «[o]nly the first seven books were translated into English» (1909, 297). Hablamos de vaguedad porque en ningún momento identificaba los contenidos de ese libro séptimo ni indicaba que se correspondía con el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva, i.e. el libro noveno del ciclo original (cfr. Ortiz-Salamovich, 2020, 171-73). Thomas simplemente se limitaba a reproducir el conocimiento bibliográfico establecido hasta la fecha (cfr. Davies, 1910, nº 228; Hazlitt, 1867, 8; Lowndes, 1857, 34), aunque corregía el año de impresión, que fija en 1693 en lugar de 1694. No existe en la obra de Thomas más noticia sobre la traducción de ningún otro libro perteneciente a la serie amadisiana, más allá de la mención a «la traducción inglesa de *Flores de Grèce*, de Herberay, que [...] fue llamada *Suplemento de Amadís de Gaula*» (1952, 192 n. 20). Acabada de imprimir por primera vez a finales de 1551, *Dom Flores de Grèce* (FB 19974-76) había sido caracterizada por el propio Thomas como «una novela original —que [Herberay] pretende pasar por una traducción del español» (1952, 151). Nicolas de Herberay des Essarts, autor de las reputadas traducciones francesas de los libros I-VIII de *Amadís* publicadas en París entre 1540 y 1548<sup>3</sup>, incluyó una epístola dedicando su *Dom Flores de Grèce* al rey Enrique II de Francia. En esta epístola Herberay narra las circunstancias en que el libro original cayó en sus manos cuando le visitó un

<sup>2</sup> Cfr. Allison (1974, 24), ESTC (nº R230734), Moore (2020a, 117-18; 2020b, 187-88), Neri (2008, 583; 2013, 196), Ortiz-Salamovich (2020, 171-73), Rudder (1975, 100), Sánchez-Martí (2022, 266 y 269).

<sup>3</sup> Para información biográfica, véase Guillerm y Guillerm (2007).

cierto «gentilhomme Grec de nation & de lettre» y le hizo entrega de «l'original de ce liure que ie vous dedie & presente, [que está] escript en vn Françoys tant ancien & dans vn perchemin si vsé qu'à peine y pouuoye choisir vne seule sentence» (1552, a2r). Thomas creyó a pies juntillas lo declarado por el propio Herberay, pero en este posicionamiento sin duda alguna estuvo influido por el juicio de Pascual de Gayangos, quien consideró el *Dom Flores* como una obra original de Herberay que fue compuesta como continuación del *Lisuarte* de Feliciano de Silva (1857, xxviii). Primero Gayangos y después Thomas tendrían que haber sido más suspicaces, habida cuenta de la proliferación de traducciones y manuscritos ficticios que se encuentran en el origen declarado de numerosas obras caballerescas (Marín Pina, 1994; cfr. Duché, 2015, 45). Sin ir más lejos el propio Herberay ya habló de un supuesto «vieil livre escript à la main en langage Picard» (Bideaux, 2006, 166) como una de las fuentes consultadas en su traducción del libro primero de *Amadís*.

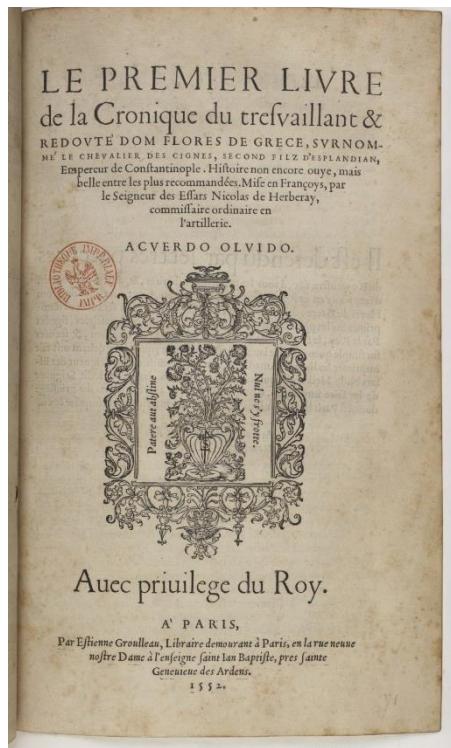


Figura 1. Nicolas de Herberay des Essarts, trad., *Le premier livre de la Cronique du tres vaillant & redouté Dom Flores de Grece* (París: Estienne Groulleau, 1552), a1r. Bibliothèque nationale de France, RES-Y2-71.

Para poder demostrar fehacientemente que *Dom Flores* no era una obra original de Herberay, sino una traducción al francés como se aduce en la portada (véase fig. 1), se hacía imperativo encontrar dicha fuente. No se trata de una tarea sencilla, pues no existe en los registros de la historia literaria occidental obra alguna con ese título. Así pues y ante la ausencia de evidencias positivas, la atribución de *Dom Flores* a Herberay fue aceptada como válida por la crítica sin ningún tipo de cuestionamiento<sup>4</sup>, hasta que en 2011 la curiosidad de Sáenz Carbonell le llevó a consultar la edición antuerpiense de *Dom Flores* de 1561 (FB 19978). Como relata el propio crítico, «al leer ese primer capítulo [de *Dom Flores*], que trata sobre el viaje de regreso a Constantinopla del Emperador Esplandián [...] recordamos inmediatamente el capítulo inicial del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz, que empieza con un episodio similar» (Sáenz Carbonell, 2011, 211). Tras cotejar ambos textos, Sáenz Carbonell llegó a la conclusión de que el *Dom Flores* de Herberay contiene una traducción parcial del *Lisuarte* de Díaz, pues de los 186 capítulos solo tradujo los primeros 102, que quedaron reducidos a noventa en la versión francesa debido a que se suprimen o se condensan algunas secciones y escenas del texto de Díaz<sup>5</sup>. Aparte de algunos pasajes aislados en los que Herberay se desvía momentáneamente de su fuente (cfr. Montorsi, 2020, 100-1), la única diferencia sustancial que se observa es el cambio del nombre del protagonista, que en lugar de llamarse Lisuarte de Grecia aparece designado como Dom Flores de Grecia, aunque mantiene el mismo sobrenombre, el Caballero de los Cisnes. Sáenz Carbonell considera que este cambio responde a una estrategia de Herberay por presentar la obra como de su propia autoría, lo que le lleva a concluir que

---

<sup>4</sup> ESTC (nº R15863). Guillerm y Guillerm afirmaban que «[c]ette “chronique” [i.e. *Don Flores*] qui se donne comme une traduction d’une continuation encore inconnue de la série des *Amadis*, est en réalité une invention d’Herberay» (2007, 25, n. 139). Véase el breve comentario de Spufford (1982, 234). Otro efecto de esta atribución ha sido catalogar el *Don Flores* inglés independientemente de la serie amadisiana; cfr. Christie-Miller (1933, I, 383).

<sup>5</sup> Para la correspondencia entre los capítulos del texto de Díaz y el de Herberay, véase Sáenz Carbonell (2011, 213), quien correctamente sugiere que Herberay se debió de reservar el resto de capítulos probablemente para publicarlos como un segundo libro, pues el título de la edición príncipe se anuncia como *Le premier livre de [...] Dom Flores de Gree* (cfr. fig. 1), que de algún modo anticipa la publicación de una segunda parte que nunca se produjo, y en el mismo prefacio se hace alusión a «des deux [volúmenes] de la presente histoire de Dom Flores» (1552, a2v).

«puede ser calificada de plagio» (2011, 215)<sup>6</sup>. Se trata de una acusación grave y a nuestro modo de ver excesiva e injustificada, pues no es exactamente cierto que Herberay se erija como autor original del texto, ya que en la misma portada se identifica como traductor: «*Mise en Françoys, par le Seigneur des Essars Nicolas de Herberay*» (véase fig. 1). En cuanto al cambio de nombre del protagonista, en lugar de una táctica de inspiración plagiaria pensada para camuflar la fuente, quizás se trate simplemente de un intento de evitar una posible confusión ante la existencia de dos libros distintos con el mismo título, como ocurre en el ciclo castellano original. En definitiva, Herberay trató de encontrar encaje para esta obra heterodoxa dentro del contexto editorial francés e hizo un esfuerzo por adaptarla a las circunstancias específicas de su público lector, dotándola para ello de un nuevo título. Más que de plagio, como mucho le podemos acusar de omitir cualquier referencia a su fuente castellana (Montorsi, 2020, 106-7 n. 34), aunque el éxito comercial cosechado, con al menos seis ediciones (FB 19974-87; cfr. Montorsi, 2020, 99 n. 16), contrasta con el fracaso de la obra original, que fue impresa en una única ocasión (IB 16428).

La restitución de *Dom Flores* al corpus de los libros de caballerías como traducción parcial del *Lisnarte* de Juan Díaz no se trasladaría al ámbito de las traducciones inglesas hasta 2020, cuando Ortiz-Salamovich (2020, 173-75) la incorporó a la serie amadisiana inglesa como el libro octavo, corrigiendo así la omisión de Thomas. A pesar de que «[e]l libro inglés [i.e. *Don Flores*], siguiendo el francés, no se plantea como el octavo de la serie» (2020, 174), como señala Ortiz-Salamovich, ella decide designar el *Don Flores* inglés, publicado en 1664, como el octavo libro de *Amadís* en la serie inglesa —que a su vez se corresponde con el octavo libro en castellano. A diferencia de la publicación francesa, la edición inglesa sí hace mención explícita a su pertenencia al ciclo de *Amadís* al describirse como un «supplement» de este (véase fig. 2), aunque sin especificar su posición dentro la serie. La literatura crítica posterior ha aceptado describir el *Don Flores* como el libro octavo de *Amadís* dentro de la tradición inglesa<sup>7</sup>, pero debemos preguntarnos si realmente se trata de una denominación acertada

<sup>6</sup> Nótese que Sáenz Carbonell reitera los mismos argumentos y acusación en su introducción a la reciente edición del *Lisnarte* de Juan Díaz (2023, 1338-43).

<sup>7</sup> Véanse Pardo García (2022, 376) y Sánchez-Martí (2022, 266 y 272).

que describe con justicia el lugar que esta obra ocupa dentro de la secuencia narrativa publicada en lengua inglesa.

Sin ir más lejos, Pardo García cuestionó desde estas mismas páginas la conveniencia de asignar a *Don Flores* la posición octava dentro de la serie inglesa, como propone Ortiz-Salamovich, entre otras cosas debido a que «crea una impresión de desorden que es innecesaria porque tal desorden no responde a ordenamiento narrativo alguno» (2021, 221). Esta perturbación del orden narrativo interno o cronológico a la que alude Pardo García deriva de asumir que el supuesto libro VIII inglés se publicó antes que el VII, concretamente en 1664, i.e. veintinueve años antes, circunstancia que atribuye a que «[...]os traductores ingleses, como es habitual, siguen el ejemplo francés y su reordenación de la serie castellana» (2021, 220). Comparto con Pardo García la necesidad de modificar la numeración que Ortiz-Salamovich impuso al *Don Flores* inglés, que debería llamarse libro VII de la serie inglesa para dar primacía al orden narrativo, al tiempo que se armoniza este con el orden cronológico de impresión (cfr. Sánchez-Martí, 2023, 285 n. 60; vid. tabla 1 más abajo). No obstante, discrepo respecto a las causas que apunta Pardo García, pues el desorden no se produce como resultado de la imitación de la serie francesa, ya que en esta el libro VIII no es el *Dom Flores* —como sugiere Pardo García (2020, 220, tabla 1)— sino *Le huitiesme livre d'Amadis de Gaule* (1548; FB 708-13), correspondiente a la segunda mitad del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva (Neri, 2008, 569). La designación del *Don Flores* inglés como octavo libro en realidad debió de responder a causas algo más prosaicas. Teniendo en cuenta la presentación del texto en la edición inglesa de 1664 como *suplemento* y que, además, suponía una nueva incorporación al corpus amadisiano inglés ya consolidado, parece lógico que simplemente se añadiera a las siete partes ya existentes. Con ello, también se evitaba tener que modificar la posición séptima que tradicionalmente se había venido asignando al *Amadis of Greece* (cfr. Hazlitt, 1867, 8). Proponemos pues la restitución al orden narrativo y cronológico de los dos últimos libros de *Amadís* traducidos al inglés y con ello procedemos a dar cuenta de la forma en la que estos textos fueron presentados al público inglés durante la segunda mitad del siglo XVII.

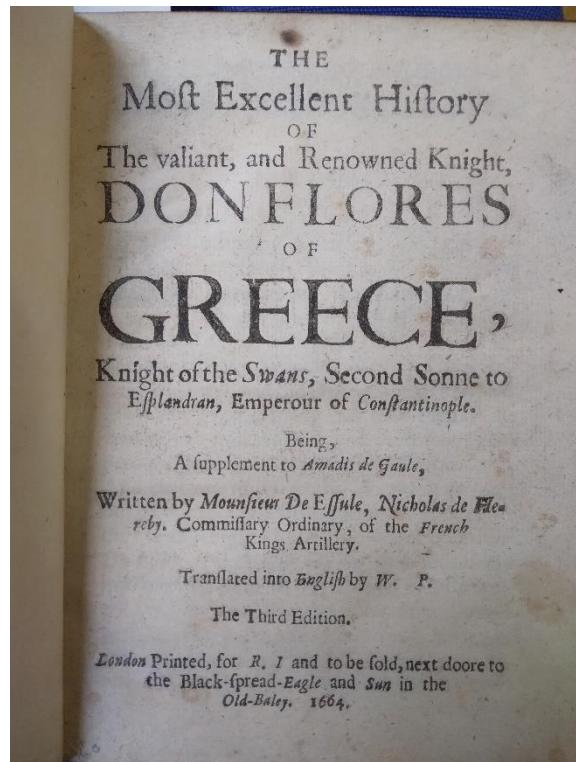


Figura 2. *The Most Excellent History of the Valiant and Renowned Knight, Don Flores of Greece*, 3<sup>a</sup> edición (Londres: Robert Ibbitson para William Thackeray, 1664), A1r. Newberry Library, Case Y 1565 .H41.

Libro	Año	Título	Editor	ESTC
VII	1664	<i>Don Flores of Greece</i> , 2 emisiones	W. Thackeray	R15863
VIII	1693	<i>Amadis of Greece</i> , 1 <sup>a</sup> edición	J. Deacon y J. Blare	R230734
	1694	<i>Amadis of Greece</i> , emisión n. <sup>o</sup> 1	J. Deacon y J. Blare	R217316
	1694	<i>Amadis of Greece</i> , emisión n. <sup>o</sup> 2	J. Deacon y J. Blare	R32125

Tabla 1. Listado de ediciones y emisiones de los libros VII y VIII de *Amadís* en la tradición inglesa.

### 3. El *Don Flores of Greece* (libro VII)

En 1664 se imprimía en Londres el libro titulado *The Most Excellent History of the valiant, and Renowned Knight, Don Flores of Greece* (véase fig. 2). La impresión corrió a cargo de un impresor que se identifica solo con las siglas «R. I.», que asumimos corresponderían a Robert Ibbitson, el único impresor cuyo nombre responde a esas mismas iniciales y que estaba activo en la década de 1660 (Plomer, 1907, 105-6)<sup>8</sup>. En la portada Ibbitson no menciona el nombre del editor que financió la impresión, pero en cambio detalla el establecimiento donde se podían adquirir ejemplares: en la zona de Old Bailey de Londres, en la tienda junto a la enseña con un águila negra alabierta y un sol. El único librero que utilizó esta enseña en Old Bailey fue William Thackeray [o Thackery]<sup>9</sup>, aunque se piensa que no empezaría a usarla hasta 1666 (Plomer, 1907, 176), i.e. dos años después de la publicación de *Don Flores*. Debemos, no obstante, preguntarnos si cabe la posibilidad de que en realidad Thackeray, para identificar su tienda, adoptase esa enseña o logotipo antes de lo que indica Plomer, ya que no fue usada por ningún otro librero o impresor londinense de la época. Thackeray inició su aprendizaje en casa del librero Francis Grove el 25 de diciembre de 1656 y lo concluyó casi ocho años después, el 5 de septiembre de 1664 (McKenzie, 1974, nº 1835 y 2489). O lo que es lo mismo, Thackeray ingresó en el Gremio de Libreros e Impresores de Londres el 5 de septiembre de 1664, fecha a partir de la cual adquiría el derecho de publicar y vender libros en su establecimiento, cuya primera ubicación fue en Old Bailey y con la enseña antes mencionada. Parece pues lógico concluir que el librero o editor que financió esta edición tuvo que ser William Thackeray y que *Don Flores* debió de ser una de sus primeras iniciativas editoriales.

<sup>8</sup> El mismo año de 1664 Ibbitson firmaría con sus siglas la impresión de las dos partes de *Palmerin of England* para Samuel Speed (ESTC R6981), aunque no de la tercera parte como afirma Ortiz-Salamovich (2020, 173 n. 58). La edición de las dos partes de *Palmerin of England* la anuncia el propio Ibbitson al final de la epístola a los lectores que precede al texto de *Don Flores* (1664, A2v).

<sup>9</sup> Existen otros libreros en cuya enseña también figuraba un águila negra alabierta, pero nadie indica la presencia de un sol. Además, todos tenían su establecimiento en otras áreas de Londres; véanse los casos de Giles Calvert, en St. Paul's Chuchyard; Abel Roper, en Fleet Street; Robert Wilson, cerca de Aldersgate (Plomer, 1907, 42, 157, 195, respectivamente).

Un librero que quisiera hacerse un hueco en el mercado del libro londinense, como Thackeray, en un primer momento estaría interesado en obras que requiriesen de una inversión inicial reducida y que ya hubiesen demostrado su atractivo comercial entre el público, todo ello con el fin de minimizar riesgos financieros. Aunque los únicos ejemplares que se conservan del *Don Flores* inglés corresponden a la presente edición de 1664<sup>10</sup> y, en consecuencia, podríamos pensar que se trata de una edición príncipe, en la portada se anuncia como la tercera edición de este texto —«The Third Edition» (cfr. fig. 2)— al tiempo que en la epístola preliminar Ibbitson refiere explícitamente que es una reimpresión —«re-printing it» (1664, A2v). No resulta descabellado pensar que pudieran haber existido dos ediciones anteriores de las que no se haya conservado ningún ejemplar, si bien Ortiz-Salamovich reconoce no haber «encontrado evidencia de las otras dos ediciones» (2020, 175 n. 76). Sin embargo, el mismo año de 1664 se publicaba en Londres otro libro de caballerías traducido al inglés, *Palladine of England* (ESTC R1021; cfr. López Avilés, 2020, 77-78) —traducción de *Don Florando de Inglaterra* (IB 16605)— al final del cual figura un anuncio con algunos de los libros disponibles en las librerías de Andrew Kembe y Charles Tyus. Entre los libros que se describen como impresos para Kembe se menciona una edición de «*Don Flores of Greece*» (1664, X4r), distinta de la que estamos analizando, ya que la tienda de Kembe en 1664 se ubicaba en Southwark (Plomer, 1907, 109), lejos del local de Old Bailey al que se alude en la portada de *Don Flores*. Si a ello añadimos que Kembe había mostrado un cierto interés por explotar comercialmente el corpus caballeresco de origen peninsular, como se deduce de su publicación en 1664 de *Palladine* antes mencionada y también del libro V de *Amadís* (ESTC R12437), parece razonable concluir que efectivamente se imprimió una edición de *Don Flores* para Kembe, diferente y anterior a la impresa por Ibbitson para Thackeray.

<sup>10</sup> Los ejemplares de esta edición conocidos son los siguientes: Cambridge, Magdalene College, Pepysian Library, PL 1190 (3); Chicago, Ill., Newberry Library, Case Y 1565 .H41; Londres, British Library, 12512.e.8.; Oxford, Bodleian Library, Douce HH 210; San Marino, Calif., Henry E. Huntington Library, 79645; Washington, D. C., Library of Congress, PQ6275. E2 no. 4b 1664. En la portada de los ejemplares de la Bodleiana, Pepysiana y Británica se incluye mención a la licencia concedida para su publicación el 28 de septiembre de 1663, mientras que esa referencia no está incluida en los otros ejemplares. Estaríamos pues ante emisiones distintas; para el concepto de *emisión*, véase la nota 21.

El ejemplo de Kembe debió de animar a Thackeray a probar suerte con *Don Flores*, teniendo en cuenta además que, por tratarse de una reimpresión de un texto, el desembolso inicial era menor, ya que se hacía innecesario contratar los servicios de un traductor y se simplificaba la labor de los cajistas. Asimismo, dado que cada ejemplar tiene una extensión de 34 hojas en tamaño cuarto ( $A^2, B-I^4$ ), en tipos góticos a renglón tirado, los costes de producción iban a ser asumibles para un librero que estaba haciendo sus primeros pinitos. Esta reducida extensión contrasta con la de la edición antuerpiense del texto de Herberay consultada por Sáenz Carbonell, que consta de 148 hojas también en cuarto ( $\tilde{a}^4, A-S^8$ ), con la presentación del texto en letra redonda muy compacta y a dos columnas. En la versión inglesa, firmada por un desconocido W. P. como se lee en la portada, los noventa capítulos del texto de Herberay sorprendentemente quedan reducidos a tan solo once, aunque el libro no contiene una versión resumida del *Dom Flores* francés, como se podría suponer<sup>11</sup>, sino la traducción de los once primeros capítulos, en los cuales W. P. hace un esfuerzo por seguir su original.

Aunque no quede rastro textual de las dos ediciones anteriores del *Don Flores* inglés, debemos preguntarnos si estas también habrían consistido en una traducción parcial del texto francés o si, por contra, la decisión de acortar el texto la tomó para esta tercera edición Thackeray —recordemos, un librero novel y temeroso de incurrir en riesgos financieros excesivos—. La segmentación de libros de caballerías no fue ajena a los impresores y libreros ingleses (Sánchez-Martí, 2022, 265-67), y el ejemplo más representativo de esta práctica es la obra conocida como *Palmendos*, que en realidad solo incluye traducción de los primeros treinta y dos capítulos de *Primaleón*<sup>12</sup>, así que no sería implausible que en el caso de *Don Flores* se hubiese adoptado una estrategia editorial parecida. Existen, sin embargo, indicios que nos generan dudas más que razonables de que en el caso que nos ocupa concurren el mismo tipo de circunstancias. Después de que el Caballero de los Cisnes inflija una deshonrosa derrota a Orlistes,

<sup>11</sup> Las versiones abreviadas de libros de caballerías irrumpirían en el mercado inglés de la mano de John Shirley a partir de 1683, quien resume el *Bellianis of Greece* (1683), *Amadis de Gaule* (1684-85) y *Palmerin of England* (1685); véase Sánchez-Martí (2020a, 201-2).

<sup>12</sup> Para una edición crítica de *Palmendos*, véase Álvarez-Recio (2022).

el texto de la tercera edición de *Don Flores* se interrumpe de forma abrupta sin que se produzca un punto de inflexión en el desarrollo narrativo que lo justifique. Es más, el final del *Don Flores* inglés ni tan siquiera coincide con el final del capítulo en su fuente, sino que se produce en mitad del capítulo once francés (Herberay, 1561, C5r) y del diecisiete castellano (Martínez Varela, 2023, 1408).

Se añade al final del texto traducido por W. P. una frase relevante: «Wherefore for this time we will leave to speak of him, and end this our first part of the History of the Knight of the *Swan*» (1664, I3v). Se desvela con ello un intento por convertir los once capítulos publicados en una primera parte que podría tener una continuación, aunque en la portada no se hace mención alguna a que se esté segmentando la obra, ni tampoco se detallan planes de publicación de las siguientes partes que conformarían todo el ciclo de *Don Flores* inglés, como sí ocurre en el caso de *Palmendos* (cfr. Álvarez-Recio, 2022, 222). Es más, el uso de la forma posesiva de primera persona del plural «our» para referirse a esta primera parte viene a sugerir que el fraccionamiento del texto se debe a una decisión *nuestra*, probablemente tomada *ad hoc* por Thackeray, o bien en solitario, o bien en connivencia con Ibbetson. Sin embargo, los otros dos libros de caballerías publicados para Kembe se imprimieron respetando su integridad, sin ningún intento por acortar o dividir el texto a pesar de su mayor extensión (*Palladine of England*, 84 hojas; *Amadis V*, 136 hojas). Si a todo ello añadimos que en el anuncio de *Don Flores* al final de *Palladine* antes mencionado no se indica que la obra estuviera dividida en partes, podemos concluir que muy probablemente la obra habría contenido una traducción completa del francés, pero que en la tercera edición impulsada por Thackeray había quedado reducida a solo una octava parte del material narrativo — i.e., once capítulos de un total de noventa.

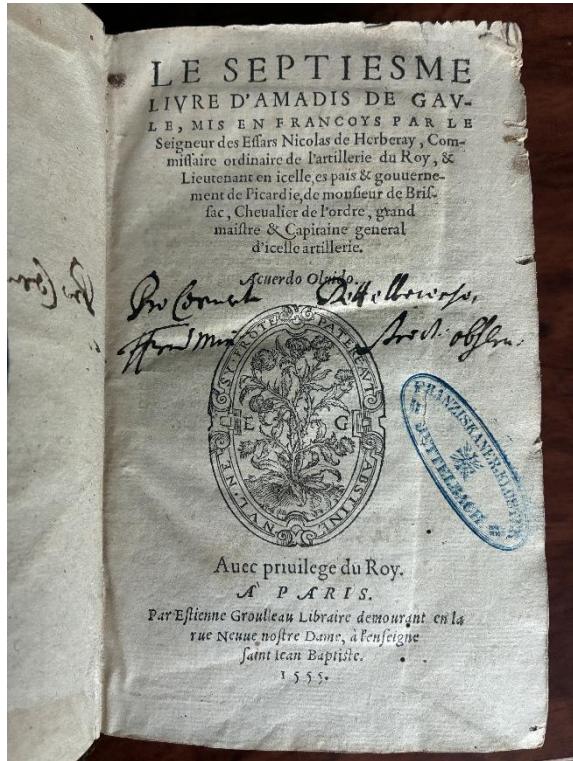


Figura 3. Nicolas de Herberay des Essarts, trad. *Le septiesme livre d'Amadis de Gaule* (París: Estienne Grouilleau, 1555), á1r. Biblioteca de la Universitat d'Alacant, FA/524.

#### 4. El *Amadis of Greece* (libro VIII)

En 1693 se publicaba en Londres *Amadis of Greece* (ESTC R230734), traducción inglesa de la primera parte del *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva de 1530 (IB 16433), realizada a partir de la traducción de Herberay que había sido impresa por primera vez en 1546 por Jeanne de Marnef —viuda de Denis Janot— con el título de *Le septiesme liure d'Amadis de Gaule*<sup>13</sup>. Nos encontramos ante la que sería la última traducción del ciclo amadisiano en lengua inglesa, que de este modo atestigua una longevidad de algo más de un siglo y una viabilidad comercial que seguía haciendo rentable

<sup>13</sup> FB 691-97. Véase fig. 3, que reproduce la portada de la edición en octavo de 1555 (FB 805).

su traducción e impresión en Inglaterra<sup>14</sup>. Si bien desconocemos el nombre del impresor, sabemos que la traducción fue impresa para los libreros londinenses Josiah Blare y Jonah Deacon (véase fig. 4)<sup>15</sup>, quienes mantuvieron una intensa y estrecha colaboración a finales del siglo xvii. Blare tenía su establecimiento en la zona del puente de Londres, mientras que el negocio de Deacon estaba en la calle Giltspur, en la parte exterior de las murallas en Newgate<sup>16</sup>, de modo que ambas tiendas estaban separadas por una distancia superior al kilómetro y medio, suficiente para que no existiese competencia directa entre ambos y para que su colaboración resultase provechosa. Blare y Deacon operaban en la venta de libros, tanto al detalle como al por mayor, y se especializaron en nutrir el mercado con textos que resultaban atractivos y, sobre todo, accesibles a un público perteneciente a las capas populares de la sociedad. Pero no por ello dejó el suyo de ser un negocio lucrativo, tanto por el gran volumen de títulos producidos, como por el éxito comercial alcanzado<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Nótese que todavía en 1702 se imprimió una versión abreviada de los cuatro libros iniciales de *Amadís* en dozavo (ESTC T62058); cf. Moore (2020b, 118).

<sup>15</sup> Plomer se muestra dubitativo o directamente se equivoca con los patronímicos de estos dos libreros. Del primero duda entre si se llama Josiah o Joseph (Plomer, 1922, 38), cuando el único librero de apellido Blare mencionado en esta época en el Registro del Gremio de Impresores y Libreros de Londres lleva como nombre Josiah (cfr. Eyre, (1914, III, 378, 379, 401, 411). En cuanto a Deacon, solo se conoce un librero con ese apellido, que estuviese activo en la década de 1690 y tuviese colaboración con Josiah Deacon; su nombre no era John, como se lee en Plomer (1922, 102), sino Jonah (cfr. Eyre, loc. cit.). Para más información biográfica sobre estos dos libreros, véase Spufford (1982, 85). No tenemos constancia de que Blare y Deacon ejercieran de impresores, como sugiere Ortiz-Salamovich (2020, 171).

<sup>16</sup> Si bien Plomer indica que Deacon no se trasladó a Giltspur hasta 1694 (1922, 102), esta edición de 1693 nos permite adelantar la fecha del traslado en al menos un año. Para una reproducción de la enseña del Ángel con la que Deacon identificaba su tienda, véase Spufford (1982, 87). Para un mapa en el que se localiza la ubicación de las librerías de Blare y Deacon, véase Spufford (1982, 114-15).

<sup>17</sup> Una consulta simple en el ESTC muestra que solo entre 1690 y 1693 se imprimieron más de 150 ediciones para Blare y Deacon, entre otros libreros. Sobre el potencial lucrativo de este negocio, en particular en el caso de Blare, véase Spufford (1982, 88-89) y el propio anuncio de Blare que Spufford inserta.

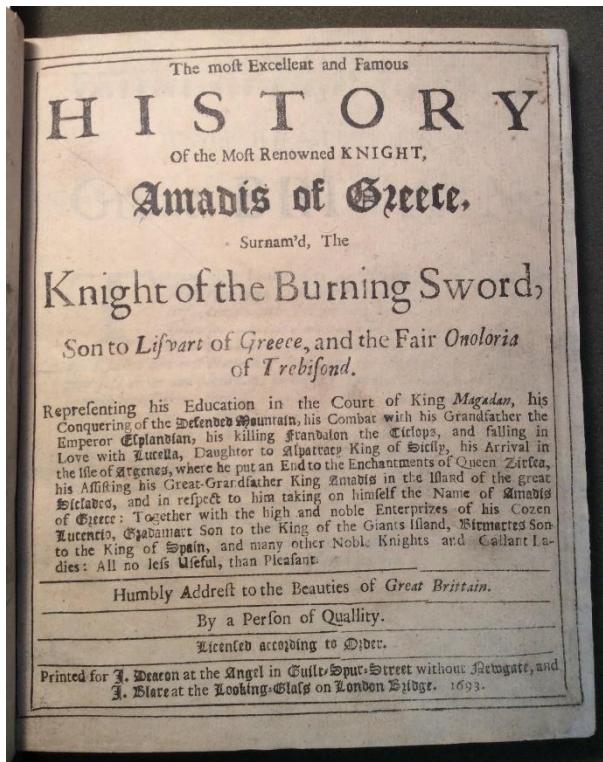


Figura 4. *The Most Excellent and Famous History of the Most Renowned Knight, Amadis of Greece* (Londres: impreso para J. Deacon y J. Blare, 1693), A2r. Folger Shakespeare Library, 140- 152q.

A medida que avanzaba el siglo XVII los libros de caballerías vieron cómo su prestigio cultural y social en Inglaterra iba decayendo paulatinamente, en parte porque se percibían como textos anticuados y ridículos — sobre todo a partir de que se publicara la traducción inglesa de *Don Quijote* entre 1612 (parte I) y 1620 (parte II), como ha sugerido Helen Hackett (2000, 65-66)— y en parte también por su identificación con los gustos literarios propios de las clases populares. Pero hubo otra derivada más sutil en esta degradación del género, y fue su promoción como lectura asociada con un público femenino. En palabras de Hackett, «The categorisation of the Iberian romances as idle, foolish and lower-class frequently translated into the attribution of their popularity to ignorant women readers» (2000, 66). Esta tendencia no hizo más que agudizarse en la parte final del siglo y, como ocurre con el *Amadis of Greece*, desde la misma portada se apela directamente a las potenciales lectoras y clientas: «Humbly Addrest to the

Beauties of *Great Britain*» (fig. 4; cfr. Moore, 2020a, 117). Pero el intento por atraerse a ese público femenino no quedaría limitado simplemente a esa línea en la portada, que podría pasar fácilmente desapercibida, sino que el mensaje se realza en la siguiente hoja con una carta firmada por el mismísimo Amadis of Greece y dirigida a esas bellas mujeres de Gran Bretaña (1693, A3r). El héroe se presenta como el Amadís más joven («*Younger Amadis*»), que espera encontrar entre sus lectoras una amable acogida que le reconforte tras sus hazañas y desvelos en tierras lejanas y, para ello, apela a la «*favourable Reception*» que en su día ya dieron a su «*Father Lisuart, his Grandfather Esplandian, and his Great Grandfather Amadis of Gaul*» (loc. cit.; cfr. Ortiz-Salamovich, 2020, 172). Fueron estas mujeres las principales lectoras y consumidoras de romances, incluidos los libros de caballerías hispánicos, y gracias a ellas este corpus logró una longevidad comercial en Inglaterra única a nivel europeo<sup>18</sup>.

Esta carta firmada por Amadis of Greece adquiere un valor especial porque fue compuesta expresamente para acompañar a la traducción inglesa y, por ello, nos permite sondear el estatus de la serie amadisiana en el contexto inglés. Con total naturalidad el autor de la carta sitúa al héroe en su correcta relación genealógica con el resto de los protagonistas de los libros ortodoxos del ciclo y, con ello, asume la plena familiaridad de sus lectoras con los antecedentes literarios del *Amadis of Greece*, haciendo del todo innecesaria cualquier explicación adicional. También insinúa que el ciclo amadisiano disfrutó de una amable acogida entre el público femenino y, ahora, vuelve a apelar a este mismo público para que de nuevo le den un recibimiento similar. Si cumplen, el héroe promete «*that all his future endeavours shall wholly be directed to procure your Satisfaction and Delight*» (1693, A3r), lo que implicaría una continuidad en las andanzas de Amadís de Grecia y, por lo tanto, la posible traducción de la segunda parte del libro de Feliciano de Silva, que en francés se había publicado por primera vez en 1548, en traducción de Herberay y con el título de *Le huitiesme livre d'Amadis de Gaule* (FB 706-14).

---

<sup>18</sup> En este artículo utilizamos el término *romance* en el sentido de «[n]ovela o libro de caballerías, en prosa o en verso», DRAE, s.v. *romance*, 5.

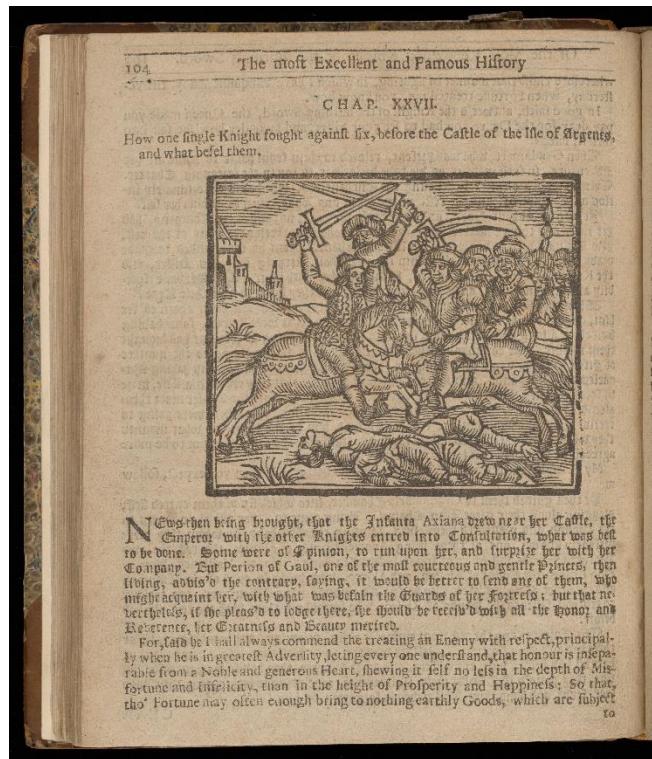


Figura 5. *The Most Excellent and Famous History of the Most Renowned Knight, Amadis of Greece* (Londres: impreso para J. Deacon y J. Blare, 1694), O4v. Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, He48 5sg.

El texto inglés contiene al completo los sesenta y tres capítulos de su fuente francesa en una traducción próxima y meritoria que pretende traducir fielmente la versión de Herberay. Lamentablemente no conocemos el nombre del traductor o traductora, más allá de una referencia aislada que se incluye en la portada indicando que el texto inglés lo hizo «a Person of Quality» (véase fig. 4; cfr. Ortiz-Salamovich, 2020, 171 n. 49). Pero esta edición aporta una novedad respecto al resto de ediciones de los libros de caballerías que se publicaron en Inglaterra, pues incorpora un programa ilustrativo compuesto de diez grabados, con algunos repetidos a lo largo

de la edición<sup>19</sup>. Ninguno de estos grabados fue realizado adrede para ilustrar aspectos concretos de la narración, sino que su función principal no era otra que elevar el atractivo visual del producto, al tiempo que rompían con la monotonía de la página impresa y transmitían la naturaleza caballeresca y aventurera de la obra. El impresor debió de seleccionar grabados que tenía en su *stock* y que de algún modo reflejaban detalles de la acción narrativo. Así, observamos en la figura 5, cómo se elige este grabado para ilustrar un capítulo que lleva como título «How one single Knight fought against six, before the Castle of the Isle of Argenes», circunstancia que encaja perfectamente con la imagen, con un caballero que se enfrenta en solitario contra otros seis, con una construcción amurallada visible al fondo a la izquierda, que se podría interpretar como el castillo del texto. Pero también es probable que el impresor buscase inspiración en la edición francesa, pues el mismo grabado que vemos en la figura 5 se usa para el capítulo 5 (1693, C1v), probablemente elegido por su similitud narrativa con la imagen seleccionada por Groulleau para su edición (cfr. fig. 6).

---

<sup>19</sup> Se ilustra la edición con un total de diez grabados diferentes, aunque se utilizan en catorce ocasiones diferentes debido a que cuatro de ellos se repiten dos veces, incluido el que vemos en la figura 5. Este grabado nos sirve de ejemplo para demostrar que las ilustraciones que acompañan al texto no fueron diseñadas expresamente para esta edición. La composición visual y narrativa del grabado de la figura 5 se inspira en la imagen que fue creada para ilustrar el romance medieval inglés titulado *Boris of Hampton*, impreso por Richard Pynson hacia 1503 (ESTC S11743); cfr. Hodnett (1973, nº 1938), con una reproducción facsímil en Wiggins y Field (2007, lámina nº 13, superior), y análisis de este uso original en Sánchez-Martí (2011, 92).

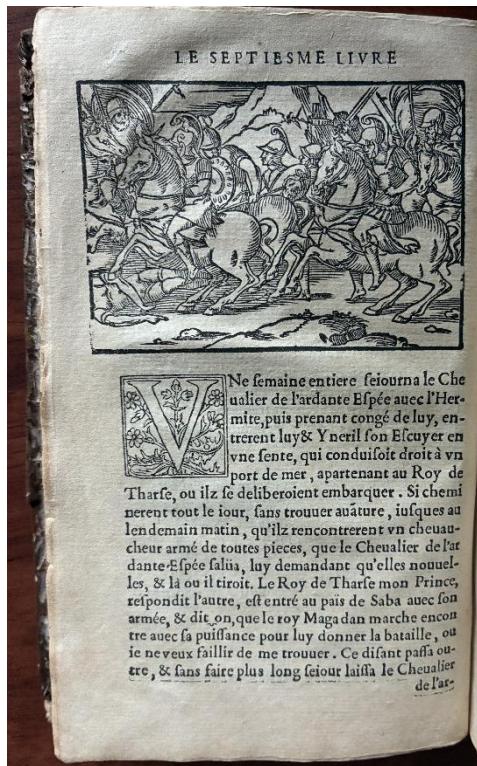


Figura 6. Nicolas de Herberay des Essarts, trad. *Le septiesme livre d'Amadis de Gaule* (París: Estienne Groulleau, 1555), b2v. Biblioteca de la Universitat d'Alacant, FA/524.

De la traducción inglesa de *Amadis of Greece* se conservan ejemplares con diferencias sustanciales que permiten categorizarlos como una edición de la que se publicaron dos emisiones distintas posteriores<sup>20</sup>. La traducción se puso a la venta por primera vez con fecha de impresión de 1693, como

<sup>20</sup> Para el concepto de *emisión* seguimos a Gaskell, quien define este término como «esa parte de una edición identificable como una unidad intencionada y distinta de la forma básica del ejemplar ideal. El criterio es que el libro, de algún modo, se debe diferenciar en su tipografía de los ejemplares de la primera edición puesta en el mercado, y, sin embargo, estar compuesto, en su mayor parte, por pliegos derivados de la composición original» (1999, 394-95). Nótese, sin embargo, que el ESTC (cfr. nº R32125) ha optado por considerar que existen dos ediciones distintas: una publicada en 1693 y otra en 1694, que a su vez tendría una emisión distinta (ESTC R217316), posición con la que parece coincidir Ortiz-Salamovich (2020, 171). En cambio, nosotros consideramos que en 1694 se volvió a poner a la venta el libro ya impreso en 1693, volviendo a utilizar los pliegos impresos en 1693, con la única excepción del primero, pues no se aprecian cambios en la composición tipográfica y sí una plena coincidencia.

se muestra en la portada que se reproduce como figura 5 en este artículo<sup>21</sup>. Existen dos emisiones distintas, publicadas con fecha de impresión de 1694 (véase fig. 9), que presentan diferencias en la carta a las lectoras y en los anuncios que preceden al texto. En una primera emisión la carta aparece impresa en letra cursiva —como en el ejemplar ideal— y en la última línea de la firma A4r contiene el siguiente texto: «and Paper Books, and Bonds, and Releases, &c.» (véase fig. 7)<sup>22</sup>. En la otra emisión, también de 1694, la carta de Amadis of Greece a las lectoras está impresa en letra redonda y en la última línea del anuncio podemos leer: «Books, Bonds, and Releases, &c.» (véase fig. 8)<sup>23</sup>. Ambas emisiones coinciden en la impresión del anuncio de los libros que tenía a la venta Josiah Blare, cuya última frase reza: «At the above mentioned place, is Sold Books of Divinity, History, and Navigation, Wholesale or Retail at Reasonable Rates to English or Irish Chapmen» (sig. A4v). En cambio, el anuncio de Blare en la edición de 1693 se cierra del siguiente modo: «At the above mentioned place, is Sold Books of Divinity, History, and Navigation, Wholesale or Retail at Reasonable Rates» (sig. A4v).

---

<sup>21</sup> ESTC R230734. Se conservan ejemplares de esta primera edición en Auckland (Nueva Zelanda), Auckland Public Library, 1693 AMAD; Edimburgo, National Library of Scotland, Newb.687; Filadelfia, Pa., Library Company of Philadelphia, Wing M2877 Log 826.Q; Washington, D.C., Folger Shakespeare Library, 140- 152q.

<sup>22</sup> ESTC R217316. Hemos podido verificar que los siguientes ejemplares corresponden a esta emisión: Boston, Mass., Boston Athenaeum Library, \$VEL. Am1; Cleveland, Ohio, Cleveland Public Library, 382.6325 D34; Los Angeles, Calif., William Andrews Clark Memorial Library, PR3291 .P467 1694 \*; New Haven, Conn., Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, He48 5sg; Cambridge, Cambridge University Library, SSS.51.8 y SSS.51.10; Oxford, Bodleian Library, Lawn e.519. En el ESTC, con la referencia R217316, solo se clasifican dos ejemplares: Birmingham, Birmingham University Library, r; PR3291.A6 (verificado según la información que se incluye en el catálogo en línea de esta biblioteca) y Londres, British Library, RB.23.a.8815; en cambio se asignan erróneamente los ejemplares de Beinecke, Bodleian, Boston Athenaeum, Cleveland y William Andrews Clark como pertenecientes a ESTC R32125. No se ha podido verificar a qué emisión corresponde otro ejemplar en Cambridge University Library con firma SSS.51.10.

<sup>23</sup> ESTC R32125. Se conservan ejemplares de esta emisión en Ann Arbor, Mich., University of Michigan Library, PQ 6274. A6 E5 1694; Chicago, Ill., Newberry Library, Case Y 1565. S578; Londres, British Library, G.10490.; Londres, Dulwich College, FL1807; Oxford, Bodleian Library, Douce A 297; San Marino, Calif., Henry E. Huntington Library, 335608; Urbana, Ill., University of Illinois at Urbana-Champaign, IUA00242.

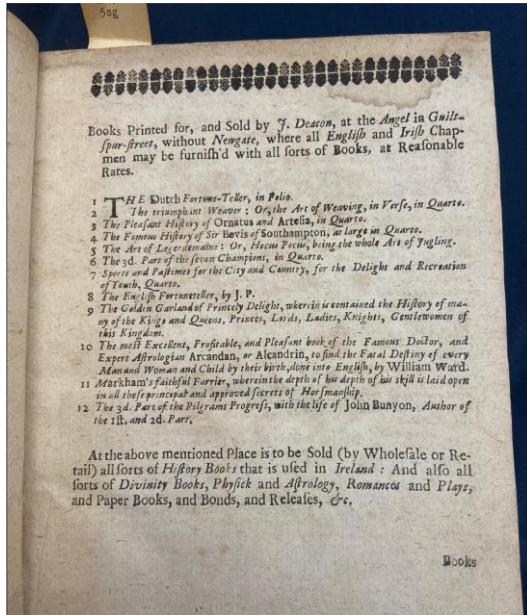


Figura 7. *The Most Excellent and Famous History of the Most Renowned Knight, Amadis of Greece* (Londres: impreso para J. Deacon y J. Blare, 1694), A4r. Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, He48 5sg.



Figura 8. *The Most Excellent and Famous History of the Most Renowned Knight, Amadis of Greece* (Londres: impreso para J. Deacon y J. Blare, 1694), A4r. Dulwich College Archive, FL1807. Reproducido con el permiso del Consejo Rector de Dulwich College.

## 5. Conclusiones

La difusión impresa del ciclo amadisiano en traducción inglesa se caracterizó en un primer momento por la inclusión en el título de la posición que cada libro ocupaba dentro de la serie. Y así ocurrió hasta la publicación de las *Sergas de Esplandián*, que apareció en su segunda edición de 1664 como *The Fifth Book of the Most Pleasant and Delectable History of Amadis de Gaule* (ESTC R12437)<sup>24</sup>. En los libros posteriores, en cambio, desaparecería toda referencia explícita a esa numeración, pese a que las fuentes francesas sistemáticamente la incluían dentro de sus títulos. Así, en 1652 se publicaba la traducción del libro sexto —i.e. el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (ESTC R8908)— sin indicar su relación numérica dentro del ciclo, y lo mismo ocurriría con los libros siguientes. Pese a la ausencia de números ordinales en los títulos de los libros VI a VIII, se mantuvo una correlación entre la posición de los mismos dentro de la secuencia narrativa y el orden cronológico de su publicación en inglés, demostrando con ello la conveniencia de invertir la numeración que se había venido asignando a los dos últimos libros del ciclo publicados en inglés desde 2020.

Entre 1663 y 1664 la impresión de libros de caballerías en Inglaterra cobró un nuevo impulso, como demuestra la publicación de al menos ocho ediciones pertenecientes a este corpus en estos dos años (cfr. Sánchez-Martí, 2020b, 212). Entre esas ediciones se encuentra el *Don Flores of Greece* —el libro VII de la serie inglesa— que contiene una traducción parcial y reducida del *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz. El libro se presenta como la tercera edición y se aprecian en la misma portada errores tipográficos de bulto, como «*Esplandran*» por «*Esplandiam*», o en el nombre de Herberay des Essarts, a quien se llama «*Mounsieur De Essule, Nicholas de Hereby*» (cfr. fig. 2). Estos errores junto a otros que se observan en el texto —p. ej. el nombre del caballero Lispán, se transcribe incorrectamente como «*Lip-san*», cuando en el francés se lee «*Lispan*»— son indicativos de un cierto apresuramiento que llevó tanto al impresor como al editor a descuidar la revisión del texto, quizás para colocar este producto en el mercado al

---

<sup>24</sup> Para una reproducción facsímil de la portada de esta edición, véase Sánchez-Martí (2022, 271).

mismo tiempo que se estaba vendiendo la edición anterior de Andrew Kembe y aprovechar así su tirón comercial. Esta falta de esmero no afectaría necesariamente al éxito de la edición, ya que durante la segunda mitad del siglo XVII el público consumidor de libros de caballerías en Inglaterra estaba compuesto fundamentalmente por miembros de las clases populares, cuya principal preocupación sería el precio de venta (Sánchez-Martí, 2022, 272). Esta edición de *Don Flores* se perfila pues como una edición oportunista, cuyo objetivo no era otro que nutrirse de los potenciales clientes de la edición de Kembe, tentándoles con el mismo título a un precio de venta menor, aunque fuera a costa de una trampa oculta, pues los compradores del *Don Flores* de Thackeray no estaban informados abiertamente de que estaban comprando solo una fracción del texto supuestamente publicado por Kembe.

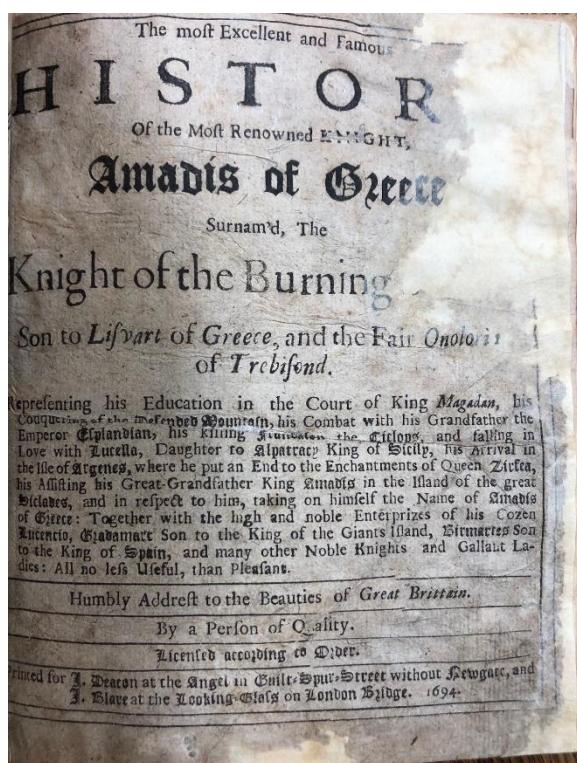


Figura 9. *The Most Excellent and Famous History of the Most Renowned Knight, Amadis of Greece* (Londres: impreso para J. Deacon y J. Blare, 1694), portada. Dulwich College Archive, FL1807. Reproducido con el permiso del Consejo Rector de Dulwich College.

La publicación de *Amadis of Greece* — el libro VIII de la serie inglesa— treinta años más tarde, en 1693-94, representa el último esfuerzo por traducir un libro de caballerías castellano al inglés, que se imprimiría cuando el género estaba dando sus últimos estertores. La percepción de este contexto como adverso explica que los editores, por primera vez en más de un siglo, experimentasen con la introducción de grabados, en un intento por hacer que su producto textual resultase más atractivo y que ello les ayudase a cortejar a una clientela manifiestamente femenina. Aun así, no tenemos constancia de que este romance se volviese a imprimir, si bien la publicación de dos emisiones distintas son una muestra clara del esfuerzo que pusieron los editores por mantener su edición actualizada y así poder dar salida a toda la tirada impresa en un primer momento. Las dos emisiones de 1694 también nos permiten adivinar un cierto nerviosismo por parte de los editores, conscientes del poco interés que habían despertado con su *Amadis of Greece* entre los consumidores y ante la tesisura de que pudieran incurrir en pérdidas. A la vista de la tibia recepción que obtuvo este título y su compleja comercialización, se hacen evidentes los signos de cansancio por parte del público inglés. La venta de libros de caballerías en su formato tradicional —en cuarto, tipos góticos, sin ilustraciones, con traducciones extensas— había llegado a su fin y con ello también un modelo que había dado éxitos comerciales a impresores y editores ingleses durante más de un siglo. Esta edición de *Amadis of Greece*, en definitiva, marca el fin de una época en la difusión impresa de los libros de caballerías en Inglaterra, pues ya no se volvería a publicar ninguna traducción nueva, al tiempo que a partir de ese momento se hacía imperioso explorar nuevas fórmulas editoriales para atraerse a un público menos convencional.

§

## Bibliografía citada

- Allison, A. F., *English Translations from the Spanish and Portuguese to the Year 1700: An Annotated Catalogue of the Extant Printed Versions (excluding Dramatic Adaptations)*, London, Dawsons of Pall Mall, 1974.
- Álvarez-Recio, Leticia, ed., *Anthony Munday: The Honourable, Pleasant and Rare Conceited Historie of Palmendos. A Critical Edition*, Kalamazoo, Mich., Medieval Institute Publications, 2022.
- Bideaux, Michel, ed., *Amadis de Gaule: Livre I. Traduction Herberay des Essarts*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- Boro, Joyce, ed., *Margaret Tyler: Mirror of Princely Deeds and Knighthood*, London, Modern Humanities Research Association, 2014.
- Christie-Miller, Sydney Richardson, *The Britwell Handlist or Short-Title Catalogue of the Principal Volumes from the Time of Caxton to the Year 1800 formerly in the Library of Britwell Court, Buckinghamshire*, London, Bernard Quaritch, 1933, 2 vols.
- Davies, Hugh William, *Catalogue of a Collection of Early French Books in the Library of C. Fairfax Murray*, London, edición privada, 1910, 2 vols.
- Duché, Veronique, «Introduction: L’“illustration” de la langue vernaculaire», en *Histoire des traductions en langue française xive et xvive siècles*, ed. Veronique Duché, Lagrasse, Verdier, 2015, pp. 35-48.
- Eisenberg, Daniel; Marín Pina, Mª Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- ESTC = *English Short-Title Catalogue*: <https://datb.cerl.org/estc/>
- Eyre, G. E. Briscoe, ed., *A Transcript of the Registers of the Worshipful Company of Stationers*, London, edición privada, 1913-14, 3 vols.
- FB = *French Vernacular Books: Books Published in the French Language before 1601*, ed. Andrew Pettegree, Malcolm Walsby y Alexander Wilkinson, Leiden, Brill, 2007, 2 vols.
- Gaskell, Philip, *Nueva introducción a la bibliografía material*, trad. de Consuelo Fernández Cuartas y Faustino Álvarez Álvarez, Gijón, Ediciones Trea, 1999.
- Gayangos, Pascual de, *Libros de caballerías, con un discurso preliminar y un catálogo razonado*, Madrid, Rivadeneyra, 1857.

- Guillerm, Jean-Pierre; Guillerm, Luce, «Vestiges d'Herberay des Essarts. Acuerdo olvido», *Studi Francesi*, 51, fasc. 1 (2007), pp. 3-31.
- Hackett, Helen, *Women and Romance Fiction in the English Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Hazlitt, W. Carew, *Hand-Book to the Popular, Poetical, and Dramatic Literature of Great Britain, from the Invention of Printing to the Restoration*, London, John Russel Smith, 1867.
- Herberay des Essarts, Nicolas, *Le premier livre de la Cronique du tres vaillant & redouté Dom Flores de Grece*, Paris, Estienne Groulleau, 1552.
- , *La Cronique du tres vaillant et redouté Dom Flores de Grece*, Anvers, Jean Waesberghe, 1561.
- Hodnett, Edward, *English Woodcuts, 1480-1535*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- IB = *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*, ed. Alexander S. Wilkinson, Leiden, Brill, 2010.
- López Avilés, Agustín, «Palladine of England, 1588-1700 (?)», en *Los libros de caballerías en Inglaterra, 1578-1700*, ed. Jordi Sánchez-Martí, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 73-86.
- Lowndes, William Thomas, *The Bibliographer's Manual of English Literature*, ed. revisada por Henry G. Bohn, vol. I, London, George Bell & Sons, 1857.
- Marín Pina, María Carmen, «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad de Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994, I, pp. 541-48.
- Martínez Varela, Xosé Martínez, ed., *Juan Díaz: Lisuarte de Grecia (Libro VIII)*, introd. Jorge Sáenz Carbonell, Lemir, 23 (2023), pp. 1351-1867.
- McKenzie, D. F., *Stationers' Company Apprentices 1641-1700*, Oxford, The Oxford Bibliographical Society, 1974.
- Montorsi, Francesco, «Le manuscrit français trouvé à Constantinople. *Dom Flores ou comment défendre le roman de chevalerie à l'ombre de Jacques Amyot*», en *Stratégies d'élargissement du lectorat dans la fiction*

- narrative. xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles*, ed. Pascale Mounier y Hélène Rabaey, Paris, Classiques Garnier, 2020, pp. 95-107.
- Moore, Helen, «*Amadis de Gaule (I-IV)*, 1590-1702», en *Los libros de caballerías en Inglaterra, 1578-1700*, ed. Jordi Sánchez-Martí, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020a, pp. 105-21.
- , «*Amadis*» in English: A Study in the Reading of Romance, Oxford, Oxford University Press, 2020b.
- The Most Excellent and Famous History of the Most Renowned Knight, Amadis of Greece*, [London], para J. Blare y J. Deacon, 1693.
- Neri, Stefano, «Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadís de Gaula* (siglos xvi-xvii)», 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, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 565-91.
- , «Tabelle», en *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di «Amadis di Gaula»*, ed. Anna Bognolo, Giovanni Cara y Stefano Neri, Roma, Bulzoni Editore, 2013, pp. 177-97.
- Ortiz-Salamovich, Alejandra, «*Amadis de Gaule (V-VIII)*, 1598-1694», en *Los libros de caballerías en Inglaterra, 1578-1700*, ed. Jordi Sánchez-Martí, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, pp. 163-77.
- Palladine of England*, trad. Anthony Munday, London, Thomas Johnson para Andrew Kembe y Charles Tyus, 1664.
- Pardo García, Pedro Javier, «Apostillas a la recepción inglesa de los libros de caballerías hispánicos: imitaciones, cronología comentada y dos notas», *Historias Fingidas*, 9 (2021), pp. 203-29.
- , «La traza cervantina en los libros de caballerías ingleses: *Moriomachia* (1613) y *Don Zara del Fogo* (1656)», *Anales Cervantinos*, 44 (2022), pp. 373-99.
- Plomer, Henry R., *A Dictionary of the Booksellers and Printers who Were at Work in England, Scotland and Ireland from 1641 to 1667*, London, The Bibliographical Society, 1907.
- Rudder, Robert S., *The Literature of Spain in English Translation: A Bibliography*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1975.

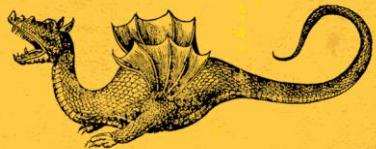
- Sáenz Carbonell, Jorge Francisco, «Entre la traducción y el plagio: el segundo *Lisuarte de Grecia* y *Don Flores de Grecia*», *Lemir*, 15 (2011), pp. 207-16.
- , «Introducción» a *Juan Díaz: Lisuarte de Grecia (Libro VIII)*, ed. Xosé Martínez Varela, *Lemir*, 23 (2023), pp. 1321-50.
- Sánchez-Martí, Jordi, «Illustrating the Printed Middle English Verse Romances, c.1500-c.1535», *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 27 (2011), pp. 90-102.
- , «John Shirley (fl. 1681-1702)», en *Los libros de caballerías en Inglaterra, 1578-1700*, ed. Jordi Sánchez-Martí, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020a, pp. 201-3.
- , «Listado cronológico de ediciones inglesas de libros de caballerías, 1578-1700», en *Los libros de caballerías en Inglaterra, 1578-1700*, ed. Jordi Sánchez-Martí, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020b, pp. 209-12.
- , «La difusión impresa de los libros de caballerías en Inglaterra», en *William Winstanley: El paladín de Essex*, trad. y ed. María Losada Friend y Pedro Javier Pardo, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca e Instituto Cervantes, 2022, pp. 257-74.
- , «Charting *Amadís de Gaulé's* Commercial Success in Early Modern Europe», en *Top Ten Fictional Narratives in Early Modern Europe: Translation, Dissemination and Mediality*, ed. Rita Schlusemann, Helwi Blom, Anna Katharina Richter y Krystyna Wierzbicka-Trwoga, Berlin, De Gruyter, 2023, pp. 259-87.
- Spufford, Margaret, *Small Books and Pleasant Histories: Popular Fiction and its Readership in Seventeenth-Century England*, Athens, Ga., The University of Georgia Press, 1982.
- Sumillera, Rocío G., «*Belianís de Grecia*» en el siglo xviii en Inglaterra e Irlanda», en *La difusión internacional de los libros de caballerías castellanos*, ed. Jordi Sánchez-Martí y Rocío G. Sumillera, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2026, en prensa.
- Thomas, Henry, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas. Despertar de la novela caballeresca en la península Ibérica y expansión e influencia en el extranjero*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952. Trad. de Esteban Pujals de *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*:

Jordi Sánchez-Martí

*The Revival of the Romance of Chivalry in the Spanish Peninsula, and its Extension and Influence Abroad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1920.

Wiggins, Allison; Field, Rosalind, eds., *Guy of Warwick: Icon and Ancestor*, Cambridge, D. S. Brewer, 2007.





## ***MeMoRam: búsqueda automatizada de motivos caballerescos en open access***

Claudia Demattè y Giulia Tomasi\*  
(Università di Trento)

### Abstract

En el artículo se presentan los resultados más recientes de la investigación llevada a cabo en la Università di Trento en el ámbito del proyecto PRIN *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to XXI Century. A Digital Approach*. Se ilustran en detalle las distintas secciones de las que se compone la base de datos de los motivos caballerescos *MeMoRam*, junto con las premisas metodológicas de la investigación acerca de las unidades mínimas recurrentes en el corpus caballeresco español, a través de herramientas de las Humanidades Digitales. Finalmente, se presenta el estudio de un motivo concreto de los libros de caballerías para poner de relieve las potencialidades que ofrece la búsqueda a través de la base de datos desde el punto de vista del usuario. Entre dichas posibilidades, se destaca la de evidenciar las múltiples variantes a través de las cuales se expresa un mismo motivo en un corpus muy amplio de libros de caballerías.

Palabras clave: libros de caballerías, base de datos, Humanidades Digitales, motivo literario.

The article presents the most recent results of the research carried out at the Università di Trento, within the framework of the PRIN project: *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to XXI Century. A Digital Approach*. The different sections that compose MeMoRam, the database of chivalric motifs, are illustrated in detail, along with the methodological premises of the research concerning the minimum recurrent units in the Spanish chivalric corpus, employing Digital Humanities tools. Finally, the study of a specific motif from the romances of chivalry is presented in order to highlight the potentialities offered by searching through the database from the user's perspective. Among these possibilities, the multiple variants through which the same motif is expressed in a very large corpus of romances of chivalry is emphasized.

Keywords: Romances of Chivalry, database, Digital Humanities, literary motifs.

§

---

\* Esta publicación se enmarca en el Proyecto *Mapping Chivalry: Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach* (PRIN 2017-2024: 2017JA5XAR). Claudia Demattè es responsable del primer apartado; Giulia Tomasi del segundo y de las conclusiones.

## 1. A vueltas con la base de datos *MeMoRam*

Podría parecer excesivo afirmar que en el último lustro las investigaciones en el ámbito literario han tenido casi exclusivamente un único objetivo, es decir, compaginar el avance tecnológico con la filología textual para poder contar con un corpus cada vez más amplio y unos datos más analíticos<sup>1</sup>. Es el caso del proyecto que empezamos en Trento hace ya algunos años para preparar y poner en acceso abierto una base de datos que ayudase en la búsqueda automatizada de los motivos en los libros de caballerías españoles del siglo XVI. La preparación del corpus caballeresco, gracias a la colaboración con el *Instituto Universitario de Investigación en Estudios Medievales y del Siglo de Oro «Miguel de Cervantes»* (Universidad de Alcalá de Henares) y con la editorial Reichenberger, entre otras, y el etiquetado de esas obras, ya trasvasadas a textos en XML, fueron los primeros eslabones que sentaron las bases para la preparación de una herramienta digital apta al objetivo<sup>2</sup>. Actualmente, las obras volcadas en nuestra base de datos son 41, que van desde *Amadís de Gaula*<sup>3</sup> hasta *Florambel de Lucea*, último en salir de la serie de *Los libros de Rocinante*<sup>4</sup>, pasando por las cuatro partes de *Belianís de Grecia* publicadas por Reichenberger (Fernández, 1997). El número seguirá creciendo al ritmo de las nuevas ediciones de libros de caballerías. La conversión en XML de estos voluminosos textos es un proceso bastante largo a pesar de que finalmente decidimos optar por un etiquetado ‘ligero’, es decir, tan solo señalando la división en capítulos y en partes, ya que el objetivo era desarrollar una búsqueda de los

<sup>1</sup> Para un panorama de los proyectos de humanidades digitales dedicados a la literatura española del Siglo de Oro, con una bibliografía y enlaces a los proyectos del Siglo de Oro actualizados, véase Tomasi, 2020b y Demattè, 2024; para proyectos de HD dedicados a la literatura caballeresca, véase Vargas Díaz-Toledo (2019) y Demattè-Tomasi (2023).

<sup>2</sup> Esta fase preliminar se describe de forma muy detallada en Tomasi, 2023.

<sup>3</sup> Para el texto de *Amadís de Gaula* y de *Sergas de Esplandián* contamos con el Corpus of Hispanic Chivalric Roman (<https://textred.spanport.wisc.edu/chivalric/index.html>) de Ivy Corfis de la University of Wisconsin, desarrollado entre 2004 y 2008. Hemos adaptado esas transcripciones semipaleográficas a nuestros criterios editoriales, de forma que la grafía permitiese la búsqueda tal y como en los demás libros del corpus (por ejemplo, actualizamos la oscilación u/v). Remito a *MeMoRam* y a Tomasi (2022, 274) para estos criterios.

<sup>4</sup> Para los textos publicados hasta la fecha de entrega del presente trabajo (15 de mayo de 2025) en la colección *Libros de Rocinante*, véase <https://iimigueldecervantes.web.uah.es/es/publicaciones/libros-de-rocinante>.

motivos que fuese automatizada para conseguir el etiquetado de categorías de palabras como nombres y lugares (Tomasi, 2022, 274-275; Tomasi 2023, 196-200). Nuestro punto de partida fue utilizar el *data mining* a través de la distancia entre palabras y la frecuencia de las mismas en un determinado párrafo textual, siendo estos dos valores, distancia y frecuencia, los que determinan la presencia de un motivo.

Como es bien sabido, la identificación de los motivos en la literatura caballeresca fue objeto de varias investigaciones de M. Carmen Marín Pina (1998) y José Manuel Cacho Blecua (2002), quienes, ya hace más de veinte años, empezaron a centrarse en la importancia del motivo en este género que fue best-seller del siglo XVI<sup>5</sup>. Las conexiones con el *Motif-index* de Stith Thompson se vieron aclaradas gracias a la tesis doctoral de Bueno Serrano (2007), quien, de forma pormenorizada, llevó a cabo la demostración de la presencia y de la concurrencia de estos motivos en los primeros siete libros de caballerías publicados a partir del *Amadís de Gaula* de 1508. No en balde este estudio se ha convertido en uno de los puntos de partida para otras investigaciones (Tomasi, 2018 y 2020a) junto a los estudios ya clásicos sobre género caballeresco breve de Luna Mariscal (2010, 2013, 2017, 2018 y 2020). La investigadora mexicana ha confirmado en sus numerosos trabajos que el motivo es «uno de los ejes de reflexión más importantes en el desarrollo de la crítica literaria moderna» (Luna Mariscal, 2018: 79). Ahora bien, nuestro proyecto quería dar un paso más en esa búsqueda, que hasta ahora se había basado principalmente en un rastreo manual en algún libro o ciclo, como mucho, puesto que el género caballeresco, tal y como lo definen Eisenberg y Marín Pina (2000) y Lucía Megías (2000, 2002 y 2019), incluye casi ochenta obras<sup>6</sup>, por lo que realmente sería una hazaña abarcárlas enfrentándose exclusivamente a la lectura tradicional en soporte impreso para la identificación de todos y cada uno de los motivos caballerescos de los que queremos ocuparnos.

En la fase de experimentación de la herramienta, durante el año 2022 y principios de 2023, se llevaron a cabo varias pruebas de hipótesis acerca

<sup>5</sup> Sobre el fenómeno del género editorial caballeresco, véase Lucía Megías, quien lo define como «uno de los géneros trascendentales en el mantenimiento de la industria editorial hispánica» (2000, 69).

<sup>6</sup> El corpus definido por las fichas de *MeMoRam* es de 81 obras, incluidas las dos partes del *Quijote* y el *Quijote* apócrifo. Estas tres últimas obras todavía no se han incorporado en la base de datos, ya que parte de otra fase del proyecto en marcha.

del proceso técnico de extracción de datos – *data mining* – a partir de las entradas registradas por Bueno Serrano en su índice (2007), pero, al mismo tiempo, fue necesario subrayar la necesidad del «perfeccionamiento de la búsqueda, (...) para que en el estudio no entren fragmentos de texto demasiado amplios, que invaliden el sentido de la investigación» (Tomasi, 2023, 200). Acto seguido, y ya en la última fase del proyecto, entre septiembre de 2023 y julio de 2024, llegamos a poner en marcha un sistema de detección automatizada de motivos eficaz y al mismo tiempo rápida en su preparación. A partir de las pruebas descritas por Tomasi (2023, 200), en nuestro proyecto la unidad mínima de significado de una obra caballeresca se identifica a través de una nube de palabras que por su recurrencia y distancia dentro del mismo texto define al mismo motivo. Asimismo, preparamos un modelo de ficha (Figura 1) que recoge algunos casos de fragmentos textuales que presentan el motivo objeto de investigación.

related work	source motif text
Florisando	E pareciole sería bien ponello por escrito, porque tan grandes principios como éstos no podía ser sino que parassen en muy grandes cosas, e que era razón dejar d'ellas alguna memoria. Por otra parte, considerava que tan enemigo de alabanzas propias era la condición de su criado que si él supiese que tal libro se hacía que haría d'ello mucho pesar, no lo deixaría llevar adelante e que haviendo él de andar contíno en su compañía no era menos que algunas veces no le viesse escribir o le viesse la escritura.
Lisiurte de Grecia, Feliciano	Desque oyeron fablado una piega en muchas cosas, Alquife e Urganda les mostraron el castille que muy gentil e bien labrado era, tal qual convendrá para tan gran noble, como aquella misma su librero, que fueron muy espantados de verla. Allí [está] mostró Alquife la profecía de Apollón de la imagen de la corona y gelta declarada de la forma que Lisiurte la aventura declarara; así mismo les mostró en otro libro de la Cronicilla Encantadora la profecía de la espada que Espaldán ganara, y en otros libros de Apollón la profecía del Arco de los Leales Amadores y de la espada e capilla de las flores, y cómo Amadís avía de ser encantado por Arcaláus e cómo Urganda lo avía de desencantar. Así mismo les mostró otra profecía del mismo Apollón, cómo el encantamiento de Urganda avía de ser deshecho; aquél que hizo al rey Amadís e a sus hermanos en la Isulpa.
Florisando	Acordó por cumplir lo que quería e por escusar este inconveniente de lo escrivir todo en letras griegas, porque éstas no sabía su criado e si alguna vez viesse la escriptura no la entendería e ansi podría él llegar a efecto su propósito. E ansi fue hallado este libro en el lugar que arriba dize en el prólogo e fue sacado por Firalites en lengua toscana e dende a muchos años fue sacado por el historiador en esta nuestra castellana lengua.
Félix Magno, tercera y cuarta parte	En esta tercera parte cuenta la historia que Félix Magno era tan triste que más no podía ser porque su señora la princesa en tan grande estremo contra él se avía enojado a sinrazón, y maldecía muchas veces la su ventura, porque, contra derecho, tan contraria le era con aquella princesa que él con gran lealtad amaba, que nunca su corazón a otra cosa jamás fue otorgado sino a servirla.

Figura 1: Motivos fuentes para el motivo «Historia como metanarración»

Estos fragmentos los definimos como «source motifs», motivos fuente, ya que sirven para proceder a una primera identificación de las palabras claves que definen el mismo motivo a través de su frecuencia y de la distancia entre palabras (Figura 2): en este caso concreto, elegimos la distancia de 20 palabras puesto que el motivo es muy concreto, pero para motivos que se presentan distribuidos en un espacio textual más amplio, llegamos a utilizar una distancia de 200 o 500 palabras.

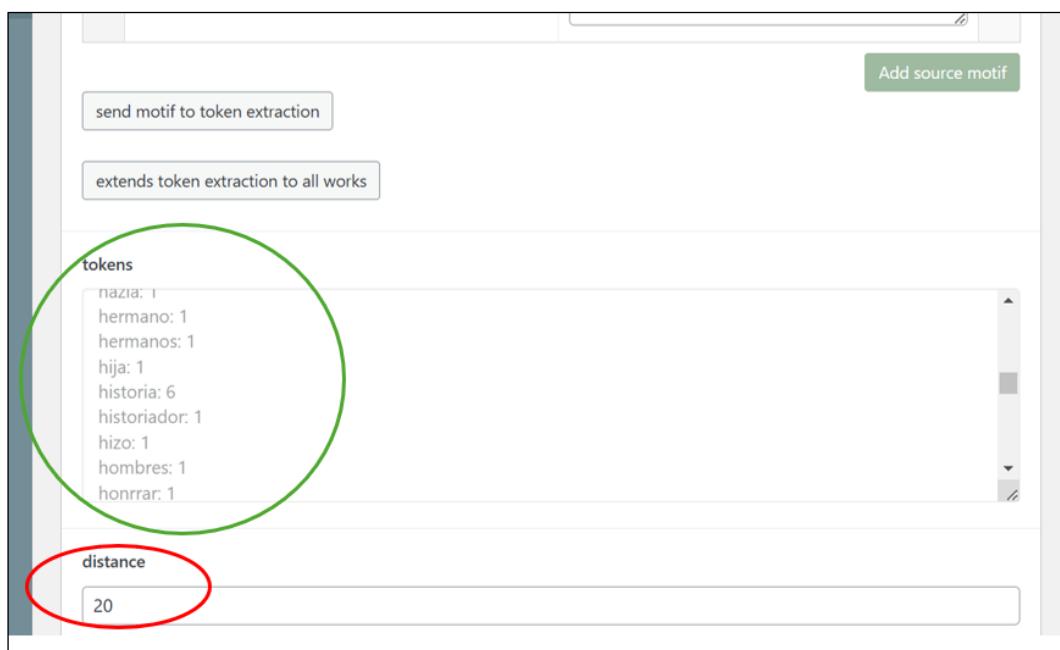


Figura 2: *Token extraction* (palabras clave) con frecuencia (en verde) y distancia (en rojo) de las palabras (10/05/2025).

A partir de los *tokens* con las más altas frecuencias (nótese, por ejemplo, la palabra «historia» con una frecuencia de «6» en los fragmentos insertados), fijamos tres grupos de palabras frecuentes a través de su raíz y de oscilaciones gráficas posibles, trabajando además con la identificación de sinónimos e hiperónimos (Figura 3).

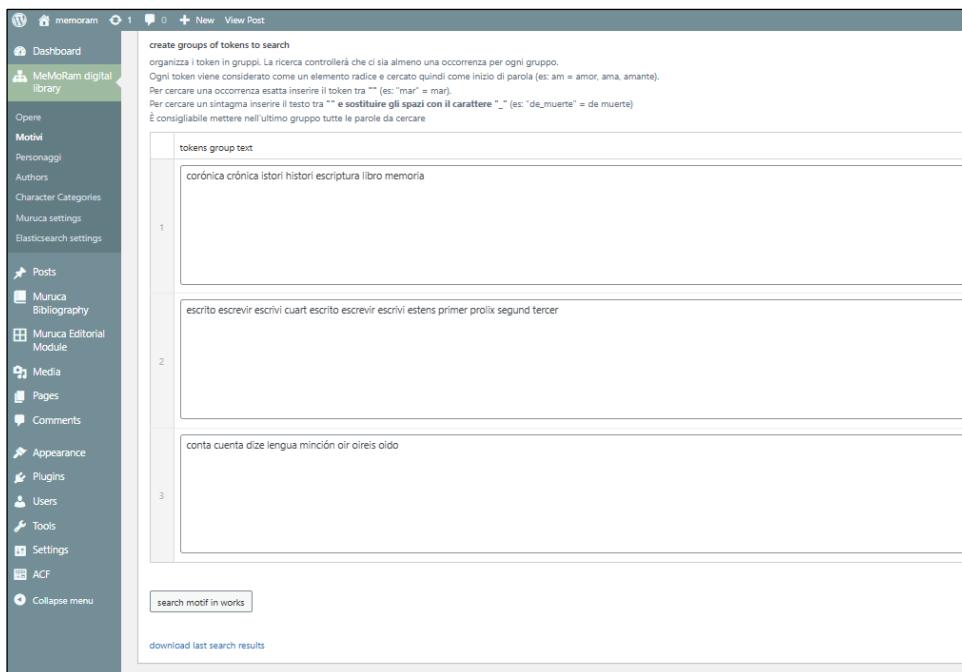


Figura 3: creación de los tres grupos de *tokens*.

La búsqueda de los *tokens* identificados en el corpus caballeresco completo (“search motif in works”) establece que el motivo está presente cuando por lo menos una palabra de cada grupo se presenta en una distancia máxima de 20 palabras. En la interfaz de *MeMoRam* (<https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/motivo/1046/historia-como-metanarracion> - fecha de consulta 10/05/2025), se presentan los resultados que se agrupan por obra, en orden de frecuencia, desde el libro que presenta la más alta frecuencia del motivo hasta el texto con la menor frecuencia (Figura 4).

The screenshot shows a web-based application interface for the MeMoRam database. At the top, there is a navigation bar with links: INICIO, OBRAS, MOTIVOS (with a dropdown arrow), EL PROYECTO, and EL EQUIPO. Below the navigation, the title "Historia como metanarración" is displayed in bold. To the right of the title is a button labeled "Scarica PDF". A horizontal line separates the title from the main content area. In the content area, there is a section titled "Resultados de búsqueda" which includes a link to download all search results as a PDF. Below this, a descriptive text explains that fragments of text containing the selected motif are shown for each work, ordered by relevance. The main results are listed in two rows. The first row is for the work "Baldo", specifically the "Libro I prólogo". The second row is for the work "Policisne de Boecia", specifically the "Libro I capítulo 84". Each result entry consists of the work title, a "Ficha de la obra" link, and a detailed text snippet. The Baldo entry includes a "Leer más" link at the end of the snippet.

Figura 4: *Fronted* (Interfaz) de la base de datos *MeMoRam*: vista parcial de los resultados de la búsqueda del motivo «Historia como meta narración».

Los resultados obtenidos se pueden leer en línea, o bien descargar en pdf. En el caso exemplificado, en el *Baldo*, encontramos hasta 9 capítulos en los que se presenta el motivo (la pestaña «+Leer más» presenta todos los resultados de un mismo libro). Al lado del título de cada libro, hay una pestaña titulada «Ficha del libro», que permite enlazar con las informaciones bibliográficas del texto (Figura 5), donde encontramos los datos de la primera edición, pero también la edición moderna a la que podemos acudir para leer integralmente los capítulos que presentan el motivo investigado, además, se incluye el enlace a la base de datos *Clarisel*<sup>7</sup> para la bibliografía crítica de este libro.

<sup>7</sup> Esta base de datos bibliográficas de la Universidad de Zaragoza ([clarisel.unizar.es](http://clarisel.unizar.es)) proporciona la bibliografía crítica sobre los libros de caballerías españoles a partir de 1998, fecha en la que culminó la *Bibliografía* de Eisenberg y Marín Pina (2000).

The screenshot shows a website interface for 'MeMoRam'. At the top, there is a navigation bar with links: INICIO, OBRAS, MOTIVOS (with a dropdown arrow), EL PROYECTO, and EL EQUIPO. Below the navigation, the title 'Baldo' is displayed in bold. To the right of the title is a button labeled 'Scarica PDF'. The main content area is a table titled 'Metadatos' (Metadata). The table contains the following information:

Metadatos	Año	1542
Ciclo	Renaldos	
Tipo de documento	texto impreso	
Sujeto	libro de caballerías	
Datos editoriales	Sevilla, Dominico de Robertis	
Lengua	español	
Ediciones antiguas	Baldo, Sevilla, Dominico de Robertis, 1542.	
Ediciones modernas y traducciones	Baldo, ed. Folke Gernert, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.	
Bibliografía	clarisel.unizar.es	

Figura 5: Ficha bibliográfica del libro de caballerías *Baldo*.

De hecho, hay que observar que *MeMoRam* restituye tan solo un breve párrafo textual en donde aparece el motivo (Figura 6), presentando en cursiva las palabras claves (*tokens*), mientras que está en las manos del investigador ahondar en el capítulo en su conjunto, acudiendo a la edición del texto, antigua o moderna.

Gracias a este proceso, pudimos preparar 57 motivos que están actualmente (10 de mayo de 2025) al alcance de los investigadores en acceso abierto, mientras sigue constante el trabajo de preparación y ampliación de motivos gracias a la participación de los mismos usuarios que pueden escribirnos para que preparemos un nuevo motivo según sus indicaciones. Por ejemplo, en el caso de «Encuentro de lanzas», pedimos al investigador que nos proporcionara por lo menos tres o cuatro fragmentos textuales en los que se encontraba el motivo, sin importar si aparecía en un mismo libro o en varios, para proceder a la preparación de la ficha del mismo que ahora se puede encontrar en línea (<https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/motivo/1299/encuentro-de-lanzas>, cons. 10/05/2025).

Félix Magno, tercera y cuarta parte	Ficha de la obra
Libro III capítulo 1	Y lo que más le avino En esta <u>tercera</u> parte cuenta la <u>historia</u> que Félix Magno era tan triste que más no podía ser porque su señora la princesa en tan grande estremo contra él se avía enojado a sínrazón, y maldezía muchas veces la su ventura, porque, contra derecho, tan contraria le era con aquella princesa que él con gran lealtad amava, que nunca su corazón a otra cosa jamás fue otorgado sino a servirla. Y no podía pensar qué mala ventura era la que a tan gran desesperación, como él estaba, fuese causa de traerle. Y esto le truxo a tan gran pensamiento que, así por cumplir lo que su señora le mandava como por la gran desesperación en que estaba, determinó de irse por el mundo donde las gentes no le conociesen.
Libro III capítulo 11	Esto que la infanta dixo al Caballero de las Armas Tristes avino así como ella lo dixo: lo cual se vos contará en el Libro Cuarto de esta gran <u>historia</u> , como adelante oíréis.
Libro III capítulo 12	Félix Magno pidió las manos a la reina para besárselas, mas la reina no lo consintió y abraçó a Félix Magno con grande amor que le tenía por lo mucho que él avía hecho por amor de sus hijos e hijas en Grecia, como la <u>historia</u> os lo à contado en el Libro primero de ella. E la reina dixo a Félix Magno: -Señor Félix Magno, después de la reina Clarinea, vuestra madre, yo soy la que más os quiero y siempre os he tenido en cuenta de mi hijo por el grande amor que a todos mis hijos tenéis. E aunque esta voluntad no os pueda yo satisfacer como la vuestra alta bondad lo merece, no me culpéis, pues, por mucho que yo en vuestro servicio hiziese, no podría ser tanto que con esto igualar se pudiese. Félix Magno quiso besar las manos a la reina por aquello que le dixo y ella le tornó á abraçar. E después Félix Magno abraçó a la infanta Setialaxa, que con grande amor se recibieron el uno al otro.
Libro III capítulo 13	Las unas por lo mucho que por ellas avía hecho, como la <u>historia</u> del Libro Primero os lo à contado, las otras por su buen talante que con todas tenía, porque avéis de saber que Félix Magno era de tan buen talante con las dueñas y donzelas que todas las que le conocían dezían nunca aver visto caballero de tanta mesura y criança. E la reina y todas quedaron muy tristes por la su partida, y el rey e Danfanio y sus hermanos y otros muchos caballeros salieron con Félix Magno gran trecho fuera de la ciudad. Y despedidos del rey y todos de Félix Magno, se bolvieron a la ciudad. E Félix Magno e la infanta Califia, con la compañía que la infanta allí avía traído, se fueron por su camino la isla Oriental, donde llegaron muy presto. Félix Magno era tan triste, como avéis oido, en verse tan apartado de la voluntad de su señora la princesa, que nunca pensava bolver delante su presencia.

Figura 6: Resultados del motivo «historia como metanarración» en *Félix Magno, parte III-IV* (*tokens* en cursiva, aquí subrayados en naranja).

No nos sorprende que este motivo esté presente en cada uno de los 41 libros del corpus, de hecho, los encuentros de lanza son un clásico episodio de enfrentamiento entre caballeros, es decir, un motivo que recurre frecuentemente; la herramienta nos permite, en pocos segundos, tener el listado de todos los capítulos de cada libro en los que se encuentra dicho motivo. Puede suceder que la herramienta nos presente algunos resultados que no incluyen el motivo estudiado, y esto puede pasar cuando en las palabras *tokens* se incluyen términos demasiados frecuentes, es decir, que crean un ‘ruido de fondo’ en la búsqueda, produciendo falsos resultados. En el caso del motivo «Historia como metanarración», la palabra «parte», referida aquí a la parte del libro, podía referirse también al verbo «partir», creando muchos resultados no eficaces. En este caso hay que definir exactamente este término<sup>8</sup> o bien intentar relacionarlo a través de un sintagma

<sup>8</sup> Considerese, por ejemplo, el caso de «mar» en el motivo «Aventura en la mar»; el término «mar» en los *tokens* llevaría a la inclusión de todas las palabras que la contuvieran, por ejemplo, el verbo «amar» (en todas sus formas verbales), *Felixmarte*, etc., tanto que debimos definirlo como «palabra exacta» a través

con otros elementos significativos del motivo estudiado (Figura 7): en nuestro caso habríamos podido utilizar «primera parte», «segunda parte», etc., una opción que nuestra herramienta brinda para excluir casos de términos con alta frecuencia.

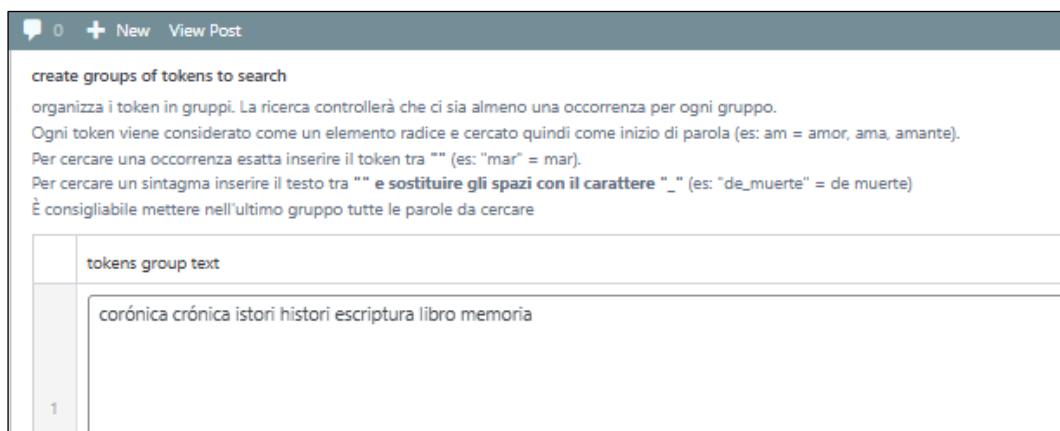


Figura 7: Criterios de definición de los *tokens* en el *backend* de *MeMoRam* (10/05/2025).

La preparación en el *backend* incluye algunos procesos de revisión del motivo, puesto que siempre hacemos la contrapregunta de nuestra herramienta automatizada: en los resultados que la búsqueda nos arroja, acudimos a averiguar en primer lugar si están presentes los fragmentos insertados en la fase de preparación del motivo (“source motifs”, Figura 1) y, eventualmente, los resultados de que ya disponemos gracias a los trabajos de Bueno Serrano (2012) y de otros investigadores. Si acaso los motivos ya detectados en algún texto no estuviesen presentes en los resultados que nos brinda la herramienta, volvemos a analizar los fragmentos para detectar eventuales anomalías. Al mismo tiempo, el análisis de los resultados nos permite ensanchar los términos claves, ya que en los fragmentos textuales podemos llegar a reconocer

---

del uso de comillas, una función que, en la base de datos, nos permite identificar exactamente esa palabra; en este caso concreto, también podríamos haber excluido este término, puesto que siempre que se produce un viaje por mar, aparece también algún barco (con todas sus tipologías, sinónimos e hiperónimos).

otros *tokens* significativos para nuestro motivo. En la mayoría de los casos, según nuestra experiencia, se trata de la necesidad de añadir sinónimos e hipérónimos entre los términos. Cuando los resultados obtenidos a raíz de estas revisiones nos resultan satisfactorios, ponemos el motivo en acceso abierto. A partir de los resultados publicados en la base de datos, el usuario podrá ocuparse del análisis de los casos obtenidos y de su categorización, por ejemplo, al considerar el caso del motivo del combate de lanza, en espacios abiertos y cerrados, en batalla o en combate singular, con la intervención de caballeros, jayanes, doncellas guerreras, etc. Además, gracias a algunos filtros que la página permite utilizar (Figura 8), la búsqueda puede llevarse a cabo con respecto a un solo texto o bien, a todo el corpus, a un ciclo, o a cierto grupo de libros (por ejemplo del mismo autor, publicados en cierto intervalo de tiempo).

Figura 8: Filtro en la búsqueda de motivos (en rojo).

En el siguiente párrafo se llevará a cabo un caso de estudio en la base de datos *MeMoRam*, desde el punto de vista del usuario.

## 2. La hospitalidad caballeresca<sup>9</sup>

A lo largo del pasado medio siglo, desde el punto de vista de la crítica, se le ha otorgado cada vez más relevancia al motivo literario como elemento fundamental de la ficción caballeresca (Luna Mariscal, 2018, s.p) y, además de los numerosos índices con que hoy contamos<sup>10</sup>, existen varios estudios dedicados a diferentes unidades narrativas específicas. Entre ellos, algunos abordan el tema de la hospitalidad<sup>11</sup> que se les ofrece a los personajes en diferentes tipos de textos caballerescos; y precisamente la hospitalidad es el motivo a través del que presentamos las posibilidades de búsqueda que ofrece la base de datos *MeMoRam*.

Como señala Esposito (1982), se trata de un gesto cotidiano típico de la sociedad medieval, que en los *romans* artúricos, por ejemplo, se despliega a través de una serie de pautas que se repiten de un texto a otro de forma casi fija, configurándose, de esta manera, como un motivo literario recurrente. En el contexto social del siglo XII, que el estudioso considera, se destacan varias fases características de la acogida, además de identificarse las principales razones que empujan a los caminantes a pedir hospitalidad a quienes encuentran en su camino, es decir, la necesidad de «abrigó, comida y vivienda» (Chicote, 2000, 538). Esposito (1982, 226-228) hace hincapié en la raíz religiosa de la hospitalidad, tanto en las costumbres sociales –especialmente en el servicio que en los monasterios se les ofrecía a los pobres, a los peregrinos y en general a los viajeros a partir del siglo VI– como en el *roman* cortés, y la pone en relación con la regla benedictina, cuyos rasgos más típicos de acogida y saludo, alojamiento y asistencia al huésped mediante la higiene y la comida se reflejan también en los textos

<sup>9</sup> Unos datos iniciales sobre este motivo se presentaron en la comunicación dada en el VI congreso de la HDH *Encuentros y transformaciones: las Humanidades Digitales como propuesta transdisciplinar* (Logroño del 18-20 de octubre de 2023).

<sup>10</sup> Más allá del *Motif-Index* de Stith Thompson, mencionamos tan solo de paso el *Index des Motifs Narratifs dans les Romans Arthurien Française en vers* de Guerreau-Jalabert, considerado fundamental, ya que enfoca la literatura artúrica francesa, que constituye el «fondo común de la literatura caballeresca europea» (Luna Mariscal 2018a: s.p); en el marco que nos ocupa, contamos con índices dedicados a las historias caballerescas breves (Luna Mariscal 2013) y a los libros de caballerías (Bueno Serrano 2007 y Luna Mariscal 2017a). Para un enfoque teórico del asunto remitimos a Cacho Blecua (2002).

<sup>11</sup> A este respecto, Cacho Blecua (2002: 47) afirma que «los autores conceden especial importancia a recibimientos, acompañamientos, despedidas, etc., como se vislumbra en su reiteración».

literarios, donde se desarrollan de forma independiente a lo largo del tiempo, en función de distintos intereses estéticos (Esposito, 1982, 230).

La permeabilidad de la literatura al trasvase de motivos susceptibles de reiterarse, adaptándose a los cambios que implican los diferentes géneros, las épocas y los receptores, entre otras variables, se hace patente en las manifestaciones de la hospitalidad que pueden apreciarse también en el Romancero. En efecto, según señala Chicote (2000), el ritual de la hospitalidad se encuentra resignificado en algunos romances artúricos y novelescos españoles, desde la Edad Media al Renacimiento. La estudiosa destaca las funciones que se les asigna en estos textos a las fases de asistencia al caballero y al caballo, y al acto sexual, que se vuelve central. Además, de su rastreo emergen los posteriores desvíos del motivo, que lo alejan de sus raíces corteses, y a los que Chicote califica de hospitalidad «rechazada», «obligada» y «burlada» (o «violada»), evidenciando, de esta manera, las posibilidades de desarrollo que ofrece el motivo en distintos contextos (2000, 542 y 545).

También en el marco de las historias caballerescas breves se detecta fácilmente el motivo de la hospitalidad, tal y como ha demostrado Luna Mariscal (2017b). La estudiosa apunta al ámbito más amplio de los motivos relacionados con la sociedad en el índice de Thompson (*P. Society*), en el que se enumera también la práctica social hospitalaria (*P320. Hospitality*). Según este enfoque, la hospitalidad constituye el motivo más frecuente de la subcategoría *P300. Other social relationships* en el corpus de las historias caballerescas breves, y sus principales características se apoyan en dos ejes fundamentales: la cortesía y la relación vasallática entre los personajes (Luna Mariscal, 2017b, 57-58)<sup>12</sup>.

Como es de esperar, en los libros de caballerías de los siglos XVI y XVII no faltan episodios en los que algún personaje ofrece hospitalidad a quienes la necesiten. En el estudio de Luna Mariscal que acabamos de mencionar, se evidencia que en los libros de caballerías castellanos de materia artúrica el motivo de la hospitalidad es una de las categorías mayormente representadas (2017, 64, esquema 5). Solo de forma tangencial, pero evidente, el motivo se roza en un estudio de Gutiérrez García (1997),

<sup>12</sup> Como se observa en el esquema 11 del estudio (2017, 68), *P320.7 (L) Courtesy shown at reception* es el primer motivo en orden de frecuencia en los textos breves.

donde se habla de la cultura de la mesa en este género narrativo<sup>13</sup>. En efecto, antes de sentarse a la mesa, el caballero andante accede a un espacio cerrado en el que es acogido por una variedad de personajes y, en muchas ocasiones, sus estancias responden a la necesidad de encontrar amparo en las largas travesías que caracterizan su oficio (1997, 747-748). Por otra parte, como veremos más en detalle abajo, la mesa se convierte en uno de los aspectos principales del más general motivo de la hospitalidad, ya que la necesidad de comer es una de las razones que empujan a los caballeros y a otros personajes a buscar alojamiento. Esta convergencia queda patente también en el estudio de Cuesta Torre y Soriano, en el que se investiga el motivo del banquete en los libros de caballerías y donde el convite es entendido como «la reunión de distintos participantes en un acto en el que la ingestión de comida se celebra en el marco de la hospitalidad» (2023, 142)<sup>14</sup>. Por una razón o por otra, pues, el motivo de la hospitalidad aparece de manera difusiva en los libros de caballerías, contaminándose también con otros tópicos que lo dotan de diferentes matices.

En el siguiente apartado vamos a ampliar estos enfoques, presentando los últimos datos recogidos sobre el motivo de la hospitalidad en el corpus de los libros de caballerías castellanos, a partir de la aplicación a los textos de unas herramientas de las Humanidades Digitales.

## 2.1 Encontrar la hospitalidad en los libros de caballerías a través de MeMoRam

Gracias a la base de datos de los motivos caballerescos *MeMoRam* hemos podido acceder a un vasto muestrario de episodios en los que, a las características típicas del motivo mencionadas arriba, se añaden otras variaciones que amplifican la tipología de sus manifestaciones y atestiguan su persistencia en el género. Así pues, a partir del índice de Bueno Serrano (2007), en el que se recogen diversas referencias a la hospitalidad en los

---

<sup>13</sup> El estudioso considera las siguientes obras: *El libro del caballero Zifar*, *Amadís de Gaula*, *Tirant lo Blanch* y *Palmerín de Inglaterra*.

<sup>14</sup> Cuesta Torre aborda el tema desde otras perspectivas en 2010a, 2010b, 2012 y con Soriano en 2023. Para llevar a cabo la investigación sobre le motivo en este último artículo, las estudiadas han utilizado *MeMoRam* (2023, 142).

siete primeros libros de caballerías castellanos<sup>15</sup>, hemos identificado unos episodios representativos de la hospitalidad en el género. En ellos se observan unas pautas recurrentes, que coinciden en gran medida con las que se aprecian también en otros textos caballerescos. En efecto, cobra relieve el recibimiento que se les ofrece a los recién llegados, el hecho de otorgarles un aposento, curarlos si están heridos y darles comida y ropa limpia y más adecuada para la estancia<sup>16</sup>.

A partir de las características que se aprecian en los *source motifs*, hemos detectado unas palabras claves que se relacionan entre sí y dan lugar al motivo considerado. La nube de palabras que hemos obtenido a partir de 35 episodios fuentes, nos ha permitido crear distintos grupos de *tokens* para abordar los principales rasgos que identifican el motivo como recurrente en el corpus. Dichos grupos se organizan de esta manera: en el primero aparecen términos que apuntan al hecho de «albergar» y «acoger»; en el segundo grupo, encontramos palabras referidas a los servicios más inmediatos que se les ofrecen a los huéspedes, con referencia también al acto de «besar» al recién llegado, «aposentarse» en un lugar cerrado y «servirle» en general<sup>17</sup>; el tercer grupo da cabida a los principales lugares y personajes que aparecen en los episodios, como lo son, por ejemplo, los «castillos», las «casas», los «palacios», los «ermitaños», los «florasteros» y los «huésped-

---

<sup>15</sup> Se trata de: *Amadís de Gaula*, *Las Sergas de Esplandián*, *Lisuarte de Grecia*, *Florisando*, *Palmerín de Olivia*, *Primaleón* y *Floriseo*.

<sup>16</sup> En el *roman* cortés, el ceremonial suele desplegarse mediante las siguientes fases: el caballero llega al castillo, pide hospitalidad, o bien se la ofrecen, entra a la fortaleza y desciende del caballo, los miembros de la corte lo saludan con todos los honores, se le ofrecen banquetes y fiestas al recién llegado, junto al cambio de traje y, si procede, la curación de las heridas por parte de unas damas que saben de medicina. Tras una noche de descanso, caracterizada a menudo por el encuentro carnal, el caballero se despide de los anfitriones y vuelve a su camino. Véanse al respecto Esposito (1982), y Chicote (2000, 538-9). En las historias caballerescas breves, Luna Mariscal, observa: «por un lado, el alto grado de tipificación en las acciones estructurales del motivo: el rey, las damas, la corte, o los altos señores salen a recibir al huésped engalanados con sus mejores ropas y le hacen toda la «honra» que pueden; y, por otro, la gran variedad de manifestaciones gestuales y matices que configuran el recibimiento: la distancia que se corre, el besamanos, los abrazos, descender o no del caballo, hincar o no la rodilla, así como los acompañamientos de grupos selectos de altos señores (que en el grado máximo de cortesía continúan el viaje con el héroe), o multitudinarios (que en el caso de héroes en vía de santificación, como la Poncela o el Rey Guillermo, se transforman en procesiones)» (2017, 58).

<sup>17</sup> Nos ha parecido oportuno incluir en este grupo también las frases fijas de bienvenida que los que acogen dirigen a los recién llegados.

des», entre otros; mientras que en el cuarto grupo mencionamos otros servicios frecuentemente otorgados a los viajeros después de los saludos iniciales, es decir, todo lo que se refiere a la «cena», o a la «comida», al hecho de «desarmar» a los caballeros, «descansar» y «dormir»<sup>18</sup>.

El sistema de búsqueda integrado en la base de datos permite acceder a todos los textos que manejamos en XML-TEI<sup>19</sup> en los que se encuentra al menos una palabra por cada grupo a una distancia de 150 palabras. Hasta la fecha en la que lanzamos la búsqueda, contábamos con 41 obras recopiladas en la base de datos. A la luz de los resultados obtenidos, podemos confirmar que la hospitalidad tiene una presencia abundante en los libros de caballerías, en continuidad con la tradición caballeresca de la que estos textos heredan unas de sus principales características.

Más allá de toda tipificación, un rasgo que la crítica ha puesto de relieve en las últimas décadas es la variedad que caracteriza a los libros de caballerías<sup>20</sup>. En efecto, a partir del rastreo de todos los resultados que hemos obtenido mediante la base de datos, podemos deducir los matices de la hospitalidad junto a aquellas pautas fijas que permiten identificar el motivo como tal. A partir de nuestro estudio, y sin la pretensión de que la lista sea exhaustiva<sup>21</sup>, hemos podido apreciar unas peculiaridades del motivo que permiten clasificar los episodios y que se presentan a continuación. Los matices que consideramos en este muestrario son: la mención de la jerarquía social; el lujo en la acogida, o bien la acogida humilde; la salida para acoger al recién llegado; el encuentro carnal, la aventura, el engaño, o la curación tras la hospitalidad; la hospitalidad como recompensa.

---

<sup>18</sup> El orden de los grupos no es jerárquico. Por cada palabra hemos recogido las posibles diferentes grafías en los textos considerados y las flexiones en función del género y el número.

<sup>19</sup> Para mayores detalles sobre la transcripción de los textos, véase Tomasi 2022 y 2023. Agradecemos, una vez más, a las editoriales que nos apoyan en nuestro proyecto, en particular a la colección Libros de Rocinante de la Universidad de Alcalá de Henares y a la editorial Reichenberger de Kassel.

<sup>20</sup> Véase Sales Dasi (2008), entre otros.

<sup>21</sup> Sino, al contrario, con la esperanza de que se puedan agregar cada vez más variaciones y detalles al motivo.

Se han escogido ejemplos representativos de cada categoría y los fragmentos proceden de libros distintos para dar amplia cabida a las obras que forman parte de nuestro corpus<sup>22</sup>.

Así pues, más allá de los abundantes casos en los que la hospitalidad no tiene más desarrollo que el propio marco de la llegada de un caballero a un lugar cerrado en el que lo acogen y le dan amparo<sup>23</sup>, existen episodios en los que el motivo se carga de detalles, enriqueciéndose con descripciones que definen a los personajes, los lugares y las acciones cumplidas. Es frecuente, por ejemplo, que se haga mención de la jerarquía social que rige las relaciones entre los personajes de estos textos. Por ejemplo, en el segundo libro de *Palmerín de Inglaterra*, Primaleón, Belcar, Onistaldo y Polendos siguen al emperador hacia el palacio, donde

hallaron ya a la Emperatriz con toda su casa que los estaba esperando, y d'ella fueron rescebidos cada uno conforme a la calidad de su persona luego los mandaron aposentar para que reposassen del trabajo passado. Los príncipes fueron aposentados dentro en el aposento del Emperador, según que siempre lo acostumbrava cuando allegavan de semejantes lugares (Moraes, 2006, 92, cursiva nuestra).

Frente a los episodios en los que se ensalza al huésped (y, ni decirlo, al anfitrión) a través de la descripción de la pompa con la que se le acoge<sup>24</sup>, en otros casos distintos, la acogida por parte de personajes que carecen de recursos materiales es muy humilde. Es el caso de *Policisne de Boecia*, cuando el ermitaño se dirige al Caballero del Escudo diciéndole: «-Buen señor, por aora ya no es tiempo que de aquí os partáis, mas aquí, *aunque el albergue no*

<sup>22</sup> Los resultados completos pueden encontrarse en la sección Motivos>Búsqueda de MeMoRam, bajo el rótulo Hospitalidad: <https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/motivo/1181/hospitalidad> (cons. 12/06/2025).

<sup>23</sup> En el primer libro de *Clarián de Landanís*, por ejemplo, leemos: «D'esta manera anduvieron tanto que llegaron a cuatro leguas de la ciudad de Regis, donde el rey era, y aquella noche alvergaron en un castillo do les fue fecho mucho servicio» (Velázquez de Castillo, 2005, 24). Véanse entre otros también unos episodios de *Florambel de Lucea* (Enciso Zárate, 2009, 363, epígrafe del capítulo 28 de la tercera parte) y *Amadís de Gauña* (Rodríguez de Montalvo, 1987-1988, 418-9).

<sup>24</sup> Da buena muestra de ello el siguiente ejemplo sacado de *Febo el Tryano*: «Luego fueron las mesas puestas, donde fueron tan bien servidos como en corte de tan gran señor como el rey Persián se solía hacer. Después de lo cual, siéndoles dadas muy buenas posadas, se fueron a descansar, excepto el rey Rodorifo y príncipe Briamor, que, por les hacer más honra, quiso el rey Persián que posassen en palacio» (Corbera, 2005, 31). Otros interesantes usos relacionados con la acogida y el lujo desplegado se encuentran en *Leandro el Bel* (2020, 189), o *Espejo de caballerías* (López de Santa Catalina, 2021, 294).

*sea tal cual vos merecéis, se os hará el servicio conforme a nuestra pobreza y no a la voluntad»* (Silva y de Toledo, 2006, 131, cursiva nuestra).

En muchas ocasiones se hace referencia a la salida de los personajes nobles para recibir a otros de su mismo rango, como demonstración de respeto o afectividad. Entre otros ejemplos, en *Palmerín de Olivia* leemos:

Cómo Palmerín e Tomán llegaron a la cibdad de Harán con la Infanta Zerfira e cómo el Soldán *lo salió a recibir con gran solemnidad*. El Soldán, que todas las cosas sabía porque de contíno le yvan mensajeros, fue muy ledo con la venida de la Infanta e salió luego con todos sus altos hombres e todos aparejados como para tal recibimiento convenía [...]. El Soldán *salío media jornada a los recebir*, e quando se vieron los unos a los otros uvieron grande plazer» (¿Vázquez?, 2004, 318, epígrafe del capítulo 145, cursivas nuestra).

Como afirma Cacho Blecua, se trata de un «desplazamiento que debemos interpretar en clave cortés» (Cacho Blecua, 2002, 46). En efecto, el rasgo de la cortesía queda patente en *Floriseo*, cuando se relata la llegada del protagonista a la corte de Alejandría y, al salir a recibir al caballero, el duque, que salía «muy acompañado [...] saltó del caballo e fuele abraçar amorosamente, no queriendo dar la mano a Floriseo aunque se la pidiese. E besole en el rostro e díxole: – Señor Floriseo, yo estoy con te ver e conocer más alegre que estoviera con otro gran señorío que toviera» (Bernal, 2003, 41).

En algunos episodios, al margen de la hospitalidad, ocurre un encuentro sexual<sup>25</sup>, o bien se da pie a una aventura, o a un engaño que acecha a los caballeros en el lugar en el que han encontrado inicialmente refugio. Se aprecia un ejemplo de esta última variación en *Polindo*, cuando Pindamio cuenta que una doncella lo había invitado a alojarse en el castillo de su padre y

como *sin recelo de engaño esturiese*, fuy con ella al castillo donde todos me recibieron con mucho plazer e fuy muy bien servido. E como ya la cena me ovieron dado, el reposo mío acordaron de me dar. E fue ansí que en una muy rica sala donde un lecho ricamente adereçado estaba, allí me acosté. E luego las velas e antorchas

<sup>25</sup> En la tercera parte de *Florisel de Niquea*, por ejemplo, leemos: «Y los príncipes essa noche alvergaron en casa de un florestero donde secretamente gozaron cada uno de su donzella, avisándolas que no diessen nada a las otras donzelas. Y otro día por la mañana tornaron a su camino» (Silva, 1999, 355)

que encendidas estavan fueron llevadas. E ya a la media noche, como yo no durmiesse, oí gran bullicio de gente armada con gran bozería (2003, 233, cursiva nuestra).

El motivo de la hospitalidad coincide, a veces, con el de la curación de las heridas, ya que los caballeros, al encontrarse en una situación de enorme vulnerabilidad, necesitan amparo y remedios<sup>26</sup>. También es común que se mencione el cuidado prestado a los caballos<sup>27</sup> y, en otros casos, la hospitalidad ofrecida es rechazada<sup>28</sup>. Desde el punto de vista de los hábitos sociales, puede destacarse que en diversas ocasiones se mencionan personajes que tienen la costumbre de ofrecer alojamiento a los caballeros andantes, como en *Valerián de Hungría*: «En aquel castillo fue muy bien recibido Nestarcio por el señor d'él, assí porque *lo tenía por costumbre* como por parecerle de alta guisa y la compañía que traía honrada» (Clemente, 2012, 27, cursiva nuestra)<sup>29</sup>.

En *Cristalián de España* encontramos un ejemplo de hospitalidad como recompensa por anteriores servicios recibidos: «Sinelda dijo a Dismael: — Señor caballero, si a mi castillo quisiéredes ir, pagar se os ha algo de lo que por mí habéis hecho» (Bernal, 2019, 158)<sup>30</sup>. Terminamos este desfile de personajes hospitalarios con un ejemplo de solidaridad femenina. Es cuando Silvia, de *Florisel de Niquea* (I), tras el naufragio que la separa del protagonista y la lleva de manera fortuita a Niquea, es presa por diez caballeros, que se refugian con ella en una posada y «començaron a hechar suertes quién gozara con la pastora essa noche. Mas assí fue que la señora de la casa donde posaron, movida a piedad de la hermosura de la pastora, sin que ellos lo sintiessen, fue a ella y le dixo lo que passava» (Silva, 2015, 79). Así pues, gracias a la intervención de la «huéspeda», se evita que los caballeros violen a la pastora, que escapa a través de la floresta.

<sup>26</sup> Véase, entre otros ejemplos, *Palmerín de Olivia* (¿Vázquez?, 2004, 219).

<sup>27</sup> Véase *Cirongilio de Travia* (Vargas, 2004, 326).

<sup>28</sup> Para este ejemplo remitimos a *Primaleón* (¿Vázquez?, 1998, 314).

<sup>29</sup> También se presentan las posadas, como en el siguiente caso de *Lepolemo*, donde el Caballero de la Cruz «aposentose en una buena posada que allí avía, que solían acoger los hombres de bien que venían por mar, pagándoles su hostalage» (Salazar, 2017, 209-10).

<sup>30</sup> Dismael había defendido a la doncella ante la agresión de un caballero y, como es de esperar, también en este caso a la hospitalidad se acompaña, por la noche, el encuentro erótico entre Dismael y Sinelda, enamorados a primera vista (Bernal, 2019, 159).

Además de mostrar un amplio abanico de situaciones distintas, el estudio del motivo de la hospitalidad permite vislumbrar también los lugares en los que son acogidos los personajes. En efecto, al mencionarse en ocasiones también la geografía a su alrededor, o bien el trayecto que el caminante emprende, estas pistas contribuyen a configurar el fascinante mapa geográfico de los desplazamientos que caracterizan los libros de caballerías y a tener una idea más palpable del mundo fingido en el que se desarrollan las aventuras.

## Conclusiones

Como todo usuario puede comprobar, cada una de las secciones de la base de datos arroja resultados. Sin embargo, en ningún momento la hemos considerado una herramienta estática y definitiva. En efecto, nos planteamos objetivos y cambios futuros, como ampliar el corpus, que crece a medida que siguen publicándose ediciones modernas de libros de caballerías. Además, entre las secciones más relevantes de la plataforma, se encuentra la parte dedicada a la colaboración con estudiosos que nos pueden sugerir que agreguemos nuevos motivos que todavía no se incorporan a la lista. Esto permite enriquecer cada vez más el panorama de secuencias narrativas de las que se componen las fascinantes tramas caballerescas.

Más allá de estos objetivos, se nos han planteado también unos problemas y limitaciones que constituyen desafíos que afectan a la definición general de motivo literario y al carácter de motivos específicos. Entre ellos, por ejemplo, podemos mencionar la dificultad de enmarcar ciertos motivos no claramente definidos, o bien la de encontrar el léxico distintivo con el que se expresan temáticas tabúes, que por definición tienden a manifestarse de manera imprecisa, o incluso a silenciarse.

En lo que atañe a las múltiples posibilidades que ofrecen las herramientas de las Humanidades Digitales, como ámbito en constante evolución, nos parece ausplicable contar con enlaces a diccionarios históricos de la lengua española, que puedan dar cuenta de grafías hoy desusadas, y con diccionarios de hipónimos e hiperónimos que den la posibilidad de

enriquecer el prisma semántico de la búsqueda por palabras clave en la que se basan nuestras pesquisas. Por último, en línea con los objetivos que compartimos con las demás unidades que conforman el proyecto *Mapping Chivalry*, anhelamos crear una sinergia entre especialistas que contribuya a producir conocimiento. Por eso pretendemos conectar con otros géneros literarios (Demattè, 2024) que den constancia del distinto uso, significado y evolución de unos mismos motivos que, como vimos, por su naturaleza volátil, se amoldan a diferentes contextos literarios.

§

### Bibliografía citada

- Bernal, Beatriz, *Cristalián de España*, ed. digital preparada por Enrique Suárez Figaredo, 2019 [http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/15/text\\_15\\_2.pdf](http://www.uhu.es/revista.etiopicas/num/15/text_15_2.pdf) (cons. 7/07/2025)
- Bernal, Fernando, *Floriseo*, ed. Javier Guijarro Ceballos, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, *Índice y Estudio de Motivos en los Libros de Caballerías Castellanos (1508-1516)*, Tesis de Doctorado, dir. Juan Manuel Cacho Blecua, Universidad de Zaragoza, Filología Española (Literaturas Española e Hispánica), 2007.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías, (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro, María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 27-57.
- , (ed.), «El motivo en la literatura sapiencial», Número monográfico, *Revista de Poética Medieval*, 26 (2012). DOI: <https://doi.org/10.37536/RPM.2012.26.0>

- , «El ‘Motif-Index’ de S. Thompson y sus aplicaciones en la literatura caballeresca», *Historias Fingidas*, 8 (2020), pp. 5-54.  
DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/729>
- Chicote, Gloria B., «El ritual de la hospitalidad en el Romancero: diferentes textualizaciones de un motivo narrativo», en Margarita Freixas y Silvia Irsso eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, pp. 537-536. <https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas8.1/43.pdf> (cons. 19/06/2025)
- Clemente, Dionís, *Valerían de Hungría*, ed. Jesús Duce García, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Corbera, Esteban, *Febo el Troyano*, ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Cuesta Torre, María Luzdivina y Soriano Sarahí, «La mesa y la magia en los libros de caballerías: algunos motivos sintagmáticos compuestos», *Tirant, Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 26 (2023), pp. 141-158. DOI: 10.7203/tirant.26.27871
- , «Los caballeros se sientan a la mesa: las escenas de alimentación en el *Amadís de Gaula*», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 40, 2 (2012), pp. 187-230.
- , «“E fueron puestas las mesas por el palacio muy ordenadamente”. Rituales alimenticios en la narrativa caballeresca castellana medieval: el *Libro del Caballero Zifar*», en *Perspectivas sobre literatura medieval europea*, coords. Román Álvarez y Jose María Balcells, León, Lobo Sapiens, 2010a, pp. 129-168.
- , «“Todos los altos hombres y cavalleros y escuderos se asentaron a las mesas, y los manjares fueron traídos a cada uno”. La alimentación en la materia artúrica castellana», en *Être à table au Moyen Âge*, ed. Nelly Labère, Madrid, Casa de Velázquez, (2010b), pp. 181-197.
- Demattè Claudia, «Humanidades digitales y motivos cabblerescos: sinergia entre los estudios teatrales y la base de datos MeMoRam», en *Un caballero para Olmedo. Homenaje al profesor Germán Vega García-Luengos*, eds. Gema Cienfuegos Antelo, Pedro Conde Parrado, Javier J. González Martínez, Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2024, vol. 1, pp. 287-295.

- Demattè Claudia y Giulia Tomasi (coord), «Humanidades digitales y literatura caballeresca europea (siglos XII-XVI)», *Tirant. Revista*, número monográfico, 23 (2023). <https://ojs.uv.es/index.php/Tirant/index>
- Eisenberg, Daniel y Marín Pina, María Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2000.
- Enciso Zárate, Francisco de, *Florambel de Lucea, Primera Parte, libro primero, segundo y tercero*, ed. María del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Esposito, Edoardo (1982), «Les formes d'hospitalité dans le roman courtois (du Roman de Thèbes à Chrétien de Troyes)» en *Romania*, 103, n°410-411, pp. 197-234. [https://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1982\\_num\\_103\\_410\\_2107](https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1982_num_103_410_2107) (cons. 19/06/2025)
- Fernández, Jerónimo, *Hystoria del magnánimo, valiente e invencible cavallero don Belianís de Grecia* [Burgos, 1547], Vols. I y II, ed. Lilia E. Ferrario de Orduna, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- Guerreau-Jalabert, Anita, *Index des Motifs Narratifs dans les Romans Arthurien Française en vers*, Géneve, Droz, 1992.
- López de Santa Catalina, Pedro, *Espejo de caballerías libro primero*, ed. Raul Sánchez Espinosa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2021.
- Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000.
- , «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, XXI (2002), 9-61. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m3s1> [15/01/2025].
- , «Género literario, corpus y difusión de los libros de caballerías castellanos», en Marta Haro Cortés (dir.). *Libros de caballerías castellanos. 2. Género literario, corpus y difusión*. Monografías Aula Medieval, 9, Valencia, Proyecto Parnaseo, Universitat de València, 2019, pp. 5-47. Disponible en: <https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?id=GeneroLiterario> [15/01/2025].
- Luján, Pedro de, *Leandro el Bel*, ed. Stefano Bazzaco, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2020.

- Luna Mariscal, Karla Xiomara, «De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves», *eHumanista*, 16, 2010, pp. 127-135. Disponible en línea: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/16> [23/01/2025].
- , *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- , *El motivo literario en «El Baladro del Sabio Merlin» (1498 y 1535)*, México, El Colegio de México, 2017a.
- , «Motivos literarios de la sociedad en las historias caballerescas breves», *Historias Fingidas*, 5 (2017b), pp. 47-72. DOI: <http://dx.doi.org/10.13136/2284-2667/69>.
- , «El motivo y los libros de caballerías», *Lingüística y Literatura*, 39, 74 (2018), pp. 78-90. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n74a04>.
- , «De Stith Thompson a las plataformas digitales: algunas reflexiones (con un Índice de motivos de la Demanda del Santo Grial, Toledo, 1515)», *Historias Fingidas*, 8 (2020), pp. 55-128. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/164>
- Marín Piña, María Carmen, «Motivos y tópicos caballerescos», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 857-902. Disponible en línea: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/appendice/marin.htm> [23/01/2025].
- Moraes Francisco, *Palmerín de Inglaterra libro segundo*, (trad. Miguel Ferrer) ed. Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2020.
- Polindo*, ed. Manuel Calderón Calderón, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1987-1988, 2 vols.
- Salazar, Alonso de, *Lepolemo, El Caballero de la Cruz*, eds. Anna Bognolo y Alberto del Río Nogueras, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes / Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

- Sales Dasí, Emilio José, «Los libros de caballerías por dentro», en *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp.197-242. Ed. digital recuperada de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw09n5> (cons. 29/06/2025).
- Silva, Feliciano de, *Florisel de Niquea tercera parte*, ed. Javier Martín Lalande, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- , *Florisel de Niquea primera y segunda parte*, ed. Linda Pellegrino, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá / Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 2015.
- Silva y Toledo, Juan de, *Policisne de Boecia*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of folk literature*, 6vv., Bloomington: Indiana University Press, 1975.
- Tomasi, Giulia, «Irradiaciones del mundo cortesano en los libros de caballerías: la magia como motivo lúdico, festivo y teatral», en *Trayectorias Literarias Hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 127-145. Disponible en línea: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/bib\\_02/02\\_127.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/bib_02/02_127.pdf) [10/01/2025].
- , «Hacia un repertorio de personajes divergentes y motivos caballerescos: unas notas sobre Valerían de Hungría y Cirongilio de Tracia», en Campos García Rojas, Axayácatl, Gutiérrez Barreto, Yordi Enrique (eds.), *En línea caballeresca. Lecciones del seminario de estudios sobre narrativa caballeresca*, Ciudad de México: @Schola – Universidad Autónoma de México, 2020a, pp. 89-111.
- , «Las humanidades digitales y la base de datos *MeMoRam*: para un enfoque sistemático hacia los motivos en los libros de caballerías», *Historias Fingidas*, 8 (2020b), pp. 129-156. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/155>
- , «Realización de una base de datos de los motivos caballerescos: presentación y avances de *MeMoRam*», *Historias fingidas*, 10 (2022), pp. 271-288. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1098>

- , «*Mapping Chivalry*: La evolución de los libros de caballerías castellanos en el tiempo y el espacio», en *Scire vias. Humanidades digitales y conocimiento*, Fátima Díez Platas y César González-Pérez (coords.), A Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, colección ‘Digitalia Humanistica’, vol. 2, 2023, pp. 141-165.
- Vargas, Bernardo de, *Cirongilio de Tracia*, ed. Javier Roberto González, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio, «Recursos digitales sobre literatura de caballerías», en *Libros de caballerías 4. Personajes y geografías novelescas*, coord. Daniel Gutiérrez Trápaga, Monografías *Aula Medieval*, 12, Valencia, Proyecto Parnaseo, Universitat de València, 2021, pp. 85-99. Disponible en línea: <https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/AulaMedieval.php?id=monografias> [15/01/2025]
- ¿Vázquez, Francisco?, *Palmerín de Olivia*, introd. M.ª Carmen Marín Pina; ed. y apénd. Giuseppe di Stefano; rev. Daniela Pierucci, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- , *Primaleón*, ed. M.ª Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Velázquez de Castillo, Gabriel, *Clarián de Landanís, libro primero*, ed. Antonio Joaquín González Gonzalo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

## Sitografía

*Amadís Siglo XX:*

<https://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it/>

*Colección de Textos Caballerescos Hispánicos* (dir. Ivy Corfis):

<https://textred.spanport.wisc.edu/chivalric/texts%20bilingue.html>.

*MeMoRam. Base de datos de motivos caballerescos*:

<https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/>.

*Progetto Mambrino. Biblioteca digitale*:

<https://mambrino.mappingchivalry.dlls.univr.it/>.

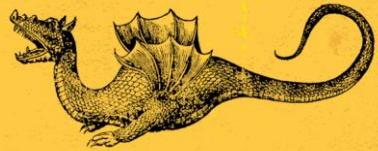
*Teatro Caballeresco*:

<https://teatrocaballeresco.mappingchivalry.dlls.univr.it/>.



PROGETTO  
MAMBRINO

# HISTORIAS FINGIDAS



## ¿Son todos los libros de caballerías una misma cosa? La base de datos MeMoRam como antídoto a la ignorancia

José Manuel Lucía Megías  
(Universidad Complutense de Madrid)

### Abstract

A pesar de que en los últimos decenios los libros de caballerías se han editado y estudiado de una manera sistemática, lo cierto es que sigue pesando sobre el género la opinión crítica del canónigo cervantino que «todos ellos son una misma cosa». Pero, precisamente, este juicio no ha de tomarse como excusa para no profundizar en el estudio de los más de ochenta títulos que hemos conservado de los siglos XV al XVII, sino como el modelo de lectura habitual en la época. Los motivos literarios son la columna vertebral del género caballeresco, y la herramienta digital *MeMoRam* permite el acercamiento a los textos caballerescos a partir de sus motivos, lo que hará posible un conocimiento más completo de los libros de caballerías, más allá de los aspectos diferenciadores de cada uno de ellos.

Palabras clave: Libros de caballerías, género caballeresco, Humanidades Digitales, *MeMoRam*.

Although romances of chivalry have been systematically published and studied in recent decades, the truth is that Cervantes' critical opinion that 'they are all the same' continues to weigh heavily on them. However, this judgement should not be taken as an excuse for not delving deeper into the study of the more than eighty titles preserved from the 15th to the 17th centuries, but rather as the model of reading that was common at the time. Literary motifs are the backbone of the chivalric genre, and the *MeMoRam* digital tool allows us to approach chivalric texts based on their motifs, which will enable a more complete understanding of books of chivalry, beyond the differentiating aspects of each one.

Keywords: romances of chivalry, chivalric genre, Digital Humanities, *MeMoRam*

§

José Manuel Lucía Megías, «¿Son todos los libros de caballerías una misma cosa? La base de datos MeMoRam como antídoto a la ignorancia», *Historias Fingidas*, Número Especial 3 (2025): Diálogos caballerescos / Dialoghi cavallereschi, pp. 125-140.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/1718> - ISSN 2284-2667.

## 1. «Todos ellos son una misma cosa»

Miguel de Cervantes ha terminado por convertirse, con el paso de los siglos, en uno de los críticos literarios más influyentes de todos los tiempos. Algunos de los comentarios literarios puestos en boca de sus personajes, que dialogan con sus lectores coetáneos y que entran de lleno en las polémicas literarias de hace siglos, se han convertido en principios teóricos que han ilustrado y mostrado el camino a cientos de estudiosos hasta nuestros días.

Y lo curioso es que se ha hecho también un uso parcial e interesado de estos comentarios según las estéticas triunfantes en cada momento. La poesía y la visión de los libros de caballerías serán campos abonados para el triunfo del Cervantes-crítico literario, pero no así el teatro, donde su particular visión de la escritura y la difusión de las obras teatrales, opuesta a la de Lope de Vega, ha sido silenciada por la crítica hasta el punto de que algunas de sus ocho comedias «nuevas, nunca representadas» permanecen sin ser estrenadas de manera comercial desde 1615.

Sin duda, el género de los libros de caballerías castellanos es el territorio literario donde mejor puede apreciarse la larga sombra del influjo cervantino a lo largo de los siglos hasta (casi) nuestros días. Algo está cambiando en los últimos decenios... de manera lenta, pero algo está cambiando, y esta publicación y los congresos celebrados en Verona son buenos ejemplos de esta transformación.

No es momento de profundizar en el tema, que ha sido abordado con más detalle por varios investigadores a los que remito, pero lo cierto es que los libros de caballerías castellanos como género (literario y editorial), los más de ochenta títulos diferentes que hemos ido dando a conocer y editando en los últimos años, han merecido un puesto en los manuales de literatura y en el interés de los investigadores porque son citados en el *Quijote*, en especial, en el episodio del escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano (I, cap. 6); pero, al mismo tiempo, se les ha tratado con desdén y con una cierta distancia y desprecio, haciendo suyas el juicio del canónigo de Toledo cuando dialoga con el cura quijotesco en el capítulo 47 de la primera parte de la obra cervantina. Vale la pena recordar una vez más estas palabras, que se han vuelto un mantra entre los estudiosos de los

Siglos de Oro, y que han venido, en más de un caso, a justificar su pereza intelectual de acercarse y comprender el complejo universo caballeresco reduciéndolo a la lectura del *Amadís de Gaula*, el *Tirant lo Blanc* y el *Palmerín de Oliva*, en el mejor de los casos:

Verdaderamente, señor Cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro<sup>1</sup> (I, cap. 47).

En efecto, el Cura, también lector habitual de libros de caballerías, confirma su opinión, y le comenta, como de pasada, lo sucedido con la biblioteca caballeresca de su amigo vecino, omitiendo el *pequeño* detalle de los cuatro ejemplares que le robó con la complicidad del barbero.

Y lo curioso, como ya hemos afirmado antes, es que los críticos literarios que toman este párrafo como un tratado literario, parece que se han quedado aquí en la lectura del *Quijote*, pues omiten la opinión completa del Canónigo, quien critica un determinado modelo de literatura caballeresca (los libros de caballerías de entretenimiento triunfantes entre el público después del éxito del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra en 1555) (Lucía Megías, 2002), pero que defiende al género caballeresco como género narrativo, siempre que se cumplan una serie de principios, que, «casualmente» son los que Cervantes está poniendo en juego en su propio *Quijote*. No me resisto a recordar, de nuevo, este párrafo, pocas veces citado y, mucho menos comprendido en el debate novelístico de principios del siglo XVII, donde Cervantes se está reivindicando como el «primer novelista» de España (como años después hará con las *Novelas ejemplares*):

y dijo que con todo cuanto mal había dicho de tales libros, hallaba en ellos una cosa buena; que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde

---

<sup>1</sup> Cito por Lucía Megías (2020).

sin empacho alguno pudiese correr la pluma, descubriendo naufragios, tormentas, rencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso con todas las partes que para ser tal se requieren, mostrándose prudente previniendo las astucias de sus enemigos, y elocuente orador persuadiendo o disuadiendo a sus soldados, maduro en el consejo, presto en lo determinado, tan valiente en el esperar como en el acometer... (I, cap. 47).

Y no lo dice cualquiera: el Canónigo de Toledo, frente al Cura o al barbero, o a tantos lectores de libros de caballerías que aparecen descritos en la novela cervantina, es, además, autor de un nuevo libro de caballerías, del que lleva «escritas más de cien hojas» (I, cap. 48), pero que no ha concluido por una curiosa razón:

Y para hacer la experiencia de si correspondían a mi estimación, las he comunicado con hombres apasionados d'esta leyenda, dotos y discretos, y con otros ignorantes, que sólo atienden al gusto de oír disparates, y de todos he hallado una agradable aprobación; pero, con todo esto, no he proseguido adelante, así por parecerme que hago cosa ajena de mi profesión, como por ver que es más el número de los simples que de los prudentes, y que, puesto que es mejor ser loado de los pocos sabios que burlado de los muchos necios, no quiero sujetarme al confuso juicio del desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros. (I, cap. 48).

Y así, de la mano de los libros de caballerías, del éxito editorial en el momento de la escritura y la difusión del *Quijote* de un determinado modelo de libros de caballerías (los de entretenimiento, como he recordado, que conviven con las reediciones continuas del *Amadís de Gaula* de Garcí Rodríguez de Montalvo, verdadera columna vertebral del género), el Canónigo aprovecha para sacar a la plaza pública de la crítica al “vulgo”, a ese que él tanto desprecia como buscan otros, en especial, Lope de Vega, a quien no pierde oportunidad de criticar por hacer triunfar un modelo teatral opuesto a su manera de entender la función del teatro en la sociedad de su tiempo<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Y así, el Canónigo enlaza estas palabras con las siguientes: «Pero lo que más me le quitó de las manos, y aun del pensamiento de acabarle, fue un argumento que hice conmigo mismo, sacado de las comedias que ahora se representan, diciendo: «Si estas que ahora se usan, así las imaginadas como las de historia, todas o las más son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y, con todo eso, el vulgo

Y así desde los primeros comentadores del *Quijote* en los siglos XVIII y XIX, con Diego Clemencín a la cabeza, hasta nuestros días, este «todo ellos son una misma cosa» parecía que era un juicio que no era necesario justificar. Palabra de Miguel de Cervantes.

## 2. Un nuevo paradigma caballeresco: la accesibilidad de los textos

Hasta la década de los noventa del siglo XX, los estudiosos siglodóristas o los cervantistas podían parapetarse detrás de la dificultad de la lectura de ediciones modernas de los textos caballerescos para justificar su pereza intelectual ante el género caballeresco castellano, limitando su estudio a un puñado de textos accesibles, desde el *Amadís de Gaula* a los *Palmerines* (de Oliva y de Inglaterra), sumado a algunas historias caballerescas breves o a la edición del *Caballero del Febo* o del *Tirant lo Blanc* (o *Tirante el Blanco*, en la mayoría de las ocasiones).

De todas las colecciones editoriales que se pusieron en marcha a finales del siglo XX en varios centros universitarios (Zaragoza, Salamanca o Alcalá de Henares), tan solo la que comenzó su andadura en el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares sigue hoy en día dando resultados, gracias al esfuerzo y la dedicación de los responsables del Instituto Universitario de Investigación de Estudios Medievales y del Siglo de Oro «Miguel de Cervantes» de la Universidad de Alcalá<sup>3</sup>.

Todos los estudiosos de los libros de caballerías o de la literatura de los Siglos de Oro, en algún momento de sus investigaciones, han tenido que toparse y tener entre sus manos un ejemplar de las dos colecciones que el profesor Carlos Alvar y yo pusimos en marcha en 1996: los Libros

---

las oye con gusto, y las tiene y las aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo, y los autores que las componen, y los actores que las representan dicen que así han de ser, porque así las quiere el vulgo, y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan ayunos de entender su artificio, y que a ellos les está mejor ganar de comer con los muchos, que no opinan con los pocos, deste modo vendrá a ser un libro, al cabo de haberme quemado las cejas por guardar los preceptos referidos, y vendré a ser el sastre del cantillo» (I, cap. 48). ¡Cómo no iba a criticar Lope de Vega el *Quijote*, intentar complicar su publicación y alzar las armas contra quien se atreve a decir tanto contra él y su éxito, por más que nunca le haya citado!

<sup>3</sup> Página web <<https://iimigueldecervantes.web.uah.es/es>> (cons. 3 de noviembre de 2025).

de Rocinante y las Guías de lectura caballeresca. El primero cuenta ya con la publicación de 44 ediciones de libros de caballerías castellanos, tanto impresos como manuscritos<sup>4</sup>, y de la segunda, se llegaron a publicar en su momento hasta 63 guías, que hicieron más accesibles los contenidos de otros tantos libros de caballerías castellanos<sup>5</sup>.

Y estos dos proyectos editoriales son solo la punta del iceberg del gran esfuerzo que investigadores de varios países y de varias generaciones hemos ido desarrollando para que los libros de caballerías pudieran ser accesibles y conocidos por los estudiosos. Como este no es el lugar adecuado para hacer una reseña de todos ellos, y muchos menos concretar los aportes de las decenas de investigadores que nos hemos dedicado a este campo en los últimos decenios, siguiendo la estela de nuestros maestros: Carlos Alvar, Juan Manuel Cacho Blecua, M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina o Giuseppe di Stefano, quisiera destacar tan solo tres proyectos, que son herramientas esenciales para el conocimiento de los libros de caballerías castellanos, pero también los italianos y portugueses, donde el lector interesado encontrará más referencias y fuentes de información<sup>6</sup>:

1. *Amadís. Base de datos de literatura caballeresca*<sup>7</sup>
2. Biblioteca Digitale *Progetto Mambrino*<sup>8</sup>, dirigido desde la Universidad de Verona por Anna Bognolo y Stefano Neri, que está poniendo a disposición tanto los textos como los materiales de apoyo de las traducciones y continuaciones italianas de la materia caballeresca castellana

---

<sup>4</sup> < <https://iimigueldecervantes.web.uah.es/es/publicaciones/libros-de-rocinante> > (cons. 3 de noviembre de 2025).

<sup>5</sup> < <https://iimigueldecervantes.web.uah.es/es/publicaciones/guias-de-lectura-caballeresca> > (cons. 3 de noviembre de 2025).

<sup>6</sup> Así como también podrá acceder a muchos de estos materiales en el portal «Libros de caballerías», que el profesor Juan Manuel Cacho Blecua ha coordinado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: < [https://www.cervantesvirtual.com/portales/libros\\_de\\_caballerias/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/libros_de_caballerias/) > (cons. 3 de noviembre de 2025). Más detalles en Lucía Megías, (2019).

<sup>7</sup> Dentro de la Base de datos *Clarisel* de la Universidad de Zaragoza, dirigida por Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra durante muchos años, y que son un referente mundial sobre el tema: < <https://psfunizar10.unizar.es/clarisel/paginas/index.php?base=amadis&opcion=presentacion> > (cons. 3 de noviembre de 2025).

<sup>8</sup> Página web: < <https://mambrino.mappingchivalry.dlls.univr.it/> > (cons. 3 de noviembre de 2025).

### 3. Universo de Almourol. Base de datos de la Materia Caballeresca Portuguesa<sup>9</sup>, dirigida por Aurelio Vargas Díaz-Toledo

Ediciones, antologías, manuales de literatura caballeresca, colecciones editoriales particulares, congresos, seminarios, centros de investigación, proyectos y grupos de investigación específicos, tesis doctorales, y los cientos de artículos y decenas de libros que sobre el tema caballeresco se van publicando cada año muestran la buena salud de la que goza el estudio de los libros de caballerías, y de cómo hemos ido dejando atrás ese «todos son una misma cosa» al ir poniendo en evidencia la riqueza textual de los más de ochenta títulos diferentes (con cientos y cientos de ediciones y reediciones, sin olvidar las decenas de copias manuscritas conservadas) que hoy en día podemos estudiar dentro del género.

Por lo tanto, ahora que hemos hecho el gran esfuerzo de hacer accesible la mayoría de los textos y que han sido analizados y estudiados con las más novedosas metodologías, es el momento para emprender nuevos rumbos, nuevas posibilidades, como pone de manifiesto *MeMoRam*<sup>10</sup>, la base de datos de motivos caballerescos que dirigen Claudia Demattè y Giulia Tomasi desde la Università di Trento.

### 3. *MeMoRam*, o la recuperación de la lectura caballeresca original

Durante estos últimos decenios, los que nos hemos dedicado al estudio de los libros de caballerías hemos querido dar una respuesta científica a ese «todos ellos son una misma cosa», demostrando cuán diversos y complejos y diferentes son unos libros de caballerías de los otros que constituyen el género. Frente a la uniformidad editorial, a los ropajes caballerescos con que se fueron reeditando siguiendo el modelo triunfante de los Cromberger en Sevilla, lo que nos ha permitido hablar de «género editorial», los textos caballerescos castellanos tenían que ser estudiados

---

<sup>9</sup> Página web: <<https://parnaseo.uv.es/UniversoDeAlmourol/>> (cons. 3 de noviembre de 2025). Véase también Vargas Díaz-Toledo (2019).

<sup>10</sup> Página web: <<https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/>> (cons. 3 de noviembre de 2025)

desde la divergencia, desde aquellos rasgos que hacían cada libro de caballerías particular y único frente a los otros. Recuerdo que esta recomendación de la búsqueda de lo diverso era una de las primeras pautas que les dábamos a los doctorandos que comenzaban su estudio y edición de los textos caballerescos asignados.

Y así, sin darnos cuenta, así sin ser del todo conscientes, estábamos dando una respuesta desde la Filología a esa losa que «todos ellos son una misma cosa», que se convertía en nuestro particular horizonte de expectativas críticas. Aún para negarlo, también nosotros dialogábamos con el Canónigo cervantino.

A la altura de 1611, Sebastián de Covarrubias podía mirar el género caballeresco castellano con una cierta perspectiva. No solo llevaba difundiéndose durante más de un siglo (desde el incunable perdido del *Amadís de Gaula* en la refundición de Garcí Rodríguez de Montalvo en los años ochenta del siglo XV), sino que también se había publicado la primera parte del *Quijote*, con su (relativo) éxito como hoy ya sabemos, y con la semilla que había sembrado para la renovación del género novelesco, siguiendo la estela de la propia refundición amadisiana renacentista a partir de la materia caballeresca medieval. Por este motivo, no extraña que, en su *Tesoro de la lengua castellana*, hable así de los libros de caballería:

los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, de don Galaor, del Caballero del Febo y de lo demás.

«Hazañas de caballeros andantes» ... ¿así se resumen más de ochenta títulos, con su complejidad textual como hemos ido viendo? ¿Acaso no viene a compartir la opinión de ese «todos son una misma cosa»? ¿Y acaso hemos de ver en este tipo de comentarios un aspecto negativo o más bien un buen ejemplo de lo que «realmente» son los libros de caballerías?

¿Acaso este «hazañas de caballeros andantes», a los que se podían sumar doncellas bizarras, no muestra el pacto narrativo que los millones de lectores de los libros de caballerías establecieron con los casi cien textos que se ponían a su disposición para disfrutar del género narrativo más complejo y extenso de todo los Siglos de Oro?

Pongamos un ejemplo cervantino (¡siempre Cervantes como un magnífico poeta que es capaz de retratar las costumbres de su época!) para mostrar este particular «pacto narrativo».

En el capítulo 32 de la primera parte del *Quijote*, en una particular conversación en la venta de Palomeque el Zurdo, entre el ventero, su mujer, su hija y Maritornes y los huéspedes que acompañan a don Quijote, se habla de «libros de caballerías», y todos los presentes tienen claro de qué género están hablando, o, mejor dicho, de qué tipo de motivos literarios son los que los lleva a gozar de la lectura (o la escucha) de estas particulares novelas. Solo unos recuerdos textuales para no dejar de gozar de las citas cervantinas.

El primero en hablar es el ventero, que deja claro las razones por las que le gusta este tipo de «hazañas de caballeros andantes»:

Y como el Cura dijese que los libros de caballerías que don Quijote había leído le habían vuelto el juicio, dijo el ventero:

-No sé yo cómo puede ser eso; que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres d'ellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos; porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno d'estos libros en las manos, y rodeámonos d'él más de treinta, y estásmonos escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyó decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días. (I, cap. 32).

Y este estar «oyéndolos noches y días» es la razón por la que le gustan a su mujer estos libros, «pues estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces».

Pero no serán los «furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan» los episodios que más le gusten a Maritornes:

Así es la verdad -dijo Maritornes; y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una

dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles (I, cap. 32).

Ni mucho menos, los que prefiere su hija, con reprimenda incluida de la madre ante todo lo que parece haber aprendido, lo que no deja de ser una crítica velada a un determinado modelo caballeresco de entretenimiento triunfante, donde el aspecto amoroso (y sexual) adquiere cada vez mayor protagonismo:

Y a vos ¿qué os parece, señora doncella? -dijo el Cura, hablando con la hija del ventero.

-No sé, señor, en mi ánima -respondió ella-; también yo lo escucho, y en verdad que, aunque no lo entiendo, que recibo gusto en oílo; pero no gusto yo de los golpes de que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras; que en verdad que algunas veces me hacen llorar de compasión que les tengo.

-Luego ¿bien las remediárades vos, señora doncella -dijo Dorotea-, si por vos lloraran?

-No sé lo que me hiciera -respondió la moza-; sólo sé que hay algunas señoras de aquéllas tan crueles, que las llaman sus caballeros tigres, y leones, y otras mil inmundicias. Y ¡Jesús!, yo no sé qué gente es aquélla tan desalmada y tan sin conciencia, que, por no mirar a un hombre honrado, le dejan que se muera, o que se vuelva loco. Yo no sé para qué es tanto melindre: si lo hacen de honradas, cásense con ellos; que ellos no desean otra cosa.

-Calla, niña -dijo la ventera-; que parece que sabes mucho d'estas cosas, y no está bien a las doncellas saber ni hablar tanto.

-Como me lo pregunta este señor -respondió ella-, no pude dejar de respondelle. (I, cap. 32).

La cita es larga y conocida, pero muestra a la perfección los dos grandes grupos de motivos que conforman los libros de caballerías: los motivos guerreros y los amorosos, a los que deberíamos añadir los fantásticos.

De esta manera, los libros de caballerías gustaban en la época porque eran «libros de caballerías», es decir, por aquellos motivos que conformaban su columna vertebral, que se verían enriquecidos por episodios, personajes, aventuras ingeniosas que pudieran entrelazar sus autores, sin olvidar la mezcla de géneros y la presencia cada vez mayor de la poesía, siguiendo la senda triunfante de Feliciano de Silva y sus continuaciones

amadisianas, que, con tan buen tino han sido estudiadas por Emilio Sales Dasí.

De esta manera, la lectura coetánea de los libros de caballerías durante el siglo XVI y buena parte del XVII estará basada en un eje central, que lo inserta dentro de una tradición literaria fácilmente identificable por sus lectores a partir de un número limitado de «motivos caballerescos», al que se le irán añadiendo aspectos innovadores, que podemos concretar en tres grandes grupos:

- Innovación ideológica: El *Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo o el propio *Caballero de Febo* de Diego Ortúñez de Calahora, sin olvidarnos de los deseos de cristianizar el género en las primeras continuaciones amadisianas.
- Innovación temática, por medio de un mayor protagonismo de personajes secundarios, o de personajes fantásticos, siguiendo la senda innovadora de Feliciano de Silva, o una visión más realista de las aventuras caballerescas, que vemos en los libros de caballerías valencianos de la primera mitad del siglo XVI, como el *Floriseo* o *Lepolemo*.
- Innovación lingüística: uso particular del léxico, como marca esencial de los motivos literarios, que llevará a muchos libros de caballerías de finales del siglo XVI a imitar una «fabla caballeresca» más propia de los inicios del género a finales de la Edad Media, y de la que se reirá Cervantes en la primera salida de don Quijote.

De este modo, *MeMoRam*, la base de datos de motivos caballerescos dirigida por Claudia Demattè y Giulia Tomasi, que forma parte del proyecto *Mapping Chivalry*, donde también están implicadas las Universidades de Verona, Roma y Salerno, recupera de una manera necesaria el complejo mundo del motivo caballeresco, lo vuelve a poner en la centralidad de los estudios caballerescos, recuperando un aspecto que, por diversas razones, habíamos dejado en un lugar marginal de nuestros intereses.

No me interesa ahora tanto discutir el complejo concepto de «motivo caballeresco», que ha sido analizado y estudiado desde diversos ángulos

por especialistas a los que remito<sup>11</sup>, como destacar la modernidad del propio proyecto *MeMoRam*, que supone un avance en las herramientas digitales, y que ha sabido sacar el mejor partido a algunos de los aportes más sobresalientes en el campo de las humanidades digitales de los últimos años (Tomasi, 2020, 2022 y 2023).

Como se indica en el propio portal:

El objetivo de la base de datos *MeMoRam* es el estudio de los motivos de los libros de caballerías castellanos impresos a través de una herramienta digital que permite detectar de forma automática la presencia de los motivos en el corpus presentado en la sección OBRAS donde asimismo se presentan los datos editoriales de las ediciones que manejamos en nuestro proyecto.

Hay un aspecto que quisiera destacar de la explicación anterior: «detectar de forma automática», ya que, a partir de la definición de «motivo caballeresco» ya concretados por la crítica, se utilizan nuevas posibilidades de las humanidades digitales para la detención de nuevos ejemplos en el corpus con el que se trabaja<sup>12</sup>. En este caso, varios fragmentos donde la crítica ha destacado la aparición de un determinado motivo caballeresco se analizan gracias a la herramienta Voyant Tools (<https://voyant-tools.org/>), para obtener una nube de las palabras que más recurren, y a partir de ellas, y en una triple clasificación, se llega a concretar los fragmentos donde puede darse un mismo motivo en el corpus caballeresco.

Un proyecto que va creciendo a medida que los usuarios lo vamos a ir utilizando y ayudando a concretar más allá de los 53 motivos caballerescos que son los que se pueden consultar en este momento<sup>13</sup>.

Los lectores de libros de caballerías de los siglos XVI y XVII no tenían que hacer uso de estas herramientas para poder identificar y disfrutar los motivos caballerescos en sus lecturas habituales caballerescas. Por un lado, contaban con el acercamiento continuo a la materia caballeresca (de

---

<sup>11</sup> En concreto, estoy pensando en los trabajos: Cacho Blecua (2002, 2020); Bueno Serrano (2007), o Luna Mariscal 2010, 2013 y 2020).

<sup>12</sup> En la actualidad (julio de 2025), se ha llegado a contar con 86 textos caballerescos, incluido los *Quijotes* de Cervantes y el de Avellaneda: <<https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/obras>> (cons. 3 de noviembre de 2025).

<sup>13</sup> Consulta del 3 de noviembre de 2025.

los libros de caballerías a las historias caballerescas breves, de los romances al teatro caballeresco, sin olvidar las lecturas en voz alta, o a los saraos donde se «improvisaban» libros de caballerías, como hacía el morisco Román Ramírez con el *Cristalián de España* de Beatriz de Bernal); y por otro, la memoria, una capacidad mayor de leer y de retener lo leído, esas complejas tramas entrelazadas con diversas generaciones de personajes, que hoy en día necesitaríamos hasta un mapa o esquemas de ayuda (un buen ejemplo de cómo hemos ido perdiendo la capacidad de memoria en la lectura, lo vemos en las nuevas ediciones de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, que, desde los años sesenta hasta nuestros días, se han ido llenando de mapas y de índices de nombres propios).

Los libros de caballerías son una biblioteca de motivos organizados de una determinada manera por los diversos autores, que se insertaban o no dentro de ciclos para así ir adaptándose a los gustos de los lectores, que irán cambiando a lo largo de más de un siglo de éxito y permanencia.

Estos motivos caballerescos (siguiendo el modelo de los *topoi* medievales y renacentistas) suponen el punto de partida, la esencia tanto de la escritura como de la lectura de la época. Con el paso del tiempo, con el éxito de un nuevo modelo narrativo que hemos bautizado como «novela moderna» y que ha tenido en la relectura del *Quijote* por parte de lectores y escritores ingleses y alemanes a finales del siglo XVI y principios del XVII, el eje estructural de los libros de caballerías, esas «hazañas de caballeros andantes» han ido perdiendo interés, y, tan solo, nos ha interesado lo que está en los márgenes, lo que supone una ruptura con el modelo ortodoxo de los modelos literarios caballerescos que han ido triunfando en cada época.

Pero es el momento de rescatar estos motivos caballerescos, de leer los libros de caballerías recuperando parte de esa lectura temática que se hacía en la época (recuérdense los temas que más les gustaba al ventero, a su hija o a Maritornes), y así, poder mostrar que «todos ellos son una misma cosa», y que, precisamente por esta razón, triunfaron a lo largo y ancho de los Siglos de Oro y, por tanto, debemos seguir leyéndolos y disfrutándolos si queremos comprender una época tan compleja como los Siglos de Oro, y un libro escrito por un autor amante del género y destinado a unos lectores habituados a estos motivos como lo es el *Quijote*.

Sin los libros de caballerías, sin los motivos de los libros de caballerías, nunca comprenderemos, de verdad, la urdimbre literaria del *Quijote* y de buena parte de la literatura de su época.

*MeMoRam*, la base de datos digital que pone a nuestra disposición los motivos caballerescos para su disfrute como lectores o como una herramienta esencial para el filólogo, para el investigador sobre la literatura caballeresca o la de su época, es una demostración de todo lo bueno, lo necesario que suponen las Humanidades Digitales cuando se realizan a partir del bien construido edificio de la filología, de una tradición crítica y metodológica bien consolidada.

Bien puede decirse que «todos ellos son una misma cosa», pero no con el desprecio con que el Canónigo de Toledo se refería a los libros de caballerías de entretenimiento (los que triunfaban en las prensas y en los lectores) en que Cervantes daba rienda suelta a su pluma para terminar la primera parte del *Quijote*. Todo lo contrario: los motivos caballerescos, que conforman la columna vertebral del género a lo largo de más de un siglo, son una clave de lectura esencial para comprender el influjo, la estrecha influencia de los libros de caballerías en tantos otros textos y género a lo largo y ancho de los Siglos de Oro.

§

## Bibliografía citada

- Bueno Serrano, Ana, *Índice y Estudio de Motivos en los Libros de Caballerías Castellanos (1508-1516)*, Tesis de Doctorado, dir. Juan Manuel Cacho Blecua, Universidad de Zaragoza, Filología Española 2007.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías, (de «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura e identidad*, eds. Eva Belén Carro Carbalal, Laura Puerto Moro, María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 27-57
- , «El ‘Motif-Index’ de S. Thompson y sus aplicaciones en la literatura caballeresca», *Historias Fingidas*, 8, (2020), pp. 5-54. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/729>,
- Lucía Megías, José Manuel, «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, XXI, (2002), pp. 9-61.
- , «Los libros de caballerías en la floresta digital: aventuras jamás contadas ni imaginadas», *Historias Fingidas*, 7, (2019), pp. 5-34.
- (ed.), Miguel de Cervantes, Don *Quijote* de la Mancha, Madrid, Sial Pigmalión, 2020.
- Luna Mariscal, Xiomara, «De la metodología o la pragmática del motivo en el índice de motivos de las historias caballerescas breves», *eHumanista*, 16, (2010), pp. 127-135
- , *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- , «De Stith Thompson a las plataformas digitales: algunas reflexiones (con un Índice de motivos de la Demanda del Santo Grial, Toledo, 1515)», *Historias Fingidas*, 8, (2020), pp. 55-128. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/164>.
- Tomasi, Giulia, «Las humanidades digitales y la base de datos MeMo-Ram: para un enfoque sistemático hacia los motivos en los libros de caballerías», *Historias Fingidas*, 8, (2020), pp. 129-156.

- , «Realización de una base de datos de los motivos caballerescos: presentación y avances de *MeMoRam*», *Historias fingidas*, 10, (2022), pp. 271-288.
- , «*Mapping Chivalry*: La evolución de los libros de caballerías castellanos en el tiempo y el espacio», en *Scire vias. Humanidades digitales y conocimiento*, Fátima Díez Platas y César González-Pérez (coords.), A Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2023, pp. 141-165.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio, «Universo de Almourol. Base de datos da Matéria Cavaleiresca Portuguesa», *Historias Fingidas*, 7, (2019), pp. 459-461. DOI: <https://doi.org/10.13136/2284-2667/148>

## Sitografía

- Bognolo Anna y Stefano Neri (dirs.), Progetto Mambrino:  
< <https://mambrino.mappingchivalry.dlls.univr.it/> > (cons. 3 de noviembre de 2025)
- Cacho Blecua, Juan Manuel (coord..), «Libros de caballerías», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:  
< [https://www.cervantesvirtual.com/portales/libros\\_de\\_caballerias/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/libros_de_caballerias/) > (cons. 3 de noviembre de 2025)
- Cacho Blecua, Juan Manuel y M<sup>a</sup> Jesús Lacarra (dirs.), *Clarisel* (Universidad de Zaragoza):  
< <https://psfunizar10.unizar.es/clarisel/paginas/index.php?base=amadis&opcion=presentacion> > (cons. 3 de noviembre de 2025)
- Demattè Claudia y Giulia Tomasi (dirs.), *MeMoRam*:  
< <https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/> > (cons. 3 de noviembre de 2025)
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio (dir.), Universo de Almourol. Base de datos de la Materia Caballeresca Portuguesa:  
< <https://parnaseo.uv.es/UniversoDeAlmourol/> > (cons. 3 de noviembre de 2025)



## 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>>

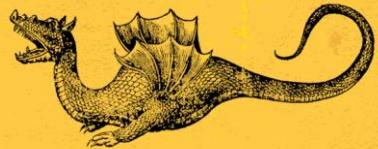
- , Antonio, «Mediación y teología política en la narrativa caballeresca de Sánchez-Mazas», *Orillas. Rivista d'Ispanistica*, 14 (2024b), pp. 551-572.
- Jarnés, Benjamín, *Viviana y Merlin*, ed. Rafael Conte (con *Introducción*, pp. 11-97), Madrid, Cátedra, 1994.
- Köller, Erich, *La aventura caballeresca: 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.





## *Olvidado Rey Gudú de Ana María Matute: de la Biblia, Arturo y el romance caballeresco, a la novela de caballerías contemporánea*

María Encarnación Pérez Abellán  
(IES Melchor de Macanaz, Hellín, España)

### Abstract

*Olvidado Rey Gudú* (1996) es la contribución más original y compleja a la tendencia narrativa en lengua española que durante el siglo XX recupera la materia caballeresca medieval y áurea a instancias de la novela lírica o el *bildungsroman*. Bajo la estética de lo maravilloso, Ana María Matute regresa a motivos y personajes radicados en el folclore universal, la literatura veterotestamentaria, el *roman* artúrico y el *romance* español de caballerías, enlazando finalmente con el renovado tópico del manuscrito encontrado y leído –cervantino y macondiano– que vehicula la metalepsis y garantiza la lectura atemporal de la obra.

Palabras clave: *Romance* de caballerías, Biblia, motivos folclóricos, Rey Arturo

*Olvidado Rey Gudú* (1996) is the most original and complex of the body of 20<sup>th</sup>-century novels in Spanish which revisit chivalresque material of the Middle and Golden Ages in the light of the lyrical novel or *Bildungsroman*. In accordance with the aesthetics of the marvellous, Ana María Matute returns to motifs and characters whose origins are in universal folklore, Old Testament texts, Arthurian romances and Spanish chivalric romances. Finally, her work engages with the Cervantine and Macondian *topos* of the «found (and read) manuscript», which supports metalepsis and guarantees a timeless reading of the novel.

Key words: Romance of Chivalry, Bible, Folkloric topics, King Arthur

§

Caballerías quiere decir aventuras: los libros de caballerías fueron el último grande retoñar del viejo tronco épico. El último hasta ahora, no simplemente el último. (José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, 1914. *Meditación primera*)

[...] hoguera a la hoguera que se queden en cenizas  
para que esas palabras no derrumben la cordura  
pero  
espere un momento señor revisemos otra vez la biblioteca es inmensa  
y algún libro cauto habrá que no se pierda  
no los quememos todos salvemos del fuego algunos  
leamos por lo menos a amadís  
porque yo entiendo dice el cura yo sé dice el barbero  
*que estas historias nos arrastran y nos jalan los pies con su relato*  
*y no volvemos ya a la tierra*  
*y sólo queremos oírlas embelesados.*  
(María Gómez Lara, *Don Quijote a voces*, 2024)

Teresa de Jesús, reformadora española, mística, escritora, viajera infatigable, lectora adolescente de libros de caballerías aborrecidos más tarde, declaraba, acerca de las almas, que eran estas «enriquecidas por Dios por muchos caminos [para] llegar a estas moradas». Salvando los casi cuatrocientos cincuenta años que de ella nos separan, recuperaremos sus palabras en *El castillo interior* (1577) para remitirnos a las puestas en camino (pura *quête* caballeresca) hasta llegar a esta otra (morada) que es el Palazzo di Lingue de Verona, convocados por un género narrativo áureo, el *romance* de caballerías, que no ha hecho sino transformarse y *enriquecerse* a lo largo del pasado siglo XX y actual XXI, como acreditan Progetto Mambrino y *Dialoghi cavallereschi*.

## 1. Introducción. El penúltimo retoñar de la caballería

[...] que me doy a entender [...] que estos malditos libros de caballerías que él tiene y suele leer tan de ordinario le han vuelto el juicio; que ahora me acuerdo haberle oído decir muchas veces, hablando entre sí, que quería hacerse caballero andante e irse a buscar las aventuras por esos mundos, [...] así han echado a perder el más delicado entendimiento que había en toda la Mancha (*Quijote*, I, V, 61).

La intervención del cura don Pedro y maese Nicolás en el capítulo del donoso escrutinio (I, VI) permitirá que otros lectores, los contemporáneos, aprecien no solo la calidad y cantidad de ejemplares diversos que custodia Alonso Quijano, también la valoración crítica que ambos realizan sobre los libros de caballerías y, entre ellos, *Amadís* y su ciclo, *Esplandián, Olivante, Platir, Tirante el Blanco*, sendos *Palmerines* o *don Belianís*, reseñándose de paso las quemas de libros a manos del brazo seglar de la Iglesia y el deseo de las dos mujeres de que toda esa caterva –instaurada por el «dogmatizador de mala secta» que es el héroe de Rodríguez de Montalvo– sea erradicada. *Amadís de Gaula* (Garci Rodríguez de Montalvo, 1508), *Palmerín de Inglaterra* (Francisco de Moraes, 1547) y *Tirante el Blanco* (Joanot Martorell, 1511) escaparán del fuego en el patio, creyendo los censores domésticos haber eliminado para siempre el detonante de la locura<sup>1</sup> del tío, el señor y el amigo (*Quijote*, I, VII, 76-77).

---

<sup>1</sup> Desde los primeros capítulos, Cervantes establece el código de conducta y aventuras caballerescas que asume don Quijote escrupulosamente como paradigma para las propias, correspondiéndole a cada motivo literario la adecuación formal con el contexto inmediato que conscientemente Alonso Quijano obra. Así, nuestro don Quijote transforma la realidad tangible e inmanente en una sucesión de escenas amadisianas, artúricas, incluso cidianas (recuérdese el pasaje del león [capítulo XVII], recién comenzada la segunda parte), que incluyen sus correspondientes actantes análogos (siempre en la medida de lo posible) para con el modelo textual caballeresco. Alonso Quijano es, por tanto, un jugador de caballería andante, y la regla capital del juego no es sino la adaptación o transducción del cliché del romance de caballerías a las posibilidades físicas que permite el aquí y ahora en el que el personaje se vea inmerso, enrolando en el juego a cuantos comparten cuidados con él, tal es el caso de las mujeres de su casa, sus amigos o Sancho mucho más tarde. Se tratará, finalmente, de un juego manipulativo de lo real, tal y como recoge

La «escritura desatada» (*Quijote* I, XLVII, 478), a la que debiera aspirar todo escritor –según el canónigo toledano–, era contraria a la inverosimilitud de los libros de caballerías: la yuxtaposición de episodios incoherentes, la supresión del principio de credibilidad en el tratamiento del cronotopo, la ausencia de decoro poético en la construcción de personajes, o la dureza del estilo<sup>2</sup> habían degradado el género, secado el «celebro» de don Alonso Quijano e instado a Cervantes a parodiar aquel –inaugurando uno nuevo e innominado por entonces–, con la pretensión firme de llevar «la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más» (*Prólogo* I, 16), porque «todo él es una invectiva contra los libros de caballerías» (15).

Sin embargo, el fracaso es colectivo: don Quijote retomará las armas y Cervantes errará el tiro. La materia caballeresca de aquellos libros, cimentada en las aventuras de naturaleza guerrera con que ampliar los confines del reino, la honra y la fama de quien las protagonizara, pero también sustentada en el amor, la corte y la grandeza que ha de quedar transcrita para generaciones futuras, se habrá de mantener latente en la narrativa en

---

Gonzalo Torrente Ballester en el ya clásico e imprescindible *El Quijote como juego* (1975): «Hay otra clase de «realismo» [...] aquel que busca para sus figuras y hechos la «misma fuerza» que tiene la realidad; resultado de aplicación del principio de realidad suficiente [...] «la realidad está ahí». [...] De una manera instrumental, exigida por la concepción misma del personaje, el cual, si no transita por ella, no será don Quijote, sino un caballero andante más. La realidad, en el *Quijote*, es un elemento funcional, pero también una condición *sine qua non*. Su presencia y actividad dentro de la obra viene dada por un propósito primordial de representación, de coincidencia (aunque sea relativa), el cual, aunque mencionado [...] es transgredido constantemente, sino por la necesidad de oponer a la voluntad transmutadora del personaje algo que le dé pie y al mismo tiempo la resista, algo que permanezca invariable ante la operación mágico-poética de la palabra. La *operación eminentemente quijotesca es la transformación de lo real en escenario adecuado*» (Torrente Ballester, 2004, 92-93).

<sup>2</sup> «hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído [...] casi el principio de todos los más que hay impresos, todos ellos son una misma cosa. [...] este género de escritura y composición [...] son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar [...] no sé yo cómo puedan conseguirlle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates [...]. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros [...] sino que los componen con tantos miembros que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo son el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; [...] necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio, y por esto dignos de ser desterrados [...] como a gente inútil» (*Quijote*, I, XLVII, 476-477).

lengua española de los dos últimos siglos. Convertida aquella en denominador común de numerosos títulos, el presente trabajo se centra en la última gran novela de la escritora barcelonesa Ana María Matute (1925-2014), *Olvidado Rey Gudú* (1996), ejemplo de renovación, a instancias de las formas y la estética contemporáneas, de numerosas unidades temáticas y argumentales radicadas en el libro de caballerías y, previamente, en el sustento artúrico y folclórico. Desde el escepticismo desolador que preside la novela (consonante con la quiebra del idealismo que ya planteara la *Post-Vulgata*), *Olvidado Rey Gudú* supuso no solo el punto de inflexión creativo en la dilatada trayectoria realista de una de las autoras más paradigmáticas de la Generación del 50, sino también la recuperación revisada a instancias, por ejemplo, líricas, de buena parte del exhaustivo catálogo de motivos caballerescos que *Progetto Mambrino* y *AmadissigloXX* han censado. Recorremos a continuación, brevemente, el recorrido que aquellos libros de caballerías dañinos para el ama y la sobrina tuvieron, hasta instalarnos, por último, en el pasado siglo y, ya en él, en la novela que ha de ocuparnos.

Porque, si bien es cierto que tras la publicación de sendas partes del *Quijote* las reimpresiones de los libros de caballerías decayeron (Eisenberg, 2008, 416; Lucía Megías, 2003, 231-232), el género no se sofocó definitivamente, aunque haya que esperar hasta el siglo XVIII para que renazca el interés por estas producciones, en calidad de detonantes de la novela total de Cervantes, instando a la traducción y primera edición crítica francesa, por ejemplo, de *Tirante el Blanco* en 1788. Por su parte, Clara Reeve también señala cómo en pleno Siglo de las Luces se regresa al *romance*<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> El empleo del término «romance» en español puede llevar a confusión. Su naturaleza polisémica abarca acepciones que van desde la catalogación o caracterización de las lenguas neolatinas o románicas, hasta la composición métrica popular conformada por tiradas imprecisas de octosílabos cuya rima en los versos pares es –preferentemente– asonante, pasando por una relación sentimental efímera. Su aplicación al subgénero narrativo de origen medieval que en Francia recibe el nombre de *roman* y en la literatura inglesa *romance* no ha prosperado en el ámbito hispánico tradicionalmente; en su quinta acepción, el *DLE* recoge el término como sinónimo de novela o libro de caballerías en prosa o en verso, equiparación esta que Deyermond consideró inadecuada y confusa ya a comienzos de la década de los 70: «Twentieth-century critics and literary historians generally use *novela* for a prose romance, varying it occasionally with other terms, and *poema* for a verse romance. [...] It is easier to point to the prevailing confusion than to suggest a satisfactory Spanish term. *Romance* cannot be used; it is a pity that Spanish ballads are not called *baladas* [...] but although it is possible for a foreigner to see that some words will not do (for example, *novela caballeresca*, whose general use would double the confusion), only a Spaniard can usefully

idealizado (Williamson, 1991, 55-58) y contrapuesto a la *novel* británica del siglo, más realista en términos estéticos y a la usanza del (cervantino) *Tristram Shandy* (1759) de Laurence Sterne:

The Romance is an heroic fable, which treats about fabulous persons and things. The Novel is a picture as 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 your eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves (Reeve, 1785, 111).

---

propose a term» (1982, 801-802). A lo largo del presente trabajo *romance* será utilizado en calidad de taxón cuyas características recoge (entre otros autores) E. C. Riley en contraposición (si bien no radical, «A veces es casi imposible separar en una obra dada los elementos novelescos de los del romance» [E.C. Riley, 2001, 188]) a la novela: «Aunque podría utilizar el término general ‘novela’ y hablar de novelas ‘idealistas’ o ‘de imaginación’, prefiero utilizar el término inglés *romance* para contraponerlo al de ‘novela’ con el sentido de ‘moderna novela realista’ [...] Un tipo de *romance*, el libro de caballerías, superó, como es bien sabido, a todos los demás. [...] Cervantes cultivó dos [romances] con notable éxito: el pastoril y el bizantino o griego. El más popular de la época, el *romance* de caballerías, sencillamente lo utilizó para sus propios y bien conocidos propósitos» (2000, 20-25). También precisa que: «1. El *romance* es una historia de amor o de aventura, y con frecuencia, de ambas cosas a la vez. 2. Generalmente, presenta un viaje, una búsqueda o una prueba a superar. 3. Está más cerca del mito que de la novela moderna. 4. No pone trabas a lo sobrenatural. 5. El tiempo y el espacio no están necesariamente sujetos a las normas empíricas. 6. Héroes y heroínas están más o menos idealizados en cuanto que están más o menos dotados de belleza, juventud, posición, riqueza, virtud e inteligencia. Socialmente, se los debe considerar la flor de la aristocracia. 7. La psicología de los personajes es simple. Tienden [...] a convertirse en arquetipos psicológicos y a prestarse a alegorías y simbolismos. 8. Las cuestiones morales están simplificadas. 9. [...] la acción narrativa toma la forma de una sucesión más o menos larga de incidentes, que a veces forman historias entrelazadas. 10. [...] están fuertemente gobernados por las peripecias de la fortuna [...]. 11. Se aproximan con frecuencia a los sueños [...]. 12. Los detalles descriptivos pueden ser numerosos [...]. 13. El estilo suele ser elevado y no favorece el diálogo» (2000, 24). El hispanista también incide en la dificultad en español que entraña el no haber dispuesto de una tradición terminológica que lo contemplara para emprender, por ejemplo, una aproximación más adecuada a la producción narrativa de Cervantes: «La lengua inglesa tiene la ventaja de tener dos palabras para diferenciarlas: las categorías genéricas de *novel* y *romance*. Como sugirió Alban Forcione, la diferencia entre el *Quijote* y el *Persiles* es esencialmente la que se da entre estos dos géneros. [...] Ambos, concepto y palabra, han sido, hasta muy recientemente, casi desconocidos para la crítica literaria hispánica. Y dado que todo extranjero vacila ante la posibilidad de crear confusión por la importación de otro significado para la palabra española ‘romance’, uno hace notar [...] la aceptación considerada del término por parte de Sobejano. [...] Se hubieran evitado [...] muchos comentarios desacertados [...] si sus *romances* [Cervantes] hubieran sido reconocidos como tales, en lugar de ser tratados como novelas fracasadas» (Riley, 2001, 187-188). Además, sobre las dificultades semánticas que este conlleva son significativas las apreciaciones de Martínez Arnaldos; la cuestión no es sino «un problema de adecuación terminológica [...] característico en el dominio español [...] de los pocos que ha sustituido la palabra *roman* (*romance/libro de caballerías*) por *novela* frente al francés (*roman*), el italiano (*romanzo*), el alemán (*roman*) o el inglés (*romance/novel*)» (1993, 18).

La autora ya había planteado en el prólogo que cruzadas y caballería (andante) resultaban vertebrales en el género:

It had long been a received opinion, that Romances were the Western world by the Crusade. [...] derive these fictions from the ancient songs of the Gothic Bards and Scalds: this Idea he [Mr. Warton] allows to be well founded, so far at least as it does not exclude his own System. [...] That Chivalry [...] was the substance of Romance (Reeve, 1785, 12-13).

Sin embargo, la revisión *scottiana*<sup>4</sup> del Medievo recuperará la materia caballeresca definitivamente<sup>5</sup>, bien con fidelidad a los motivos primitivos, bien remozada a instancias no solo de la literatura, también (y en buena medida) por las corrientes pictóricas prerrafaelita, nazarena, simbolista<sup>6</sup> e incluso modernista. Si se acota el ámbito de la revitalización de los primitivos libros de caballerías a la literatura española, tras la narrativa romántica de corte histórico e influjo escocés de Mariano José de Larra (*El doncel de Don Enrique el Doliente*, 1834) o Enrique Gil y Carrasco (*El señor de Bembibre*, 1844), y el agotamiento del realismo personal de don Juan Valera una vez

---

<sup>4</sup> Entre las lecturas predilectas de Emma Bovary durante su estancia con las ursulinas destacan las novelas del autor escocés, muy especialmente *Ivanhoe*. Del personaje indica el narrador que: «[...] con Walter Scott se prendó de los temas históricos y no hacía más que pensar en borgueños, salas de guardia y trovadores. Le hubiera gustado vivir en alguna casa solariega» (Flaubert, 1982, 45).

<sup>5</sup> Contemporáneas a las consideraciones acerca del *romance* efectuadas por Clara Reeve son las primeras novelas góticas inglesas, a las que también la autora contribuiría en 1777-1778 con *The Old English Baron*. Entre otras, la inaugural *The castle of Otranto*, de Horace Walpole (1764), *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe (1794) o la fáustica *The Monk*, de Matthew Lewis (1796) refuerzan la predilección de aquel, tanto por personajes cuya extracción social es nobiliaria o aristocrática, como por un contexto medievalizante o inmediatamente posterior. De este modo, las obras de Walpole y Radcliffe transcurrirán en Italia durante el siglo XIII y el Renacimiento respectivamente (si bien esta última también plantea capítulos ambientados en Francia), mientras que la obra de Lewis lo hará en la España inquisitorial del Siglo de Oro. En las tres, los personajes principales son nobles: el príncipe Manfredo, señor del castillo de Otranto, el conde Morano de *The Mysteries of Udolpho*, así como los personajes de alcurnia de Lewis (si bien contrastan con los orígenes humildes de Ambrosio, el monje virtuoso y finalmente caído que vertebría la novela). Sir Walter Scott consideraría, finalmente, a Ann Radcliffe «a la cabeza de su propia escuela de romance» (Sánchez-Verdejo, 2011, 475)

<sup>6</sup> Dante Gabriel Rosetti, Edward Burne-Jones o John William Waterhouse y el resto de los pintores de la hermandad prerrafaelita recuperarán, a instancias del escapismo crono espacial y la evasión, la Edad Media idealizada heredera del Romanticismo, escogiendo los temas caballerescos, con predilección por los artúricos, como motivos esenciales de sus composiciones. En Francia, Gustave Moreau como pintor simbolista y Odilon Redon, desde un simbolismo más onírico si cabe, se alinean con los británicos en esta dirección, sin olvidar a los nazarenos alemanes.

publicadas *Pepita Jiménez* (1874), *Doña Luz* (1878) o *Juanita la Larga* (1895), el mito fáustico, el *romance* bizantino y el caballeresco, así como Cervantes se recuperan como fuentes imprescindibles para la redacción de su última obra, *Morsamor* (1899), primera, a su vez, en remodelar formal y temáticamente la caballería centenaria. Juan Bautista Avalle-Arce la considerará «libro de caballerías a la moderna» partiendo de la nomenclatura o taxón que el propio autor concede a su texto, según reza en la carta dirigida a don José María Carpio, a fecha de 8 de agosto del mismo año de su publicación:

*Morsamor* viene a ser un *libro de caballerías a la moderna*, donde se aspira a manifestar la grandeza real de una época histórica para España y Portugal gloriosísima, a través de una acción fantástica y soñada. En el enlace de lo verdadero y de lo fingido [...] hay [...] muchas *filosofías* de mi cosecha (Avalle-Arce, 1990, 430).

Daba comienzo la nueva ola de libros de caballerías «a la moderna», puntuizando la circunstancialidad temporal inmediata el sintagma orteguiano: «hasta ahora». Hasta 1914. El autor de *Meditaciones del Quijote* (1914) intuye que, lejos de relegarse a una mera moda temática con caducidad próxima, los pilares básicos del *romance* caballeresco hispánico («love, war, chivalry, the hero and morality [...]», predestination, treason and punishment [...], narrative and structural technique, [as well as] the application of folklore and the techniques of the folklorists» [Deyermond, 1982, 806-807]), mutados precisamente por la modernidad de *Morsamor*<sup>7</sup> conseguirán adecuarse a las tendencias estéticas y las éticas personales de cuantos autores recalen en ellos. Aunque minoritaria, anecdótica o marginal, la regresión al libro de caballerías avanzará conforme lo haga el siglo XX, si bien no será advertida críticamente desde una perspectiva diacrónica que permita su seguimiento a través de todas las décadas; las precisiones efectuadas al hilo de esta línea estética dentro de la prosa del siglo pasado se concretarán en autores y obras específicas, soslayando su progresión histórica. Así, la secuencia ordenada cronológicamente –y ya instalados en el siglo XX– comienza con *La última fada* (1916), breve novela de Emilia

<sup>7</sup> Ortega, en su artículo «El casticismo y lo castizo» recurre al autor cordobés: «»La poesía –decía Valera– es todo aspiración y vaticinio». El que no se atreva a innovar, que no se atreva a escribir» (Ortega, 1963, 188). Innovación, ruptura, transgresión y experimentación augural son rasgos atribuibles al texto atrevido y renovador que es *Morsamor* y, por ende, este don Juan Valera final.

Pardo Bazán que recupera, en la figura de Isayo y su peregrinación hasta Santiago de Compostela, dos de los motivos medievales más representativos tanto de la materia de Bretaña como de la artúrica (Zarandona 2009, 801): *Tristán e Iseo*, de quienes el personaje es hijo, y el enamoramiento tardío de Merlín y (en este caso) Bibiana, personajes recuperados asimismo por la neoartúrica *Viviana y Merlín* (1930) del autor novecentista Benjamín Jarnés. Una década más tarde el dogmatismo ideológico de los años cuarenta permea *Amadís* (1943), de Ángel M.<sup>a</sup> Pascual, mientras que la experimentación que implica aclimatar lo real maravilloso a la narrativa de la década posterior recae sobre Álvaro Cunqueiro y *Merlín y familia* (1955). Junto con Juan Perucho, autor de *Libre de cavallerías* (*Libro de caballerías*, 1968) y *Las aventuras del caballero Kosmas* (1981), Cunqueiro supondrá la inserción no solo del folclore y el mito a través de los textos fundacionales de la literatura universal (Orestes, Ulises, Simbad, Merlín, Arturo y Ginebra, etc.), también la fusión de géneros traslaticios, haciendo a sus novelas de difícil clasificación genológica o, en términos de García Berrio y Huerta Calvo, plurigenéricas o plurigénero (1992, 146). Perucho, en esta misma línea, aportará a la recuperación de la materia caballeresca un culturalismo exquisito, que conferirá suma complejidad al proceso decodificador de su lectura (Prieto, 1976, 10). Las concomitancias advertidas inicialmente entre ambos escritores (y amigos) serían revisadas décadas después por Andrés Trapiello<sup>8</sup> (autor censado en *AmadissigloXX-Mapping Chivalry*).

La narrativa hispanoamericana también participa de la renovación de los materiales caballerescos a instancias de Manuel Mujica Lainez y *El unicornio* (1965), con el eclecticismo estético que transita por la novela histórica de documentación extraordinaria, la biográfica —por resultar las

---

<sup>8</sup> Se ha comparado la obra de Perucho con la de su amigo Cunqueiro [...] La comparación es y no es exacta. Apunta, desde luego, hacia un centro verdadero, pero deriva a lugares muy diferentes [...]. La erudición de Cunqueiro es [...] de naturaleza romántica y no ilustrada, y por eso, al leer a Cunqueiro uno tiene la sensación de que Cunqueiro se la inventa de arriba abajo [...]. La erudición cunqueriana parece llevarle siempre a descubrir en su tierra de brétemas toda clase de fantasmas, brujas, encantamientos, trasgos, espíritus y santas compañías que sabemos inexistentes. La erudición de Perucho, por el contrario, nos conduce a una clase de respetabilísimos caballeros catalanes, comerciantes, comisionados o espías, que hace él confundir con honorables burgueses [...] a los fantasmas peruchianos dan ganas de sentarles en una terraza de Sitges e invitarles a un pernod [...] porque la erudición peruchiana es una erudición muy seria y fundamentada, incluso cuando es apócrifa (Trapiello, 1997, 6-7).

memorias del hada Melusina de Lusignan–, y la fantasía, partiendo del texto medieval de Jean d'Arras. Ya de regreso a la narrativa peninsular española, las neoartúricas *El rapto del Santo Grial* (Paloma Díaz-Mas, 1984) y *La rosa de plata* (Soledad Puértolas, 1999) van agotando el siglo y augurando el XXI, que en *Historia del Rey Transparente* (Rosa Montero, 2005) halla un título en el que coexisten rasgos tradicionales (la *virgo bellatrix* remozada y humilde que es Leola) con otros tantos vanguardistas o renovadores. Elia Barceló, Manuel Vilas, Andrés Amorós o el mencionado Andrés Trapiello –entre otros– recurrirán, en algunas de sus obras, a las líneas de fuerza caballerescas, artúricas y cortesas, bien mediante la trama, bien mediante las formas renovadas del *romance*. Mención especial requerirá, como se indicó, Ana María Matute, quien clausurando una larga trayectoria narrativa realista como escritora adscrita generacionalmente al grupo de los 50, imprimirá un giro de timón radical a partir de la publicación de *La Torre Vigía* (1971), giro refrendado definitivamente con *Ohidado Rey Gudú* (1996), que la resituará en el centro de la atención de crítica, público y Academia. El *Rey Gudú* sería la gran obra de Matute, consagrada durante un cuarto de siglo a la creación de una novela en la que la tradición folclórica, bíblica, trágica, cuentística, artúrica, caballeresca, lírica, épica, sentimental o formativa y cervantina permea el devenir del Reino de Olar y sus regentes, con Gudú como último monarca.

El transcurso narrativo del siglo XX y de este primer cuarto del XXI revalida las observaciones estéticas preclaras de Ortega. Los libros de caballerías habrían sido el punto de partida de los nuevos que *AmadissigloXX*, dentro del proyecto *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century. A digital approach*, censan, impulsan y proyectan, consolidando los términos con que el fundador de *Revista de Occidente* los calificará:

conserva [el libro de caballerías] los caracteres épicos, salvo la creencia en la realidad de lo contado. [...] el instrumento poético en el libro de caballerías es, como en la épica, la narración. [...] De modo que el autor del libro de caballerías, a diferencia del novelista, hace gravitar toda su energía poética hacia la invención de sucesos interesantes. Estas son las aventuras. [...] La aventura quiebra como un cristal la opresora, insistente realidad. [...] *Cada aventura es un nuevo nacer del mundo, un proceso único. ¿No ha de ser interesante?* (Ortega, 1990, 203-207).

## 2. *Olvidado Rey Gudú* (1996), novela de caballerías contemporánea

*El contexto del Rey «faro salvador de las tormentas»*

Ana María Matute (Barcelona, 1925-2014) sorprendía a crítica y lectores cuando en 1996 publicaba, tras más de veinte largos años de creación infatigable y atormentada, *Olvidado Rey Gudú*. Matute había sido la escritora reconocida de la Generación del 50, aquella que había abordado –desde el realismo y la experiencia directa de haber sido sus autores niños «asombrados» (Matute, 1966, 143) entre 1936 y 1939– la desolación de la Guerra Civil española, y se unía a nuevos escritores como los hermanos Goytisolo, Juan Marsé, Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Laforet y Carmen Martín Gaite, entre otras voces narradoras.

El censo es exiguo, profundamente incompleto. Ana María Matute había escogido para su producción narrativa hasta entonces la infancia arrebatada por la guerra a numerosos críos que, pese a sus cortas edades, se adentraban en la injusticia, la predeterminación social y la miseria, el hambre y el frío, comprendiendo así la maldad humana.

La autora, que había debutado con el significativo y unamuniano título *Los Abel* (1948), contaba con el premio Nadal en la edición de 1959 por *Primera memoria*, habiendo publicado un año antes *Los hijos muertos* (1958): la Tanaya o la triste muñeca de palo arrimada a la cuna del hambre sintetizarían la esencia y la presencia de Matute en el panorama narrativo español. Después vendrían *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969), con que culmina la trilogía *Los mercaderes* iniciada una década antes. A continuación, el primer giro de timón con *La torre vigía* (1971) y, tras ella, el largo silencio hasta finales de siglo.

*Olvidado Rey Gudú* comparecía como la obra del último grande retoño no de la épica concebida al modo pidaliano de Ortega, sino en calidad de remoción del sustrato temático épico que contenía el libro de caballerías, al que parecía volver desde paradigmas contemporáneos como el de la novela lírica, de aprendizaje o formación, y lo maravilloso, manteniendo el cuento folclórico como gran basamento del Reino de Olar, una vez depuesto el realismo inherente a la autora hasta entonces.

El *Rey Gudú* cerraba un siglo generoso en producción neocaballerescas «a la moderna», y venía a hacerlo de modo sublime. *Olvidado Rey Gudú* era la novela definitiva (y urgida por la impaciencia, pero también la confianza de su editora, Carmen Balcells) con que Matute cerraba su trayectoria narrativa, con independencia de los tres últimos títulos: *Aranmanoth* (2000), *Paraíso inhabitado* (2008), y la inacabada y póstuma *Demonios familiares* (2014). Matute se había plegado, con sus intermitencias, a la escritura de la que sabía iba a ser su obra maestra, y demoró cuanto pudo la entrega del manuscrito por una permanente y obsesiva *labor limae*. Balcells tendría finalmente que prescribir una fecha para que Matute le entregara en mano un texto con el que anduvo soñando «durante mucho tiempo». La novela la había perseguido «como te persigue la vida, como te persigue tu pasado...»<sup>9</sup>.

Sus experiencias vitales en aquel cuarto de siglo abocarían a la autora a un ostracismo público que, privadamente, se transformaba en diálogo consigo misma y su memoria literaria radicada en la infancia vivida a través de los cuentos de Perrault, los Grimm y Andersen.

A ellos dedica, agradecida, su novela. El *Rey Gudú* se convertía en un nuevo «faro salvador» que iluminaba en medio de la tormenta personal, ratificando la literatura a través de él su capacidad plena para reconstituir y orientar, tal como Matute declaraba en su discurso de recepción del Premio Cervantes en su edición de 2010<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> En 1996, la autora concedía una extensa entrevista al periodista Julio Fernández para el diario ABC con motivo de la publicación de *Olvidado Rey Gudú*. A 25 de junio de 2018 fue actualizada y digitalizada, pudiéndose consultar en la siguiente dirección: [https://www.abc.es/cultura/libros/abci-maria-matute-veces-pienso-otra-galaxia-201806250057\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/libros/abci-maria-matute-veces-pienso-otra-galaxia-201806250057_noticia.html)

<sup>10</sup> El discurso leído por Ana María Matute en la entrega del Premio Cervantes 2020 puede consultarse íntegramente en la siguiente dirección: <https://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-ana-maria-matute-premio-cervantes-2010/1034560.shtml>

### «*Le impuso de nombre Gudú*»<sup>11</sup>. Recepción y terminología genérica

La acogida de la novela de Matute resultó extraordinaria. La autora regresaba en noviembre de 1996 al panorama narrativo español; las reseñas literarias y artículos a propósito de *Olvidado Rey Gudú* fueron elogiosos, incidiéndose en el punto de inflexión que esta suponía con respecto a su extensa trayectoria previa. Se señalaron –como constantes de la obra– la fantasía, el sustrato popular vehiculado por los cuentos y la elección de la Edad Media (coordenada espaciotemporal recuperada de la obra de 1971), vertebrado todo por personajes alejados (en apariencia) de los que protagonizaran sus novelas y relatos hasta ese momento. Dichas directrices se convierten (casi) en descriptores permanentes, siendo recurrentes en cuantos obituarios se publican en 2014, o en los ya más próximos aniversarios de su fallecimiento:

la experiencia y ruptura de estilo que supuso *Olvidado rey Gudú*, en la que Matute marcha al mundo de las fábulas infantiles. En esta obra la fantasía se desborda hasta convertirse en un cuento de hadas, pero como ocurre en los cuentos infantiles, Matute no oculta un desasosegante fondo de violencia (Pozuelo Yvancos, 2014<sup>12</sup>),

Según cuenta Paz Ortúñoz, amiga íntima y estrecha colaboradora de Ana María Matute, ella siempre había querido escribir este libro, «porque la Edad Media la entusiasmaba». Era un giro completo en su manera de escribir: una saga medieval a la que ni ella ni los lectores estaban, entonces, acostumbrados (Martín Rodrigo, 2018<sup>13</sup>).

<sup>11</sup> El título del subepígrafe procede de la novela, pues se enmarca en el capítulo que aborda el nacimiento del Príncipe Heredero, a quien su madre, la reina Ardid, no impone nombre sino hasta pasados unos meses. Del bautizo del pequeño Gudú apunta el narrador también que se efectúa «sin pompa alguna y con una parquedad sin igual» (Matute, 1996, 199), contrastando profundamente con el boato, por ejemplo, con que el caballero de Boecia es bautizado: «Cuando el nombre ponerle quisieron, entró por la puerta de la iglesia un cisne tan blanco como la nieve. Traía en la cabeza una corona de emperador, de oro. [...] Y el cisne, haciendo su vuelo derecho, se posó sobre la pila, que toda de plata era muy rica [...] y extendiendo su hermoso cuello, puso unas letras de oro [...] en las manos del arzobispo que decían: POLICISNE (Maire Bobes, 2007, 254).

<sup>12</sup> De nuevo, el diario ABC publica, cinco días después del fallecimiento de la autora, esta reseña, para cuya consulta se podrá seguir la siguiente dirección: <<https://www.abc.es/cultura/cultural/20140630/abci-maria-matute-obituario-201406301651.html>>

<sup>13</sup>Inés Martín Rodrigo, también para ABC el 24 de junio de 2018, disponible en: <<https://www.abc.es/cultura/libros/abci-olvidado-gudu-novela-saco-vacio-maria-matute>>

Si en estas reseñas las «fábulas infantiles», la «fantasía», el «cuento de hadas» o la «saga medieval» aludían a rasgos tanto genéricos (fábulas y *fairy tales* en el sentido formalista sistematizado por Propp), como estéticos (»fantasía»), y temáticos (»saga medieval» o seguimiento de una estirpe con este contexto histórico), las apreciaciones planteadas en manuales de historia de la literatura y/o de la novela contemporánea también apelaban a ítems o rasgos relacionales similares; así en «*Olvidado Rey Gudú* (1996), [es] una saga medieval ubicada en el este de Europa, llena de belleza, imaginación y análisis de las emociones humanas» (Prieto de Paula y Langa Pizarro, 2007, 208-209) o, más pormenorizadamente:

Si se la compara [*La torre vigía*] con *Olvidado Rey Gudú* [...] comprobaremos cómo, a raíz del apogeo del «realismo mágico», la escritora se ha liberado de toda restricción en el recurso a la fantasticidad. La comparación entre ambos textos es iluminadora del cambio ocurrido en el horizonte de expectativas y de tolerancia del lector español entre ambas fechas (Soldevila Durante, 2001, 126).

La «saga medievalizante», sintagma de función nomencladora, es recursiva hasta en dos ocasiones, añadiéndosele tanto la catalogación estética a instancias del realismo mágico y la «fantasticidad», como la interesante indicación acerca de la hondura analítica de las pulsiones humanas. Con estos mimbres parece conformarse una aproximación hacia la obra de Matute en calidad no de nuevo *romance* caballeresco<sup>14</sup>, sino de novela (por la construcción compleja de las etopeyas de los personajes principales y el modo en que se plasma la depravación humana y sus contradicciones), aunque, eso sí, con innegable reminiscencia de cuantos temas, argumentos y motivos arbitraron el *roman* medieval y el libro de caballerías posterior. Fundidos estos rasgos a los aportados por la novela lírica o el *bildungsroman*

---

<sup>14</sup> En nota anterior (n.º 3) se recogieron los términos en los que Riley acota el significado de *romance* como subgénero narrativo diferente a la novela. El propio cervantista británico marcaba en cursiva el término por pertenecer al ámbito anglosajón. Ya en un contexto hispánico, el término también es empleado para consignar la producción en prosa castellana, artúrica inicialmente y caballeresca en términos más amplios con posterioridad, por Gómez Redondo, considerando que *Amadís de Gaula* «se ofrece como el mejor testimonio de las características que convergen en el género del *romance* tal y como se está persiguiendo aquí: ese dominio de la ficción en el que la realidad encuentra soportes para existir e imágenes para desarrollarse» (1999, 1541). Previamente, el autor indica que «*romance*, a pesar de otras acepciones, posee un preciso valor clasificatorio, con el que se debe contar para ordenar los grupos constituyentes de la prosa de ficción medieval» (1332).

el resultado deviene ecléctico, y por extensión, susceptible de asumir la consideración de título poligenérico o plurigénero, devolviendo a la primera línea el término que sostuviera en su día –y a propósito de Cervantes– Claudio Guillén (*Entre lo uno y lo diverso*, 1985). Sin embargo, este da en evolucionar taxonómicamente durante el último cuarto de siglo hasta el (sintagma) anglosajón *romanfusion*. Joaquín Juan Penalva lo emplea para referirse, hace dos décadas precisamente, a la obra de Matute que nos ocupa. Resultante tanto de fundir–mediante la discursividad heterológica y heteroglósica– subgéneros narrativos como el *romance* en todas sus variables<sup>15</sup>, la novela<sup>16</sup> o el relato breve, como de integrar otros géneros (lírico, teatral, ensayístico), y contener variados materiales gráficos, icónicos, cinematográficos, etc. totalmente funcionales, del *romanfusion* se indica que:

Se trata de la mezcla e hibridación de géneros narrativos, la parodia de ciertos esquemas y el injerto de elementos de procedencia diversa. Esto nos lleva a formular una receta novelística difícil de precisar, pero con algunos ingredientes imprescindibles que no pueden faltar en la cocina del escritor: un poco de folletín; un trasfondo de ciencia-ficción; algo de *bildungsroman* o novela de aprendizaje, a ser posible en su variante de *künstlerroman* o novela de artista; mucho de novela negra y cine policíaco; una pizca de novela rosa; un pellizco de relato pornográfico, novela del oeste y cuento filosófico; y, por último, todo ello debidamente salpimentado, sazonado y espolvoreado con las oportunas dosis de humor, ironía, sarcasmo y, por supuesto, metaliteratura. Creo que es precisamente en esta práctica, la relectura y recombinación de elementos preexistentes, donde radica la fortuna del *romanfusion*, que, si bien no es una creación *ex novo*, presenta una nueva forma de heredar las tradiciones literaria y cinematográfica, reinventándolas una vez más para el lector [...]. En realidad, bajo la apariencia de novedad y subversión, lo que encontramos no es una neovanguardia, sino una revisión de la tradición literaria. [Rafael] Reig apunta, y con razón, a Cervantes, quien «mezclaba novela de caballerías, pastoril, personajes que salen de los libros y van a la realidad...» (Juan Penalva, 2004, 93-94).

---

<sup>15</sup> Comprendido como extensa narración predecible en la que la peripécia opaca el desarrollo de caracteres redondos que devienen en meros roles.

<sup>16</sup> Esta aportaría, fundamentalmente, la complejidad en la etopeya de los personajes, piedra angular por el volumen afectivo y psíquico alcanzado.

Paradigmáticos del género son, a instancias de Penalva, Rafael Reig y Elia Barceló, si bien señala como predecesores a los emblemáticos Gonzalo Torrente Ballester y Eduardo Mendoza. A ellos se suman, desde las apreciaciones siguientes, el mencionado Álvaro Cunqueiro y Ana María Matute, a través la barcelonesa de la novela que abordamos:

las obras de autores como Álvaro Cunqueiro y Ana María Matute [...] recuerdan en muchos aspectos a *El vuelo del hipogrifo*, de Elia Barceló. Ése es el caso de Ana María Matute, quien, cuando volvió a publicar tras un largo silencio, sorprendió a sus lectores con los mundos míticos de *Ohidado Rey Gudú* (1996) y *Aranmanoth* (Penalva, 2004, 102).

La pluralidad y el sincretismo temático (referido a fuentes o sustratos literarios convertidos en hipo e intertextos), el tratamiento de los personajes más allá del anclaje folclórico, o la permeabilidad para con lo maravilloso, podrían resultar motivos valederos para la consideración de *Ohidado Rey Gudú* en calidad de *romansión*; el material iconográfico, por ejemplo, lo aportará la cartografía del Reino de Olar o el árbol genealógico de los margraves, soportes situacionales e informativos que el lector agradece y que enlazan, por ejemplo, con la reproducción geográfica y corográfica diseñada por J.R.R. Tolkien para *El Señor de los Anillos* (1954).

Por el contrario, y precisamente por la hondura, firmeza y originalidad con que Matute desarrolla todos estos aportes, no consideraríamos que el *romantasy*, último de los taxones popularizado para designar las ficciones que se sustentan sobre la narrativa medievalizante, la fantasía, el amor y la distopía, pudiera ser aplicable en modo alguno a *Ohidado Rey Gudú*. La aproximación a este anglicismo, resultante de la combinación de *romance* y *fantasy*, carece todavía de anclajes críticos y teóricos, si bien se ha convertido en breve espacio de tiempo en marbete o reclamo frecuente en el marketing editorial destinado al público joven (y preferentemente femenino). Para una descripción inicial y aproximativa –dada la ausencia mencionada de estudios al respecto–, podrán revisarse las apuntadas por diversas distribuidoras comerciales, reiterándose los rasgos definidores. El sello Planeta, de largo recorrido en español y variadísimas líneas o colecciones, selecciona como parámetros caracterizadores del *romantasy* la caballería medieval, la fantasía, los roles caballerescos tanto masculinos como

femeninos (damas o princesas) cuyas etopeyas encarece hiperbólicamente, los seres mitológicos y mágicos (dragones, encantadores, brujas, ondinas, etc.), y el amor, todos ellos bazas argumentales irrenunciables:

Tal y como puedes deducir por su propio nombre, el *romance fantasy* es un género que combina el *romance*<sup>17</sup> con la fantasía. [...] se considera el *romance fantasy* como un subgénero de la literatura fantástica [...]. Así pues, verás que las novelas de *romantasy* suelen tomar muchos elementos de las caballerescas. Muchas de ellas se inspiran en la mitología y el mundo medieval y tienen a caballeros, damas y princesas como personajes habituales. Junto a estos seres de carne y hueso, son protagonistas de estas novelas dragones y otros seres y criaturas fantásticas, que aportan el toque de fantasía que requiere este subgénero. Por supuesto, no sería *romantasy* sin una buena historia de amor. [...] miles de lectores disfrutan con este tipo de historias, [...] el género está viviendo todo un *boom* y cada vez tenemos más y mejores novelas y sagas para leer<sup>18</sup>.

Es conveniente apuntar que *romantasy*, aun cuando lo pareciera (y pese a compartir el étimo latino *romanice*), difiere en significación con *romfusion*: el primero remite al *romance* en el sentido clásico y anglófono de Gillian Beer (1982, 4) o Edward Riley, el segundo, a la *roman* (novela) en términos franceses. De este modo, *romantasy* supondría una reducida e innecesaria matización temática hecha al *romance* clásico descrito, entre otros, por el cervantista precitado (Riley, 2000, 24). *Olvidado Rey Gudú* trasciende el maniqueísmo y la predictibilidad del *romantasy* más inmediato, pues sus personajes principales desarrollarán, bajo unas aparentes y superficiales funciones actanciales, rasgos sumamente complejos e inherentes, por tanto, al (personaje) de novela (Frye, 1977, 403-404), suponiendo un punto de inflexión en la comparativa de etopeyas para con los caracteres del *romance* caballeresco y los del propio *romantasy*, e inhabilitando cualquier pretensión de adscribirlo al nuevo término sobre la base de la presencia de la fantasía, la aventura y el contexto medieval compartida, externa, epidérmicamente, con aquel.

<sup>17</sup> Se mantiene la redonda del texto original.

<sup>18</sup> Como se ha indicado, son las casas editoriales las responsables del auge del término en aras de un nicho de mercado muy concreto de orientación juvenil. La reseña puede consultarse por extenso en <<https://www.planetadelibros.com/blog/actualidad/15/articulo/que-es-romance-fantasy/628>>

### 3. De cómo la Biblia y Arturo llegaron al Reino de Olar

*Sustrato clásico y bíblico: estirpes castigadas, cainismo, Jacob, Urías y Betsabé*

En esta *mise en abyme* de épocas y materiales literarios convocados en la creación de *Olvidado Rey Gudú*, las raíces últimas de la novela se hallan tanto en el libro de caballerías a la moderna, como en el áureo y medieval, hasta descansaren los clásicos griegos, los mitos, y en el libro de libros que es la Biblia.

El sustrato griego y la reminiscencia veterotestamentaria se amalgaman en la obra de modo similar a como lo hacen en los libros de caballerías e incluso, previamente, en la épica románica y no románica altomedieval. Recordemos que el primero estaba presente como *matière* en los primitivos *romans* medievales franceses, que divulgaban los hechos de Troya (*Roman de Troie*, Benoît de Sainte-Maure, [c. 1170]) o las hazañas de Alejandro Magno (*Roman d' Alexandre* [s. XII]), dentro del grupo consignado como *romans d'Antiquité*. *Olvidado Rey Gudú*, secuencia exhaustiva del nacimiento, consolidación, expansión y declive del reino de Olar a través del último de sus reyes precisa, como primer vector clásico, de las «estirpes castigadas» compartidas por tragedia y epopeya griega, de modo bastante similar a como Labdácidas, Atridas o Cámidas se resolvían. Recordemos que la animadversión de los dioses a los linajes se perpetuaba con la *ananké* que condicionaba la suma de muertes trágicas o *hamartías* (Aristóteles, 1997, 44), mientras que la inaugurada por Sikrosio está también concernida por el *fatum* menos divino, pero absolutamente mortal, del terror a lo desconocido, a la muerte. Lo somatiza simbólicamente en el íncipit el dragón que se desliza por el río Oser; no es este el mero drakar tripulado por soldados, sino el portador de la pulsión que desgarra a Sikrosio y le deja el regusto a sal y sed de toda *catábasis*. La escena se replica con Volodioso, su hijo, acribillado mortalmente en una jornada (y escena) cinegética, para alcanzar a Gudú y el vértigo hasta las lágrimas al comprender toda *vanitas* humana. La estirpe castigada que arrancó con el bisabuelo Conde de Olar queda reprobada irreversiblemente por el agonizante Raigo, hijo de Gudú, finalizando la obra y haciendo del Rey un Príamo o un Eetes impertérrito

ante el anatema del hijo y junto al cadáver de la hija y hermana respectivamente que es Gudrulkja:

Ponedme junto a mi hermana Gudrulkja [...]. Ofrecednos al Rey Gudú como presente, y decidle que esta es su descendencia, esta es la estirpe que le sucederá [...]. Éste es el último presente de tu Hijo. Ésta es tu Dinastía. Éste es el futuro de Olar... (Matute 1996: 860-861<sup>19</sup>).

Simultáneamente, y misturado con las raíces clásicas, el sustrato bíblico vertebría en *Olvidado Rey Gudú* núcleos esenciales de la trama y sus protagonistas. Son anclajes argumentales cuya presencia en el *romance* de caballerías medieval y clásico resultaba esencial. Así, recorriendo dolorosamente la novela, el enfrentamiento fraterno conduce a la universalidad del cainismo veterotestamentario, que aboca *ab initio* a la animadversión que los hijos legítimos, bastardos, naturales, amados y aborrecidos entablan entre sí en cada una de las generaciones, invirtiendo el resultado de las luchas entre hermanos del libro de caballerías posterior que, producidas por la ignorancia entre contendientes en tocante a sus (ocultas) identidades (Gutiérrez Trápaga, 2020, 69), solían anularse por ejemplaridad. Sirvan como ejemplos los siguientes pasajes de *Lidamán de Ganaíl* (Jerónimo López, 1528) y *Amadís de Gaula* (Garci Rodríguez de Montalvo, 1508):

Y mirando en él ahincadamente, diole salto en el corazón diciendo:

—¡Estad quedos, mis bueno señores y amigos! ¡Estad quedos y no vayáis más adelante con vuestra furiosa batalla, que malamente erraréis!

Y, llegado a ellos, contra el Caballero de los Laureles dijo:

—Señor Vitoraldo, sabed que este caballero con quien os combatís es vuestro propio hermano el rey Floramante.

—¡Oh, Dios mío! ¡Es verdad! ¡Qué tal cosa tengo hecho! —dijo el de los Laureles.

Y, sacando el yelmo, le pidió amorosamente perdón. Y el rey Floramante lo abrazó muy recio con las lágrimas en los ojos. (Maire Bobes, 2007, 174).

Y tomando sus armas, cubiertos de sus escudos, movieron contra sí al más correr de sus caballos; y encontraronse en los escudos tan fuertemente, que los falsaron, y las lorigas también, y juntáronse los caballos y ellos de los cuerpos y de los

---

<sup>19</sup> En adelante, las citas a la novela se harán por esta edición.

yelmos, de tal guisa que cayeron a sendas partes grandes caídas; pero luego fueron en pie y comenzaron la batalla de las espadas, tan cruel y tan fuerte que no avía persona que la viesse que del[o] no fuese espantado; y assí lo era el uno del otro, que nunca fasta allí hallaron quien en tan gran estrecho sus vidas pusiesse. Assí anduvieron hiriéndose de muy grandes y esquivos golpes una gran pieça del día [...]. Pues estando en esta gran priessa que oís, llegó acaso un cavallero [...] y preguntó a la donzella si sabía quién fuessen aquellos cavalleros. [...]

—Esso vos diré —dijo la donzella—; aquel [...] ha nombre Amadís; y este otro con quien se combate se llama Galaor [...].

El cavallero, que esto oyó, dijo: [...]

—Estad, señor Amadís, que esse es vuestro hermano don Galaor, el que vos buscáis.

Cuando Amadís lo oyó, dexó caer la espada y el escudo en el campo y fue contra él, diciendo:

—¡Ay, hermano, buena ventura aya quien nos hizo conocer!

Galaor dijo:

—¡Ay, cativo, malaventurado!, ¿qué he hecho contra mi hermano y señor? [...]

Amadís lo alçó y abraçólo.

(*Amadís de Gaula*, 1996, 471-474).

Sin embargo, en el *Rey Gudú* «Almíbar es despreciado por los caballeros y, especialmente por sus hermanos Sirko y Roedisio» [51]), detonante la displicencia dedicada al Príncipe de las pulsiones enconadas que en las siguientes generaciones devendrán en asesinas. De esta manera, Gudú asumirá, desde su nacimiento, la inquina profesada por sus hermanos de padre, el clan de los Soeces; la violencia, la envidia, la mezquindad y la ramplonería predeterminarán sus intervenciones, como ocurriera, por ejemplo, entre José y sus hermanos (Gén. 37), si bien, a diferencia del relato bíblico, la supresión definitiva del coro de envidiosos correrá a cargo tanto del príncipe Gudú como de ellos mismos. Traicionados entre sí, alanceados mutuamente como los hijos de Edipo Polinices y Eteocles, Matute renueva el motivo de la hostilidad fraterna que Aarne y Thompson registran (*P251.5.3. Hostile brothers*) y Luna Mariscal matiza:

En líneas generales, la hostilidad fraternal en los libros de caballerías es de otra naturaleza, con una elaboración literaria más elaborada y sentimental, menos cruda, que se refleja en la frecuencia en su corpus de motivos como *H151.10. Combat of unknown brothers brings about recognition* y *N733.1. Brothers unwittingly fight each other* (Luna Mariscal, 2013, 177).

Las relaciones cainitas se exacerbaban tras el episodio en que Gudú logra, por intercesión hábil y astuta de la reina Ardid, ser investido como único y legítimo heredero, asumiendo el privilegio inherente a la primogenitura de Ancio: como Isaac al imponer sus manos sobre la cabeza de Jacob, tras haber creído que el brazo cubierto con el vellón del carnero correspondía al primogénito Esaú (Gén. 27, 1-29), así ungirá Volodioso al niño moreno que irrumpió persiguiendo una pelota en la cámara del moribundo:

Existía una remota tradición –que no ley–, usada a la sazón por otros monarcas, que decidía y daba como válido sucesor, en casos semejantes, a aquel sobre cuya cabeza se posara la mano del monarca moribundo. Arrodilláronse todos, llenos de expectación, y aún algunos de terror. Los muchachos [Ancio y Predilecto] hicieronlo casi a un tiempo. [...] En éstas estaban cuando, ya con gran fatiga, el Rey levantó al fin la mano y la avanzó, con indudable intención, hacia la inclinada cabeza de su hijo Predilecto. Pero aún no se había posado en sus brillantes y suaves cabellos cuando sucedió algo totalmente imprevisto: de bajo las coberturas del lecho, entre las pieles, emergió una cabeza hirsuta, oscura y rizada [...]. Y unas torpes manos infantiles alcanzaron una pelota azul que, surgida a su vez del mismo lugar, y dando botes pretendía huir de ellas. La cabeza del niño se alzó entonces, con tal oportunidad y precisión, que la mano ya casi inerte del Rey se posó en ella. Y en ninguna más (220).

Gudú conquista así su derecho inalienable al trono de Olar.

La recurrencia a la literatura bíblica en *Ohidado Rey Gudú* articula, además, dos núcleos argumentales imprescindibles por contribuir al tapiz de relaciones interpersonales en los episodios tanto fundacionales de Olar, como de su expansión conquistadora. Y es que uno de los motivos mejor conocidos del Antiguo Testamento, el protagonizado por el rey David, su general Urías y Betsabé (Samuel II, 11, 1-29) se reactiva con Sikrosio bajo la soberbia que incita al rey a tomar por la fuerza a la esposa-hada del Herrero-Armero, resultando de la vejación el nacimiento del pequeño Almíbar:

La persona que más apreciaba Sikrosio en el Castillo era su Herrero-Armero. [...] cierto día [...] tuvo ocasión de contemplar algo que hasta aquel momento –no sin razón– el precavido Herrero había ocultado a sus ojos: su joven esposa.

Era una mujer tan joven y de belleza tan extraordinaria, que Sikrosio quedó mudo al contemplarla. Pese al ascendiente y consideración de que gozaba el Herrero, esto no fue obstáculo que detuviera el violento deseo del Margrave, y al fin, aunque muy por la fuerza, la tomó como concubina. El Herrero huyó desesperado, pero los hombres de Sikrosio le dieron caza, y cuando mucho tiempo después le trajeron, encadenado y famélico, su esposa ya estaba encinta del Margrave. Aun así, apenas nació el niño, los esposos huyeron y abandonaron a la criatura, que odiaban. [...] la Margravina [...] lo tomó a su cuidado [...] la desdichada herrera le había inspirado más lástima que despecho: bien había constatado cuán en contra de su voluntad se prestó la infeliz a las exigencias del animal de su marido (49-50).

El episodio del deseo contrariado que finalmente se resuelve de fuerza y no de grado sustentaba igualmente la concepción del rey Arturo, pues recordaremos que Uther Pendragon, deseando a Ygerne, recurrirá a Merlín y sus encantamientos para adoptar, *quid pro quo*, la apariencia del esposo ausente (Gorlois) y así yacer con ella, tal como nos relatan Monmouth (*Historia Regum Britanniae* [s. XII]) y, en los ciclos en prosa franceses, el *Baladro* y Malory en *La muerte de Arturo*, (1485) posteriormente.

#### *Los hijos de Chrétien (de Troyes): pautas artúricas en el conflicto amoroso*

*Mapping Chivalry* y *AmadíssigloXX* son hijos de Chrétien, descendientes directos del protegido de Leonor de Aquitania en pleno siglo XX (y XXI) por cuanto de influjo ejerce aquel en la construcción de los textos que revitalizan la materia caballerescas. A su vez, el embrión artúrico se gestaba en los títulos de Monmouth, si bien no exclusivamente sino en paralelo a, por ejemplo, la figura de Merlín. Sintéticamente, la conformación definitiva del mito correrá a cargo de Chrétien de Troyes, quien a través de *El Caballero del León* (o *Yvaín*), *Cligés*, *Erec y Enide*, *El Caballero de la Carreta* (o Lanzarote) y *La historia del Grial* sienta las bases del ciclo que la *Vulgata*<sup>20</sup> consolida y la *Post-Vulgata* mantiene, sirviendo de hipotexto definitivo (junto con el *Tristan en prosé*) a Thomas Malory (Gómez Redondo, 1999, 1508; Riquer y Valverde, 2007, 418) y *La muerte de Arturo*

<sup>20</sup> La *Vulgata*, posterior a Chrétien de Troyes y completamente anónima, está integrada por cinco títulos significativos también, compuestos entre 1215 y 1230: *La Historia del Grial*, *Merlín*, *Lanzarote del Lago*, *La búsqueda del Grial* y finalmente *La Muerte de Arturo*.

(1485). Nos centraremos en este nuevo apartado no en el motivo de la *quête* artúrica tradicional –Gudú no convoca cohortes de caballeros en busca de objeto milagroso alguno por su condición solitaria e implacable de *rex bellorum*, aunque su padre, Volodioso, sí experimenta un hecho importante en la artúrica fecha de Pentecostés<sup>21</sup>–, sino en el constructo amoroso establecido sobre la base del amor cortés. Andrés el Capellán, en su *De amore* (*Libro del amor cortés*) de finales del siglo XII, establecía las pautas que implementan toda relación amorosa caballeresca, extrapolable tanto a *Tristán e Iseo* (Béroul y Robert de Boron, [s. XIII]) como a Arturo, Ginebra y Lanzarote. Y, mientras los títulos fundamentales del *romance* de caballerías peninsular declinaban el triángulo amoroso –al menos en la pareja protagonista– en aras de la lealtad prescrita férreamente por un contexto sociológico católico, *Ovidado Rey Gudú* vendrá a ser una suerte de hijo último por el *pas de trois* de las tramas amorosas que atañen a Volodioso, Ardid y Almíbar, para ser replicado más tarde por Gudú, Tontina<sup>22</sup> y Predilecto.

---

<sup>21</sup> Pentecostés es la fecha escogida por el Rey Arturo para convocar a los caballeros de su consejo, paradigmas (y paladines) todos de la caballería en Camelot, con el fin de reanudar la búsqueda del enigmático y milagroso Santo Vaso o Grial (que Gonzalo Torrente Ballester, en *La saga/fuga de J.B.* [1972] resignifica como Idóneo). Cito no a través de Chrétien, sino del anónimo *La búsqueda del Santo Grial*: «La víspera de Pentecostés [...] dirigieron la mirada a los asientos de la Mesa Redonda [...] hasta que llegaron al asiento que se llamaba el Asiento Peligroso. Allí encontraron letras, recién escritas al parecer, que decían: «HAN PASADO 454 AÑOS DESDE LA PASIÓN DE JESUCRISTO; EL DÍA DE PENTECOSTÉS DEBE ENCONTRAR DUEÑO ESTE ASIENTO». Al ver estas letras se dicen unos a otros: -Por la fe, ¡he aquí una aventura maravillosa! [...] quiero que sepáis que en el día de hoy comenzarán las grandes aventuras y las grandes maravillas del Santo Grial» (*La búsqueda del Santo Grial*, 1997, 15-21). El padre y el abuelo de Gudú también tienen presente en Olar tan emblemática y artúrica fecha, siendo costumbre tal día la realización de justas a modo de ordalías, más mecánicas, sociales y sangrientas que místicas al estilo de Camelot. La reminiscencia es deliberada y clara para incidir en la ironía si se comparan Camelot y Olar, el talante de Arturo y el de los margraves: «Cierta día se libró un encuentro a muerte. En rigor, esto había sido prohibido en tiempos del Margrave Olar, pero Sikrosio prescindió de tal cosa –como de tantas otras– y reverdecieron con singular contento, al menos una vez por año, los duelos mortales. Precisamente elegía para ello Pentecostés, con la excusa de que el descalabrado, sin duda alguna, era víctima de la cólera divina, a causa de algún pecado, conocido o secreto» (61).

<sup>22</sup> La onomástica de la princesa causa estupor en Gudú (y posiblemente en el lector al encontrarla por primera vez en la novela), motivo que hace necesaria la aclaración de la voz narradora acerca de su significado y connotación, tan distintos con respecto al plano conceptual en el que personaje y lectores se mueven inicialmente. Así, del nombre razonado de la prometida del rey se indica: «—¿Y cómo decis que se llama? —Tontina dijo la Reina. —Ah, no-dijo el Rey con decisión-. Habrá que cambiar un nombre

Lejos de la condición preceptiva del matrimonio como contrato sociopolítico medieval, el *fin' amors* trovadoresco incorporaba la pulsión amorosa desde la voluntariedad de ambos amantes. Requería para ello del caballero externo, un tercero en discordia que quebrantaba la dualidad entre el *gilós* (el esposo de alcurnia celoso, a quien a menudo sirve, estima y ha jurado fidelidad) y la *midons* (la dama o señora, esposa de este), con la obligatoria elevación civil y jurídica de su *statu quo*, pues es designada en masculino como transferencia de los valores vasalláticos debidos al marido (Galmés de Fuentes, 2006, 76). De conformidad con el código deontológico amoroso cortés, el caballero procedía de inmediato a la deificación de la *midons*—a la que confiere valores divinos que evolucionarán hasta la *donna angelicata stilnovista*—, permeando a la relación clandestina de la *poridat* o secreto (Galmés de Fuentes, 2006, 95) bajo la atenta supervisión de *lausengiers* o chivatos correveidores, y *suivantes* (alcahuetas o, más tenuemente, encubridoras) (Capellán, 2006, 200-205; Galmés de Fuentes, 2006, 118). El amor cortés poseía, además, un programa de conducta que comprendía cuatro estadios habitualmente: fase tímida o *fenhedor* —anticipo neoplatónico y petrarquesco catalizado por la mirada—, fase *preghador* o suplicante (la *midons* ha de ser displicente e inmisericorde con el caballero) y fase *entendedor*: la resistencia u oposición inicial de la *midons* desaparece, accediendo al concierto dialéctico entre amantes e incluso a la contemplación del cuerpo desnudo. La cuarta y última etapa, *drutz*, implicaría la consumación sexual; si saliese a la luz, se castigaría con la muerte a los amantes. Esta es la hoja de ruta amorosa con que navegan Marco, su sobrino Tristán e Iseo la Rubia, pero también Arturo, Ginebra y Lanzarote del Lago en el *Caballero de la Carreta* y sus subsecuentes reescrituras cíclicas. Matute los

---

tan ridículo. No es posible que una Reina se llame Tontina. —Pero hijo, no te preocupes por esas nimiedades- dijo Ardid-. Tontina, en su país, no significa lo mismo que en el nuestro» (297). A este respecto, el nombre de la Princesa Tontina entabla concomitancias con la princesa Bobalina, a quien ha de liberar el Caballero del Verde Laurel en un breve relato de estructura abismada de Emilia Pardo Bazán, *Desencanto* (1903): «Mas con todo eso, y con haber ya rehendido a cinco o seis gigantes, descabezado a tres endriagos, dado su merecido a infinitos malandrines, 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» (<<https://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it/obra/4956/desencanto>>).

gemina en las dos generaciones: padre e hijo, Volodioso y Gudú, reactivarán la funcionalidad de los reyes legendarios de Cornualles y Camelot, resultando invariablemente análogas a Isolda y Ginebra Ardid y Tontina, y extensivos a Tristán y Lancelot Almíbar y Predilecto, que cumplen con otro motivo folclórico: *403.III. El príncipe de amante (b) su hermano sirve en la corte de un rey que ve su retrato y se enamora de ella; manda al hermano a por ella* (Aarne y Thompson, 1995, 74). Con ello, Matute recurre a la estrategia técnica constructora del *romance* caballeresco por la que un mismo motivo narrativo semántico podía catalizar no uno, sino varios episodios distanciados temporalmente a través de mínimas modificaciones en su enunciación y construcción sintáctica (variando actantes, ejecutores, destinatarios, etc.), tal como indica Bueno Serrano:

los motivos de la narración [van a] organizar el texto y contribuir a su desarrollo. [...] como unidades de acción recurrentes, que pueden funcionar aisladamente con sentido pleno y autonomía, y combinarse entre sí para formar motivos compuestos o complejos. [...] Independientemente de la función, en todos los casos el motivo se puede reformular con mecanismos 1) semánticos (enunciado del motivo o unidad del motivo), y 2) sintácticos, que relacionan los motivos entre sí y muestran su jerarquía (motivos estructurantes, temáticos y desencadenantes). La reformulación semántica pasa por considerar tres elementos: participantes, acciones y modificadores (2012, 89).

La simetría con respecto a los modelos bretón y aquitano, si bien introduce la autora ligeras variaciones como la muerte previa de Tontina sin que llegue a ejecutarse la sentencia, es innegable, comenzando por la primera de las dos generaciones consignadas:

al joven Príncipe Almíbar [...] no se le conocía ningún amorío, aunque más de un corazón latía por sus oscuros rizos y sus azules ojos [...]. Y llamándole [Volodioso] confidencialmente, le planteó directamente la cuestión [...].

-¡Oh no, Señor! No es eso. Realmente he formado en mi interior una imagen tan ideal de la criatura amada, que no puedo mirar con ojos amorosos a nadie, pues nadie parecido ha llegado todavía. [...] Os prometo que, llegado el caso de hallarla, os avisaré.

Pero llegado el caso, no le avisó. Y no le avisó por justificadísima prudencia, ya que la criatura ideal y soñada por él durante largos años fue inmediata y dolorosamente identificada en la figura de la pequeña Ardid, de siete años de edad [...].

Desde ese momento el joven Almíbar luchaba como un poseso entre su fidelidad y el amor creciente por aquella insólita criatura [...]. Y así, guardó este secreto en su corazón, y aunque la Reina creció, y al fin cayó en desgracia, este amor no había sufrido merma alguna. [...] empezó aquel idilio secreto, aquel pacto, aquella esperanza luminosa [...]. El amor de Almíbar creció con los días, con los años. Pero el amor no prendió en el pecho de Ardid: mucho había aprendido de sus funestas consecuencias, para dejarse arrebatar por tan peligroso sentimiento. Así pues, si bien consideraba muy agradable y sano tener oportunidad de no marchitar su robusta y bella juventud en la estúpida soledad de cuatro paredes, no por ello su cerebro dejaba de urdir planes de un futuro más halagüeño (195-199).

El fatalismo o la predeterminación amorosa *lenh*<sup>23</sup> («en lejanía» para ciertos casos de [amor] cortés), se apreciará ahora en la segunda generación del linaje de Olar:

-Observad, en este otro cartucho, su retrato.

El Rey Gudú tomó el retrato en sus manos. Y Predilecto se asomó a contemplarlo, tras su hombro. Pero con tan mala fortuna, que la piedrecilla azul que la Reina le había dado, en su extremo más agudo, vino a clavársele en el pecho. Y le produjo un dolor tan vivo que palideció, y entre aquel dolor contempló, maravillado, el rostro de la muchacha más particular que jamás había visto (296-297).

---

<sup>23</sup> En el comienzo de *El Caballero de la Carreta*, Chrétien de Troyes enmascara la identidad del caballero innominado que con su caballo agonizante se une al retén enviado por Arturo para tratar de salvar a Ginebra, tomada como rehén, pese a la custodia del senescal Keu, por el tirano rey Meleagante. Mucho más adelante sabremos que se trata de Lancelot (o Lanzarote), enamorado secretamente de la reina en la distancia. Antepondrá su amor al desdoro que le va a suponer sumarse a la expedición subido en la carreta ignominiosa a cuyo pescante se sienta un enano. El narrador alodiegético, escudero de Galván, asume momentáneamente rasgos de la heterodiégesis omnisciente para exponer que: «Razón, que de Amor disiente, le dice que se guarde de montar, le aconseja y advierte no hacer algo de lo que obtenga vergüenza o reproche. No habita el corazón, sino la boca, Razón, que tal decir arriesga. Pero Amor fija en su corazón y le amonesta y ordena subir en seguida a la carreta. Amor lo quiere, y el salta; sin cuidarse de la vergüenza, puesto que Amor lo manda. [...] Del caballero traído en la carreta, se asombran las gentes. [...] El caballero oyó decir de él muchas vilezas y befas. [...] El caballero de la carreta va sumido en sus pensamientos como ni quien ni fuerza ni defensa tiene contra Amor que le domina. Su cuita es tan profunda que se olvida de sí mismo, no sabe si existe, no recuerda ni su nombre [...]. Nada recuerda en absoluto, a excepción de una cosa, por la que ha dejado las demás en olvido [Ginebra]» (Troyes, 1998, 24-31).

Los roles análogos entre Predilecto, Tristán y Lanzarote, como custodio de Iseo en los previos a las nupcias el segundo, y guardián de Ginebra tras su liberación como rehén por Meleagante (en *El Caballero de la Carreta*) el tercero, se intensifican, incluso, en Predilecto por su condición vicaria en el matrimonio por poderes:

en un documento que yo mismo firmaré y sellaré, contraerás esponsales en mi nombre con la tal Tontina. [...] cumple lo que te ordeno, y no te demores ni un día más de lo justo, porque sabes que mi paciencia no es mi mejor cualidad. [...] Predilecto sentía dentro de sí algo que nunca había experimentado antes. Era como un sentimiento de culpa, como si algo le reprochase la conciencia, por un delito o una grave falta que no podía descifrar, porque no conocía el nombre (324).

Ante ello, Tontina pronto dará muestra de los *signa amori*:

la Princesa no está enferma, sino tan sólo... ¿cómo podría decírtelo? Ha sufrido una metamorfosis. [...] Al cuarto día de su extraña postración [...] no mostraba el interés anterior por esas cosas, y a menudo se distraía, como pensara en muy distintas cosas. [...] Falta el Príncipe Predilecto (402-409),

para incurrir en adulterio platónico y posterior *drutz*, preámbulo de la muerte para ella y paradójica salvación de la pena capital<sup>24</sup>:

—Entonces, vos misma confesáis tener un amante? Tened por seguro que las leyes son duras con mujeres como vos, y no por Reina os libraréis de ellas: antes

<sup>24</sup> Ya en la *Vulgata*, y siguiendo la estela de Chrétien, son varias las acusaciones firmes que sobre las relaciones adulteras y clandestinas entre Ginebra y Lanzarote de vierten en Camelot, con justas de honor y paladines que por imperativo de Arturo han de defender a la reina. La duda corre a Arturo y la discordia va en aumento entre los *lausengiers* como Agravaín y Garrehet, que también advierten del peligro que supondría eliminar a Lanzarote, pues contaría con el rey Ban y Gaula como vengadores de su muerte. Así, Arturo encarece: «[...] haced lo que os he dicho, si podéis que sean cogidos juntos; así os lo exijo por el juramento que hicisteis al ser compañeros de la Mesa Redonda» (*La muerte del Rey Arturo*, 1997, 113). Más adelante, los amantes son sorprendidos, Lanzarote «[...] dejó a la reina y escapó de quienes creían poderlo coger, los que estaban en la puerta de los aposentos, al ver que se les había ido, entraron en la habitación, apresaron a la reina y la afrentaron con mayores vergüenzas de las que debieron, diciéndole que ya tenían las pruebas y que no podrá librarse de morir. [...] dice el rey Arturo [...] haré a la vez justicia con él y con la reina. [...] El rey ordena a sus servidores que preparen en la llanura de Camelot una hoguera grande y digna de admiración, en la que será puesta la reina; no debe morir de otra manera reina que haya cometido deslealtad, aunque esté ungida (122-123). Ambas cursivas (cita y nota) son propias.

bien, más duro seré, por ello mismo y para escarmiento de otras. [...]la ira del Rey llegó a su punto culminante. [...] Sólo ocupaban su mente la ceguera de su gran indignación y su soberbia, tan incomprensiblemente heridas. A grandes voces llamó a la Guardia y, al punto, ordenó que condujeran, en calidad de prisionera, a la Reina, y la encerraran en la más oscura mazmorra.

–[...] os ordeno [a la Reina Ardid] que *la entreguéis mañana mismo al verdugo, la queméis viva (a ser posible con leña verde), y cuando se haya reducido a cenizas*, me enviéis éstas en una vasija, para recordarme la candidez que he mostrado en este asunto. Para que no vuelva a repetirse en lo sucesivo. [...]

–No tiembles, Predilecto, pues este momento vale para mí más que una vida entera junto a Gudú. [...] Y se amaron de tal forma, que en mucho tiempo –antes y después de ellos [...]– no llegarían a amarse igual dos criaturas humanas (470-481).

No solo el tratamiento del amor cortés hace de Chrétien de Troyes y sus obras hipotexto implícito en *Olvidado Rey Gudú*. El ciclo artúrico, mediante Merlín y la Dama del Lago, dos de sus más emblemáticas figuras (que el posterior libro [*romance*] de caballerías peninsular replica en *El balaadro del sabio Merlín y sus profecías* [1498]), vuelve a inspirar diáfanaamente a los contemporáneos Hechicero y Dama del Lago de las Desapariciones en Olar. Formulados actancialmente –según la disposición de Propp (1928)– como figuras auxiliares del héroe (contrahéroe o héroe deconstruido en el caso de Gudú), y donantes de objetos maravillosos que resuelven (*deus ex machina*) un conflicto, ambos incorporaban para Monmouth y De Troyes lo maravilloso, bien desde el consejo tutelar de Arturo el primero, bien como custodia de la justicia que solo el rey podía implantar *de facto* en Camelot la segunda. El Hechicero reactiva el ícono que es Merlín, un renovado Fausto sin más aspiración amorosa que la ternura profesada al pequeño príncipe Gudú y a su madre, sin asomo de Viviana o Nímué alguna. El arquetipo del sabio consagrado al estudio de las ciencias humanas y teosóficas domina las fuerzas de la naturaleza, y del Hechicero devendrá el inusual (y estremecedor) conjuro que regirá la vida del Rey: la consecución de fama y gloria a cambio de detraer radicalmente la capacidad de amar. Junto con él, la Gran Dama del Lago de las Desapariciones regirá los destinos del inframundo líquido, como si también ella somatizase el

viejo cronotopo sobrenatural (y concomitante con el *descensus ad Inferos* o *catábasis* clásica) de *Beowulf*<sup>25</sup>, predecesor fantástico del lago artúrico.

#### 4. *Olvidado Rey Gudú, a la quête del libro de caballerías*

Considerar *Olvidado Rey Gudú* última de las novelas de caballerías a la moderna del pasado siglo implica revisar cómo se recuperan las fórmulas temáticas que organizaban la producción (caballeresca) peninsular, partiendo de la renovación aportada por los cauces de la narrativa contemporánea. Las fuentes o sustratos reivindicados, que radicaban a su vez en los motivos del cuento folclórico indexados en el imprescindible catálogo de A. Aarne y S. Thompson (1910) para Bueno Serrano (2012, 83) o Luna Mariscal (2013), exigen la coordenada medieval, así como hipertextos e intertextos feéricos con los que Matute ya trabaja en la mencionada *La Torre Vigía* (1970):

Esta fantasía medievalizante tiene su origen un cuarto de siglo atrás, hacia 1970, cuando la escritora trasvasó sus temas de siempre aun entorno mítico medieval reabilitando el formato de la ficción caballeresca [...]. En esta crónica del fabuloso reino de Olar, situado en un ámbito imprecisamente germánico, los héroes conviven con absoluta naturalidad con seres mágicos (ondinas, trasgos, gnomos), están a merced de brujas y hechiceros y acometen aventuras fabulosas y emocionantes. Estamos, en fin, en el terreno mixto del «fairy tale» y la ficción caballeresca y sentimental (Gracia y Ródenas, 2011, 674-75)<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Beowulf, el héroe gauta (o godo) del poema anglosajón homónimo de datación imprecisa (*circa* s. VIII) emprende un descenso maravilloso hasta las cuevas submarinas en las que habita la madre de su enemigo, el monstruoso Gréndel (a quien ya ha cercenado un brazo en un encuentro anterior). Tras una lucha atroz, cuyo contexto acuático gélido resulta tan opresivo y aterrador como el ígneo del Infierno clásico, Beowulf degollará a esta figura femenina –también teratológica–, y cercenará la cabeza de Gréndel, portándola como trofeo (y emulando, por ejemplo, a Perseo), en el ascenso: «La madre de Gréndel / ogresa dañina, maldades fraguaba. / Habitaba por fuerza las gélidas aguas/ de un lúgubre lago desde el día en que muerte / Caín con la espada a su hermano le dio [...]. / Acogieron las aguas / al noble guerrero, que estuvo nadando / gran parte del día sin dar con el fondo. / [...] La loba del mar hasta el fondo bajó / arrastrando a su cueva al de buena armadura [...] / Las bestias marinas, / horribles serpientes, mordían su cota / en lo hondo del lago, hostigaban al héroe / con dientes voraces» (*Beowulf*, vv. 1258-1512). Trasemerger de las aguas, Beowulf regresará a su país, Gautlandia.

<sup>26</sup> Las comillas son propias.

Gracia y Ródenas inciden, como también Gutiérrez Trápaga (2019, 39-41), en las concomitancias esenciales establecidas entre la materia caballeresca y el *Rey Gudú*. Son, por tanto, numerosas las unidades de sentido, episodios o motivos que recupera Matute, aun cuando no se producirá una réplica galvánica de la materia pues, en esencia, Gudú destruye la etopeya del *primus inter pares* que fueran Amadís, Belianís, Palmerín y tantos otros, héroe el Rey de Olar de contravalores caballerescos en aras del conjuro realizado por el Hechicero. El caballero andante (cuyo ideario mueve a don Quijote) paladín de la justicia, la equidad, la indulgencia ante quienes heredan la miseria, vengador de toda tropelía perpetrada contra el inocente—sea doncella, viuda, caballero o criatura desvalida—, leal, coherente, prudente y reflexivo, piadoso con el enemigo si este diera muestras de merecer el favor, tenaz en el amor y fiel a su dama, magnánimo y ejemplar en (casi) cuanto emprenda no halla reflejo en Gudú. Sí le corresponderán cuantas atribuciones conciernan al héroe de aventuras de tono guerrero y por tanto militar; la dimensión castrense del Rey lo convierte en el *primus* del viejo cantar o *chanson de geste*, con pruebas colmadas de su rigor, implacabilidad, eficacia y exigencia en el campo de batalla hasta logra la victoria *manu militari* y, con ella, la ampliación del Reino. Pero el Rey es violento, hostil, inmisericorde, soberbio, temerario, severísimo, desaprensivo, salaz, infiel, impulsivo y temperamental, visceral, colérico e incapaz de someter a restricción alguna sus pulsiones si estas conculan la dignidad del otro, sea quien sea. Gudú, en definitiva, es incapaz de amar (su madre, la Reina Ardid, se consolará sustituyendo el amor por la admiración que el hijo le profesa). Taimado, inteligente, desaprensivo y sanguinario, Gudú no es Arturo o cualquiera de los caballeros de los siglos XV y XVI a los que tanto admira don Quijote, prontos a socorrer reinos sojuzgados por villanos; antes que actuar como debelador, el Rey aplica políticas expansivas que devastan los confines de su reino y esquilman a sus súbditos, obsesionado con emular a ese otro Gran Rey innominado de Occidente, que bien pudiera ser desde un Arturo conocido legendariamente por unos primeros textos conjeturales, por ejemplo, de Nennio,

bien el histórico Otón II<sup>27</sup>, a la cabeza del Sacro Imperio Romano Germánico en el siglo XII. La piedad queda relegada a su medio hermano Predilecto, y aun a algún otro personaje como Yahek, el fiel jefe de la guardia real. Sin embargo, la recurrencia a los motivos o estereotipos seculares del relato caballeresco se puede apreciar ya desde el íncipit de la novela. Sin intención de agotar cuantos motivos folclóricos y caballerescos contiene *Olvidado Rey Gudú*, señalaremos a continuación una pequeña muestra de los mismos tomando como referencias parciales los censados por Marín Pina para la edición del *Quijote* efectuada por Francisco Rico (1998).

*En el principio era el dragón*

Figura fundamental del bestiario de la Edad Media por estar dotado con poderes o atribuciones sobrenaturales, el dragón es uno de los motivos más ancestrales del relato folclórico, y su presencia resulta casi obligatoria en el libro de caballerías. Dragón o endriago, se le formulará invariablemente como engendro temible que asola fieramente los reinos, aguardándose la intervención de los héroes caballerescos para darles fin. El motivo se integra en los cuentos de magia bajo la funcionalidad del adversario sobrenatural (*III.B11. Dragón. G346. Monstruo asolador. Destruye el país* [Aarne y Thompson, 1995, 48]), enfrentándose ya en el relato caballeresco a héroes como Amadís de Gaula<sup>28</sup> (con el epíteto épico de Caballero de la Verde Espada) o Palmerín de Olivia<sup>29</sup>, bajo la forma atenuada de la serpiente<sup>30</sup>. En nuestra novela, el dragón detona la trama, en cuanto

<sup>27</sup> Así se ha indicado en la reciente exposición que el Instituto Cervantes (desde el 17 septiembre 2024 hasta el 9 de febrero de 2025) ha llevado a cabo para conmemorar el centenario del nacimiento de la autora.

<sup>28</sup> «El endriago venía tan sañudo –echando por la boca humo mezclado con llamas de fuego e hiriendo los dientes unos con otros, haciendo gran espuma y haciendo crujir las conchas y las alas tan fuertemente –que gran espanto era de lo ver. Así lo hubo el Caballero de la Verde Espada, especialmente oyendo los silbos y las espantosas voces roncas que daba [...] tiró por la espada y metiérsela por la boca cuanto más pudo tantas veces que lo acabó de matar» (Maire Bobes, 2007, 77)

<sup>29</sup> En cuanto al personaje de la novela homónima de Francisco Vázquez (1511) su cometido recién armado caballero en el capítulo XVI no será otro que «[...] dar fin a la espantable aventura de la serpiente».

<sup>30</sup> La serpiente también es la manifestación zoomorfa de la mujer teratológica e infernal, descendiente de Eva tentada en el Edén, y contrapunto demoníaco de la figura femenina liberadora prefigurada en el

que desencadena también la pulsión del terror en Sikrosio, padre de Volodioso y abuelo de Gudú, siendo el pánico a la muerte y el olvido una de las constantes existenciales de la obra. Sin embargo, la autora despoja de la literalidad del endriago amadisiano al suyo al situarlo en el plano de la realidad en la que se halla el personaje (si bien solamente Sikrosio se instalará en este ámbito), sin asomo de fantasía o maravilla, pues se trata verdaderamente de la visión –eso sí, brumosa– de un drakar de las regiones septentrionales que tripulan guerreros rubísimos en prospección del terreno, amenaza inexorable de invasiones futuras fácticas (Flori, 2001, 49). La contemplación de la nave que aterra a Sikrosio también pudiera enlazar con los buques, barcos o navíos encantados, tanto folclóricos, como remozados por el relato caballeresco<sup>31</sup> (desmitificados asimismo en la aventura análoga ya en la segunda parte del *Quijote*), no por la configuración sobrenatural de lo visto, sino por la aprensión subjetiva y errónea que consterna al personaje y recoge líricamente la voz narrativa en su heterodiégesis omnisciente:

Pero un día, Sikrosio conoció el terror. El terror nació de un recuerdo y culminaba en una profecía. El recuerdo le asaltaba inesperado, cada vez con más frecuencia, y llegó a amargar parte de su vida. La profecía –que vino mucho más tarde– la destruyó definitivamente. Y todo esto comenzó una mañana, apenas amanecida la primavera, junto al río Oser. [...] sintió que la tierra temblaba bajo su cuerpo, y era aquel un temblor levísimo [...] un sordo retumbar, aunque sin ruido [...]. Sikrosio olió la muerte, clara y físicamente [...]. «Pero ¿ante quién?, ¿ante qué? ¿Qué es lo que amenaza desde ahí..., del fondo del río?». El miedo

---

Génesis (3, 15) y en Apocalipsis (11-12). Además, uno de los personajes más emblemáticos de la literatura medieval francesa, el hada Melusina, participa de esta doble naturaleza humana y serpentífera. La feérica Melusina fue popularizada por Jean d'Arras en *Melusina o la noble historia de Lusignan* (1393), transformándose en el siglo XX en la protagonista (y narradora desde la homodiégesis) de otro de los textos que revisan y remozan la tradición caballeresca clásica: *El unicornio* (1965), del escritor argentino Manuel Mujica Lainez. La mujer serpiente, su presencia y repercusión en los libros de caballerías ha sido ampliamente abordada por Lucía Orsanic en *La mujer-serpiente en los libros de caballerías castellanos. Forma y arquetipo de lo monstruoso femenino*, Madrid, La Ergástula, 2014.

<sup>31</sup> La nave encantada, que a su vez adopta las hechuras del dragón, se apreciará, por ejemplo, en *Las sergas de Esplandián* (1510), también de Garcí Rodríguez de Montalvo: «Después que el rey Lisuarte entró en la fusta de la Serpiente, llevando consigo a Esplandián, y al maestro y a Sargil [...] preguntó cómo harían mover esa fusta. El maestro le dijo que, cuando tiempo fuese, ella misma se movería. Pues en esto hablando, la serpiente partió de aquel puerto sin haber quien la gobernase, sino la gran sabiduría de aquella que, por su gran arte, a mucho más su poder bastaba. Y navegando noches y días sin haber intervalo [...] llegó al puerto de la Ínsula Firme» (Maire Bobes 2007, 81).

era algo totalmente nuevo y amargo para él. [...] «Son remos. Remos que batén en el río. Vienen del Norte....». [...] Entonces, por primera y última vez en su vida, les vio. Y jamás pudo olvidarles. Un gusto a sal inundó su paladar y lengua. [...] Después, lentamente, del verdinegro mundo del río apareció la enorme y alta cabeza del dragón, tan pausada como una pesadilla. Iracunda, implacable, cubierta de escamas, sus ojos de oro fuego atravesaban los destellos del mismo sol. Visión bella y espantosa a la vez, fue avanzando y creciendo ante él. [...] Era su viejo, amado, conocido, desconocido, deseado, temido, salvaje dragón, hundiéndole por vez primera en la conciencia pantanosa y abominable del terror. Luego, vinieron ellos (18-21).

### *Infancias de Ardid y Gudú: investidura militar, formación cortesana y coronación*

La concepción, nacimiento, infancia y formación militar y cortesana previa a la investidura como caballeros noveles suele abordarse partiendo del clásico *El mito del nacimiento del héroe*, de Otto Rank (1909). Los motivos que concurren en la primera etapa del caballero futuro abordarán desde la clandestinidad de las relaciones prematrimoniales entabladas entre sus padres y que desembocan en embarazos secretos al estilo del de la infanta Helisena<sup>32</sup>, hasta el nacimiento émulo del de Moisés en las proximidades de un río, la imposición de la onomástica parlante al personaje, el descubrimiento de marcas que favorezcan una prosopopeya de cara a la agnición futura, la entrega del recién nacido a un tercero (que a su vez lo pondrá a salvo con un mentor nobilísimo, como ocurre con Arturo, Lanzarote, o el héroe de Montalvo), la verbalización de un oráculo o profecía que determine el futuro del niño, el desconocimiento del muchacho de sus orígenes y condición regia, la crianza consecuente en el anonimato, o la

---

<sup>32</sup> La infanta Helisena (o Elisena), hija del rey Garínter, yace con el rey Perión de Gaula la primera noche, tras un episodio celestino protagonizado por la *suivante* Darioleta. Tras exigir como aval la palabra del rey de que sancionará sacramentalmente este matrimonio natural (tan del gusto de todos los romances, así como de las *nouvelles*, determinantes todos de muchas de las historias tangenciales del Quijote), la situación se prolongará durante diez días, al cabo de los cuales el rey Perión retorna a su reino. Al dolor por la separación de los amantes se añade la consternación de Helisena al descubrir su estado y el castigo previsto para aquellas que «[...] por de estado grande y señorío que fuese, si en adulterio se fallava, no le podía en ninguna guisa escusar la muerte» (*Amadís de Gaula*, 1508, 242-243). Desde este momento, la infanta (instigada por Darioleta) solicita a sus padres retirarse durante algún tiempo (ocho meses) a una estancia apartada y cercana a un río, con el fin de regresar a sus (abandonadas) prácticas piadosas. Los reyes accederán de inmediato, lo que garantizará que el embarazo se lleve a término sin ningún sobresalto: el secreto está a salvo con Darioleta.

prueba iniciática que confirme su valor y lo revele, epifánicamente, ante la comunidad. Amadís de Gaula, como paradigma del *romance* de caballerías peninsular, acreditaba numerosos de estos tópicos: la infanta daba a luz en la torre en cuyas inmediaciones discurre el río («Pues no tardó mucho que a Elisena le vino el tiempo de parir [...] un fijo [...] fermoso [...] embolvióle en muy ricos paños [...]. Ponerlo aquí [arca embetunada] y lançarlo en el río [...] y por ventura guarecer podrá» [1996, 245-246]), , la criatura, antes de ser abandonada, es provista de objetos que favorezcan la anagnórisis futura («Elisena tenía el anillo que el rey Perión le diera cuando della se partió [...] y así mismo le pusieron [al recién nacido en la cesta] la espada del rey Perión» [247]), es bautizada con el significativo *Amadís sin Tiempo* (246) –que en la princesa Tontina *Arrancada del Tiempo*<sup>33</sup>vuelve a reproducirse, si bien trascendiendo el presagio funesto de Elisena<sup>34</sup> de que el bebé pronto morirá–, hasta ser rescatado por Gandales, a quien una metamorfoseada Urganda la Desconocida comunicará el *fatum* glorioso que sobre la criatura se cierne («No pienses en esso- dixo Urganda- que esse desamparado [el Donzel del Mar-Amadís] será amparo y reparo de muchos» [257], paralelo a su vez al motivo 930. I. M312. *Profecía de futura grandeza para el joren* [Aarne y Thompson 1995, 195]).

En el caso de Gudú, algunos parámetros se ven modificados, pero responden en esencia al motivo del nacimiento e infancia clandestinos, más que repudiado, olvidado por el padre. La situación de partida es una princesa Ardid que responde al tópico feminizado del *puer senex* (*puella senex*) que la convierte en una niña sabia, prudente, metódica, determinada y ambiciosa que logra impactar y embaucar a Volodioso con su inteligencia, hasta el punto de contraer matrimonio con apenas (capítulo IV, 132)

---

<sup>33</sup> La búsqueda de una esposa no solo acorde, también exclusiva que dé realce a Gudú y a la futura (y esperada) prole es ardua; tras escrutar exhaustivamente el *Libro de los Linajes* del Hechicero, este, el Trasgo y la reina Ardid hallan por fin a la candidata idónea: la singular Princesa Tontina, que habita en las Remotas Regiones de Los de Siempre y cuyo epíteto es, precisamente, «*Arrancada del Tiempo*» (285). El paralelismo sintagmático con la cartela que la doncella y Elisena cuelgan del cuello de Amadís es claro, si bien en el caso del recién nacido remite a la desconfianza de la madre de que este pueda sobrevivir, falleciendo prematuramente, mientras que en Tontina el término del complemento preposicional es extrapolable a una condición ontológica eterna, desasida de todo cómputo cronológico o cairológico.

<sup>34</sup> Garcí Rodríguez de Montalvo alterna la grafía del nombre de la madre de Amadís de Gaula, de modo que a lo largo del primer capítulo (y resto de la obra) el lector podrá encontrarse tanto Elisena como Helisena.

siete años en el primer encuentro. Como Jesús, como la doncella Teodor/Tawadud, «por los ojos y oídos entraba a Ardid mucha sabiduría, y crecía en conocimientos y en prodigiosa memoria<sup>35</sup>» (119). Seis años después, Ardid será confinada a la Torre con dos doncellas para dar a luz a Gudú con el más absoluto desprecio. Volodioso, que recibe a Predilecto a la edad de doce años (ocho más que Gudú), olvidará la existencia del legítimo heredero hasta su unción al estilo de Isaac y Jacob frente a Esaú; los primeros seis años de Gudú transcurrirán ligeramente supervisados por su madre y el Hechicero, velados y agrestes como los de un pequeño príncipe polaco Segismundo:

No quiero oír su nombre en lo que me resta de vida. Y cuando el hijo que lleva –si es varón– tenga edad de presentarse a mí –y juicio suficiente para responder a mis preguntas, y fuerza para manejar la espada–, me lo traéis; y si veo en él alguna cosa buena, lo tendré conmigo. Y si no, decidiré a tiempo cuál será su destino (173).

Gudú, que no estará dotado con marcas funcionales para la anagnórisis, sí poseerá una prosopopeya inconfundible, en la que la mirada azul grisácea, la armoniosa pero fiera constitución, su pelambrera rizada y oscura, y un vigor y superioridad física innegables lo sitúan en la belleza superlativa que adorna al héroe caballeresco. También manifestará clara inteligencia como su madre, y curiosidad como su padre, nuevo *puer senex* astuto y perspicaz –si bien desprovisto de prudencia–, similar a Amadís e incluso a Merlín, paradigma tanto en la *Vulgata* como en la *Post-Vulgata* del mentor leal y mago cuya infancia ya testimonia su condición especial:

digoos de la Reina que fazía criar el Donzel del Mar con tanto cuidado y honra como si su fijo propio fuese. Mas el trabajo que se con él tomaba no era vano, porque su ingenio era tal, y condición tan noble, que muy mejor que otro ninguno y más presto todas las cosas aprendía (*Amadís de Gaula*, 1996, 253).

Y el juez se lo contó todo [el niño Merlín ha defendido a su madre ante el juez, librándola de ser quemada viva]. Y Merlín y su madre y Blaisén se fueron donde quisieron. Y el santo hombre Blaisén cuando vio que el niño no tenía más que diez y nueve meses y tres semanas, maravillóse por no saber de dónde tan gran

---

<sup>35</sup> Lucas 2, 52.

saber le venía. Y Blaisén lo comenzó a probar de muchas maneras, y Merlín le dijo:

—Cuanto más me probares tanto más te maravillarás. Mas haz y cree lo que te diré, pues yo te enseñaré a tener el amor de Dios y la alegría perdurable<sup>36</sup>.

(*El baladrio del sabio Merlín*, 2007, 48)

Se recuperan, además, diversos episodios señeros en cuanto a la edad del príncipe, análogos a los estipulados por Rodríguez de Montalvo para su Amadís, de manera que se incide en los tres años de rotundidad física y certera puntería en un muy pequeño todavía Gudú (paralelo al dominio cinegético que el Doncel del Mar (Amadís) ya demuestra con Gandales); los seis como ratificación legítima del trono, y los doce o trece años como edades de iniciación en el ejercicio de escudería o bachillería para Voldioso, Almíbar, Predilecto y el propio Gudú—no así para Amadís<sup>37</sup> que es investido tan tempranamente para dar comienzo también a su amor con Oriana—. Gudú, siguiendo la estela de la prematuridad caballeresca clásica, se coronará Rey de Olar con poco más de catorce años tras promover sibilinamente uno de los muchos conflictos militares:

---

<sup>36</sup> La inteligencia preclara de Merlín requiere precisar que radica en su peculiar (y controvertida) concepción. El pasaje referenciado continúa con un Blaisén escéptico y precavido ante el pequeño Merlín, pues se debate entre dar crédito al origen diabólico de este («Yo te oí decir y creo que eres hijo del diablo y he pavor porque me engañarás» [48]) y la defensa firme que el niño hace de su subordinación total a Dios, con independencia, por ejemplo, tanto del don de la profecía, como del conocimiento preciso del pasado sobre el que habrá de fundarse (y fundamentarse) la *quête* del Santo Grial («Busca pergamino y tinta y yo te diré cosa que no cuidarás que hombre te lo pudiera decir. Y contarte he la muerte de Jesucristo Nuestro Redentor, y los hechos de José y de Joseías, todo como les avino, y todo el hecho de Laín y de Perrón, y cómo José entregó a Laín el Santo Grial, y cómo terminó. Y cómo el Santo Grial quedó en el castillo de Corberique en casa del rey Pescador» [49]).

<sup>37</sup> En el caso de Amadís, a sus siete años comienza su etapa como escudero junto a su hermano de leche Gandalín al servicio del rey Languines, mientras que a los doce será investido caballero: «[...] el Donzel del Mar, que en esta sazón era de XII años, y en su grandeza y miembros parecía bien de quinze. Él servía ante la Reina, y así de ella como de todas las dueñas y doncellas era mucho amado; mas de que allí fue Oriana, la hija del rey Lisuarte, dolie la Reina al Donzel del Mar que la sirviese [...] entendió el Donzel del Mar en sí que ya podría tomar armas si oviese quien le hazer caballero; y esto desseava él considerando que él sería tal y haría tales cosas [...] con este deseo fue al Rey [...] y, hincados los inojos, le dixo: —Señor, si a vos pluguiesse, tiempo sería de ser yo caballero. El Rey dixo: —¡Cómo, Donzel del Mar! ¿ya os esforçáis para mantener cavallería? Sabed que es ligero de aver y grave de mantener. [...] —Ni por todo esto no deixaré yo de ser cavallero. [...] —En el nombre de Dios, y Él mande que tan bien empleada en vos sea y tan crescida en horna como Él os creció en fermosura. Y poniéndole la espuela diestra, le dixo: —Agora sois caballero y la espada podéis tomar» (*Amadís de Gauña*, 1996, 269-277).

—Porque necesito su odio [...] — respondió Gudú— [...] y su odio nos traerá la guerra. Y la guerra, madre, me hará Rey coronado a los catorce años. Porque si no soy yo quien conduce el ejército, ¿quién lo hará? [...]

— [...] como coroné [el Abad de los Abundios] con mis manos la cabeza del muy noble y amado Volodioso [...] así mis manos os ungirán como Rey de este país de Olar, por la Gracia de Dios. [...]

Pero como mucho tardaba, y mucho le costaba alzarla [la corona] [...] el propio Gudú se la arrebató de las manos, la colocó en su rizada y negra cabeza y dijo:

—Rey soy y como Rey os conduciré por el mejor de los caminos (294-300).

### *Espesos de príncipes y reyes*

El héroe caballeresco, con independencia de una genealogía (a menudo) regia que determina su periplo vital hasta ser coronado, debe formarse, generalmente, durante la etapa escuderil no solo en el ejercicio de las armas, también en el cultivo de las normas de la cortesía y la cultura palaciega. El primero de los programas educativos es consustancial al ejercicio de la caballería misma; sin formación militar no se podrá lograr una praxis guerrera adecuada, ni la victoria y el engrandecimiento de los reinos e imperios. El segundo, imprescindible para capear el tedium palatino, pero también para acreditar la galanura y sofisticación del caballero, enlazaba no solo con el conocimiento (medieval) aglutinado por *trivium* y *cuadrivium*: sus disciplinas, oscilantes entre lo humanístico y las ciencias exactas, se complementaban con la ejercitación en la danza, la composición poética, el tañido de instrumentos (la música se integraba en el cuadrivio) y cuantas actividades propendiesen el entretenimiento cortesano. Jean Flori (2001, 153) apela a la importancia de estos aspectos en los *romances* de caballerías, que incorporaban parciales relojes de príncipes, castigos (entendidos como compendios consiliarios) o tratados militares con que educar al protagonista. De este modo, el verso garcilaiano «tomando ora la espada, ora la pluma» sintetizaría el espíritu de *El Cortesano*, de Baltasar de Castiglione (1528), vertebrando finalmente el ideario caballeresco del siglo XVI. Amadís, Tirante, o Tristán de Leonís también se forman bajo estas directrices, como se podrá apreciar (sucintamente) al hilo de este último:

muy bien y mesuradamente en todas las cosas, que todos cuantos le veían se maravillaban de su gran hermosura. Y decían que nunca vieran tan apuesta ni

tan cortés criatura ni tan bien acostumbrada en todas las cosas. Y Tristán comenzaba a cabalgar a caballo y jugar de lanza y saltaba y echaba la barra y hacía todas las cosas que pertenecían a su edad y esgrimía con los otros donceles. Y tan sotil era e ingenioso que inventaba muchas cosas y maneras de juegos, que todos cuantos en la corte eran holgaban de le ver en todas las cosas, tanto que todos hablaban de él (*Tristán de Leonís*, 1965, 39).

Para Gudú también se planea una educación similar, que a todas luces resultará fallida en la segunda de las áreas, redundando en su condición exclusivamente militar, tan alejada de la distinción caballeresca y tan innecesaria ante el absoluto desinterés por las cuestiones cortesanas de Olar:

Ardid, que despreciaba absolutamente la ignorancia de la Corte, deseaba que Gudú fuera instruido en todas las materias. Y así, no descuidaba ni un solo día las lecciones del joven Rey [...]. Su inteligencia era aguda y clara, aunque poco dada a las discusiones de tipo filosófico: antes bien, se revelaba práctica, rotunda y muy concreta. Por tanto, si bien aprendió a leer y escribir —más bien medianamente— no sintió afición excesiva por estas cosas, excepto si se trataba de los archivos que el Hechicero había confeccionado. [...] [era] sobremanera lógico, a ras de tierra y muy consciente de lo que resultaba útil o inútil para moverse entre los hombres [...]. También le despertaban particular interés —como a su madre— las matemáticas. Pero enseguida demostró gran indiferencia y escasísima aptitud para la poesía, la música y las artes en general. [...] Muy tempranamente también dio muestras de su habilidad y destreza en el manejo de las armas, de su puntería y de su certera forma de combatir. Apenas había cumplido ocho años, cuando, con motivo de celebrarse en el Castillo unas justas entre caballeros, manifestó tan atinadas observaciones, que cuantos le rodeaban y oían, quedaron materialmente pasmados (242-243).

No obstante, si nos atenemos exclusivamente a la superioridad física infantil del Rey, encontraremos el reflejo de la de Amadís a una edad similar, si bien este último en aras de la defensa de su hermano de leche Gandalín, actitud fraterna que, aunque no sustentada en el amor sino en la utilidad y en cierta admiración, podrá alcanzar Gudú más adelante:

y así lo fue criando hasta la edad de siete años. [...] el donzel [Gandalín] ovo sed, y poniendo su arco y saetas en tierra, fuese a un caño de agua a bever, y un donzel mayor que los otros tomó su arco y quiso tirar con él, mas Gandalín no lo consentía, y el otro lo empuxó recio. Gandalín dixo:

—¡Acorredme, Donzel del Mar

Y como lo oyó, dexó de bever y fuese contra el gran donzel, y él le dexó el arco y tomólo con su mano y dixo:

—En mal punto feristes mi hermano.

Y diole con él por cima de la cabeza gran golpe según su fierça, y travarónse ambos; así que el gran donzel malparado començo a fuir y encontró con el ayo que los guardava y dixo:

—¿Qué has?

—El Donzel del Mar— dixo— me firió. [...]

—¿Cómo, Donzel del Marl; ¿ya sois osado de ferir los moços? (*Amadís de Gauña*, 1996, 258-259).

Junto a la formación militar y cortesana, el héroe también precisaba conocer la historia de civilizaciones previas, sus ascensos, desarrollos y declives, como trasunto literario de la educación nobiliaria que se recibía en un contexto real:

la Historia fue una de las principales beneficiadas por las corrientes humanísticas europeas [...] los intelectuales consideraban especialmente recomendable la lectura de obras históricas, [...] la lectura de crónicas [...]. Entre la nobleza sensible a la cultura [...] fue norma la lectura de [...] la *Ilíada* de Homero [...], los *Comentarios a las guerras de las Galias* de César [...], el relato de la Segunda Guerra Púnica en el *Ad urbe condita* de Tito Livio [...], o las *Historiae Alexandri Magni* de Quinto Curcio [...]. Vegecio (autor del siglo IV) gozó de una extraordinaria difusión a lo largo de todo el Medievo [...]. Obsesionados con la perdida grandeza de Roma, los humanistas italianos se ocuparon de la antigua *militia* [...] la caballería española contaba con un código fundamental: las *Siete Partidas* (Gómez Moreno, 2008, 278-281).

También Gudú se muestra análogo en esta faceta formativa a los héroes caballerescos, pues manifestará una extraordinaria curiosidad por conocer la Historia y las epopeyas antiguas («Sólo era de su interés determinada [...] lectura que aportara datos interesantes a su pasión por los pueblos y hechos de armas antiguos [...] se hacía explicar con detalle sus gestas guerreras», [243]), disciplina la primera que terminará convirtiéndose en la obsesión manuscrita y textual a la que regresaremos más adelante. Además, el Rey, ya enfilando el final de la novela, se revela como conocedor, precisamente, de los tratados y textos militares de la Antigüedad, coincidiendo con las lecturas apuntadas:

En la soledad de su guarida, Gudú meditaba y releía las empresas de otros hombres, el pensamiento de otros tiempos, las glorias y derrotas de otros ámbitos. Frente al fuego, con los pesados y viejos libros en las rodillas, le sorprendió el alba sin haber dormidoapenas: Eneas, Alejandro, Escipión, Vegecio, Julio César...<sup>38</sup> (645).

Por último, la instrucción jurídica y legislativa del caballero –enlazada con la filosofía y la moral– sustentaba su razón de ser y la de las diversas órdenes de caballería, que si bien implementadas en la línea de un *iuris naturalis* de inspiración evangélica, se reflejaba en la inclusión de extensos pasajes en los que relojes y espejos de príncipes se convertían en más o menos extensos hipertextos. Estas suspensiones de los motivos de acción propendían la reflexión y el consejo de quienes, en calidad de mentores (ayos o preceptores), ultimaban la educación de los protagonistas, llamados a convertirse en reyes. Los castigos del rey de Mentón, en el *Libro del Caballero Zifar* (1300), muestran esta finalidad incorporada en los futuros libros de caballerías:

Los «castigos» representan un catálogo de valores y virtudes universales altamente apreciados durante la Edad Media. *El libro del caballero Zifar* reúne una multiplicidad de fuentes que influyeron en su elaboración, especialmente en los «Castigos». [...] La educación que Zifar le da a sus hijos, por lo tanto, pertenece a una antigua y amplia tradición. Estas ideas universales que Zifar pasa a Garfín y a Roboán simbolizan todas las preocupaciones de un padre que desea lo mejor para sus hijos. La lección no es sólo una experiencia que se aprende en la seguridad de la tierra natal, sino que su intención servirá para la vida futura y el mundo exterior, en el que los hijos de Zifar buscarán su destino. Garfín usará este conocimiento para gobernar su futuro reino y Roboán lo hará por primera vez durante sus viajes en busca del suyo propio y, posteriormente, en el gobierno de su imperio (Campos García Rojas, 2000, 37).

Por su parte, Rodríguez de Montalvo también despliega numerosos episodios en los que consejeros y consejos no han de faltar, tanto si es el

---

<sup>38</sup> A diferencia de don Quijote, el Rey Gudú, que también pasa las noches de campaña de claro en claro leyendo, escoge como lecturas absorbentes no los libros de caballerías, sino la historia, la epopeya, los anales y los manuales *re militari*.

«autor» vía voz narradora quien previene al lector-oyente contra la soberbia (*Amadís I*, XIII) o la mutabilidad de la fortuna y caída de príncipes (*Amadís I*, XXXIV), como si el destinatario de aquellos fuera el mismo rey Lisuarte, a quien, por ejemplo, se le planteará una importante cuestión financiera vinculada al número de caballeros mantenidos. El capítulo XXXII del primer libro sintetiza algunas de las máximas éticas y morales de la Antigüedad, orientadas al buen gobierno no solo institucional y ejecutivo, también personal y cimentado en la virtud o *areté* clásica, el esfuerzo y la gratitud, inferidos de la elección adecuada tras escuchar el monarca atentamente los diversos consejos:

Con sus ricos hombres el rey Lisuarte quedó por les hablar y díxoles:

—[...] quiero que me digáis todo aquello que vuestros juicios alcançaren, por donde pueda a vos y a mí en mayor honra sostener, y dígovos que lo así haré. [...] acordaron que el Rey viniessen y con su gran discreción escogiesse lo mejor. Pues él venido, oyendo enteramente en lo que estaban [...] dixo:

—Los reyes no son grandes solamente por lo mucho que tienen [...] luego bien podemos juzgar qu'el buen entendimiento y esfuerço de los hombres es el verdadero thesoro, ¿queréislo saber?, mirad lo que con ellos hizo aquel grande Alixandre, aquel fuerte Julio César y aquel orgulloso Aníbal [...] con sus caballeros en este mundo fueron repartiéndolo por ellos, según que cada uno merecía [...]. Así que, buenos amigos, [...] he por bueno procurar y haver buenos caballeros [...], nunca olvidaré por los nuevos a los antiguos (*Amadís de Gaula*, 1996, 540-544)

Matute incorpora a este respecto un significativo episodio: la Reina Ardid, convertida en mentora autorizada ante un Gudú impaciente por coronarse —aunque consciente también de que es todavía mucho lo que ha de aprender (y aprehender)—, instruye al Rey en un pasaje que evoca los mencionados espejos y relojes:

No creo necesario recordaros que si un Rey no respeta por sí mismo las leyes establecidas, mal podrá hacerlas respetar con la fuerza necesaria a quienes están bajo su mando. Pues si bien el Rey puede y debe conducir su voluntad por encima de la voluntad de los que componen su Reino (y un Reino no está hecho solamente de tierra, agua y piedras, sino de leyes y de hombres: y éste es su elemento más indispensable), ha de hacerlo de modo que todos crean que esa voluntad coincide con la de sus súbditos... Para terminar, hijo (y dejo a vuestro

albedrío seguir o no los consejos [...] si os empeñáis en no cumplir uno de los pocos requisitos indispensables para llegar a gobernar [...] la vanidad herida de quienes os he hablado un momento reverdecerá [...]. Ya que tanto habéis sido instruido en la gloria y la ruina de otros reinos, otros reyes, otras tierras [...] no olvidaréis tampoco cuán belicosos y descontentos son los hombres que componen, necesariamente, la Corte de un Reino, su más sólido, aunque también, más escurridizo apoyo (263)

Consejos que recuerdan, inevitablemente, la actitud con que don Quijote advierte a Sancho antes de que el fiel escudero parta a Barataria; también Gudú deberá diferenciar entre el interés propio y las ofensivas del Consejo, para no desdorar ni al Reino, ni a su persona: «No te ciegue la pasión propia en la causa ajena, que los yerros que en ella hicieses las más veces serán sin remedio, y si le tuvieres, será a costa de tu crédito» (*Quijote* II, XLII, 853). Obrando como aconseja Ardid, el Rey conseguirá cuanto anhela en pro de sí mismo, no así del bien común objeto de toda buena gobernanza.

#### *Auxiliares y cronistas maravillosos de manuscritos «a la contemporánea»*

El reparto de actantes dispuesto por Propp (1981, 91-95) preside la catalogación de los personajes del *romance* de caballerías y, por tanto, el paradigma que es *Amadís de Gaula* (Gil-Albarellos, 1999, 57-62). De nuevo radicada en las categorías básicas del relato folclórico, esta distribución depara al héroe caballeresco antagonistas, enemigos o villanos de muy diversas cataduras –humanas, teratológicas, sobrenaturales–, para cuya contraprestación se le dotará una o varias figuras auxiliares. De este modo, la esfera principal que contrapone a héroe y antihéroe(s) se desdobra en un segundo plano en el que los adyuvantes de uno y otro también despliegan sus fuerzas poderosas, favorables a sus protegidos. El equilibrio de fuerzas se quebrará a favor, por lo general, del héroe, si bien no son infrecuentes los episodios en los que el villano y su(s) adjunto(s) salen victoriosos, eso sí, circunstancialmente y a la espera de que se restablezca la justicia poética, dilatada en el tiempo, con que restituir el triunfo que merece el paladín de los valores caballerescos.

Estas figuras de contrapeso para el oponente y fortalecimiento para ambos roles (héroe y antagonista) están circunscritas al ámbito de los hechiceros, magos, brujos, encantadores, jayanes, gigantes, enanos o doncellas, que asumen la protección, auxilio, ayuda, oposición, afrenta, dotación de objetos mágicos o curaciones a discreción, bien para el protagonista, bien para el antagonista de turno, convertidos entonces en enemigos subsidiarios del otro, por su alianza con el oponente. *Olvidado Rey Gudú* restringe, sin embargo, la presencia de esta galería de personajes fantásticos a los auxiliares del protagonista en exclusiva, soslayando la aparición de los teratológicos, tales como gigantes o monstruos espantables. Esta detracCIÓN del componente fabuloso a la hora de integrar caracteres contrarios al Rey no redonda, no obstante, en un mayor realismo estético, aunque acendra la confrontación cruel entre los intereses del Rey y los de sus enemigos, tan beligerantes, hostiles, violentos e inmisericordes como aquél. No median entre los ejércitos enfrentados en la Estepa o en el País de los Desfiladeros encantamientos que inclinen la balanza a favor del Rey Gudú. No hay vuelos sobrenaturales, ni invisibilidad de contendientes, gigantes descomunales o armas infalibles y guerreros invulnerables que hayan de salir indemnes del campo de Agramante.

En *Olvidado Rey Gudú* se derrama sangre y se exhiben con crudeza la represalia y la devastación a que son sometidas las tierras y gentes sojuzgadas, llegando a rememorar la atmósfera sombría y desolada que se extiende por los textos que integran la *Post-Vulgata*. Sin embargo, sí hallaremos un personaje instalado en la línea del auxiliar erudito y dominador de las fuerzas de la naturaleza y del tiempo que el *romance* de caballerías posee como remedio del Merlín artúrico: en la novela que nos ocupa es el Maestro o Hechicero entrañable quien asume esta función. Y es que, si en el ciclo amadisiano Urganda la Desconocida, principal *Dea ex machina*, se hacía acompañar, por ejemplo, de Arcalaús el Encantador, del maestro Elisabad, del sabio Alquife o de Cirfea, la novela de Matute sintetiza todos los personajes masculinos (con excepción de Arcalaús, de signo adverso a Amadís) en el Hechicero, en calidad de discreto consejero y activo agente en el conjuro con que «des-almar» al niño Gudú, pero también como sabio cronista implícito de la historia de Olar y el Rey, responsable definitivo del manuscrito que es, metaliterariamente –y en conexión

con los libros de caballerías áureos (Gutiérrez Trápaga, 2017a, 166)– la novela.

El Hechicero no asume la funcionalidad de Urganda<sup>39</sup> (las heridas de batalla sanarán por sí solas, no hay bálsamo de Fierabrés), ni de la Malfadade los *palmerines*, o de Cirfea; sí lo hace para con las actuaciones efectuadas por Elisabad o el sabio Alquife (a quien, recordemos, don Quijote tiene por «un grande encantador y amigo suyo» [*Quijote* I, V, 62] en palabras de la sobrina<sup>40</sup>). Alquife, esposo de Urganda la Desconocida, no solo comparece junto a ella en *Lisuarte de Grecia* (Feliciano de Silva, 1525), también es el cronista de *Amadís de Grecia* (Feliciano de Silva, 1530), por lo que su doble faceta como taumaturgo y como «autor» parece inspirar al Hechicero en nuestra novela de caballerías a la contemporánea. Las intervenciones sobrenaturales de ambos invalidan las reglas físicas de funcionamiento de la realidad tangible; el sabio Alquife podrá, entre otras intervenciones, encantar la Ínsula de los Simios (malos salvajes que montan unicornios) hasta donde desembarcan Lisuarte y Perión, con situaciones tan desconcertantes para los propios caballeros («Estaban tan atónitos que ni sabían si lo vían o si lo soñaban» [Alvar y Lucía Megías, 2004, 361]) como el banquete mágico presidido por la dos esculturas de piedra, los jayanes maceros o el concierto aéreo con instrumentos suspendidos sobre las cabezas de unos comensales inmovilizados por el sopor. Los trasladados constates, desafiando las leyes del tiempo y el espacio, son extensivos al uno, al otro y a todo auxiliar; el Hechicero acude con premura cada vez que su presencia es necesaria a Ardid, y el mayor de los conjuros también lo efectúa él con ayuda del Trasgo del Sur:

—Queridos míos, ha llegado el momento [...] de asegurarle [a Gudú] de forma rotunda y definitiva la corona y el esplendor del Reino. [...] Trátase [...] de incapacitar totalmente a Gudú para cualquier forma de amor al prójimo.

—Querida niña— dijo el Hechicero— [...] te advierto que no será perfecto: porque no se puede extirpar la capacidad de amar fragmentariamente [...] también le

<sup>39</sup> Urganda la Desconocida entabla mayor número de analogías con la Gran Dama del Lago de las Desapariciones, regidora de una suerte de InisVitrín artúrico y dadora, efectivamente, de brebajes y pócimas de planta maraubina con que resolver, por ejemplo, la condición incorruptible de los enamorados que Ondina, su ahijada y protegida, arrastra consigo hasta el fondo del Lago.

<sup>40</sup> La muchacha deforma, grotescamente, Alquife por Esquife.

será negada la capacidad de amistad y la capacidad de todo afecto. Y, por ende, tampoco te amará a ti. Tiempo después, el Hechicero y el Trasgo comunicaron a la Reina el fruto de sus averiguaciones.

—[...] Como bien sabes [dijo el Hechicero], no existe conjuro, encantamiento o trato con las Fuerzas Mayores que no se halle suspendido a alguna cláusula [...]. En el caso que nos ocupa el detalle o cláusula consiste en que si a un ser le es extirpada la capacidad de amar, le es simultáneamente arrebatada la capacidad de llorar. [...] si por alguna razón extraña o ajena [...] el sujeto tratado con tales procedimientos llegara a derramar una lágrima, tanto él como todo aquello donde él hubiera puesto su planta, y todos aquellos que con él hubieran existido, desaparecerán para siempre en el Olvido, en el Tiempo y en la Tierra. [...] (230-232).

Porque, llegado el octavo cumpleaños del pequeño, «el Hechicero pronunció sus palabras rituales [...] y cuando afloró el corazón, [...] lo encerró en una copa transparente y dura a un tiempo» (240). Sin embargo, las funciones del Hechicero y Viejo Maestro no finalizan en la supresión de los códigos que dirimen el mundo pragmático. El *romance* de caballerías comporta, como uno de sus motivos más emblemáticos, el hallazgo del manuscrito en el que un sabio, mago o encantador haya transscrito las hazañas inolvidables del caballero para mayor honra y fama de sí y de su reino. Escritos en lenguas exóticas para el momento (griego, árabe, inglés) o latín, exigían de translaciones y trujamanes, en ocasiones debidos —traducciones y traductores— a la aljamía (de los que da cumplida cuenta el *Quijote*). Consecuencia de ello, los autores reales daban en presentarse como meros editores (Martorell como traductor del *Tirant* [1511] del inglés al portugués y desde ahí al valenciano, sin indicar quién sea el autor primigenio), exonerándose de responsabilidades y juicios sobre la mendacidad o no de lo allí tratado —dada su condición de segundos autores (Martín Morán, 1992, 14)— por anticiparse cautelosamente a conjeturales apreciaciones emitidas por los lectores y oyentes (Baquero Escudero, 2008, 249-250).

La producción narrativa caballeresca castellana ofrecía un importante número de sabios autores, amanuenses y cronistas: desde el innombrado de las gestas de Amadís, hasta el maestro Elisabad de las *Sergas de Esplandián* (Garci Rodríguez de Montalvo, 1510), pasando por el sabio Alquife ya mencionado, el sabio Fristón de *Don Belianís de Grecia* (Jerónimo Fernández, 1545), o el maestro Juan Acuario, editor de los manuscritos del

poeta mantuano Merlino que integran el *Baldo* (1542), sin olvidar al mago Frestón, que con tanta ojeriza trata a don Quijote, siempre según este. Extensiva se hace, por tanto, a todos los autores la intención de Alquife cuando indica que:

pues yo mejor que nadie lo puedo hacer y sé las cosas todas cómo pasan, tomo dende aquí cargo de escribir todas las cosas que por vos pasaren e han pasado, porque no es razón que queden en olvido. Pero tanto os sé decir que, después que sean escritas, que pasarán más de mil años que estarán escondidas, pero en fin de más d'estos mil años [...] ellas serán publicadas; aunque fasta entonces como en tinieblas hayan estado, la luz de vuestras cosas en todo el mundo dará lumbre (Alvar y Lucía Megías, 2004, 263).

El Hechicero participa de esta necesidad por documentar cuanto haya acontecido en Olar y suceda en adelante al Rey Gudú, imposición regia irrecusable por otro lado. El nacimiento, consolidación, expansión, engrandecimiento y disolución del margraviato humilde y posterior Reino (que ya no redactará el Hechicero) es competencia directa del Viejo Maestro, manifestándose directamente y de manera polifónica (bien por la heterodiégesis omnisciente, bien por las intervenciones propias del anciano o de Gudú) a lo largo de toda la novela. Las lecturas y el estudio de las glorias militares pasadas son la única actividad intelectual del Rey, que cumple con la máxima horaciana del *docere et delectare*, gestando aquellos textos temprana y largamente en este el deseo de alcanzar la vida de la fama a la manera medieval (es decir, como vida que garantiza la inmortalidad ejemplar, así como la admiración de las generaciones venideras). Si en el *romance* de caballerías los manuscritos que daban fe de las aventuras de los héroes andantes se presentaban como constructo definitivo o concluso (que no *opera chiusa* a tenor de las ampliaciones de los ciclos prolongadores), necesariamente previo a los hallazgos, traducciones y ediciones, Alquife parece ofrecer una pequeña variante temporal al enfriescarse en la redacción de las *Sergas* de manera performativa o durativa, a modo de *work in progress*. *Ohidado Rey Gudú* recrea, modernamente, la redacción de estos manuscritos desde el segundo parámetro temporal. Si hubiera de plantearse una suerte de red textual que funcionase como modelo o inspiración (no podría hablarse de *stemma* metaliterario), junto a los mencionados

Eneas (*¿Ilíada y Eneida?*), Julio César, Alejandro Magno, Vegecio y las gestas del gran Rey de Occidente (que tanto pudiera ser Arturo como Otón II según se señaló), comparecen los dos documentos básicos (imprecisos y universales) de la biblioteca del Hechicero: el *Gran Libro de la Sabiduría* (105) y el *Libro de los Linajes* (272). Con estos arquetipos, la ambición de Gudú se fortalece y torna en obsesión, heredando con ello la fascinación de su padre: «[El capellán del Castillo] enseñaba al niño un libro donde estaba escrita la historia de un Gran Rey y un Gran Guerrero. Hizo Voldioso que Almíbar recitara una y otra vez aquellas historias: hasta el punto de que llegó a aprenderlas casi de memoria» (59).

Por esta razón, los requerimientos de Gudú—formulados sintáctica y estilísticamente a instancias del Credo católico—:

mi Reino no tendrá fin por los siglos de los siglos: pues el mundo, de generación en generación, sabrá del Rey Gudú, de su poder y su gloria, de su inteligencia y su valor, y mi nombre se prolongará de boca en boca y de memoria en memoria, y reinaré (más que mi padre) después de muerto (419),

deben ser transcritos primorosamente por el Hechicero, que habrá de incidir exclusivamente en los hechos de armas del Rey adolescente:

luego dijo al Hechicero:

—Una vez terminada y ganada esta simple e inocente batalla, tú la reproducirás con todo primor, para dejar constancia, de hoy en adelante, de cuantas empresas guerreras lleve a cabo con mi ejército (313).

La crónica parte del Rey, no *motu proprio* del Hechicero, y cuando este comience a desfallecer, la continuación de la misma, cada vez más abultada por las campañas y victorias contundentes, pasará a ser ocupación exclusiva del único cortesano de Olar instruido capaz de llevarlo a cabo: un cada vez más decrepito Príncipe Almíbar. Los textos son supervisados implacablemente por Gudú, que impone al manuscrito la *laudatio* permanente hacia sí como monarca insuperable:

—deseo que mi tío, el Príncipe Almíbar, reanude la Historia que quedó inacabada [...]. La Historia de nuestro pueblo y nuestra estirpe. [...]

—Pero sin duda alguna, vos mereceréis más adelante mejor capítulo. ¿No creéis oportuno esperar?

—¿Por qué? Debe constar mi vida del principio al fin, como la de Sikrosio, que, según veo, pasáis a la ligera [...]. La Historia es la única forma de sobrevivir en la memoria de las gentes, madre; la única forma de salvarse del olvido (504-505).

De este modo, el manuscrito va formulándose con meticulosidad («el Hechicero se ocupa laboriosamente de copiar en pergaminos las batallas de Gudú y sus victorias, para guardarlas cuidadosamente en *El libro del Reino*» [522]), si bien el objetivo del Rey (un texto historiográfico final), no será alcanzado: solo la ficción y la literatura, en clave caballeresca, garantizarán su obsesión aproximándolo —remozadamente— al copioso conjunto de héroes caballerescos cuya pseudohistoricidad (Gutiérrez Trápaga, 2024, 69) vía andanzas, aventuras, fama y honra se ha visto trascrita en otros tantos manuscritos de hallazgo peregrino.

### *La guerra y la corte*

Por definición, el *romance* de caballerías es «una historia de amor y aventura, y, con frecuencia, de ambas cosas a la vez», según se vio con Riley (2000, 24). El amor propende a desarrollarse en los escenarios cortesanos y palaciegos; la aventura acontece en el camino, en cualquiera de los puntos espaciales centrífugos (si se toma la corte precisamente como kilómetro 0 del periplo vital del caballero y su linaje), y surge como ruptura de la armonía de hechos o situaciones en reposo, instando al héroe a acometerlas buscando como objetivo final la vindicación de sí, su honra y la de su dama, y por extensión, de su estirpe y patria o reino.

A las aventuras se las busca *ex nihilo*, como don Quijote, y si no fuera así, sobrevienen envueltas en la petición de dones (explícitos o *contraignant*) formulados por terceros que requieren de la intervención de los caballeros para dirimir afrentas y conflictos. Aventuras de caminos, marítimas, exóticas, sobrenaturales en sentido netamente amadisiano o clásico, e incoadas por el ánimo voluntarioso del héroe no se hallarán en *Olvidado Rey Gudú*: no habiendo un código deontológico caballeresco que marque las directrices de la conducta del Rey, no ha lugar a estas unidades y episodios de acción, totalmente axiales en el *romance* de caballerías. Solo Predilecto

asumirá la defensa a ultranza (caballeresca) de los Desdichados en las Tierras Negras (capítulo XII), víctimas de la injusticia impuesta por Gudú:

—Prisionero me doy, y haced conmigo lo que deseéis. Pues si con mi muerte podéis alcanzar la libertad y la vida, estimo que mi muerte será para mí más preciosa que mi vida. [...] Y tomando su espada, la entregó por el lado de la cruz al muchacho [...].

—Lisio, te juro que defenderé vuestras vidas y repararé cuanto daño os he podido hacer (406-407).

A pesar de ello, la aventura tradicional también podía presentarse en términos anciliares a la contienda militar, con emperadores, reyes, príncipes y señores diversos que a menudo solicitaban auxilio al héroe para, contando con él y sus huestes en caso de tenerlas, enfrentarse al enemigo y afianzar su victoria, cuando no fuese el propio héroe quien, como Arturo, o Perión, o Lisuarte, o Tirante presentase carta de batalla al enemigo. La guerra se convierte en una de las facies del grupo de peripecias que asumen aquellos, y es esta esfera en la que se desarrolla buena parte de las acciones acometidas por Gudú. La guerra es la obsesión del Rey, la Historia la disciplina humana predilecta, y la epopeya el formato literario sugerido para acreditar sus hazañas. No hay más intereses en Gudú; desprovisto para la lealtad, la solidaridad y la misericordia, el Rey vertebría todos y cada una de las batallas, luchas, revueltas, guerras y campañas de expansión llamadas a engrandecer a Olar como se ha visto. Lejos del espíritu de Cruzada que sí se halla en la caballería tradicional y que reflejan Rodríguez de Montalvo o Martorell, la guerra en la novela responde al utilitarismo político desplegado por un monarca sumamente pragmático. Sí reproducen estos episodios, como pasajes compartidos con los libros de caballerías seculares, herederos a su vez de las estampas del teatro de operaciones bélico de la épica medieval, los tópicos más habituales: hipérboles en cuanto a derramamiento de sangre, enfrentamientos entre los *primus inter pares*, o estocadas épicas, que podrán hallarse a lo largo de toda la novela (capítulos. XVII, XVIII, XX, XXIII, etc.).

La corte, por el contrario, es el cronotopo antitético tanto al campo abierto en que transcurren los compases primeros de la aventura, como al

campo de batalla netamente. Es el espacio que, en la literatura caballeresca, se manifiesta:

en acciones concretas, motivos narrativos recurrentes con variantes originales [...] en el cronotopo de la corte se suceden situaciones diferentes: conversación, fiesta, torneo, cacería, visita a palacios y jardines, arquitectura, pintura, música. Las historias fingidas son un espejo del mundo cortesano y de su práctica escénica en el que la realidad aristocrática se refleja magníficamente amplificada. Además, la conversación y el humor vienen de voces femeninas que dominan el arte de la palabra, mostrando su agudeza de ingenio con motes, bromas y chistes (Bognolo, 2021, 228-229).

Y en *Olvidado Rey Gudú* también asistimos a esta disociación entre las actuaciones militares (no exclusivamente masculinas, la mujer guerrera<sup>41</sup> – que no *virgo bellatrix*– tiene cabida con la Reina de la Estepa, Urdska y Gudrulkja, hermana e hija<sup>42</sup> de Gudú estas dos últimas respectivamente), y las ocupaciones (y preocupaciones) lúdicas, deportivas (y políticas) del Castillo. Bien es verdad que Olar y sus espacios cortesanos jamás alcanzan el refinamiento espléndido del libro de caballerías; austera, castrense y con escasa presencia femenina intramuros, ramplona y vulgar para Almíbar y Ardid («entre sus escasas debilidades se contaba la pasión por la dignidad y la solemnidad, la pureza dinástica y el suntuoso protocolo», 284), la Corte olarense dista de las de Gaula, Leonís y compañía. La Corte avergüenza a Ardid ante la llegada de la comitiva singular del Príncipe Once y la Princesa Tontina (capítulo XI), pero el paradigma opulento y suntuoso, el amor y el ingenio aludidos y concertados por mano femenina se incorporan a la

<sup>41</sup> La reina de la Estepa, Urdska, se ajusta al prototipo femenino de la mujer amazona o consagrada al ejercicio de las armas, una de las variables del motivo de la *virgo bellatrix* ampliamente analizadas por Marín Pina. Junto con la doncella guerrera, que empuña las armas circunstancialmente instada por muy diversos motivos (y a la que el romancero español ya había desarrollado), y la muchacha que se muestra en traje de hombre, tan frecuente también en la comedia nacional áurea española (recuérdense, por ejemplo, dos personajes esenciales como Rosaura, ya en la primera jornada de *La vida es sueño* [Pedro Calderón de la Barca, 1635], o doña Juana en *Don Gil de las Calzas Verdes* [Tirso de Molina, 1615]), la amazona hace de la guerra su *modus vivendi*, «guerrera por naturaleza y educación e inicialmente andrófoba [...], sin renunciar ni ocultar nunca su condición femenina [...] pelea en el campo de batalla como cualquier otro caballero, porque su deseo de fama personal, sus inquietudes, su valentía y su destreza con la espada son idénticos aunque ella sea una mujer» (Marín Pina, 1989, 84-86).

<sup>42</sup> Con ellas se incorporan a la novela dos núcleos de acción guerrera y pasional instalados en el incesto, replicado.

novela a través de la Isla Leonia, enfilando el final de la obra. Es esta ínsula el cronotopo antagónico a Olar y el reflejo más análogo a los tiempos y espacios de solaz, divertimento y reposición individual del caballero por estar en comunidad con lo más distinguido de su microcosmos. La Isla es el espacio ambicionado por Ardid por evocarle el Sur luminoso del que ella misma procede; hasta allí se desplazará Almíbar como embajador del Reino de Olar para concertar el nuevo y ventajoso matrimonio de Gudú con la heredera, Princesa Gudulina, de reveladora onomástica en cuanto a políticas y estrategias matrimoniales por parte de la madre, epónima de aquella (capítulo VIII).

La isotopía cortesana que integra juegos de armas en el palenque y talanquera (justas y torneos), las fiestas, banquetes, danzas, conciertos, teatralizaciones, espectáculos de magia y maravilla, conversaciones triviales, competiciones literarias o ejecución musical de versos, juegos chispeantes y, en definitiva, cuantas actividades distraigan el ánimo de los cortesanos se aclimata en el *Rey Gudú* a tenor de la visita que personalmente Ardid emprende en su madurez (de treinta y un años) a la Isla. La prometida del Rey ha alcanzado la edad exigida para las nupcias y el viaje de la Reina, *mulier viatrix*, más allá de rubricar el negocio matrimonial condensa el sentido del viaje medieval iniciático y existencial propuesto por Paul Zumthor. También será el último reencuentro con la opulencia de otro tiempo infantil e irrecuperable. Es en esta escenografía vertebral en el capítulo XVI en la que hallaremos la ironía y el cinismo de Ardid; sus apreciaciones para con su consuegra son constantes y hábilmente veladas: de la complicidad taimada entre madre e hija se percata la perspicaz Reina, pensando «De tal palo, tal astilla» (540), y «Ah, pajaronas, ahora veo que llegó a vuestros oídos la poca gracia que hizo a Gudú el nombre de la pobre Tontina [...], cachorrilla de raposa, le darás tantos hijos como seas capaz» (540).

De este modo, en el transcurso de estas jornadas veremos a la Reina Ardid reír libre y desencorsetada, con camaradería con la Reina Leonia pasear por el Jardín de los Banquetes, escuchar el canto sorprendente de los cientos de ejemplares exóticos de la pajarera real, asombrarse con el desfile sumptuoso de uniformes, trajes y tocados tanto masculinos como

femeninos, degustar exquisitezas y gollerías nunca antes probadas ni imaginadas, deleitarse con el mobiliario y las riquezas sin rival de Leonia, y, por primera vez, encontrar uno de esos gigantes habituales en el *romance* de caballerías tradicionales, «un cierto Príncipe de Escorpio, que ostentaba la estatura de tres hombres corrientes superpuestos, y cuyos largos cabellos negros se enredaban a ambos lados de sus mejillas en sartas de pedrería» (545). La corte de la Isla Leonia es, en sí, una suerte de patio de Monipodio encubierto y recubierto por joyas; exóticos y peregrinos son los caballeros que la integran, piratas de fisonomías imponentes e incompletas (faltos de lóbulos, o un pie, una mano, la oreja, etc.), pero refinados a un tiempo. La Isla es, también, otro de los reductos de dominio y poder femenino, contrapuesto a la Estepa de Ursdka y su madre, sin caer, no obstante, en la recuperación de Pentesilea, Hipólita y las amazonas: la Isla, en palabras de su Reina, es «una isla mujer: y que si bien nadie puede dudar que los hombres son extraordinarios conquistadores [...] en definitiva las mujeres somos la civilización» (548).

#### *El tiempo y el espacio: reminiscencias caballerescas y renovación lírica*

La coordenada espaciotemporal del libro de caballerías basculaba entre la suspensión parcial del decurso cronológico del segundo—con la percepción de la caducidad y limitaciones de todo lo animado—, y la dicotomía, a su vez, entre el espacio centrípeto que es la corte, y el centrífugo de la aventura, con la puesta en camino, *quête* o viaje del héroe andante. La naturaleza vectorial del tiempo, noción fenomenológica humana, se materializaba paradójicamente: si por un lado la aventura instalaba al caballero y al lector u oyente en eje diacrónico en el que los diferentes episodios se iban sucediendo de modo causal y consecutivo (mediatos o inmediatos los resultados de las intervenciones de los héroes), enmarcados a su vez en un tiempo no muy alejado de los hechos de la Pasión (Cacho Blecua, 1996, 173), la asunción de su paso en aspectos básicos y pragmáticos como el envejecimiento y la merma de las facultades, o la edad provecta alcanzada quedaba en suspense, sin afectar a la verosimilitud ante los lectores. El libro de caballerías parece instalarse en una suerte de eterno presente en el que abuelos, padres, hijos, nietos, bisnietos

y choznos logran coexistir naturalmente, todos combatiendo en relación de simultaneidad temporal, acompañándose los unos a los otros en largas travesías, lozanos y vigorosos, en caída positiva del tiempo. *Amadís de Gaula*, por ejemplo, cuenta con el ilustrativo árbol genealógico que, sobre la base iconográfica del de la familia real austriaca realizado por Aegidus Sadeler en 1629, Anna Bognolo y Stefano Neri reformularon a instancias de *Progetto Mambrino* para la exposición que llevó a cabo la Biblioteca Nacional de España con motivo del quinto centenario de su *editio princeps* (2008). Las ramificaciones brotadas de Perión de Gaula y Helisena (también la Condesa de Selandia) impactan al lector (o espectador de este panel), al pensar en esta convivencia juvenil de Amadís y sus descendientes. No fue frecuente que el lector del libro de caballerías áureo dispusiese de los capítulos pertinentes a la muerte de sus héroes preferidos<sup>43</sup>; con ello se inhabilitaban posibles continuaciones –emprendidas tanto por los autores originales como por quienes les usurpaban personajes y publicaban libros apócrifos (Gutiérrez Trápaga, 2017b, 57)–, y de ahí la admiración del cura Pero Pérez por *Tirante el Blanco*: «aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen» (*Quijote* I, VI, 70).

En *Ovidado Rey Gudú* Matute sitúa los hechos en un eje temporal tripartito, convergente para con el libro de caballerías tradicional en la sus-

---

<sup>43</sup> Pese a todo, también Amadís muere (aunque su fallecimiento será negado por Feliciano de Silva, que publicará hasta cinco nuevos títulos para el ciclo constituido por el personaje) si bien sus mandas testamentarias morales, afines al doctrinal católico, las recoge *Lisuarte de Grecia* (1525), de Juan Díez, no la obra original de Garci Rodríguez de Montalvo. El propio Cervantes sufriría la publicación del apócrifo *Quijote* por parte de quien se escudaba tras el falso autor Alonso Fernández de Avellaneda en 1614, apurando el alcaláinio la edición de la segunda parte de la novela original ya en 1615. Con la muerte de don Quijote (II, LXXVIV), Cervantes impedía que su personaje principal anduviese de nuevo por textos y obras ajenos a su autoría: «Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. [...] Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, [...] a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja» (*Quijote* II, LXXIV, 1075).

pensión del tiempo inherente a la maravilla (lo vertebran el Trasgo, Ondina, la Gran Dama del Lago de las Desapariciones, el Príncipe Once y su comitiva de niños eternos), la progresión del linaje de Olar (al igual que en el *romance* de caballerías, se geminan motivos o unidades de acción como pudo verse con el triángulo neoartúrico amoroso), y la selección de un tiempo vagamente histórico altomedieval –siglos X u XI–en una Europa central de ascendencia germánica. Esta última coordenada es imprecisa, si bien cuenta con ciertas referencias que permiten conjeturar una demarcación geográfica lejana pero situada en el Viejo Continente, cuyo tiempo histórico se anclaría a la presencia, por su mención continuada, de margraves («Antiguamente, príncipe soberano de algunos estados de Alemania») y los subsecuentes margraviatos<sup>44</sup>: «una innumerable y mal avenida sociedad de pequeños barones y un Margrave temido, el feroz Tersgarino» (22), «esta frontera natural sólo aparecía interrumpida por el misterioso margraviato llamado el País de los Desfiladeros» (24), «por orden expresa del nuevo Rey –el antiguo Príncipe Bastardo–. Dieron al Conde Olar el título de Margrave –con derecho a herencia absoluta» (36). Ambos términos son germanismos, cuyo étimo compuesto se articula sobre las raíces *mark* 'frontera' y *graf* 'conde' (*DLE* en la entrada del primero de los sustantivos). Sin embargo, y quedando al margen tanto el primero como el tercero, el tiempo diacrónico que sintetiza el esclarecedor árbol genealógico con que cuenta el lector posee un ajuste mucho más realista, pues compromete la vida de todos sus personajes, incluido Gudú y su particular desenlace, con el fin natural de cualquier existencia que no es sino la muerte. Los personajes principales humanos, Sikrosio, Volodioso, Ardid, Almíbar, Predilecto y los hermanos de Gudú, acaban sus días con clara conciencia de finitud, que se hace especialmente emotiva en el caso de la Reina. La novedad, a instancias ya de la pulsión del tiempo con que la novela lírica

<sup>44</sup> El Sacro Imperio Romano Germánico, especialmente bajo la dinastía de los Otónidas, articulaba sus territorios con estas demarcaciones geográficas convertidas en núcleos de población civil cuyos gobernantes, los margraves, ostentaban responsabilidades políticas, militares y económicas para con el Rey-Emperador. Se indicó que en la reciente exposición conmemorativa del centenario del nacimiento de la autora se referenciaba a Otón II como figura regia latente en *Ohidado Rey Gudú*. La mención al anterior Príncipe Bastardo coronado como nuevo Rey de Occidente pudiera remitir al monarca previamente referenciado, hijo de Otón I y su segunda mujer, Adela de Italia. El futuro Otón II consolidaría su candidatura al trono tras ser sofocada la rebelión de su medio hermano (de padre) Liudolfo, a quien Otón I despojó de todo derecho sucesorio.

contemporánea permeabiliza al *Rey Gudú*, radica en la asunción introspectiva que del paso de este llevan a cabo los diferentes personajes (muy especialmente madre e hijo), así como en la conciencia plena del instante revelador o epifánico (la *durée* bergsoniana) que hiperestimula la percepción sensorial:

La textura de la novela lírica, su espacio verbal, hormiguea de *sensaciones* multiformes donde lo impalpable se hace palpable. [...]. Evocación sería la palabra y evocar el verbo [...]. Lo *oído*, *visto*, leído [...]. El vagabundeo de la *mirada* y la receptividad de un *sexto sentido* abierto a transmisiones de gran finura, fundidas con *recuerdos y fantasías y sueños*, determinan una visión que penetra más allá de lo tangible (Gullón, 1984, 20),

Esto se puede apreciar en el siguiente pasaje de la novela de Matute:  
[el *recuerdo* traía consigo la maldita *visión de sí mismo* [Sikrosio], cierta mañana de primavera junto al Oser, y le aniquilaba. Todo su ser volvía a sumergirse en aquella *ceguera*, en la absoluta *incomprensión* de cuanto le había acontecido, hasta el punto de convertirle, poco a poco, en el espectro de sí mismo [...]. Porque aquella mañana [...] le había *desvelado* la existencia de un elemento que residía en él [...] cuya naturaleza no podía ni pudo jamás explicarse. [...] Cuando volvía en sí, el *terror* se fundía, se fundía, desaparecía ante sí mismo, y sólo era un jirón de *miedo*, un mísero despojo en la arenosa tierra que descendía hacia el río (21-22)<sup>45</sup>.

Asimismo:

las *experiencias sensoriales* se acumulan en la mente y su *desorden* estimula la *percepción* de una *realidad diferente*: [...] [es] la consagración del *instante* como unidad narrativa [...] [con] el propósito de transportar el instante a la duración, eternizándolo, es decir, *espacializándolo* (Gullón, 1984, 20-21),

Y cuando, por fin, con sus pies descalzos, *pisó los guijarros y la arena*, el *sol* asomó enteramente sobre el agua. Entonces, Ardid se detuvo, asombrada, ante un paisaje desconocido. Allí no había ancladas naves, suntuosas y doradas, ni vestigios de fiestas ni de placer. Un *spectáculo* desolado, *desierto y reseco* se ofrecía a sus ojos. Y el sol naciente únicamente arrancaba *destellos* a un suelo rocoso, sembrado de cascotes; trozos de loza o mosaicos que algún día fueron hermosos; trozos de espejo roto, que a los primeros rayos del día semejaban estrellas efímeras, fugaces.

---

<sup>45</sup> En ambas citas y las dos siguientes las cursivas son propias.

—«Dios mío— se dijo Ardid—. *Todo era un sueño, o un recuerdo...* Todo esto son los restos de los sueños [...].» Y corrió *sin sentir el dolor de las heridas* que abrían los cascotes y rocas en sus pies descalzos, a sumergirse de nuevo en el lecho de su cámara: con los ojos cerrado, y diciéndose que *todo aquello no había sucedido*, que sólo era el sueño de un sueño, o de miles de sueños... (554).

Se confieren, de este modo, valores simbólicos o alegóricos a mínimos detalles del espacio circundante que conducen a personajes y lectores hasta los tópicos clásicos: *Tempus fugit, Ubisunt?, Vanitas vanitatis et omnia vanitas* o *Pulvis eris* devienen en cronotopos en *Olvidado Rey Gudú*, anclado, si bien de modo mucho más existencial y bronco, en las consideraciones catequéticas de la reina Briolanja con que finaliza el primero de los libros de *Amadís*:

*veamos agora estos grandes señoríos, estas riquezas que tantas congoxas, cuitas, dolores y angustias nos atraen por las ganar, y ganadas por las sostener, ¿sería mejor como superflua y crueles atormentadoras de los cuerpos y más de las ánimas, dexarlas y aborrescerlas, viendo no ser ciertas ni turables?* Por cierto digo que no; antes afirmo que *seyendo con buena verdad, con buena conciencia ganadas y adqueridas [...] podríamos en este mundo alcançar descanso, placer y alegría* (*Amadís de Gaula*, 1996, 655).

No asisten a Gudú, por ello no es émulo de Amadís, ni la buena verdad, ni la buena conciencia en nada de cuanto haya emprendido.

En cuanto al espacio, a los conocidos y ya abordados Corte de Olar y campo de batalla vendrán a sumarse escenografías nuevas con que, o bien incidir en la divergencia que el Castillo, sus dependencias y el Reino mismo entablan para con los armoniosos Gaula, Leonís, Hircania, Nicea o las idealizadas Grecia e Inglaterra y el viejo Camelot, o bien, ajustarse en mayor medida a los ámbitos sobrenaturales que el paradigma de la caballería establece, independientes del *locus amoneus* cortesano y, por tanto, urbano. Entre los primeros, la Torre Vigía —recuperada de la novela homónima—, el Torreón Azul o la Corte Negra instalan a Olar en una estética rala si se toma como arquetipo la magnificencia de los espacios señalados previamente. Opresivos, oscuros y fríos (el invierno y el otoño son las estaciones habituales en que transcurren hechos relevantes), son tanto los escenarios de la brutalidad, las bajas pasiones, las envidias, las

maquinaciones y los desprecios, como la antesala de posteriores cronótopos distópicos. Aunque alejados de la corografía caballeresca, los espacios de la miseria, iniquidad y degradación del individuo también estaban presentes en el *romance* clásico. Sin embargo, y aun no ignorándolos, todas estas escenas portaban una funcionalidad clara: eran espacios sojuzgados a los que el héroe debía debelar, restituyendo finalmente la justicia arrebatada, como sucedía, por ejemplo, en los dominios de Arturo, puesto en la tesitura de entregar a Ginebra en rehenes a Meleagante si deseaba restaurar la paz en los mismos en *El Caballero de la Carreta*.

Sin embargo, la espacialización del hambre y la injusticia (temas imprescindibles en la producción de Matute) se reviste en el *Rey Gudú* de la imposibilidad de toda reversión. El País de los Desdichados es, a este efecto, el espacio más emblemático, superior a la Estepa, por ejemplo, por la ausencia de capacidad militar y determinación rebelde que lleve a sus habitantes a alzarse contra Volodioso y posteriormente Gudúsino hasta muy avanzada la novela. Esto hace del País un reducto con que marcar si no un punto de inflexión en la obra, sí un profundísimo contraste con la estética y finalidad con que escenarios similares (aunque limitados en presencia y duración) concurrían en los relatos caballerescos tradicionales. El País de los Desdichados es una constante sorda, resignada a la condena casi tantálica; es el recuerdo permanente, incluso ejemplarizante, de la voracidad cruel de los gobernantes de Olar, porque también sus habitantes, como en el Infierno de Dante, han abandonado toda esperanza. Mientras la utopía edilicia y social permanece en una tradición literaria ajena, que solo conoce Almíbar:

—Mi hermano Almíbar me hablo, en tiempos, de otras cosas [...] tenía un libro bajo la cornamusa...y allí había historias muy curiosas que hablaban de un reino fastuoso donde los reyes dormían junto al río, en tiendas de seda y oro, y bebían en copas guarneidas de rica pedrería. Así lo decía el libro... y decía también [...] que las torres de sus ciudades no estaban hechas por las manos de los hombres, sino que fue el viento quien cinceló sus cúpulas doradas y sus torres azules...Sí, sí, llamad en seguida a Almíbar [...] y que traiga su libro, y lea para mí estas historias... (154),

En el Reino bastan dos palabras, verdadero *leitmotiv* para Volodioso y el consejero Tuso, para definir las razones de la Estepa sedicosa y el inmovilismo del País:

—¡Sólo hambre, hambre y miseria! [...] ¡Hambre y miseria! —repetía [Tuso], frenético, aun estando a solas. [...] Hambre y miseria, Señor [...]. Y de eso ya tenemos bastante aquí, en tierras de los Desdichados. [...]

Pese a que su clima no era suave, tal vez empujados por el *hambre y la miseria* [...] las Hordas penetraron más encarnizadamente y con mayor frecuencia (154-155).

Finalmente, entre los espacios que pueden resultar más análogos a los desplegados en los libros de caballerías destacan las inasibles Remotas Regiones de Los De Siempre (patria de Tontina y Once) y la Isla Leonia, más allá de la utilidad como escenario de corte ya planteada. Nos centramos en esta última. Las ínsulas o islas excepcionales fueron muy recurrentes en la literatura caballeresca; al exotismo de emprender travesías marítimas para alcanzarlas se añadían peculiaridades maravillosas que iban desde estar pobladas exclusivamente por hechiceras, hadas o magas, o por animales míticos y figuras del bestiario, hasta el convertirse en espacios de ratificación de la lealtad amorosa, la promesa de un nuevo tiempo y una nueva política utópica y caballeresca (Pinet, 2011, 95), sin olvidar su prodigiosa capacidad para desplazarse por el océano,emerger y desaparecer<sup>46</sup>, como ocurrirá, por ejemplo, con la Ínsula No Hallada de Urganda en *Amadís*, evocadora parcialmente de la Avalón artúrica (Bazzaco, 2020, 28). Sin duda, es la Ínsola Firme, en la que se encuentra el Arco de los Leales Amadores provisto por Apolidón, la más famosa de cuantas se hallarán en los libros de caballerías, acompañada en el universo amadisiano por otras de menor relieve como las de Romania (libro III, capítulo LXXII), la propia Bretaña, o las finales de la Torre Bermeja e ínsolas de Landas (libro IV, capítulo CXXX)<sup>47</sup>. La Ínsula de los Ximios mencionada, la misteriosa que

<sup>46</sup> Castroforte del Baralla, el espacio mítico en el que Gonzalo Torrente Ballester sitúa *La saga/fuga de J.B.* (1972) comparte con las ínsulas maravillosas del relato caballeresco la peculiaridad de elevarse y quedar suspendido en el aire, siempre que sus habitantes estén reunidos y lo piensen *al unísono*.

<sup>47</sup> Pinet incide en el copioso número de ínsulas registradas en *Amadís de Gaula*, un total de diecisiete (Pinet, 2011, 81). Entre ellas, la Ínsula Leónida entabla un claro paralelismo en cuanto a topónimo con la Isla Leonia de la novela que nos ocupa: «Assí estuvo este dicho tiempo que oís [...] esperando que su

contiene el valle de amor en *Amadís de Grecia* (Feliciano de Silva, 1530), la isla Malfado<sup>48</sup> del anónimo *Palmerín de Olivia* (1511), o la de Fortuna que regenta la (nueva amazona) Bucarpia en el *Floriseo* (Fernando Bernal, 1516) muestran la recursividad de estos espacios de aventura, pruebas de amor y maravilla. Nuestra Isla Leonia, reducto dorado de una piratería mitificada, es sumamente insólita, pues no solo somatiza un tiempo hedonista, sibarita, placentero, feliz y armonioso, su existencia se prefigura como mito para una joven Ardid, casi enclaustrada en Olar. La Isla es nómada y errática, lo que dificulta hallarla cartográficamente y fondear en sus puertos; además, incrementa su condición giróvaga la rotación que efectúa sobre sí y que entrevé Ardid muchos años antes:

reaparecía en su mente la imagen de una isla especial, una isla que parecía inasible en su duermevela, como la misma representación de lo imposible: era una isla que parecía girar sobre sí misma reluciente como una joya, vista a través de su piedra azul, horadada (284),

«Ay, la Isla de Leonia... ¿existirá alguna niña en el mundo, que no sueñe con ella...? Y de pronto, la volvió a ver, con un dolor y amor inmensos, recuperando su corazón de siete años. A través de una piedra azul [...] su mirada de niña pudo atisbar por vez primera, una isla que giraba sobre sí misma, como un sueño imposible de alcanzar, «la Isla de Leonia...» (524-525).

La isla, cuyo topónimo evoca Leonís porque ambos comparten la misma (y evidente) raíz, depende por completo de la existencia de su monarca, la Reina Leonia, consciente de su finitud inexorable, asumida sin aspavientos y con naturalidad y tristeza:

Esta Isla es, en realidad, un antiguo corazón, una antigua luz, un antiguo amor, una antigua vida..., aunque, tristemente, pronta a desaparecer. El día en que yo muera (y no lo olvidéis, Ardid, querida), la Isla partirá conmigo, y jamás regresará [...]. Tal vez podrán recordarnos, imitarnos, desearnos, difamarnos o condenarnos; pero nunca, *neveremos*. Y nuestra desaparición [...] abrirá un gran

---

señora [Oriana] le mandasse, fasta tanto qu'el rey Lisuarte, sabiendo por nuevas ciertas cómo el rey Arábigo y los otros seis Reyes eran ya todos con gentes en la Ínsola Leonida para passar a la Gran Bretaña [...] adereçava toda cuanta más gente podía para los resistir» (*Amadís de Gaula*, 1999, 1030).

<sup>48</sup> En esta, su dueña, la sabia Malfada, encanta y retiene a cuantos hombres arriban, sin que ninguno haya salido con vida de su torre.

vacío... en el mundo. Un gran vacío [...] Aquí queda solo el mundo de Leonia, y Leonia ha sido la última Reina y la Última Isla, porque *estamos condenados a desaparecer*<sup>49</sup>. Somos el último reducto de una muy antigua, muy sabia, muy hermosa y desaparecida vida... (542-543).

Leonia es el último de los cronotopos de la utopía caballeresca recuperado por la Reina de Olar. Pero también es el recuerdo de un mundo amenazado y condenado, como el de Michael Ende<sup>50</sup>, y la advertencia a Ardid (y a los lectores) de que no se concederá una «segunda oportunidad sobre la tierra» con que poder regresar a cuanto Leonia suponga, íntimamente, a cada uno de ellos.

## **5. Los manuscritos y lecturas que brindan *una segunda oportunidad sobre la tierra*. La recuperación (macondiana) del Reino de Olar**

*Olvidado Rey Gudú* responde a una realidad preternatural por el tratamiento otorgado a la magia, maravilla y fantasía. Las diferencias entabladas para con el Realismo mágico y la neofantasía (Alazraqui, 2001, 276) radicarían, en grandes líneas, en la focalización e intensidad con que la estética realista, es decir, aquella que se ciñe al código de funcionamiento pragmático del mundo tangible y cognoscible, permea la obra, con concesiones naturalizadas de frecuencia variable a lo sobrenatural, en un contexto medievalizante y no inmediato o coetáneo. La configuración etológica base de los caracteres principales, en particular la Reina Ardid, participa de este realismo en cuanto a que el lector es susceptible de llevar a cabo identificación y proyección en ellos, pero también es aquí, precisamente, donde se quiebra el principio de realidad con respecto a su protagonista, que no podría considerarse un personaje fantástico en su totalidad, pues invalida la segunda y tercera premisa cifradas por Todorov (1972, 43-44) a propósito de la condición de la fantasía y lo fantástico<sup>51</sup>. También es el axioma

---

<sup>49</sup> De nuevo, la cursiva es propia.

<sup>50</sup> *La historia interminable* (1979).

<sup>51</sup> Por suscribir el pacto de ficción, ni otros personajes, ni el lector dudan de su naturaleza especial, y por las dimensiones de la novela, no la considerará íntegramente alegoría o símbolo, sí por el contrario a ciertos motivos o cronotopos.

sustancial de la novela, y su revocación la que permitirá correlacionar la obra de Matute con el Macondo de Gabriel García Márquez, vertebrado asimismo por la saga familiar fundadora y por tanto preeminente de los Buendía.

Las condiciones de la etopeya de Gudú, recordémoslo, son excepcionales: para alcanzar la gloria perpetua que corresponde a la cabeza de toda *monarchia universalis* al niño se le extirpa la capacidad de amar; la corporeidad de esta premisa es la imposibilidad para el llanto, si bien el Trasgo del Sur y el Hechicero albergan «una duda, vaga y remota, pero duda al fin<sup>52</sup>» (232). Como en los más elementales relatos folclóricos, la concesión de una gracia maravillosa lleva aparejado su interdicto: si este se quebrantara, aquella desaparecería, inhabilitándose *de facto* el don. Nadie, en la cámara de la Reina, previó que el amor es una pulsión bimembre, pues no solo se dirige hacia el otro en múltiples facetas –con o sin reciprocidad–, sino que también es reflexivo, autotélico, capaz de fundir a objeto y sujeto amado en uno mismo. Gudú, claudicante tras la última batalla, herido, envejecido, cansado y despojado del porte regio, anónimo ante un niño, escuchará en boca de este las palabras que catalizan su final: «Viejo tonto y feo» (864). El Rey se aproximará hasta el Lago para, como Narciso, contemplarse. La imagen ratifica la sentencia; el Rey, antes legendario, se revela al fin análogo al lector<sup>53</sup> (Todorov, 1972, 19), *sic transit gloria mundi*:

el Rey no podía amar a nadie, excepto a sí mismo. En aquel momento, un antiguo y conocido Dragón emergía del agua: un Dragón que llegaba hasta él desde la oscura memoria de su sangre, desde el terror de Sikrosio. Con un débil grito, lloró por primera vez. Por él, por toda su vida, por su perdida juventud, y, sobre todo, por la gran ignorancia de cuanto le rodeaba. [...] como todo, como todos, se hundía también en el inmenso e irreparable olvido de su vida y de todas las vidas (864-865).

La condición se ha conculado, el llanto es el reactivo del desenlace de Gudú y su Reino, y también la sentencia y destino ecuménico contra el

<sup>52</sup> La duda que albergan ambos personajes no consiste en la vacilación que afectaría, según Todorov, a ciertos caracteres del relato fantástico, sino a la efectividad total del conjuro, y por tanto, la garantía plena de que Gudú no vaya a amar a (absolutamente) nadie.

<sup>53</sup> Del esquema quíntuple planteado por el autor, a Gudú, ante su final, le ha de corresponder el tercer tipo de héroe, el correspondiente al *género mimético elevado*.

que se creyó escapar. El llanto del Rey, mítico y clásico<sup>54</sup> (Roig, 1998, 163-173), acrecienta las aguas del Lago de las Desapariciones, cuyo topónimo, de nuevo, se revela literal. El Lago anega al Rey, las inmediaciones, el Reino todo, la memoria de cuantos existieron, rodearon, amaron, sufrieron a Gudú, y procuraron, fracasando, su inmortalidad historiográfica y de anales. El *Libro del Reino* y los metarrelatos impuestos por Gudú al Hechicero o a Almíbar no habrán servido. Desconocemos si en ellos el primero consignó, como Melquíades en sánscrito, la debacle del Rey, si previó que las aguas lo extirparían de la memoria de los hombres, como el gitano la extinción de los Buendía en la figura del último de la estirpe quién las hormigas ya van comiendo, revelándole a un conmocionado Aureliano Babilonia que en la consumación de la lectura de los pergaminos también está cifrada su muerte inminente (García Márquez, 2007, 469-471). Ambos momentos son epifánicos y entrañan una paradoja similar: el olvido perpetuo se cifra bien en la culminación de la lectura («estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos» (García Márquez, 2007, 471), bien en la crecida de las aguas en *Gudú* («Y el llanto del Rey cayó al Lago, y éste creció. Creció de tal forma que anegó la ciudad, el Reino y el país entero. [...] Y tanto él, como su Reino, como cuantos con él vivieron, desaparecieron en el Olvido<sup>55</sup>» (865).

Pero ni Macondo ni Olar se hallan *desterrados de la memoria de los hombres*, ni *desaparecidos en el Olvido*, no de otro modo podríamos haber tenido constancia de ellos. La metalepsis, disolución de planos ontológicos entre autores y lectores reales, y autores y lectores implícitos (Genette, 2004, 15) –desleimiento suscrito conscientemente por ambos implicados (autor y lector) en el pacto de ficción (Pozuelo Yvancos, 1993, 160)– brinda la única posibilidad de revocación de sendas predeterminaciones existenciales: la metalectura en el caso de *Cien años de soledad*, la lectura en *Olvidado*

<sup>54</sup> Garcilaso, en la Égloga I, incide en el poder hiperbólico del llanto de sus protagonistas, Salicio y Nemoroso, ante dos cuitas amorosas de signo diferente: el abandono de Galatea y la muerte de Elisa. El segundo, a propósito de esta, también acrecienta las aguas al llorar: «Yo hago con mis ojos / crecer, lloviendo, el fruto miserable» (vv. 308-309).

<sup>55</sup> Cursivas propias en ambas citas.

*Rey Gudú*. Si como lectores, asumimos y aprehendemos los manuscritos de Melquíades como la propia sustancia textual de la novela, la lectura efectuada en el plano pragmático exime de toda devastación a Macondo y los Buendía. Y, con independencia de que *Ohidado Rey Gudú* sea también el constructo definitivo de cuanto anotara, redactara y versificara el Hechicero (improbable, las consignas de lo épico y lo histórico quedaron claramente indicadas por el propio Rey), de nuevo la lectura exonera de ubicar *donde habite el ohido* las hazañas de Gudú y la historia del Reino. Leer es, así, el ejercicio que conjura el tiempo y lo pliega al del lector, reactivando, reanudando y regresando a la inmediatez del presente y a la inmanencia de lo eterno, como milenario cañamazo de rescate de la nada a que fueron, tan solo en apariencia, confinados Macondo y Olar, aun cuando Gudú no precipite su final vía lectura del manuscrito que hubieran compuesto el Hechicero y quien lo sucediera. No es el personaje, en el caso del Rey, quien incoa la paridad o mismidad del tiempo del relato con el tempo personal de su lectura-espejo, cuya finalidad no es sino la agnición reveladora para Aureliano Buendía. En *Gudú* se declinará toda continuidad de los parques cortazarianos en que hubiera podido devenir Olar; por el contrario, se activa la hora del lector, que comprueba que, pese a cumplirse el interdicto del llanto exterminador de personaje y reino que pesa sobre aquél, solo la ficción y su capacidad fenoménica consigue devolverlos a un plano ontológicamente real por narrado y leído, abrogando el olvido a que condena el romper a llorar Inagotables segundas oportunidades sobre la tierra. *Dimenticato Re Gudú, Ricordato Re Gudú*.

## 6. Conclusiones

- a) *Ohidado Rey Gudú* constituía el último de los libros de caballerías «a la moderna» del siglo XX, preludiando las formas del XXI a instancias del tratamiento de los personajes, la renovada metalepsis teorizada por Genette, el manejo lírico e introspectivo del tiempo, y su espacialización en cronotopos alegóricos o simbólicos que invalidaban la idealización con que el *romance* caballeresco castellano se

desarrolló. Su incorporación a la plataforma *AmadissigloXX*<sup>56</sup>ha de implicar la convivencia necesaria entre paradigmas y temas tradicionales en aquellos, y la modernidad (o contemporaneidad) de los nuevos cauces narrativos en lengua española. La inclusión e implementación de los primeros admitiría, a su vez, la correlación con los motivos censados en otro de los proyectos de *Mapping Chivalry*, la (dinámica y en ampliación permanente) base de datos *MeMoRam*<sup>57</sup>. De este modo, de los casi sesenta motivos escrutados, *Olvidado Rey Gudú*, como reescritura caballeresca del siglo XX, actualiza, revisa o destruye los siguientes:

- b) *Animales: presencia o uso metafórico*: el Dragón mítico impone la circularidad temporal o eterno retorno en la obra, alegoría del pánico a la muerte y la desintegración en la memoria colectiva.
- c) *Uso de magia o intervención mágica*: imprescindible por cuanto de pre-determinación existencial implica para Gudú el conjuro por el que se le incapacita para amar.
- d) *Disposición ante un combate*: los capítulos de contenido militar e inspiración épica son recurrentes y constantes en la Estepa, en el País de los Desfiladeros, en el de los Desdichados, etc.
- e) *Banquete*: contrario (pero también complementario) al motivo anterior, se enmarca en el plano cortesano y es efectivo, especialmente, en los episodios transcurridos en la Isla Leonia.
- f) *Bautismo de niños*: son varias las imposiciones onomásticas simbólicas en la novela (Contrahecho, hermanos Soeces, etc.), si bien la más significativa es la de Gudú, austera y humildísima en comparación con las caballerescas tradicionales.

---

<sup>56</sup> La plataforma digital se integra en el marco del Proyecto de Investigación PRIN 2017 -*Progetti di Ricerca di rilevante interesse nazionale del Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR), prot. 2017J45XAR, Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21th century: a Digital Approach. AmadissigloXX* es una herramienta digital dirigida a censar y analizar el impacto que la poética caballeresca y el *Quijote* han tenido en la narrativa en lengua española de los siglos XX y XXI (extracto de la página de presentación del proyecto: <<https://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it/>>).

<sup>57</sup> Complementando a la anterior, *MeMoRam* sistematiza los principales motivos de los libros de caballerías castellanos, ilustrándolos exhaustivamente con textos extraídos de los mismos que así los acreditan. Para una información más detallada, podrá consultarse también la siguiente dirección: <<https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/>>.

- g) *Bodas*: resultan numerosas y variadas, naturales (a la manera caballeresca, bizantina y cervantina en el *Quijote*), por poderes (Tontina), concertadas y políticas (Gudulina), manteniendo en mayor o menor medida el boato de las clásicas del *romance*.
- h) *Cacería*: la del jabalí, de reminiscencia clásica (las de Calidón o el Erimanto) supondrá la muerte de Volodioso, confrontados el Rey y el Rey (215).
- i) *Doncellas guerreras y amazonas*: la Reina de la Estepa, Urdksa, hermana de Gudú, y su hija Gudrilkja, hija y amante del Rey, son los personajes destacados en este motivo, despojadas las primeras de la condición de *virgo bellatrix* al modo de la Bradamante de Ariosto y enmarcadas todas ellas en el tratamiento que el libro de caballerías ofrece a estos singulares y renovadores personajes femeninos.
- j) *Embajadas*: dispuestas por los consejeros de Volodioso y más tarde por la Reina Ardid y el propio Gudú, están desempeñadas por diferentes compromisarios (ellos mismos o subalternos), en aras de firmar tratados de paz, declarar la guerra o concertar nupcias.
- k) *Entradas triunfales*: Ardid es recibida con el protocolo impuesto por la Reina Leonia, pero es la llegada de Tontina y su comitiva, encabezada por el Príncipe Once-Lohengrin, la más significativa. Los recibimientos a Gudú victorioso carecerán de la solemnidad caballeresca clásica.
- l) *Entrega de joyas y regalos y hospitalidad*: complementan al episodio de la Isla Leonia en la figura de Ardid; sin embargo, la deconstrucción del primer motivo llega con la entrega a Predilecto de la piedra azul horadada y sin valor por parte de Ardid. Con ella se introduce el motivo del *amor fati y lenh* cortés entre el Príncipe y Tontina.
- m) *Ermitaño* (o mago o sabio): en el libro de caballerías es la figura consagrada al estudio y la espiritualidad en soledad, mensajera de paz y de confianza máxima (por ejemplo, Nasciano en *Amadís*). Es el deseo del Hechicero al final de sus días, si bien no se le permitirá abandonar la Corte de Olar.
- n) *Festejos cortesanos*: este motivo conecta nuevamente con las fiestas de Leonia en honor a Ardid.

- o) *Historia como metanarración y libros y bibliotecas*: la metanarratividad se articula vía libros y referencias consideradas como lecturas (e intertextos) posibles para la redacción de las crónicas y epopeya (conjetural) de las hazañas del Rey, con el Hechicero como principal autor, en calidad de cronista representado.
- p) *Investidura*: en el caso del Rey Gudú, la investidura juvenil es inherente a la distinción más elevada a que aspira el caballero andante, su coronación regia.
- q) *Islas y peñas*: si bien los enclaves agrestes y solitarios en los que hacer penitencia amorosa no hallan cabida en la obra, las islas maravillosas de extensa tradición caballeresca se sintetizan en la alegórica Isla Leonia.
- r) *Locus horridus*: se resignifica no como espacio connatural a lo teratológico, sino como distopía o escenario de miseria y degradación humana, teniendo en el País de los Desdichados su principal ejemplo.
- s) *Pastores*: aunque no se hayan abordado en el presente trabajo, el grupo de los Hermanos Pastores tiene un papel destacado hacia el final de la obra (capítulo XXIV), pues cuidan y sanan a Gudú en una de sus últimas batallas, prometiéndoles el Rey protección y derechos especiales. En ningún caso se tratará de una comunidad arádica a instancias ni del *romance* de caballerías, ni del pastoril.
- t) *Sentimiento doloroso*: el sufrimiento, poliédrico en sus manifestaciones, afectará a todos, siendo el último Gudú. Traición, deslealtad, cainismo, terror, abandono, nostalgia, conciencia de finitud y muerte, injusticia e impotencia son solo unas cuantas de las pulsiones que taladran a los personajes en algún momento.
- u) *Venganza por desamor y por la muerte de alguien*: tiene cabida este motivo en numerosas ocasiones, aunque pueda verse truncada y, por tanto, inhabilitada, especialmente entre los personajes femeninos. Nunca será efectiva si tiene en Gudú su objetivo.
- v) *Violencia hacia las mujeres*: la primera Margravina, madre de Voldioso, es víctima del uxoricidio de Sikrosio, marcando, precisamente, la sed de venganza en su hijo. Ardid será recluida –como repudio social– en la Torre, mientras la Reina de la Estepa y Urdska resultan vejadas y esclavizadas por el padre y el hijo sucesivamente.

*Olvidado Rey Gudú* revitaliza, así, los paradigmas del *roman* artúrico y los motivos del *romance* de caballerías tradicional castellano, convertido en (penúltimo) heredero de un extenso *Amadís* y sus derivaciones, cuyos influjos no andan sino reescritos en nuestros siglos XX y XXI «a la moderna», «a la contemporánea».

§

### Bibliografía citada

- Aarne, Anti; Thompson, Stith, *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, trad. de Fernando Peñalosa, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995.
- Alazraki, Jaime, «¿Qué es lo neofantástico?», en *Teorías de lo fantástico*, introducción, compilación y bibliografía de David Roas, Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 265-282.
- Alvar, Carlos; Lucía Megías, José Manuel, *Libros de caballerías castellanos; una antología*, Madrid, Debolsillo, 2004.
- Amadís de Gaula*, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula I*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Amadís de Gaula II*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1999.
- Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Icaria, 1997.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Introducción a *Morsamor*», en *Morsamor*, Madrid, Taurus, 1990.
- Baquero Escudero, Ana Luisa, «Un viejo y persistente tópico literario. El manuscrito hallado», en *Estudios románicos. Homenaje al profesor Joaquín Hernández Serna*, 16-17 (2008), Murcia, Universidad de Murcia, pp. 249-260.

- Bazzaco, Stefano, «»Acordó de encantar la isla de tal manera que nadie la pudiesse fallar». Reescrituras del mito de la isla inalcanzable en el género de los libros de caballerías castellanos», en *En línea caballeresca. Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca* (2020), eds. Axayáctl Campos García Rojas y Yordi Enrique Gutiérrez Barreto, Ciudad de México, Letras Hispánicas Eschola, pp. 19-41.
- Beer, Gillian, *The Romance*, London, The Critical Idiom, 1982.
- Beowulf*, ed. Luis Lerate, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Bognolo, Anna, «Representación cortesana en unos libros de caballerías renacentistas: la conversación y la fiesta en el *Amadís de Gaula* y en el *Esferamundi de Grecia*», en Librosdelacorte, 22, 13 (2021) <[https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2021\\_13\\_22\\_007](https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2021_13_22_007)>
- Bueno Serrano, Ana Carmen, «Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos», en *Revista de poética medieval*, 26 (2012), pp. 83-108.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «E fueron tan bien nodridos e tan bien acostunbrados»: educación y desarrollo heroico en *El libro del caballero Zifar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 25-44. <[https://parnaseo.uv.es/Tirant/art\\_axayactl\\_educ.htm](https://parnaseo.uv.es/Tirant/art_axayactl_educ.htm)>
- Cervantes, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, ed. Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 1998.
- Deyermond, Alan, «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», en *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 791-813  
<<https://www.cervantesvirtual.com/obra/the-lost-genre-of-medieval-spanish-literature/>>.
- Eisenberg, Daniel, «Los libros de caballerías y don Quijote», en *Amadís de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2008, pp. 413-417.
- El baladrio del sabio Merlín*, ed. José J. Fuente del Pilar, Madrid, Miraguano Ediciones, 2007.

- Flaubert, Gustav, *Madame Bovary*, Barcelona, Orbis, 1982.
- Flori, Jean, *La caballería*, Madrid, Alianza, 2001.
- Frye, Northrop, *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- Galmés de Fuentes, Álvaro, *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Madrid, Cátedra, 2006.
- García Berrio, Antonio; Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- García Márquez, *Cien años de soledad*, Alfaguara, Real Academia Española, 2007.
- Genette, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, traducido por Luciano Padilla López. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Gil-Albarellos, Susana, *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1999.
- Gómez Lara, María, *Don Quijote a voces*, Valencia, Pre-Textos, 2024.
- Gómez Moreno, Ángel, «Tratados y lecturas de *re militari*», en *Amadís de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2008, pp. 278-281.
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999.
- , «El paradigma de la mancebía en el *Amadís de Gaula*», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. José Manuel Lucía Megías y M.ª Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno Serrano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 283-315.
- Gracia, Jordi; Ródenas, Domingo, *Derrota y restitución de la modernidad 1929-2010*, en *Historia de la literatura española 7*, dir. José Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2011.
- Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel «The Boundaries of Fiction: Metalepsis in Marcos Martínez's *Espejo de príncipes y caballeros III* (1587) and its Precedents in Castilian Romances of Chivalry», en *Modern Language*

- Review* 112, 1 (2017a), Modern Humanities Research Association, pp. 153–70. <<https://doi.org/10.5699/modelangrevi.112.1.0153>>
- , *Rewritings, Sequels and Cycles in Sixteenth Century Castilian Romances of Chivalry. ‘Aquella inacabable aventura’*, Suffolk, Tamesis, 2017b.
- , «*Olvidado rey Gudíy los olvidos metodológicos de las fuentes de la novela de fantasía y la magia en la historia de la literatura española*», en *Storyca* 10 (2019), México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 33-46.  
<[https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM\\_es/StorycaWeb/Descargas/MS19/04\\_Tr%C3%A1paga.pdf](https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/Descargas/MS19/04_Tr%C3%A1paga.pdf)>
- , «La poética cíclica en los libros de caballerías castellanos y los combates entre protagonistas: del Amadís de Gaula al Amadís de Grecia». *En línea caballeresca: Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca*, ed. por Axayácatl Campos García Rojas y Jordi Enrique Gutiérrez Barreto, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, 2020, pp. 65–87, <[http://ru.athenea-digital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL\\_UNAM/3493](http://ru.athenea-digital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/3493)>
- , Campos García Rojas, Axayácatl, *Libros en los universos de ficción. Libros de caballerías castellanos*, Ciudad de México, Heúresis, 2024.
- Juan Penalva, Joaquín, «De cómo el *romanfusion* llegó a serlo: Prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa», en *Anales de Literatura Española* 17 (2004), pp. 89-106. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/de-como-el-roman-fusion-llego-a-serlo-prehistoria-literaria-de-una-nueva-formula-narrativa-985816/>>
- La búsqueda del Santo Grial*, traducción e introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 1997.
- La muerte del rey Arturo*, traducción e introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Biblioteca artúrica, 1997.
- Libro del amor cortés*, Andrés el Capellán, Madrid, Alianza, 2006.
- Lucía Megías, José Manuel, *De los libros de caballerías al Quijote*, Madrid, Trívium, 2003.
- Luna Mariscal, Carla Xiomara, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- Maire Bobes, Jesús, *Aventuras de libros de caballerías*, Madrid, Akal, 2007.

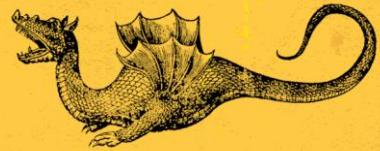
- Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen, «Aproximación al motivo de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129770>>
- , «Motivos y tópicos caballerescos», en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid-Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998. <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/qui-jote/introduccion/appendice/marin.htm>>
- Martín Morán, José Manuel, «La función del narrador múltiple en el *Quijote* de 1615», en *Anales Cervantinos* 30, 1992, pp. 9-65. <<https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1992.395>>
- Martínez Arnaldos, Manuel, *La novela corta*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1993.
- Matute, Ana María, «Ana María Matute», en *El autor enjuicia su obra*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 139-151.
- , *Ohidado Rey Gudú*, Madrid, Espasa, 1996.
- Neri, Stefano; Bognolo, Anna, «Árbol genealógico del ciclo de *Amadís de Gaula*». (Exposición «Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías» Material de apoyo 3), Biblioteca Nacional de España, 2008.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Pardo Bazán, Emilia, *Desencanto*, edición digital en pdf de Beatrice Fusacchia y Elisabetta Sarmati a partir de «Blanco y negro», 24/10/1903, pp. 13-14. <[https://amadissigloxx-backend.mappingchivalry.dlls.univr.it/wp-content/uploads/2022/12/1903\\_transcripcion\\_Desencanto.pdf](https://amadissigloxx-backend.mappingchivalry.dlls.univr.it/wp-content/uploads/2022/12/1903_transcripcion_Desencanto.pdf)>
- Pinet, Simone, *Archipelagoes: Insular Fictions from Chivalric Romance to the Novel*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2011.
- Pozuelo Yvancos, José M.<sup>a</sup>, *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- Prieto de Paula, Ángel Luis; Langa Pizarro, Mar, *Manual de Literatura española actual*, Madrid, Castalia Universidad, 2007.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Rank, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós Studio, 1991.

- Reeve, Clara, *The progress of the romance*, Colchester, 1785.  
<[https://archive.org/details/bim\\_eighteenthcentury\\_1785\\_1\\_0/page/n9/mode/2up](https://archive.org/details/bim_eighteenthcentury_1785_1_0/page/n9/mode/2up)>
- Riley, Edward C., *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000.  
–, *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Riquer, Martín de; Valverde, José M.ª, *Historia de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 2007.
- Roig, Adrien, «Las lágrimas de Salicio en la «Égloga I» de Garcilaso de la Vega» en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1998), Birmingham, Estudios áureos II, coord. Jules Whicker, pp. 163-173.  
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2316971>>
- Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier, *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.  
<<https://ruidera.uclm.es/items/e35eacf0-19ed-4423-861e-03d8a190d56a>>
- Soldevila Durante, Ignacio, *Historia de la novela española (1936-2000) I*, Madrid, Cátedra-Crítica y estudios literarios, 2001.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Torrente Ballester, Gonzalo, *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 2004.
- Trapiello, Andrés, «Un retrato de Juan Perucho», en *Poesía en el campus (Revista de poesía)* 38 (1996-1997), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 5-8.
- Tristán de Leonís*, Barcelona, Credsa, 1965.
- Williamson, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, trad. Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1991.
- Zarandona, José Miguel y Botero García, Mario, «Los textos artúricos de Emilia Pardo Bazán. *La última fada* (1916)», en *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, coord. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela, Real Academia Galega, 2009, pp. 801-810.



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### La parodia del mito del rey Arturo y la Galicia celta: *La saga/fuga de J. B.* (1972) de Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999)

Juan Miguel Zarandona Fernández  
(Universidad de Valladolid)

#### Abstract

Desde el siglo XIX, España y Portugal participaron en el renacer paneuropeo de la cultura y la literatura celtas, muy productivo en la nueva Europa. La añeja materia de Bretaña, la del rey Arturo, Merlín, la Tabla Redonda, Camelot o el Santo Grial, protagonizó dicho renacer que también alcanzó las regiones y lenguas de Iberia, en especial, a la Galicia brumosa, cuyo pueblo soñó ser una nación celta, y se esforzó por trasladar su creencia a la realidad, en su cultura popular y su literatura autóctona. Pasados los años, ya cerca del final del siglo XX, el maestro gallego de las letras, Gonzalo Torrente Ballester, publicó su monumental novela: *La saga/fuga de J. B.* (1972), toda una parodia hilarante de celtismo y del arturismo gallego.

Palabras clave: Rey Arturo, Galicia, celtismo, parodia, Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*

From the 19th century onwards, Spain and Portugal participated in the pan-European revival of Celtic culture and literature, which was very productive in the new Europe. The ancient matter of Brittany, that of King Arthur, Merlin, the Round Table, Camelot or the Holy Grail, played a leading role in this revival, which also reached the regions and languages of Iberia, especially misty Galicia, whose people dreamed of being a Celtic nation, and strove to translate their belief into reality, in their popular culture and native literature. Over the years, near the end of the 20th century, the master of Galician letters, Gonzalo Torrente Ballester, published his monumental novel *La saga/fuga de J. B.* (1972), a hilarious parody of Celtic and Galician Arthurianism.

Keywords: King Arthur, Galicia, Celticism, parody, Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*

§

Hasta ahora había una silla vacía a la derecha de Miguel de Cervantes, que acaba de ser ocupada por GTB, que ha escrito *La saga/fuga de J. B.*

José Saramago

De todos los disparates que el lector que subscribe ha leído en este mundo, este es el peor. Totalmente imposible de entender, la acción pasa en un pueblo imaginario, Castroforte del Baralla, donde hay lampreas, un cuerpo Santo que apareció en el agua, y una serie de locos que dicen muchos disparates. De cuando en cuando, alguna cosa sexual, casi siempre tan disparatada como el resto, y alguna palabrota para seguir la actual corriente literaria. Este libro no merece ni la denegación ni la aprobación. La denegación no encontraría justificación, y la aprobación sería mucho honor para tanto cretinismo e insensatez.

Se propone se aplique el SILENCIO ADMINISTRATIVO.

Dictamen de la censura franquista

## 1. Introducción

Desde mediados del siglo XIX, con el furor del romanticismo que tuvo lugar en la región española de Galicia, fenómeno cultural conocido como el Rexurdimento, por el *resurgir* de la lengua gallega y la cultura propia local, comenzaron a proliferar las teorías históricas, más o menos fundamentadas, que proclamaban que la definición más poderosa y auténtica de Galicia era aquella que concebía a esta como una «nación celta» a la par de Escocia, Irlanda, Gales o la Bretaña francesa. Dentro del campo de la creación literaria, esta mecha prendió con un éxito desbordante, gracias al cual toda una sucesión de escritores de la tierra, la mayoría también en lengua gallega, recurrieron al rey Arturo y a la materia de Bretaña como fuente de inspiración y objeto de apropiación literario-cultural. El legado de los pioneros del cultivo de este mito contemporáneo ha sido muy fructífero y ha logrado sobrevivir hasta el siglo XXI de manera ininterrumpida. Sin embargo, como no puede existir una moneda que no tenga dos caras,

tampoco existe *entusiasmo devoto* alguno sin su reverso *paródico*. Es decir, también hay que contar con *La saga/fuga de J. B.*, de 1972, la monumental novela caballeresca, entre otras muchas cosas, tildada de obra maestra del apreciado autor gallego Gonzalo Torrente Ballester (Ferrol, 1910-Salamanca, 1999) y considerada una de las más grandes novelas españolas del siglo XX. Don Gonzalo demuestra ser un gran conocedor de esta tradición, también admirador de su encanto y politización, pero no impide que su talento irónico-festivo se cebe de ingredientes tales como: ironía, burla, ridiculización, caricatura, descreimiento, etc. Todo esto abunda en su *La saga/fuga de J. B.*, una comedia humana laberíntica y un novelón artúrico y caballeresco de la posmodernidad desmitificadora, hasta donde dicha posmodernidad permite llegar. Por tanto, es necesario plantearse la necesidad de desvelar algunas de sus claves más originales desde la perspectiva artúrica para que no caiga en el olvido durante más tiempo.

En consecuencia, este artículo se organizará en una estructura de cuatro grandes apartados, cuyos objetivos prioritarios giran en torno a:

- (a) la figura de «rey Arturo», dedicado a la materia de Bretaña o materia artúrica y a los Estudios Artúricos, área del saber multidisciplinar contemporáneo, también ibérico;
- (b) la «Galicia celta» como realidad soñada y como terreno fértil para el enraizamiento de este mundo mítico, en apariencia, más propio de las islas británicas;
- (c) el escritor «don Gonzalo Torrente Ballester», fabulador favorito del pueblo español, gallego para más señas y ¿celta descreído?;
- (d) y «*La saga/fuga de J. B.* (1972)», monumento insuperado de la literatura española e hispana contemporánea al que también le ataña la materia de Bretaña.

## 2. El rey Arturo en la Iberia de los siglos XIX, XX y XXI

A comienzos del siglo XXI, cayó en nuestras manos un monumento bibliográfico, la titulada *The New Arthurian Encyclopedia* (1996), dirigida y por el profesor Norris Lacy. Entre las entradas de temática medieval y

clásica que se ocupaban de tradiciones nacionales de literatura artúrica se encontraban las siguientes: «Dutch» (122-123); «English» (133-136); «French» (160-162); «German» (182-188); «Italian» (245-247); «Welsh» (507-509); and «Spanish/Portuguese» (425-428). Esta enciclopedia también incluye entradas contemporáneas de tradiciones nacionales literarias, aunque son menos: «Dutch» (123-125); «English» (136-144); «French» (162-166); y «German» (188-194).

Yo, entonces, ya había comenzado a estudiar la recepción española del poeta victoriano Alfred Lord Tennyson (1809-1892), autor del ciclo de doce grandes poemas titulado los *Idylls of the King* (1859-1885), compuesto a lo largo de muchos años, que cuentan de nuevo el conjunto de las narraciones del rey Arturo y que se convirtió en el ejemplo máximo de la recuperación de la materia artúrica propia del siglo XIX<sup>1</sup>. Por lo tanto, sabía que no era verdad que tanto la literatura española como todas las literaturas ibéricas también se habían aficionado a la literatura artúrica desde el siglo decimonónico. Había descubierto que la biblioteca de la Casa-Museo de José Zorrilla de Valladolid albergaba un extraordinario volumen de leyendas en verso del vate don José Zorrilla (1817-1893), en dos tomos y titulado *Ecos de las Montañas*, de 1868 y de gran tamaño, y en edición lujosa a cargo de la legendaria casa Montaner y Simón de Barcelona, y profusamente ilustrados con grabados del maestro francés Gustave Doré (1832-1883), ilustrador de Tennyson que fue heredado por Zorrilla. *Ecos de las montañas* se compone de tres grandes leyendas: «El castillo de Waifro»; «La fe de Carlos el Calvo»; y «Los encantos de Merlín». Las dos primeras están inspiradas en la *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* (1860), del afamado historiador, político e intelectual barcelonés Víctor Balaguer (1924-1901). Pero la tercera, por lo contrario, es una traducción libérrima, adaptación o, incluso, libre creación basada en un original de su homólogo, el poeta victoriano Alfred Tennyson, es decir, el idilio titulado «Merlin and Vivien», según la edición de este influyente poema que se incluyó en el

---

<sup>1</sup> Véase la edición completa contemporánea, con introducción y notas, del año 1989 en la bibliografía.

volumen de los idilios ya escritos por entonces, los de los años 1867/1868, y que se publicó ilustrado con los grabados de Doré<sup>2</sup>.

Con el tiempo, este hallazgo iniciático se transformó en un canon muy completo de la literatura contemporánea inspirada en el mundo artúrico de los ámbitos ibérico e iberoamericano, que además incluye a otras modalidades artísticas como el cine, el cómic o las bellas artes. Las últimas versiones de dicho canon se han publicado en un capítulo específico del volumen *Arthur of the Iberians*, coordinado por el Prof. David Hook (Zarandona, 2015b, 408-445); y en un artículo publicado en el *Journal of the International Arthurian Society (JIAS)* (Zarandona, 2017, 4-37)<sup>3</sup>.

Los centenares de entradas, tanto de títulos como de autores, que constituyen esta colección se encuentran clasificados en ocho apartados amplios, en concreto, los siguientes: (1) pioneros del retorno de la materia de Bretaña a las letras españolas e hispanas (José Zorrilla, por aportar un ejemplo); (2) seguidores de Alfred Tennyson (Benjamín Jarnés); (3) seguidores de Richard Wagner (Alexandre de Riquer); (4) defensores de una Galicia celta (Álvaro Cunqueiro); (5) neomedievalismo (Joan Perucho); (6) nuevos tristanes (Benito Pérez Galdós); (7) literatura infantil y juvenil (José Miguel Bellosio); y (8) colección iberoamericana (Agustín Yáñez).

Y ¿cuáles serían las características propias del canon de literatura artúrica ibérica e iberoamericana contemporánea? A saber, las siguientes: (1) es un canon muy rico, amplio y variado; (2) se compone desde textos muy minoritarios hasta títulos muy populares; (3) comprende una grandísima variedad de tratamientos muy originales y desmitificadores de los argumentos, motivos y personajes heredados de la tradición, es decir, con gran número de innovaciones marcadas por las ideologías contemporáneas (feminismo, ecología, luchas de ideología y poder, defensa de las minorías, etc.); (4) es multilingüe: español, portugués, catalán-valenciano, gallego,

<sup>2</sup> Para posibles interesados en esta peripecia única de traducción y recepción literarias y cultural que unió el destino de tres genios del siglo XIX, Tennyson, Doré y Zorrilla, y que representa un hito fundacional del retorno contemporáneo de la materia de Bretaña a las tierras de Iberia, y, además, para posibles curiosos que quieran averiguar cómo una traducción de los poemas de Tennyson, con los grabados de Doré, se convirtió en una historia legendaria de Cataluña en versos de don José Zorrilla, puede consultarse el siguiente libro: *Los Ecos de las montañas de José Zorrilla y sus fuentes de inspiración: de Tennyson a Doré* (Zarandona, 2004).

<sup>3</sup> Una versión ampliada de este canon sigue pendiente de publicación.

vasco, asturiano); (5) ha sido un esfuerzo continuado, sin interrupciones desde el siglo XIX hasta el XXI; y (6) muestra un gran afán por atraer a personajes y lugares de la tradición a contextos locales de la península ibérica o las Américas, donde se naturalizan y fusionan con los nuevos escenarios.

### 3. La Galicia celta

La creación del mito de la Galicia celta se debe atribuir a historiadores gallegos de mediados del siglo XIX, y fue un fenómeno coetáneo al renacer de la lengua gallega, así como de una literatura independiente en lengua gallega<sup>4</sup>, y, también, a la vuelta del interés europeo por la redacción literaria y producción artística inspirada en los asuntos artúricos de origen medieval. Numerosos estudios han debatido la fusión de ambos fenómenos en las tierras gallegas. Por ejemplo, el titulado: *A materia artúrica na literatura galega*, esfuerzo investigador surgido de la pluma de María Xesús Lama López (2022). O capítulos como el denominado: «From Pondal (1835-1917) to Cabanillas (1876-1956): Ossian and Arthur in the making a Celtic Galicia» (Zarandona, 2016, 189-209).

Por lo que se refiere a estos historiadores, hay que citar, sobre todo, a los intelectuales Benito Vicetto (1824-1878)<sup>5</sup> y Manuel Murguía (1833-1923), figuras muy representativas de dicha segunda mitad del siglo decimonónico y miembros de pleno derecho del movimiento llamado Rexurdimento, según se ha citado anteriormente. Este movimiento tenía fines culturales como la recuperación, defensa y promoción de la lengua y la literatura gallegas, pero también intenciones políticas como la recuperación, defensa y promoción de una nación diferenciada llamada Galicia. Dicha recuperación-creación-promoción debía, además, estar encaminada a la consolidación y recreación, si fuera necesario, de una nación, con su

---

<sup>4</sup> Estos esfuerzos, de raíz e inspiración plenamente romántica, que estuvieron encaminados a la recuperación de las lenguas y literaturas regionales españolas, olvidadas en muy gran medida desde hacía siglos, recibieron nombres diferentes según los ámbitos geográficos de cada lengua minoritaria: Renaixença para el catalán-valenciano, Euskal Pizkundea (Renacer Vasco), para el euskera, y Rexurdimento, para el gallego.

<sup>5</sup> La historia de Vicetto se publicaría de forma póstuma entre 1880 y 1882 en Montevideo.

correspondiente cultura propia, la *celta*. La idea, balbuceante en sus primeros momentos, conquistó pronto no solo a intelectuales, escritores y políticos locales, sino al pueblo, que la convirtió en seña de identidad y protagonista de la cultura popular gallega<sup>6</sup>. Los paralelos con lo acontecido en Reino Unido para las naciones celtas de Escocia, Gales, Irlanda o Cornualles, o en Francia para la Bretaña francesa, fueron y son más que evidentes. Se trataba del furor cultural, literario y lingüístico causado por el llamado *Celtic revival* que tuvo también su eco y consecuencias, como estamos comprobando, en el noroeste gallego peninsular de la vieja Iberia. El renacer del rey Arturo, héroe celta por excelencia, fue un ingrediente fundamental de dicha tendencia popular.

Esta reivindicación, en tierras galaicas, fue muy polémica desde el principio. La ciencia (Historia Antigua, Arqueología, etc.) nos dice que ni siquiera fue Galicia, precisamente, la región de la Península que conoció la presencia de más población de raza, etnia o cultura celta. Ese trono le corresponde al área geográfica, entre Castilla oriental y Aragón, llamada la Celtiberia, cuyo yacimiento arqueológico más conocido es el que constituye las ruinas de la heroica ciudad de Numancia, en la actual provincia de Soria. Esto, sin embargo, ni impidió ni estorbó el entusiasmo galaico de la nueva identidad descubierta o afianzada, plasmada en una colección generosa de hitos culturales.

Por ejemplo, la traducción, desde comienzos del siglo XX, de un texto irlandés del siglo XII, el *Leabhar Gabhála Érenn* o *Libro de las invasiones de Irlanda*, es decir, la crónica o recuento de las invasiones sufridas por la isla irlandesa procedentes de la península ibérica, entiéndase, desde Galicia (Álvarez Lugrís, 2005, 74-83). De esta manera, se popularizó el hecho de que la ciudad de La Coruña se llamaba, en aquellos tiempos, Brigantia.

---

<sup>6</sup> Algunos de los equipos deportivos de las dos ciudades más populosas de Galicia eligieron sus nombres en consonancia con este furor por el celtismo. El ejemplo más sobresaliente es el equipo de fútbol del Real Club Celta de Vigo, fundado en 1923. Por su parte, el equipo de baloncesto de La Coruña, se llama Club Baloncesto Breogán, en honor del supuesto héroe celta local que protagonizó las legendarias invasiones medievales de Irlanda desde el noroeste de la península ibérica.

Igualmente, se conoció la existencia de un gran héroe local llamado Breogán (Sainero, 2008) el cual colonizó y comenzó a protagonizar la memoria o imaginario colectivos de la localidad coruñesa<sup>7</sup>.

Un segundo ejemplo sería aquel de la comarca septentrional gallega conocida por la Bretoña, parte hoy en día de la provincia de Lugo (García y García, 1978, 2000). Es un hecho bien conocido y aceptado que, entre los siglos IV y VII, tuvieron lugar las llamadas migraciones celtas desde las islas británicas, huyendo del avance invasor de los pueblos germánicos de anglos, sajones y jutos. Su destino principal, probado por la historia, fue la región occidental de cultura y lengua celtas de Bretaña. Sin embargo, algunos de estos fugitivos, en vez de hacia Bretaña, desviaron sus velas hacia esta región del norte de Galicia, donde constituyeron una comunidad específica que se mantuvo durante siglos (Zarandona, 2015a, 17-18; Zarandona 2016, 192-194). Esto también estaría probado documentalmente, aunque tal vez no su impacto real en la comunidad gallega en su conjunto.

En tercer lugar, debemos retornar a Manuel Murguía, más conocido por ser el esposo de la mítica Rosalía de Castro, protagonista máxima del canon de la literatura gallega en lengua gallega, y por ser el fundador de la Real Academia Galega en 1906. Pero el mayor empeño de su vida fue su *Historia de Galicia*, publicada entre 1865 y 1911<sup>8</sup>. Su tesis principal, a la que se subordinan todos los hechos históricos, es que los dos pilares de la identidad y la nación gallegas son la lengua, que, precisamente, no es un idioma celta, sino románico, y las raíces celtas. Además, Galicia, como nación oprimida, y los celtas gallegos han estado siempre en lucha contra los invasores: romanos, germánicos (suevos), los reinos medievales españoles (León y Castilla) y la España centralizada y unida.

Si retornamos y nos centramos en el ámbito literario, no se puede pasar por alto, como clave interpretativa, al escocés James MacPherson (1736-1796), quien afirmó que había traducido, desde el antiguo gaélico,

---

<sup>7</sup> Hoy en día se sigue manteniendo el aprecio por la figura lejana del héroe Breogán en La Coruña, como podrán comprobar todos los visitantes que acuden a la ciudad y visiten su conocido faro conocido como la Torre de Hércules. Junto a este antiguo monumento, se erige hoy en día una monumental escultura en piedra de este héroe.

<sup>8</sup> Don Manuel tardó cuarenta y seis años en completar y publicar su monumental historia en cinco volúmenes. Véanse los datos completos en la bibliografía.

toda una antiquísima colección de poemas del bardo Ossian, protagonizados por el héroe Óscar<sup>9</sup>. Ya fueran, de verdad, traducciones o, por lo contrario, libres recreaciones o, incluso, pura invención, lo cierto es que su descubrimiento se convirtió en todo un fenómeno paneuropeo que también llegó a la literatura española, ayudado por la traducción, la imitación o la mera influencia. Cabe citar a Ángel de Saavedra, el duque de Rivas (1791-1865) o al poeta José de Espronceda (1808-1842) y su composición significativamente titulada: *Óscar y Maldiva* (ca. 1830)<sup>10</sup>. Galicia, por su parte, conoció una personalidad artística a la que se ha denominado, entre otros, con los siguientes epítetos: el MacPherson de Galicia, el Ossian local o el bardo galaico<sup>11</sup>. Se trató de Eduardo Pondal (1835-1917), el gran poeta del Rexurdimento en lengua gallega y uno de los más entusiastas defensores y creadores, desde el ámbito de las letras, del mito de la Galicia celta. Él mismo dio el nombre de «A Cova Celta» al local de la calle Real de La Coruña donde se reunía con artistas e intelectuales de su mismo parecer, como Manuel Murguía, en una especie de hermandad en pro de la poesía.

Otro hito imprescindible fue la traducción de algunos poemas, también al gallego, del poeta victoriano inglés Alfred Tennyson, anteriormente citado, y quien fuera el protagonista indiscutible del renacer artúrico, o *Arthurian revival*, como fenómeno integrado en el más amplio *Celtic revival*, con sus monumentales *Idylls of the King*, igualmente citado antes, recuento completo de todas las narrativas artúricas como no se conocía igual desde la Edad Media.

### 3.1. *La nueva tradición gallega propia del rey Arturo*

Si Ossian jugó el rol de primer gran pilar del neoceltismo gallego, el segundo gran pilar también tuvo también nombre propio para denominarlo y conocerlo: Arturo (Artur, en gallego). Arturo conquistó las letras gallegas e inauguró toda una nueva tradición literaria autóctona. Los nombres de autores que han redactado y creado dentro de los límites literarios y artísticos de esta tendencia son legión. En este artículo quiero resaltar

<sup>9</sup> Véase la edición contemporánea, con introducción y notas, del año 1996 incluida en la bibliografía.

<sup>10</sup> Para una edición completa de los poemas de Espronceda, véase la sección bibliográfica.

<sup>11</sup> Para consulta de un estudio completo sobre Ossian en España, véase Montiel (1974).

cinco nombres a los que considero los principales representantes del productivo arturismo galaico contemporáneo<sup>12</sup>.

En primer lugar, no se puede prescindir de Ramón Cabanillas (1876-1956), el llamado Poeta de Galicia, autor de una colección de poemas épicos titulada: *Na noite estrelecida. Sagas* (1926). Estas sagas constan de tres partes: «A espada Escalibor», «O cabaleiro de Sant Grial» y «O soño do rei Arturo». La primera se desarrolla en la isla gallega de Sálvora. En la segunda el Grial se encuentra en el monte gallego de O Cebreiro. Y en la tercera el rey Arturo duerme su sueño eterno en Galicia, no en Avalón.

El segundo talento fue el de Vicente Risco (1884-1963) y su casi volumen póstumo *Mitología cristiana* de 1963, el cual versa sobre la rocambolesca, pero fascinante, teoría de los siete sabios del Grial: Merlín, el moro Flegetanis, el armenio Kyot, Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach, Ana Catalina Emmerich y Richard Wagner.

Tampoco puede faltar el mayor fabulador que Galicia nunca tuvo, Álvaro Cunqueiro (1911-1981), autor de decenas de pequeños textos artúricos y merlinescos, aparte de muchas decenas de alusiones a estos sus personajes favoritos en sus novelas. No obstante, su gran monumento a este respecto es su *Merlín e familia e outras historias* (1955), traducido y ampliado por él mismo al español en 1957. Lo mismo puede afirmarse del irrepetible y enigmático Xosé Luís Méndez Ferrín (1938- ), con cuentos como «Percival» (1958) o «Amor de Artur» (1982)<sup>13</sup>.

El quinto sería don Gonzalo Torrente Ballester (1910-1990).

#### 4. Gonzalo Torrente Ballester

¿Qué se puede decir de don Gonzalo que ya no se sepa? En primer lugar, Torrente Ballester fue siempre, durante toda su vida y aunque vivió

---

<sup>12</sup> Otros muchos nombres podrían haber sido incluidos en esta sección, entre ellos los de Emilia Pardo Bazán, Leandro Carré, Dario Xoan Cabana, Antón Castro, Carlos González Reigosa, Ricardo Carvalho Calero o Xosé Ramón Loureiro.

<sup>13</sup> Los datos completos de las primeras ediciones de los textos citados en este párrafo y en los dos anteriores se pueden consultar en la bibliografía.

en varios lugares, un gallego militante, aparte de un ícono de las letras españolas del siglo XX. Además, su reinado no se circunscribió al ámbito o mundillo de los círculos exquisitos de las letras, sino que llegó a ser un protagonista de la cultura popular en español. Cítense, al respecto, las conocidísimas adaptaciones de algunas de sus novelas a la pequeña y a la gran pantalla: su monumental trilogía *Los gozos y las sombras*, I, II y III (1957-1962) se transformó en 1982 en una serie televisiva. Asimismo, su *Crónica del rey pasmado* (1989) dio lugar a la película *El rey pasmado* en 1991, una deliciosa comedia de humor que narra las correrías del joven rey Felipe IV (1605-1665). No cabe olvidarse tampoco del hecho de que a nuestro autor se le otorgaron todos los principales premios españoles: Premio Cervantes, Premio Príncipe de Asturias de las Letras, Premio Nacional de las Letras y Premio Planeta, así como algunos internacionales de Francia y Portugal.

Gonzalo Torrente Ballester, como sabemos, es también el autor de *La saga/fuga de J. B.* (1972), pero este título es otra cosa muy distinta de lo que son los textos de sus antecesores y coetáneos gallegos. Como bien ha señalado Carmen Becerra, marcó un antes o un después: «Es cierto que cuando en 1972 se publicó *La saga/fuga de J. B.* la recepción que la crítica y el público había otorgado hasta entonces a las obras de este autor efectuó un giro de ciento ochenta grados» (1994, 14).

## 5. *La saga/fuga de J. B.*

La crítica (Becerra, 1982, 1994, 2011; López Roldán, 2001; Soler Serrano, 2000) ha alabado siempre grandemente este título, *La saga/fuga de J. B.*<sup>14</sup>, de don Gonzalo Torrente Ballester: una de las mejores novelas españolas del siglo XX; la obra maestra de don Gonzalo, aunque no la más popular, y comparable con el *Don Quijote* de Miguel y Cervantes, etc.

El mismo año de su publicación, obtuvo dos galardones: el Premio de la Crítica y el Premio Ciudad de Barcelona. Pero también es cierto, en contraste, que nunca se ha hecho una versión cinematográfica o televisiva

<sup>14</sup> Recuérdese que el título del poema épico artúrico de Ramón Cabanillas también incluía la palabra *saga* en su título: *Na noite estrelecida. Sagas*.

de esta gran novela. Por ello, su popularidad entre los lectores ha sido mucho más limitada.

Al respecto, hay que reconocer que no se trata de un texto fácil de leer por varios motivos, entre los que cabe resaltar los siguientes:

- 1) *Claves culturales*. No es solo un relato muy español de difícil explotación, sino, sobre todo, muy gallego, al estar repleto de claves culturales históricas, sociales, antropológicas, folclóricas y etnográficas, etc., no fáciles de entender para su público gallego y español. En consecuencia, aún es mucho más complicado de entender en otros países y culturas. Por ello, sin duda, solo ha conocido dos traducciones, una al francés, en 1991, y otra al portugués, en 1992.<sup>15</sup>
- 2) *Agotadora para el lector por su complejidad*. Es una novela episódica en grado extremo, al estar tejida de un interminable sucesión o desfile de narraciones breves cuyas conexiones no son fáciles de descubrir. También presenta una red laberíntica de centenares y centenares de personajes, lo que constituye una auténtica comedia humana gallega o una apabullante novela coral. Resulta, en consecuencia, extremadamente fácil confundirse y equivocarse en el momento de identificar quién es quién. Además, puede interpretarse como un completo estudio antropológico de todos los tipos humanos posibles que pueden surgir y representar a una comunidad humana única.
- 3) *La lengua*. El lector se encuentra ante una novela española, pero cuyo lenguaje es un híbrido entre español y gallego. Hay una gran abundancia de jergas regionales, así como variadísimos experimentos formales, distorsiones creativas de la lengua o seudoregionalismos cómicos. En palabras de Carmen Becerra: «En *La saga/fuga de J. B.* únicamente el lenguaje sustenta el fantástico

---

<sup>15</sup> Con independencia de cuáles hayan sido los resultados, no cabe más que alabar el arrojo de los traductores al atreverse a abordar la empresa de traducir la novela de don Gonzalo (datos completos en la bibliografía). Solo resta desear que otros valientes asuman la tarea de verterla a otras lenguas, al menos alguna de entre las principales.

mundo narrativo creado ... de ahí que casi todos los recursos empleados tengan como base el juego lingüístico» (Becerra, 1992, 21).

- 4) *Falta de seriedad.* El lector, para alcanzar el éxito interpretativo, debe tener muy claro que nada de lo que se recoge en estas páginas debe tomarse muy en serio. Nada es del todo creíble; la ironía, el humor, la parodia, la carcajada son los sentimientos dominantes y todo vale para ello. Galicia es así, descreída y socarrona, aunque aquí se trate de interpretar, reproducir y otorgar nueva vida a los elevados valores artúrico-caballerescos.
- 5) *Experimentalismo formal.* Se trata de una novela muy experimental. Es decir, al laberinto de personajes y maraña de tramas, se ha de añadir que es un texto que se manifiesta al tanto de todos los experimentos formales de las narraciones posmodernas y posestructuralistas del siglo XX:
  - a. Sin orden cronológico.
  - b. Mezcla continua de argumentos secundarios.
  - c. Se le ofrecen opciones al lector para que pueda elegir según sus gustos o voluntad.<sup>16</sup>
  - d. El personaje-narrador no es omnisciente, sabe muy poco, por lo que se crean todo tipo de incertidumbres en el lector.
  - e. Todos los acontecimientos, desde los históricos hasta los cotidianos de cada día, se someten al prisma de diferentes visiones contrastadas.
  - f. Coexistencia de todo tipo de géneros textuales: poemas, crónicas, textos científicos, artículos periodísticos, leyendas, mitos, etc. La novela del siglo XX lo absorbe todo.
  - g. Continuas intertextualidades, vueltas atrás en el tiempo (*flashbacks*) y digresiones.
  - h. Contradicciones argumentales y un relativismo absoluto que afecta a lo narrado.
  - i. Combinación de las artes: literatura y música.

---

<sup>16</sup> Se trataría del juego literario que nueve años antes habría inmortalizado en español el argentino Julio Cortázar (1914-1984), con su novela *Rayuela* (1963), la cual podía leerse de varias maneras.

- j. Protagonismo absoluto de los antihéroes. En realidad, se trata de un mundo donde ya no quedan héroes, tampoco de los artúricos, por mucho que sus seguidores lo pretendan.
- k. Realismo mágico con una sofisticada mezcla de realidad, a veces realidades muy crudas, y fantasía desbordada<sup>17</sup>.

¿Pero la novela tiene algo que se aproxime a un hilo argumental? Según se mire, el texto narra los acontecimientos, sucedidos y leyendas (*sagas*) de la ciudad gallega imaginaria de Castroforte del Baralla<sup>18</sup>, localidad siempre rodeada de la niebla, como Galicia a la que simboliza en su conjunto, lo que enfatiza su irreabilidad y su naturaleza de producto de la fantasía y la imaginación<sup>19</sup>.

Y si *saga* es una de las palabras clave del título, la otra es *fuga*. Toda la narración sigue una estructura musical, la típica del género de la fuga, con sus típicas técnicas de composición basadas en el contrapunto y los motivos recurrentes. Esto se refleja en la aparición cíclica de personajes cuyos nombres empiezan con las letras J y B, o las dos Mesas Redondas.

Aparte de todo ello, la combinación de fantasía y realismo, también del más agresivo, no lo explica todo. Se ha de tener siempre en cuenta otro ingrediente: ambos universos narrativos se presentan siempre teñidos de sentido del humor.

Si el espacio se circunscribe a una localidad, en apariencia reducida, aunque de muy profunda e ilimitada simbología, por el contrario, el tiempo

---

<sup>17</sup> Don Gonzalo también fue un prolífico escritor de literatura fantástica, como la antología de sus propios textos fantásticos titulada *Los mundos imaginarios* (1992), editada por la estudiosa Carmen Becerra, bien prueba. Por supuesto, se incluyen varios pasajes de *La saga/fuga de J. B.*

<sup>18</sup> Parece claro que Torrente Ballester, para crear la localidad de Castroforte del Baralla, capital de una imaginaria quinta provincia gallega y símbolo de toda Galicia en su conjunto, se inspiró en la ciudad de Pontevedra. El autor llegó a esta capital en 1964 como profesor de enseñanza media en el instituto femenino local, hoy el IES Valle-Inclán. Después de Pontevedra se mudó a la ciudad de Albany para enseñar en la State University of New York, donde terminó la redacción de *La saga/fuga en J. B.* en 1972.

Cuando se publicó el texto seguía en América, pues no regresó de EE. UU. definitivamente hasta 1973.  
<sup>19</sup> Todavía se recuerda a don Gonzalo deambulando con su cámara de fotos por la ciudad vieja de Pontevedra, fijándose en cada una de sus piedras, en todos sus tipos humanos, en los sucedidos y anécdotas locales. También participó en la vida cultural de la ciudad, como demuestra que fuera miembro de la comisión que fundará el Ateneo de Pontevedra. De hecho, la novela está dedicada a sus amigos de Marín y Pontevedra.

presenta otras características, ya que se nos ofrece todo un recuento histórico del Castroforte gallego de los siglos XIX y XX. Toda la historia de España de aquellos siglos tiene sus ecos en el simbólico universo gallego del novelón.

Lo más parecido a una selección de personajes principales es el listado de los J. B., siete protagonistas cuyas iniciales son las mismas, lo que provoca que sean muy difíciles de distinguir. El principal de todos es José Bastida, un completo antihéroe por su insignificancia, que también actúa como personaje-narrador. Supuestamente, de entre ellos surgirá el futuro salvador del pueblo. En otras palabras, el típico irredentismo o mesianismo de tantos pueblos y tiempos históricos. Y también de tantos repertorios literarios, como el que incluye la promesa de que el rey Arturo, el rey que fue y será (*Rex quondam, Rex futurus*), volverá de su sueño en Avalon cuando sea necesario para la salvación de su pueblo y de Inglaterra.

### 5.1. Una historia de dos refundaciones

Pero todo esto ¿qué relación guarda con... el neomedievalismo, las novelas de caballerías o la materia artúrica? Para sorpresa de los lectores que se hayan propuesto y atrevido a leer la novela completa, los muchos golfos, en todos los sentidos de la palabra, que pueblan Castroforte del Baralla, en dos momentos históricos y mediante dos reinstituciones diferentes, deciden re establecer la Tabla Redonda y crear una nueva Orden del Santo Grial, según los rasgos que se fijaron en el *Parsifal* (1882), el drama musical de Richard Wagner (1813-1883). Incluso, fundan una publicación denominada *La Tabla Redonda*:

En aquel momento, don Torcuato comenzaba su famoso discurso, que puede leerse completo en el segundo número de *a Tabla Redonda* (GTB, 1995, 100) ... El primer número de la revista mensual *La Tabla Redonda* apareció al mismo tiempo, poco después de las golondrinas, pero, desde mucho antes, *La Voz de Castroforte* otorgaba cada semana a la Tertulia una página especial desde la que hacían sus campañas y en las que publicaban sus decisiones y aquellos trabajos eruditos que requerían más amplia difusión que la que la revista –naturalmente minoritaria– podía ofrecerles. La influencia de la Tabla Redonda en la prensa local fue cada vez mayor ... (1995, 141).

En consecuencia, la mayor parte de la acción de la novela, gira en torno a estas dos refundaciones gallegas de ficción de la Tabla Redonda, una del siglo XIX, otra del XX, las cuales, en manos de don Gonzalo, son hilarantes, cuando no desternillantes. Los personajes, a pesar de su ridículo antiheroísmo, compiten entre sí con fiereza por ser un nuevo Merlín, Arturo, Galván o Lanzarote:

Los cargos fueron siempre por elección o, en ciertos casos, por insaculación. ¿Habrá quien le discuta a don Annibal el de rey Artus? (GTB, 1995, 68) ... Pero, inmediatamente después, comenzó una campaña solapada y urgente, de la que don Torcuato quedó molesto, encaminada a que don Rogelio Barallobre fuese proclamado Rey Artús (1995, 99) ... A propósito, estoy convencido, después de haberle oído, de que es usted y no yo quien debe ocupar el cargo de Merlín, porque Merlín ha sido siempre un sabio ... (1995, 212).

Como tienen que buscar su propio Grial, eligen, casi por azar, un objeto que les parece apropiado, sin ningún halo sagrado, y se reúnen periódicamente en el casino-café de la localidad, donde se encuentra una mesa redonda, para planear sus jugarretas muy poco ennoblecedoras:

Cuando don Torcuato del Río decidió que la reunión de amigos en un rincón del Café Suizo tuviera un carácter por así decirlo institucional, atribuyó desde el principio la mayor importancia al nombre que había que dársele (GTB, 1995, 131) ... El dueño del Café, que se llamaba don Emiliano Estévez inclinó la cabeza hacia el suelo ... Era el puesto de Bohor. Y me miró y me señaló con el dedo, aunque no a mí, claro. Pero yo me sentí repentinamente transformado, fue como si me raído trajese desapareciera, como si el cuerpo me creciera, como si se me endureciese los músculos y me saliera la rubia melena de caballero celta; fue como si me envolviese un ancho manto de púrpura y aljófar, colocado unas horas antes sobre mis hombros por hermosas doncellas que acaso esa misma noche dejaran de serlo por mi intervención directa (1995, 67).

Casi por supuesto, al encontrarnos en los tiempos contemporáneos, les surge una competencia inesperada: las mujeres del lugar crean también su propia orden femenina, el Palanganato, para competir, aunque, según los caballeros de la Tabla Redonda, no cuentan con gran éxito:

Y nunca el Palanganato había sido otra cosa que una reunión de solteras, locas y viudas sin consuelo, alucinadas por la esperanza de que de un nuevo J. B.

viniera a fecundarlas (GTB, 1995, 159) ... El Varón Libertador quedó instalado en el centro de su liturgia; el baño de asiento era su rito; la Cueva su templo y el Palanganato su nombre (1995, 172).

De sus propias misiones caballerescas mejor no decir mucho, solo citaremos las de amores platónicos a aventuras eróticas:

Pero lo cierto es que no insistía demasiado en hallar explicación, porque la esperanza de que algún día me llamasen Merlín me halagaba y mucho más aún de que, con el nombre, llegase también mi Bibiana (GTB, 1995, 75) ... ¿Sabe usted, le dije, que si, como pretende, sale usted nombrado para Lanzarote, le tocará ser amante de la Reina Ginebra? ... Ginebra no se anduvo con escrúpulos y le puso los cuernos a su marido, el Rey Artús. ¿Cómo? ¿Es que, además, tendré que ser cornudo y va a ser Balalúa quien me corone? (1995, 81).

Además, desde la defensa de los menesterosos se redirigen a la defensa, supuestamente, de causas progresistas en favor de las libertades políticas y sociales; o la defensa inquebrantable del terruño frente a toda intervención exterior. En esta novela, los enemigos no son dragones, gigantes o caballeros negros, sino los funcionarios del Estado central enviados por Madrid para administrarlos o gobernarlos. Estos se erigen en el ejemplo último de la opresión castellana o española sobre Galicia:

Que el propósito secreto de La Tabla Redonda era la de hacer saltar los fundamentos de la Religión y de la Patria. Que únicamente la ceguera de las autoridades había permitido que las cosas llegaran al punto en que estaban, pero que él se sentía dispuesto a lo que fuera para aniquilar aquella subversión (GTB, 1995, 76) ... Resulta que La Tabla Redonda acordó, en sesión ordinaria pero cautelosa, propinar a don Acisclo Azpilcueta una buena paliza en tanto incursio en el delito de meticonería con reincidencia y la agravante de impunidad (1995, 255).

¿O bien la del día glorioso en que, desde el balcón del Ayuntamiento, proclamó el Cantón Federal e Independiente de Castroforte del Baralla? (1995, 83).

Pero ¿todo esto fue fruto de su fantasía? La verdad es que no. Para entenderlo hemos de volver a ocuparnos de un escritor que ya hemos citado, Vicente Risco. Don Vicente era discípulo de Manuel Murguía que incluso, como hiciera su maestro, publicó su propia *Historia de Galicia* en

1952, en defensa de las mismas tesis celtistas. Perteneció a la generación del pos-Rexurdimento, fue miembro fundador del grupo Xeneración Nós o Grupo Nós<sup>20</sup>, paladín del galleguismo cultural y, sobre todo, un gran intelectual y un escritor muy prolífico.

En 1920, su entusiasmo le llevó a redactar un documento titulado: *Doutrina e ritual da moi nobre orde galega do Sancto Graal*, recuperado años después y publicado en 1998 por primera vez<sup>21</sup>. Como ya indica el título, consta de dos partes: la doctrina o estatuto y credo de la orden, en primer lugar; y luego los rituales y símbolos propios de esta, que además se nos dibujan con detalle: banderas-estandartes, escudo, espada, ropajes-indumentaria. También se ilustra el documento con un dibujo del Santo Grial, el cual se corresponde con la reliquia del Santo Cáliz de la catedral de Valencia.

El idealismo de Vicente Risco lo planeó, aunque nunca lo llevó a cabo. El afán paródico de la novela de Gonzalo Torrente Ballester ha sido el principal heredero de aquella ocurrente idea.

## 6. Conclusiones

Si nos precipitamos a la hora de alcanzar conclusiones, los lectores podemos persuadirnos a creer que Gonzalo Torrente Ballester intenta, aunque sea en el mundo de ficción, llevar a la práctica la visión de Vicente Risco. O, más bien, si lo pensamos mejor, podemos vernos tentados a preguntarnos si no sería más acertado creer que lo que el escritor de *La saga/fuga de J. B.* quería, realmente, era advertirnos de lo que pasaría si se intentara llevar el proyecto a la práctica en una *nación celta llamada Galicia*, en una nación tan *descreída, irónica y burlona* y en tiempos contemporáneos

<sup>20</sup> Este grupo fue fundado en el año 1922 por un grupo, hoy legendario, de escritores gallegos de la época. Tomó su nombre de la publicación periódica *Revista Nós. Boletín Mensual da Cultura Galega*, cuyo primer número tuvo fecha del 20 de octubre de 1920. La revista se publicó entre 1920 y 1936 y fue impulsada y dirigida por Vicente Risco.

<sup>21</sup> Vicente Risco asistió a una representación del *Parsifal* de Richard Wagner en 1914, en Madrid. De aquella impresión tan grata surgió la idea de esta orden gallega bajo los auspicios del Santo Grial. El breve manuscrito de unas veinte páginas está fechado en 1920, el cual fue recuperado definitivamente en 1998 en una edición facsímil patrocinada por la Xunta de Galicia, y en 2024, en una edición de lujo de la Editorial Galaxia. Véanse datos completos en la sección bibliográfica de este artículo.

tan propensos a las interpretaciones *desmitificadoras*. Y disuadirnos, por supuesto.

A parte de todo ello, también es cierto que las aportaciones literarias de la materia artúrica contemporánea suelen ser así, desmitificadoras, pues nuestros tiempos son así. Los argumentos artúricos y los caballerescos, en general, si algo han demostrado es su capacidad para atenderse a los valores y circunstancias dominantes de las sociedades de cada tiempo y generación que haya gustado de estos asuntos. No es el mismo el mundo artúrico de medievales Geoffrey of Monmouth, Thomas Malory o Chrétien de Troyes o el de contemporáneos como Alfred Tennyson o Richard Wagner o, necesariamente, el mundo gallego de Gonzalo Torrente Ballester. Cada texto es heredero de su tiempo y lugar y este axioma ha sido de nuevo corroborado con la publicación y difusión de *La saga/fuga de J. B.*

Los lectores aficionados a la literatura artúrica, en especial a la contemporánea, así como los estudiosos e investigadores de la materia, deberían conocer y apreciar, en mucha mayor medida, los logros y aportaciones de esta novela española del siglo XX, la cual debería ocupar un lugar preeminente dentro del catálogo internacional de títulos artúricos que tanto ha aportado a la materia. Una traducción al inglés sería de gran ayuda para conseguir este objetivo y subir el nivel de aprecio por la creación hispana en torno a estos temas en su conjunto.

§

## Bibliografía citada

- Álvarez Lugrís, Alberto, «O Leabhar Gabhála en galego. Algunas cuestións previas», *A identidade galega e irlandesa a través dos textos*, ed. María Dolores Gómez et al., Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 74-83.
- Balaguer, Víctor, *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*, 5 vols., Barcelona, Salvador Manero Editor, 1860.
- Becerra, Carmen, *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía, 1982.
- , «Introducción», *Los mundos imaginarios*, Gonzalo Torrente Ballester, 1994, pp. 11-33.
- , Carmen, *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- Cabanillas, Ramón, *Na noite estrelecida*, Mondariz, Ediciones Lar, 1926.
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963.
- Cunqueiro, Álvaro, *Merlín e familia e outras historias*, Vigo, Editorial Galaxia, 1955.
- Espronceda, José, *El estudiante de Salamanca y otros poemas*, ed. José Fradejas Lebrero, Barcelona, Penguin Clásicos, 2016.
- García y García, Antonio, «Dos visitas a Bretoña», *Compostellarum. Revista Trimestral de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 22 (1-4) (1978), pp. 169-189.
- , *Historia de Bretoña*, Lugo, Deputación Provincial / Servizo de Publicacións, 2000.
- Lacy, Norris J., ed., *The New Arthurian Encyclopedia*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1996.
- Lama López, María Xesús, *A materia artúrica na literatura galega*, Faro, Centro de Estudos Galegos de Algarve, 2022.
- López Roldán, Elías, *Aproximación a la obra de Gonzalo Torrente Ballester*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001.
- MacPherson, James, *The Poems of Ossian and Related Works*, ed. Howard Gaskill, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1996.

- Méndez Ferrín, Xosé Luís, *Percival e outras historias*, Vigo, Editorial Galaxia, 1958.
- , *Amor de Artur*, Vigo, Edicións Xerais, 1982.
- Montiel, Isidoro, *Ossian en España*, Barcelona, Planeta, 1974.
- Murguía, Manuel, *Historia de Galicia*, tomo I, Lugo, Imprenta de Soto Freire, editor, 1865.
- , *Historia de Galicia*, tomo II, Lugo, Imprenta de Soto Freire, editor, 1865.
- , *Historia de Galicia*, tomo III, La Coruña, Librería de A. Martínez Salazar, 1888.
- , *Historia de Galicia*, tomo IV, La Coruña, Librería de E. Carré Aldao, 1891.
- , *Historia de Galicia*, tomo V, La Coruña, Imprenta de Ferrer, 1911.
- Risco, Vicente, *Historia de Galicia*, Vigo, Editorial Galaxia, 1952.
- , *Mitología cristiana*, Madrid, Editora Nacional, 1963,
- , *Doutrina e ritual da moi nobre orde galega do Sancto Graal*, ed. Constantino García, Afonso Vázquez-Monxardín Fernández, Anxo Tarrío Varela, estudio Joaquín Ventura, edición facsímil, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.
- , *Doutrina e ritual da moi nobre orde galega do Sancto Graal*, estudio, transcripción y notas Felipe-Serrén López Gómez, Vigo, Editorial Galaxia, 2024.
- Sainero, Ramón, *As orixes do pobo de Breogán no Leabhar Gabhála*. Cesuras, A Coruña, Biblos Clube de Lectores, 2008.
- Soler Serrano, Joaquín, *Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Editrama, 2000.
- Torrente Ballester, Gonzalo, *La saga/fuga de J. B.*, 1.<sup>a</sup> edición, Barcelona, Destino, 1972.
- , *Los mundos imaginarios*, ed. Carmen Becerra, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- , *La saga/fuga de J. B.*, trad. al francés Claude Bleton, Arlés, Actes Sud, 1991.
- , *La saga/fuga de J. B.*, pref. José Saramago, trad. Cristina Rodríguez y Artur Guerra, Letras de Espanha, 13, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.
- , *La saga/fuga de J. B.*, Barcelona, Ediciones Destino, 1995.

- Tennyson, Alfred, *The Idylls of the King*, ed. J. M. Gray, London, Penguin, 1989.
- Vicetto, Benito, *Historia de Galicia*, 7 vols., Montevideo, Imprenta de la Colonia Española, 1880-1882.
- Zarandona, Juan Miguel, *Los Ecos de las montañas de José Zorrilla y sus fuentes de inspiración, de Tennyson a Doré*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.
- , ed, *De Britania a Britonia. La leyenda artúrica en tierra de Iberia: cultura, literatura y traducción*, Relaciones Literarias en el Ámbito Hispánico: Traducción, Literatura y Cultura, vol. 12, Bern: Peter Lang, 2015a.
- , «The Contemporary Return of the Matter of Britain to Iberian Letters (XIXth-XXIst centuries)», en David Hook, ed., *The Arthur of the Iberians. The Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, ed. David Hook, Arthurian Literature in the Middle Ages, VIII, Cardiff, University of Wales Press-Gwasg Prifysgol Cymru, pp. 408-445, 2015b.
- , «From Pondal (1835-1917) to Cabanillas (1876-1956): Ossian and Arthur in the Making of a Celtic Galicia», en *The Harp and the Constitution. Myths of Celtic and Gothic Origin*, ed. Joanne Parker, National Cultivation of Culture, volume 11, Leiden, Brill, pp. 189-208, 2016.
- , «État présent: Contemporary Iberian Literature (from the Eighteenth to the Twenty-First Century): A World of Research Opportunity», *Journal of the International Arthurian Society (JIAS)*, 5 (1) (2017), pp. 4-37.

## Anexo

Entre el 18 de octubre de 2024 y el 12 de febrero de 2025, tuvo lugar una magna exposición en Madrid con ocasión del vigésimo quinto aniversario del fallecimiento de Gonzalo Torrente Ballester el 27 de enero de 1999, titulada: *Gonzalo Torrente Ballester: la travesía de un creador*. Dicho título se inspiró en las muchas ciudades en las que el maestro escritor residió en alguna etapa de su vida (Serantes, Ferrol, Santiago, Oviedo, Burgos, Madrid, Mallorca, Pontevedra, Albany, Vigo y Salamanca). Los comisarios fueron Darío Villanueva y Carmen Becerra. Se mostró un total de ciento treinta piezas diferentes. Se celebró en la Sala de Guillotinas de la Biblioteca Nacional de España. Participaron, como organizadores o colaboradores, las siguientes instituciones y organizaciones: Biblioteca Nacional de España, Xunta de Galicia, Junta de Castilla y León, Ayuntamiento de Ferrol, Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Fundación Amigos de la BNE y Fundación Ramón Aceres. Se organizaron conferencias y mesas redondas estrechamente vinculadas con la exposición. Se editaron varias publicaciones. Fue todo un todo éxito de público.

El autor de este artículo quiere unirse al homenaje con este texto.

