

Introduzione.

Riprese e trasfigurazioni del paradigma cavalleresco (e chisciottesco) in epoca moderna e contemporanea

Elisabetta SARMATI
La Sapienza, Università di Roma

Riassunto

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, dopo lo straordinario successo rinascimentale, la narrativa cavalleresca spagnola riacquistò vitalità, godendo di una rinnovata fortuna editoriale che la accompagnerà ininterrottamente fino ai nostri giorni. Adattandosi, con straordinaria versatilità, alle nuove correnti letterarie che si succedono nei secoli (Romanticismo, Realismo, Modernismo, Realismo magico, fantasy...), il paradigma cavalleresco, spesso influenzato anche dal modello cervantino, non cessa di rinnovarsi in alcuni dei romanzi moderni più interessanti e, soprattutto, più enigmatici.

Parole chiave: libros de caballerías, *Don Quijote*, riscrittura, romanzo moderno e contemporaneo, Cervantes.

Abstract

Since the second half of the 19th Century, the Spanish chivalric narrative has regained some of the cultural vitality that it had previously had during the Renaissance. It even managed to develop a renewed editorial fortune that would uninterruptedly last up to the present day. This genre shows a great versatility, adapting itself to the literary aesthetics of the day (Romanticism, Realism, Modernism, magic realism, fantasy etcetera). The chivalric paradigm, which quite often gets influenced by the Cervantine model, continues to inform and shape some of the most interesting and daring examples of modern novel.

Keywords: Romances of Chivalry, *Don Quijote*, Rewritings, Modern and Contemporary Novel, Cervantes.

1. IL DATABASE *AMADISSIGLOXX*

I contributi della presente monografia *Caballeresca y reescrituras (siglos XIX-XXI) / Cavalleria e riscritture (secoli XIX-XXI)* si iscrivono nel progetto PRIN intitolato *Mapping*

*Chivalry: Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st century: a Digital Approach*¹, avviato dalle quattro università consorziate di Verona, Trento, Salerno e La Sapienza di Roma con l'obiettivo di mettere a punto una nuova strumentazione digitale volta ad affinare lo studio e la conoscenza della narrativa cavalleresca spagnola sia in ambito rinascimentale che moderno (d'ora in poi il termine 'moderno' si usa per comodità per un quadro cronologico che include il contemporaneo)². Tra le iniziative predisposte, oltre alla creazione di una biblioteca digitale dei libri di cavalleria italiani di ispirazione spagnola³ (la *Mambrino Digital Library* dell'Università di Verona), di una banca dati dei motivi cavallereschi ricorrenti (il portale *MeMoRam* dell'Università di Trento) e di un portale del teatro *aurisecular* di tema cavalleresco (*TeatroCaballeresco* dell'unità di Salerno), a carico dell'unità romana, di cui sono responsabile e che fa capo all'Università La Sapienza, rientra la predisposizione del portale *AmadissigloXX*: un archivio delle riscritture narrative dei libri di cavalleria spagnoli sorte tra la fine del XIX e il XXI secolo. Ciascuna delle schede digitali che lo compongono contiene le seguenti informazioni: i metadati associati alla riscrittura di riferimento (autore, anno di pubblicazione, sinossi, etc.); la storia della genesi dell'opera e un esame critico delle sue fonti di ispirazione. Inoltre, quando non protetta dal diritto d'autore, per ogni opera si fornisce l'accesso alle edizioni o fotocopie digitali approntate all'uopo o alle edizioni digitali già esistenti, disponibili in repository esterni⁴. Il portale, infine, permetterà di effettuare ricerche incrociate con i dati inclusi negli altri progetti di *Mapping*⁵.

Quali e quante opere costituiscono quello che è possibile riconoscere come un sottogenere narrativo che recupera e rinnova la materia cavalleresca tra la metà

¹ Prot. 2017JA5XAR, *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st century: a Digital Approach*, PRIN 2017 – Progetti di Ricerca di rilevante interesse nazionale del Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR). Fatta eccezione per alcuni contributi isolati, per molti anni il silenzio della critica sulla produzione narrativa cavalleresca dei Secoli d'Oro è stato quasi assoluto. Il vero punto di inflessione si ha solo a partire dal 1979 con la pubblicazione della bibliografia di Daniel Eisenberg (Eisenberg, 1979), aggiornata nel 2000 (Eisenberg; Marín Pina, 2000). In seguito, grazie alla nascita, all'impegno e alla collaborazione di vari centri di studio, nel corso degli anni '90 i libri di cavalleria usciranno definitivamente dalla quella sorta di limbo in cui erano stati confinati, a causa anche di un'ininterrotta tradizione di censure di taglio soprattutto moralistico, mitofobo ed erotofobo (Sarmati, 1996). Tra le molteplici iniziative che hanno contribuito alla diffusione e alla rinascita degli studi cavallereschi vanno certamente ricordati, ancora una volta, *Los libros de Rocinante*, nati all'interno del Centro de Estudios Cervantinos sotto il coordinamento di Carlos Alvar e José Manuel Lucía Megías ed oggi presi in carico dall'Istituto Universitario de Investigación en Estudios Medievales y del Siglo de Oro "Miguel de Cervantes" diretto da Carlos Alvar; la banca dati *Clarisel* nata su iniziativa di Juan Manuel Cacho Blecua e la rivista *Tirant* del portale *Parnaseo* dell'Università di València. Sul punto si veda Bognolo (2017).

² Come Anna Bognolo spiega bene nel primo contributo di questo monografico.

³ Si usa l'espressione 'libro di cavalleria', calco dello spagnolo *libro de caballerías*, invece di usare 'romanzo di cavalleria' o 'cavalleresco', per fare riferimento alla peculiarità del genere spagnolo rispetto ai modelli medievali, come suggeriva già Eisenberg (1977).

⁴ Disponibili nelle varie risorse di consultazione *on line open access* (la Biblioteca Digital Hispánica della Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, il Centro Virtual Cervantes, etc.).

⁵ Il portale, ancora in fase di allestimento, sarà completato e reso di pubblico accesso entro il 2024. Per le edizioni ancora protette dal diritto d'autore si rende disponibile solo un'anteprima relativa ai primi capitoli.

dell'Ottocento e i primi venti anni del Terzo millennio⁵ Già nei contributi di Gil González (1998), Cruz Casado (2006), Martínez Teixeira (2009) e Sanz Villanueva (2010: 79) si riportava alla luce una produzione narrativa di taglio idealista che, in aperta polemica con le poetiche predominanti (il realismo tardo-ottocentesco, il tremendismo degli anni '40, il neorealismo della *Generación del 50*), ispirandosi al paradigma narrativo arturiano e dei libri di cavalleria, lo rileggeva e lo riadattava, perlopiù, in contesti contemporanei e in riscritture non prive di originalità, sulle quali oggi, a più di mezzo secolo di distanza, è possibile fare il punto. Riferendosi alla produzione di autori come Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964), Ángel María Pascual (1911-1947) ed anche Rafael Sánchez Ferlosio (1894-1966), Sanz Villanueva parlava di un vero e proprio "revival" cavalleresco in pieno Novecento (2010: 79), mentre qualche anno prima, tenendo anche conto di narrazioni di taglio storico-epico, Antonio Cruz Casado faceva riferimento a una ripresa letteraria del modello cavalleresco medievale. Cruz Casado invitava ad esaminare questa produzione soprattutto "en su conjunto" (2006: 97), perché solo dall'analisi dell'insieme delle rivisitazioni cavalleresche moderne riteneva possibile l'emergere di dati di qualche interesse sulla ripresa e riattualizzazione di un archetipo narrativo che, come ben documentato successivamente anche da Juan Miguel Zarandona Fernández, seppure per la sola narrativa arturiana (Zarandona Fernández, 2006; 2007a; 2007b e 2011-2012), e da M. Encarna Pérez Abellán (2012), si proietta ben oltre l'ambito cronologico segnalato dai due studiosi⁶. Allo stato odierno dei lavori il catalogo, che continua ad avere carattere necessariamente provvisorio, raccoglie ben oltre la cinquantina di titoli, numero soggetto a crescere e talvolta anche ad essere rettificato⁷. I contributi che si presentano in questo monografico assieme alla piattaforma *AmadissigloXX* (che, grazie alla natura incrementabile dell'archivio digitale, si rivela assai adatta ad ospitare un corpus in continua evoluzione), non sono che i primi passi mossi per far luce sul senso dell'inatteso perdurare del paradigma eroico-cavalleresco sino alle soglie del Terzo Millennio.

Qui di seguito i risultati del regesto alla data attuale:

⁶ A partire dall'opera di Garci Rodríguez de Montalvo (ove è stato possibile leggere nelle rivendicazioni di Amadís contro il re Lisuarte la crisi tra potere monarchico e nobiltà verificatesi in Castiglia dopo la morte di Álvaro de Luna (Mancini, 1966: 27) si è spesso segnalato come l'archetipo eroico-cavalleresco si fece eco già nel corso del XVI secolo delle nuove sollecitazioni storico-culturali via via emergenti, riorientando verso nuovi valori l'universo mitico di origine arturiana. Specchio di una mutazione storica in cui la cavalleria aveva dismesso il suo ruolo militare svolto nel Medioevo è, ad esempio, l'incremento di una certa componente spettacolare e cortigiana dell'avventura, con la rappresentazione di tornei, disfide, duelli giudiziari, *pasos de armas* ma, anche, di avventure cosiddette 'artificiali' che rimandano agli intrattenimenti della nobiltà dell'epoca e alle fastose scenografie festive delle corti rinascimentali (su quest'ultimo punto, si vedano almeno Río Nogueras (2001 e 2008) ma, più in generale, Bognolo (1997) e il volume collettaneo *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca* (1991).

⁷ Come è già avvenuto rispetto a Sarmati (2011), studio al quale si rimanda anche per un esame più dettagliato dei contributi che si sono occupati di segnalare la fortuna del paradigma narrativo cavalleresco in epoca moderna (in particolare Cruz Casado, 2006 e Sanz Villanueva, 2010, ma anche Gil González, 1998 e Martínez Teixeira, 2009) e per un maggiore approfondimento della nozione di 'riscrittura' nell'ambito del repertorio esaminato.

1. Rosalía de Castro, *El caballero de las botas azules*, Lugo: Imprenta Soto Freire, 1867.
2. Benito Pérez Galdós, *La sombra*, in *Revista de España*, nn. 70 (pp. 269-292), 71 (pp. 417-439), 72 (pp. 601-623), 1871.
3. Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, Madrid: La Guirnalda, 1881.
4. Emilia Pardo Bazán, *El Santo Grial*, in *El Imparcial*, 3.08.1898, p. 2.
5. Juan Montalvo, *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes. Ensayo de imitación de un libro inimitable*, Barcelona: Montaner y Simón, 1898.
6. Juan Valera, *Morsamor*, Madrid: Librería de Fernando Fé, 1899.
7. Luis Valera, *Las andanzas del caballero Ramiro de Leyva* (frammento), in *Helios*, II, 1, 1.8.1903, pp. 21-28.
8. Antonio Ledesma Hernández, *Canuto Espárrago*, Almería: Tip. de F. Murcia, 1903.
9. Emilia Pardo Bazán, *Desencanto*, in *Blanco y negro*, 13, 351, 24.10.1903, pp. 13-14.
10. Luis Valera, *Edirn y la hamadriada*, in *Blanco y negro*, 14, 678, 30.04.1904, pp. 2-4.
11. Luis Valera, *Historia del rey Ardido y la princesa Flor de ensueño*, in Luis Valera, *Del antaño quimérico*, Madrid: Ambrosio Pérez y Cía, 1905.
12. Antonio Ledesma Hernández, *La nueva salida del valeroso caballero don Quijote de la Mancha: tercera parte de la obra de Cervantes*, Barcelona: Lezcano, 1905.
13. Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado. Cuento real ... inverosímil*, Madrid: Perlado, Páez y Compañía, Sucesores de Hernando, 1909.
14. Luis Antón del Olmet, *La postrera salida de Don Quijote*, in *Los Contemporáneos*, 77, 1910.
15. Fernando Ortiz, *El caballero encantado y la moza esquiva. (Versión libre y americana de una novela de Don Benito Pérez Galdós)*, in Fernando Ortiz, *La reconquista de América: reflexiones sobre el panhispanismo*, Librería Paul Ollendorff: París, 1910, pp. 255-334.
16. Benito Pérez Galdós, *La razón de la sinrazón. Fábula teatral absolutamente inverosímil*, Madrid: Sucesores de Hernando, 1915.
17. Emilia Pardo Bazán, *La última fada*, Madrid: La novela corta, 1916.
18. Carmen de Burgos, *Amadís de Gaula, libro de caballerías. Compuesto sobre el Amadís de Gaula de Garci Ordóñez de Montalvo*, Valencia: Editorial Sempere, 1925.
19. Federico Urales [Juan Montseny i Carret], *El último Quijote: novela de aventuras, sátiras, ideas, luchas y amores*, Madrid: La Revista Blanca, 1925.
20. Carlos Bolívar Sevilla, *Don Quijote en la Gloria: cuento fantástico*, Ambato-Ecuador: Imprenta de L. A. Miño, T., 1928.
21. Benjamín Jarnés, *Viviana y Merlín*, 1ª versione, *Revista de Occidente*, XXIV, 72, 1929: pp. 281-311; 2ª versione, Madrid: Espasa-Calpe, 1936.
22. Julián Motta Salas, *Alonso Quijano, el Bueno (Don Quijote en Villaseñor)*, Bogotá: Editorial Minerva, 1930.
23. Alejandro Casona, *Lobengrin*, in Alejandro Casona, *Flor de Leyendas*, Madrid: Editorial Renacimiento, 1932, pp. 807-816.
24. Alejandro Casona, *Tristán e Iseo*, in Alejandro Casona, *Flor de Leyendas*, Madrid: Editorial Renacimiento, 1932, pp. 864-884.
25. Álvaro Cunqueiro, *La historia del caballero Rafael. Novela bizantina incompleta*, suplemento literario di *Vértice. Revista Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las Jons*, Madrid: Rivadeneyra, 1936.
26. Rafael Sánchez Mazas, *Rosa Krüger*, scritto tra il 1937 e il 1938, pubblicato postumo Madrid: Trieste, 1984.
27. Alfredo Pareja Díez-Canseco, *Hechos y hazañas de don Balón de Baba y de su amigo Inocencio Cruz*, Buenos Aires: Club del Libro A.L.A., 1939.
28. Tomás Borrás, *El antiqijote*, suplemento literario de *Vértice. Revista Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las Jons*, Madrid: Rivadeneyra, 1940.
29. Ángel María Pascual, *Amadís*, Madrid: Espasa-Calpe, 1943.
30. Ángel María Pascual, *Don Tritonel de España*, Ediciones para el bolsillo de la camisa azul, n. 10, Departamento nacional de Propoganda, Frente Juventudes S.E.U.: Artes gráficas Grijelmo,

- 1944.
31. Manuel López Flores, *El bizarro doncel Palatino de Vandalia. Novela caballeresca* (I y II), Barcelona: Editorial clásica, I:1947, II:1963.
 32. Ángel María Pascual, *San Jorge o la política del dragón*, Madrid: Imprenta Juan Bravo, 1949.
 33. Martín Larráyo Zarranz, *Don Quijote en las Améscas*, in *Pasce. Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Pamplona*, 1954; 2ª ed., Medialuna Ediciones: Pamplona, 1993.
 34. Álvaro Cunqueiro, *Merlín y familia*, 1ª ed. in galego, *Merlín e familia i outras historias*, Vigo: Galaxia, 1955; ed. castigliana Barcelona: Alfredo Herrero Romero, 1957.
 35. Álvaro Cunqueiro, *El caballero, la muerte y el diablo*, Madrid: El Grifón, 1956.
 36. Joan Perucho, *Libro de caballerías*, 1ª ed. in catalano *Llibre de cavalleries*, Barcelona: Àncora, 1957; ed. castigliana *Libro de caballerías*, Barcelona: Táber, 1968.
 37. Wenceslao Fernández Flórez, *Las aventuras del caballero Florestán del Palier*, pubblicato a puntate nella terza pagina di *ABC*, dal 28.01.1959 al 01.03.1959.
 38. José Cabezudo Astráin, *Don Quijote en Sanfermines*, in *Pregón*, 64, 1960, pp. 78-79.
 39. José Larraz, *¡Don Quijanchó, maestro! Biografía fabulosa*, Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
 40. Antonio Juan Onieva, *Un aventurero en Tánger*, Madrid: Ediciones EGO, 1962.
 41. Ignacio Aldecoa, *Amadís*, scritto nel 1968 e pubblicato postumo in Ignacio Aldecoa, *Cuentos completos*, Madrid: Alianza, 1973, pp. 732-747.
 42. José Camón Aznar, *El pastor Quijótiz*, Madrid: Espasa-Calpe, 1969.
 43. Hugo Hiriart, *Galaor*, Ciudad de México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.
 44. Joan Perucho, *Las aventuras del caballero Kosmas*, 1ª ed. in catalano *Les aventures del cavaller Kosmas*, Barcelona: Planeta, 1980, ed. castigliana *Las aventuras del caballero Kosmas*, Barcelona: Planeta, 1981.
 45. Paloma Díaz-Mas, *El rapto del Santo Grial*, Barcelona: Anagrama, 1984.
 46. Darío Oses, *Caballero en el desierto. Novela de caballería de fines del siglo XX*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1995.
 47. Ana María Matute, *Olivado rey Gudú*, Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
 48. Soledad Puértolas, *La rosa de plata*, Barcelona: Planeta, 1999.
 49. Emilio Urruty, *La leyenda del caballero de la Terra incógnita*, Ushuaia-Argentina: Talleres gráficos de El Diario del Fin del Mundo, 2002.
 50. Manuel Vázquez Montalbán, *Erec y Enide*, Barcelona: Debolsillo, 2002.
 51. Andrés Trapiello, *Los amigos del crimen perfecto*, Barcelona: Destino, 2003.
 52. Andrés Trapiello, *Al morir don Quijote*, Barcelona: Destino, 2004.
 53. Rosa Montero, *Historia del rey Transparente*, Madrid: Alfaguara, 2005.
 54. Gustavo Martín Garzo, *Los amores imprudentes*, Barcelona: Debolsillo, 2005.
 55. Andrés Amorós, *La vida nueva de Alfonso de Quesada*, Madrid: Castalia, 2006.
 56. Andrés Trapiello, *El final de Sancho Panza y otras suertes*, Barcelona: Destino, 2015.
 57. Andrés Trapiello, *Don Quijote de la Mancha: puesto en castellano actual íntegro y fielmente*, Barcelona: Austral, 2015.

2. IL CORPUS DELLE RISCRIITTURE: RIFLESSIONI E CRITERI

Per chiarire la complessità della costituzione di un corpus delle riscritture moderne dei libri di cavalleria, va detto da subito che alla generale problematica insita nell'uso stesso dei concetti di ripresa e riscrittura, per le riscritture cavalleresche si aggiungono delle specificità che rendono ulteriormente problematico l'allestimento di un repertorio riconoscibile ed affidabile, soprattutto nei casi in cui l'opera non richiami esplicitamente, sin dal titolo, un ipotesto concreto, come avviene negli *Amadises* di Ángel María Pascual e Ignacio Aldecoa; in *El bizarro doncel Palatino de Vandalia. Novela caballeresca*

di Manuel López Flores⁸; *Merlín y familia* di Alvaro Cunqueiro; *Viviana y Merlín* di Benjamín Jarnés; nel *Lobengrin* e nel *Tristán e Iseo* di Alejandro Casona; nel *Galaor* di Hugo Hiriart; ne *El rapto del Santo Grial* di Paloma Díaz-Mas; nell'*Erec y Enide* di Manuel Vázquez Montalbán, o anche nei più generici *Libro de caballerías* di Joan Perucho o *Caballero en el desierto. Novela de caballería de fines del siglo XX* di Darío Oses⁹.

In primo luogo, come ben ravvisa Bognolo, è la componente mitica e folclorica presente nei libri di cavalleria (e prima nella materia bretone) a rendere difficile distinguere nettamente l'ipotesto generativo della ricreazione moderna¹⁰. Si veda il caso dell'*Historia del Rey Ardidio y de la Princesa Flor de Ensueño* (1905) di Luis Valera. Nel *Rey Ardidio* motivi provenienti dal patrimonio del racconto tradizionale, classico e norreno (fate, gnomi, sirene, silfi e ondine, viaggi nei fondali marini, balsami curativi, etc.), che pure hanno alimentato la narrativa cavalleresca bretone e spagnola, si combinano con componenti di chiara derivazione peninsulare, come l'Endriago, il mitico mostro infernale, incrocio tra un'idra e un drago, che Amadís debella in uno degli episodi più emblematici dell'opera di Montalvo:

Pasmado se quedó el Rey al ver aquella mole cubierta de ovaladas escamas relucientes, cada una del tamaño de un escudo grande de guerrero. Mas, si hubo pasmo no hubo temor en el intrépido Monarca. Sin demora apartó de sí a su escudero, que, llorando de pena, temblando de medrosa angustia y hablándole muy quedito por no despertar al endriago, le suplicaba que se dejase de su descabellado intento y se tornase a la Ínsula Verde. (Valera, 2006: 412-413)¹¹

È lo stesso Luis Valera a fare chiarezza sulle fonti di ispirazione della sua favola che, se può dirsi in continuità con il paradigma proposto dai libri di cavalleria, esorbita però, come questa stessa produzione, da un ambito strettamente *castizo*, per affondare le sue radici nell'universo mitico del racconto popolare:

Es cierto que el cuento intitulado *Historia del Rey Ardidio y de la Princesa Flor de Ensueño* puede considerarse como un pasaje de algún libro de caballerías; pero ni aun así es lícito calificar su argumento de castizo, pues, aunque *Amadís de Gaula*, el más famoso y acabado modelo del género, es peninsular sin duda alguna y pese al supuesto original del portugués Vasco de Lobeira, después de todo español por la perfección y el tino admirables con que supo Garci-Ordóñez de Montalvo aclimatarlo a nuestra lengua, la índole internacional de esta clase de literatura veda al crítico

⁸ Sul *Palatino de Vandalia* si veda lo studio di Giulia Tommasi pubblicato in questa monografia.

⁹ L'indicazione è ovviamente estensibile alle varie riprese del *Quijote* quando la riscrittura del capolavoro cervantino viene dichiarata sin dal titolo, come per *Don Quijote en la Gloria: cuento fantástico* di Carlos Bolívar Sevilla o *Alonso Quijano, el Bueno (Don Quijote en Villaseñor)* di Julián Motta Salas, per fare solo due esempi.

¹⁰ Si veda il contributo di Bognolo presente in questo numero di *Orillas*.

¹¹ Sulla figura e sul significato dell'Endriago nell'*Amadís de Gaula*, si veda Cacho Blecua (1979: 280-291). Nella *Historia del Rey Ardidio* l'episodio dell'Endriago presenta strette analogie con il modello amadisiano, a partire dalla stessa descrizione della bestia. Strutturalmente le due avventure contano con la presenza di un testimone (Gandalín nell'*Amadís*, lo scudiere nel *Rey Ardidio*); i due eroi vanno incontro all'avventura e non vi accedono in modo casuale; in entrambi lo scontro con la fiera si svolge in nome della dama. Nel *Rey Ardidio*, però, tutti questi elementi si riscrivono in chiave burlesca.

considerar una obra de cualquiera de los ciclos que la componen como propiamente castiza. (Valera, 1907: 358)

Anche lo scrittore Juan Valera, più noto padre di Luis, che definì il suo *Morsamor* (1899) una “novela de caballerías a la moderna” (categoria nella quale collocava anche il *Don Quijote* di Cervantes) (Fray Manuel Penedo, 1947: 426-427), in una lettera inviata al barone de Greindl ne rimaracava la filiazione dal folclore universale sulla scia dei racconti del *Conde Lucanor*: “Lo fundamental de su argumento est[á] tomado de una antiquísima narración, que ha de haber pasado por todas las literaturas de Europa desde que el infante don Juan Manuel la tomó de los árabes, quienes probablemente la tomaron de los persas o de los indios” (Valera, 1899)¹². Parimenti, in epoca più recente, ne *El Rapto del Santo Grial* (2014), *novela* che vuole essere, nelle stesse parole di Paloma Díaz-Mas, un tributo al “mundo artúrico y caballeresco de la narrativa medieval” (Díaz-Mas, 2014: 12), la scrittrice ricorre ad una poliedrica intertestualità epico-lirica, nella quale accosta alla materia bretone alcuni dei testi più famosi della tradizione *romanceril*, da *El conde Arnaldos*, a *El Conde Olinos*, *Blancaniña* e *La doncella guerrera*, etc.

La pratica di una forte ibridazione intertestuale si manifesta nei singoli esemplari del corpus raccolto anche nel dialogo serrato che stabiliscono con un universo narrativo trasversale tanto alla diacronia come alle aree geografiche¹³. Si prendano, a solo titolo d’esempio, i casi di Rosalía de Castro, Antonio Ledesma e Álvaro Cunqueiro. In una lettera del 1862 indirizzata al marito Manuel Murguía, Rosalía, riguardo al suo *Caballero de las botas azules* (1867) – sorta di sintesi tra il ‘Caballero de la Triste Figura’ e il ‘Caballero del Verde Gabán’ di cervantina memoria¹⁴ –, in riferimento alla caratterizzazione di un personaggio che parte da un capo d’abbigliamento assai vistoso per il suo cromatismo (*las botas azules* appunto), menziona anche un secondo possibile parallelismo tra il suo cavaliere ed un’eventuale (involontaria?) altra fonte di ispirazione: *Les dames vertes* (1857) della scrittrice francese George Sand¹⁵. Ancora: se “no habría nacido un personaje tan quijotesco” come il Canuto Espárrago di Antonio Ledesma senza il precedente di Cervantes (López Cruces, 2006), oltre al capolavoro cervantino in questo stesso romanzo emergono chiaramente altri ipotesti di una certa rilevanza narrativa come *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898) di Ángel Ganivet e i *Promessi Sposi* di Alessandro

¹² Il racconto del *Lucanor* cui fa riferimento Luis Valera è l’XI, “Lo que sucedió a un deán de Santiago con don Illán, el mago de Toledo”. Valera ne emula la doppia dimensione realistica e meravigliosa, legata a procedure magico-alchemiche che permettono ai protagonisti di sperimentare universi fantastici dai quali tornano ravveduti.

¹³ Ibridazione intertestuale, commistione di generi e distanziamento parodico sono tutti tratti comuni alla letteratura definita postmoderna, si veda, per tutti, Lyotard, 1981.

¹⁴ Scrive Ana Rodríguez-Fisher: “No resulta disparatado ver en el *Caballero de las botas azules* el sistema, el método, el modo organizado, la voluntad pragmática que caracterizan al Caballero del Verde Gabán, cualidades que muy bien pueden hermanarse con la aspiración al ideal, como muestra Cervantes en el encuentro entre Don Diego o como lo hace Rosalía al encarnar ambas facetas en su ‘joven azul’” (Castro, 1995: 23, nota 31).

¹⁵ “*Las damas verdes* de Jorge Sand tienen muchísima semejanza en cierto estilo con mi joven azul. ¿Qué te parece? ¿Van a decir que he querido imitarla?” (Castro, 1994, II: 1005).

Manzoni. Anche il *Merlín y familia* di Cunqueiro, nonostante l'esplicito e preponderante riferimento alla mitologia bretone, si apre ad un'intertestualità di più ampio respiro, che va dalla *Bibbia* a Shakespeare, Goethe, etc.

Data questa diffusa tendenza a coniugare più fonti di ispirazione, anche di natura assai diversa, nell'allestimento del corpus s'imponeva la scelta tra l'adottare un criterio sostanzialmente selettivo (scartare quei titoli nei quali la fonte cavalleresca non emergesse come modello inequivocabile e qualificante), oppure fare proprio un punto di vista più inclusivo, mantenendo ogni opera che, in 'modo significativo' per i nostri studi, accogliesse per gradi diversi il paradigma eroico-cavalleresco, così come rielaborato nella narrativa *aurisecular*. È chiaro che il medesimo concetto di 'significativo' esorbita da criteri strettamente oggettivi e vuole marcare, piuttosto, il prevalere di una tendenziale duttilità del repertorio raccolto. Il carattere aperto dell'archivio digitale, con la possibilità di correttivi e integrazioni e la presenza di schede 'ragionate' nelle quali si dà conto dell'effettivo dialogo tra gli ipotesti e l'ipertesto, ha contribuito ulteriormente a non escludere, ad esempio, opere come *Las aventuras del caballero Kosmas* di Perucho (1980)¹⁶ o *La historia del caballero Rafael* di Cunqueiro (1936), che trovano nel romanzo greco d'amore e d'avventura (sul noto modello delle *Etiopiche* di Eliodoro) una seconda fonte di ispirazione 'forte' e strutturante, ricordando come già nei libri di cavalleria del XVI sec. fossero presenti contaminazioni intrageneriche tra i diversi filoni del romanzo cavalleresco, storico e bizantino, per i comuni temi legati alle peripezie, alla peregrinazione degli eroi, alla separazione e ricongiunzione degli amanti (Bognolo, 2023). Nel redigere la lista si è tenuto conto anche del richiamo al modello cavalleresco come fonte di ispirazione da parte degli stessi autori dell'opera. Si vedano i casi di Juan Valera che parla del suo ultimo romanzo *Morsamor* (1899) come di una "novela de caballería escrita a la moderna"¹⁷; di Galdós che, in una lettera a Teodosia Gandaria del 2 settembre del 1909, definisce il suo *Caballero encantado* come un romanzo dalla "forma fantástica, extravagante, algo por el estilo de los libros de caballerías"¹⁸, o di Rosa Montero che, nelle *Consideraciones finales* della sua *Historia del Rey Transparente* (2005), dopo aver inquadrato il racconto "dentro de las aventuras y lo fantástico", fa atto di omaggio ai "bellos textos de Chrétien de Troyes" (Montero, 2005: 585-586).

Inoltre, soprattutto nelle rivisitazioni di tema cavalleresco nelle quali ha il sopravvento un intento parodico¹⁹ (ma in realtà anche laddove il paradigma viene assunto *en serio*²⁰), le riscritture esaminate si prospettano spesso anche come riprese del

¹⁶ In occasione del premio Joan Crexells, Tomàs Delclós aveva salutato il *Kosmas* con questo titolo: *Joan Perucho consigue su tercer premio con una novela de caballería*, si veda Delclós (1982). Il titolo completo dell'opera di Cunqueiro è invece *La historia del caballero Rafael. Novela bizantina incompleta*.

¹⁷ L'espressione è presente in una lettera di Juan Valera a José María Carpio dell'8 agosto del 1899 (Penedo, 1947: 426-427).

¹⁸ La citazione indiretta è in Rodríguez Puértolas, 2006: 24.

¹⁹ Si vedano, tra gli altri, *Morsamor* di Juan Valera; *El caballero encantado* di Benito Pérez Galdós; *El Florestán de Palier* di Wenceslao Fernández Flórez e la *Historia del Rey Ardido y la Princesa Flor de Ensueño* di Luis Valera.

²⁰ Peculiare, in tal senso, la critica diretta al capolavoro cervantino nell'*Amadís* di Ángel María Pascual. Pascual all'esaltazione del modello del cavaliere amadisiano contrappone il biasimo verso il capolavoro

Don Quijote, in una convergenza dei due modelli spesso inscindibile e dalle soluzioni molto varie, nella quale traspare certamente anche una ricezione del capolavoro cervantino come un *libro de caballerías más*, lettura che prevalse nel XVII secolo e che ha avuto singolari riprese nella critica attuale²¹, cosa che ha indotto ad aprire il corpus anche alle riscritture del *Quijote*, seppure come obiettivo secondario, potendo contare, in questo caso, anche su altre ricerche²².

Si ricorda, poi, che i termini ‘romanzo’ e ‘racconto’ vanno intesi qui in un’accezione estensibile a sperimentazioni spesso eccentriche rispetto alla forma della diegesi tradizionale. Non a caso Miguel Sánchez Ortiz, nel tentativo di inquadrare la produzione cavalleresca di Ángel María Pascual, ricorre, senza alcuna intenzione spregiativa, all’espressione di “artefactos narrativos” (Sánchez Ortiz, 2002: 9), e González Millán parla del *Merlín y familia* di Álvaro Cunqueiro come di un “inestable conxunción de narracións curtas”²³. Al contrario si è ritenuto di dover restringere il campo al solo genere narrativo e non anche alle riscritture cavalleresche di ambito poetico o teatrale, tenendo conto della peculiarità di un adattamento intragenerico tra sistemi formali assai differenti (romanzo, teatro, poesia), così come si è escluso quel filone, di larghissimo successo e con autori di indubbio interesse, delle scritture cavalleresche per ragazzi, nelle quali la specificità del destinatario comporta una sostanziale rielaborazione dei registri e delle strutture narrative che ne impedisce un raffronto utile e significativo²⁴.

3. ESAME DEI DATI E APPROCCIO CRITICO: L’ARCHETIPO CAVALLERESCO NELLE RISCRIITTURE MODERNE

In un primo momento, per avviare una lettura dei dati emersi nel § 1 può essere

cervantino nel quale l’idealismo presente nell’opera di Montalvo si riduce a mera apparenza, inganno e follia. La posizione di Pascual, in realtà, non è caso isolato, sulla stessa linea si colloca Tomás Borrás con il suo *Antiquijote* (1940) (si veda su questi punti Russo, 2013).

²¹ In particolare Lucía Megías propone una classificazione degli ottanta esemplari che costituiscono il corpus dei libri di cavalleria castigliani in: 1. un paradigma iniziale o *propuesta idealista*, incarnato dall’*Amadís de Gaula* di Garci Rodríguez de Montalvo (e in misura minore dalle *Sergas de Esplandián*), con una forte tensione ideologica e una marcata funzione didattica; 2. un secondo paradigma o *propuesta de entretenimiento*, che si sviluppa a partire dalla seconda metà del XVI secolo, di cui farebbe parte anche il *Quijote*, nel quale, a seguito del successo di alcuni titoli come l’*Espejo de príncipes y caballeros* e il *Belianís de Grecia* (ripetutamente citati nel capolavoro di Cervantes) predomina un modello narrativo di tono umoristico-burlesco, la contaminazione dei generi, l’iperbole e una tendenza alla presenza del meraviglioso. Sul punto si vedano Lucía Megías (2006) e Martín Romero (2015).

²² Tra le quali il progetto “Recreaciones quijotescas y cervantinas” (RQC) del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra diretto da Carlos Mata Induráin che studia più in generale la fortuna dell’opera cervantina nella narrativa, nella poesia, nel teatro e nelle arti (Mata Induráin, 2013; 2015; 2016) ed anche alla piattaforma *El Quijote en América* (VV. AA., s/a). Vedi inoltre López Navia (1989 e 2005); Ochoa Penroz (1997) e Canavaggio (2006).

²³ González Millán (1993: 30). Per una riflessione più dettagliata sulla peculiare commistione di generi letterari nelle riscritture cavalleresche moderne, si veda Sarmati, 2021.

²⁴ È il caso di Laura Gallego, una delle più note scrittrici del genere fantasy per ragazzi e studiosa dei libri di cavalleria.

utile circoscrivere il discorso ad un'analisi delle sole riscritture in cui è il paradigma antimimetico ed eroico fornito dal modello cavalleresco ad imporsi come principale fonte di ispirazione della ripresa moderna, talvolta pure contaminato da motivi provenienti dal più prestigioso capolavoro cervantino (come accade in Juan e Luis Valera, Galdós, López Flores, Fernández Flórez, Hiriart, etc.), senza però che quest'ultimo risulti prevalente o unico, e in cui, in ogni caso, trovi ragione quella dimensione fantastico-meravigliosa, bersaglio invece della parodia cervantina, in quanto infrazione della cruciale norma della 'verosimiglianza'²⁵. In base a questi criteri, tra i titoli presenti nel catalogo appena fornito se ne possono individuare una trentina prevalentemente ricreativi della materia cavalleresca²⁶. Questo dato, unito a una continuità sostanziale delle riscritture nel corso del periodo preso in esame, indica lo stato di buona salute di cui viene a godere l'archetipo cavalleresco anche in epoca moderna e sfata quel generale luogo comune che vede i libri di cavalleria eclissarsi definitivamente a partire dalla seconda metà del Seicento:

1. Emilia Pardo Bazán, *El Santo Grial*
2. Juan Valera, *Morsamor*
3. Luis Valera, *Edirn y la hamadriada*
4. Luis Valera, *Historia del rey Ardido y la princesa Flor de ensueño*
5. Benito Pérez Galdós, *El caballero encantado. Cuento real ... inverosímil*
6. Emilia Pardo Bazán, *La última fada*
7. Carmen de Burgos, *Amadís de Gaula, libro de caballerías. Compuesto sobre el Amadís de Gaula de Garci Ordóñez de Montalvo*
8. Benjamín Jarnés, *Viviana y Merlín*
9. Alejandro Casona, *Lobengrin*
10. Alejandro Casona, *Tristán e Iseo*
11. Álvaro Cunqueiro, *La historia del caballero Rafael. Novela bizantina incompleta*
12. Ángel María Pascual, *Amadís*
13. Ángel María Pascual, *Don Tritonel de España*
14. Manuel López Flores, *El bizarro doncel Palatino de Vandalia. Novela caballeresca*
15. Ángel María Pascual, *San Jorge o la política del dragón*
16. Álvaro Cunqueiro, *Merlín y familia*
17. Álvaro Cunqueiro, *El caballero, la muerte y el diablo*
18. Joan Perucho, *Libro de caballerías*
19. Wenceslao Fernández Flórez, *Las aventuras del caballero Florestán del Palier*
20. Ignacio Aldecoa, *Amadís*
21. Hugo Hiriart, *Galaor*
22. Joan Perucho, *Las aventuras del caballero Kosmas*
23. Paloma Díaz-Mas, *El rapto del Santo Grial*
24. Darío Oses, *Caballero en el desierto. Novela de caballería de fines del siglo XX*
25. Ana María Matute, *Olvidado rey Gudú*
26. Soledad Puértolas, *La rosa de plata*

²⁵ Sui concetti di imitazione e verosimiglianza nel capolavoro cervantino si rimanda a Mestre Zaragoza (2016). Sul 'meraviglioso' nei libri di cavalleria si vedano almeno Bognolo (1997) e Neri (2007).

²⁶ La fortuna delle riscritture cavalleresche esorbita gli ambiti della letteratura in lingua castigliana. Per incursioni in altre aree linguistiche, si vedano in questo numero di *Orillas* gli interventi di Stefano Neri e Gaetano Lalomia.

27. Manuel Vázquez Montalbán, *Erec y Enide*
28. Emilio Urruty, *La leyenda del caballero de la Terra incógnita*
29. Rosa Montero, *Historia del rey Transparente*
30. Gustavo Martín Garzo, *Los amores imprudentes*

Nella lista appena presentata è possibile distinguere alcuni momenti di particolare auge della materia cavalleresca. Un primo gruppo di riscritture riconoscibile è costituito dai sette titoli che si collocano nell'arco temporale compreso tra il 1899 e il 1929 e che include il *Morsamor* di Juan Valera (1899); i due racconti del figlio di Juan Valera, Luis Valera y Delavat: *Edirn y la hamadriada* (1904) e *El rey Ardido y la princesa Flor de Esueño* (1905); *El caballero encantado* (1909) di Benito Pérez Galdós; *El Santo Grial* (1898) e *La última fada* (1916) di Emilia Pardo Bazán, e il *Viviana y Merlín* (1929) di Benjamín Jarnés. Si tratta di una produzione finisecolare e *preguerra civil* caratterizzata da quel perdurare²⁷ della narrativa fantastica di epoca romantica nel Realismo ottocentesco e nel Modernismo di inizio secolo²⁸, alla quale in anni recenti studiosi come Juan Miguel Zarandona Fernández (2007b e 2011-2012) e Antonio Cruz Casado (2013) hanno finalmente prestato la giusta attenzione, facendo emergere una produzione 'oscurata' anche da quel pregiudizio, mai sopito nelle lettere spagnole, secondo il quale "en España solo nos interesaba el realismo, costumbrista o de crítica social" (Robles, 2002: 60). Zarandona Fernández, nello specifico, chiarisce in particolare come la rifioritura della materia arturiana e tristaniana a cavallo dei secc. XIX e XX in Spagna sia stata largamente influenzata anche dalla fortuna che vi riscossero gli *Idilli* di Tennyson²⁹ e dall'eco della trilogia wagneriana ispirata alle leggende bretoni: il *Lobengrin*, il *Tristan und Isolde* e il *Parsifal* soprattutto, che alimentarono una vera e propria 'moda' in tutta Europa e la cui eco in Spagna giunse ancor prima degli allestimenti di Madrid (Teatro Real) e Barcellona (Teatro Principal e Gran Liceo)³⁰.

Se Luis Valera, riferendosi alla sua raccolta *El antaño quimérico*, nella quale pubblica sia *Edirn y la hamadriada* che *El rey Ardido y la princesa Flor de Esueño*, dichiara

²⁷ Di "pervivencia" parla Molina Porras (2006: 13).

²⁸ Alla quale Molina Porras dedica un'interessante antologia (Molina Porrás, 2006). Dividendoli nelle sotto categorie di *cuentos fantásticos, oníricos y alucinatorios, de ciencia ficción, grotescos e maravillosos*, Molina Porras raccoglie 12 racconti: *La hierba de fuego* di José Fernández Bremón; *La muerte de Capeto* di Vicente Blasco Ibáñez; *La santa de Karnar* di Emilia Pardo Bazán; *La esfera prodigiosa* di Luis Valera; *Año nuevo* di Silverio Lanza; *Celín* di Benito Pérez Galdós; *Teitán el Soberbio* di Nilo María Fabra; *Cuento futuro* di Leopoldo Alas, Clarín; *Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo* di Antonio Ros de Olano; *Mr. Dansant, médico aerópata* di José Fernández Bremón; *La buena fama* di Juan Valera e *El rey Ardido y la princesa Flor de Esueño* di Luis Valera.

²⁹ Gli *Idylls of the King* di Alfred Tennyson, usciti tra il 1859 e il 1885 ripresi in Spagna da José Zorrilla già nel 1868 (si veda il suo *Los encantos de Merlín* del 1868) narrano le storie di Artù e dei cavalieri della Tavola rotonda.

³⁰ Se Giovanni Allegra nel 1983 affermava che "conocido, aunque poco estudiado, es el impacto de la obra de Richard Wagner en la que Juan Ramón Jiménez llamó 'mentalidad' modernista" (Allegra, 1983: 129), oggi si può contare su un discreto numero di studi sul tema, si veda almeno Suárez García, 2002 e Ortiz de Urbina Sobrino, 2003. Il *Lobengrin* si rappresentò per la prima volta in Spagna nel 1881, il *Tristano e Isotta* nel 1911 e *Parsifal* nel 1914.

esplicitamente di aver voluto “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), non sfugge che tra gli autori *fin de siècle* di questa narrativa di tendenza *irrealista* ispirata al *mundo maravilloso* del romanzo bretone e cavalleresco (che costituiva il modello autoctono di narrazione ‘antimimetica’), figurino proprio i grandi esponenti del costumbrismo, del realismo e del naturalismo spagnolo, nei nomi di Juan Valera, Galdós e Pardo Bazán. In Spagna come “en América y en otros países europeos (véanse Balzac, Dickens, Maupassant e Henry James) los grandes novelistas de nuestro realismo se sintieron atraídos por la literatura fantástica” (Molina Porras, 2006: 13).

Opere epigonali nella produzione di Juan Valera e Galdós, *Morsamor* ed *El caballero encantado* sfruttano entrambe il contrappunto tra fantasia e realtà proprio come chiave per il superamento di quel realismo che pure aveva visto in loro due interpreti indiscussi. In entrambi, infatti, l’azione prende il via da contesti storicamente riconoscibili: la Spagna imperiale del frate francescano Miguel de Zuheros in *Morsamor*; quella *finisecular* di un signorino di buona famiglia, svagato e indolente, ne *El caballero encantado*, realtà da cui i due protagonisti vengono proiettati, attraverso gli espedienti del filtro magico e dello specchio fatato, in universi paralleli e favolosi che ne determineranno la rigenerazione morale. Di *Morsamor*, ultimo romanzo di Juan Valera, l’autore di *Pepita Jiménez* risalterà orgogliosamente l’originalità: “no se parece a ninguno de los géneros de las novelas que hoy se escriben”, dichiara in una lettera del 13 agosto del 1899 (Valera, 1899), promuovendo una scrittura “desatada, libre e irreductible a normas” (Pérez Abellán, 2017). Anche l’anziano Galdós rivendica la possibilità di saggiare un universo narrativo senza frontiere (anche di genere letterario), che gli permetta di “decir en la envoltura de la ficción lo que de otra manera sería imposible [...] suponiendo encantamientos, apariciones [...], gigantes, enanos y toda clase de monstruos de la tierra y del aire” (lettera di Galdós in Rodríguez Puértolas, 2006: 24)³¹.

Sul contrappunto fantastico a un’esistenza vuota e anodina è costruito anche uno dei due racconti di tema arturiano di Emilia Pardo Bazán, *El Santo Grial*, ispirato all’ammirazione della Bazán per l’opera wagneriana³². Il suo protagonista, Raimundo, un “joven caballero adinerado y vicioso” (Zarandona Fernández, 2006: 110), dopo aver ascoltato in un caffè una conversazione sul simbolismo dell’arte di Richard Wagner, si trova proiettato, attraverso l’artificio della visione in sogno, in un altrove mistico e

³¹ *El caballero encantado* fu scritto tra i mesi di giugno e dicembre del 1909. Già dal sottotitolo: *Cuento real ... inverosímil* è palese la volontà di Galdós di rompere in modo definitivo con il realismo *decimonónico* (avvisaglie di un progressivo distanziamento dello scrittore dal romanzo borghese sono già presenti in opere come *El amigo Manso*, 1882; *La incógnita*, 1889; *Realidad*, 1889, etc.). *El caballero encantado* è seguito, a una distanza di ben sei anni, da *La razón de la sinrazón*, ultima fatica narrativa dell’autore degli *Episodios nacionales*. Anche in *La razón...* il sottotitolo: *Fábula teatral absolutamente inverosímil* si fa latore della nuova poetica galdosiana.

³² Wagner trattò il mito del Graal nel *Lohengrin* (1850) e nel *Parsifal* (1882), opere su cui la Pardo Bazán ha scritto pagine memorabili. In Spagna il referente cavalleresco più prossimo è *La Demanda del Santo Grial* di autore anonimo (Toledo, 1515), adattamento castigliano del francese *La Mort le roi Artu*, con interpolazioni del *Tristán* in prosa.

leggendario, sul quale aleggia la presenza del sacro calice di Cristo (“símbolo de los símbolos” per la Pardo Bazán (Ríos, 2012-2013: 172), e sperimenta una profonda rinascita spirituale³³:

Sobre todo lo sucedido durante el día; sobre las impresiones, en su mayor parte físicas, destacábase una del orden intelectual referente a cierta conversación oída a la hora del café, en el gabinete Luis XVI de la señora de Armería. El artista -un gran músico- hablaba con el académico del simbolismo de Wagner. Trataban del palacio o basílica del Santo Grial, y el académico afirmaba que era una idea de los Templarios, empeñados en construir el misterioso templo de Salomón y encerrar en él la clave y el significado de la creación entera. “Allí” -decía el sabio- “supusieron que había de custodiarse el vaso de la redención, nada menos que el Santo Grial, que contiene líquida, fresca y ardiente la sangre de Cristo, recogida por José de Arimatea. ¿No nota usted qué simbolismo tan precioso? [...] -¡El Grial! -exclamó Raimundo-. ¡Debo de estar ciego, sí; ciego del todo! ¡Por caridad!, ¡oh bienaventurado!, ¡dime... dime qué se necesita para ver el Santo Grial!”

El jovencillo clavó en Raimundo sus pupilas color de amatista, y con piedad inmensa, con una caridad que encendía su mirar, arrancándole destellos de piedra preciosa, pronunció: -¡Se necesita no ser pagano! ...

Y Raimundo, ya despierto, saltó en el diván y oyó el choque de los tacos y el sordo rodar de las bolas de marfil, y las risas, y las voces, y percibió los efluvios del conocido perfume de white rose, que le causaron náusea... (Pardo Bazán, 2001)

In una cornice integralmente fantastica, si iscrivono, invece, i racconti *Edirn* e *El rey Ardido* di Luis Valera, *La última fada* di Emilia Pardo Bazán e il *Viviana y Merlín* di Benjamín Jarnés. Cavaliere della Tavola rotonda è l'Edirn del primo racconto valeriano, innamorato della ninfa Guendolina; sovrano, invece, di una favolosa Frislanda è il 're Ardito' della seconda novella del marchese di Villasinda, eroi decadenti di mondi leggendari ed esotici. Tributo entrambi agli universi mitici della letteratura cavalleresca, Edirn e Ardito appaiono come il riflesso novecentesco di una frattura comunque insanabile tra la *cosmovisión* eroica medievale e il mondo contemporaneo, perché, anche se il lettore “no encontrará [en ellos] la más mínima alusión directa a España ni a los problemas que la acuciaban en el cambio de siglo”, il finale che prospettano “no puede ser más desesperanzado” (Molina Porrás, 2002: 329-330). Nelle due narrazioni di Luis Valera, infatti, traspare il disincanto di un'epoca di crisi, nella quale la stessa *maravilla* ha cessato di esercitare la funzione di fuga consolatoria, come dimostrano tanto l'impossibile riscatto della principessa Flor de Ensueño, destinata a non recuperare la sua primitiva *cordura*, come il sacrificio dell'amadriade Guendolina, espressione del conflitto tra religione e amore (conflitto che tornerà ad essere centrale nel finale de *La última fada* di Emilia Pardo Bazán), ricreazione in chiave cristiana ed edificante di due delle leggende amorose più fortunate della materia di Bretagna, le storie di Tristano ed Isotta e di Merlino e Viviana, che la scrittrice galega “riusa, instaurando un dialogo, fatto di risonanze ed echi, con i romanzi arturiani del Medioevo e con le loro riscritture più

³³ Pubblicato su *El Imparcial* il 3 agosto del 1898, *El Santo Grial* entra a far parte l'anno successivo dei *Cuentos sacro-profanos* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de Idamor Moreno, 1899). Come molti dei racconti di questa raccolta, *El Santo Grial* testimonia il passaggio verso una scrittura simbolica e spiritualista iniziata con *Una cristiana* (1890) e *La prueba* (1890).

tarde” (Conte, 2020: 87, nota 8). Ne *La última fada*, infatti, il protagonista Isayo, figlio dei due amanti di Cornovaglia, divenuto eroe della Riconquista cristiana contro i mori nella Spagna di Juan I, dovrà rinunciare all’amore per la maga Viviana, l’ultima fata del titolo, perché, come ricorda la scrittrice, “los días de las fadas 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, 2003).

Se singoli riferimenti alla leggenda di Merlino e Viviana sono presenti anche in molta della produzione di Benjamín Jarnés (da *El profesor inútil* a *Paula y Paulita*, a *Tántalo*, al *Libro de Esther*, alla *Venus dinámica*, sino all’ultimo *Eufrosina o la gracia*), intorno al personaggio di Viviana (Bibiana o Niniana secondo le tradizioni³⁴) si sviluppa interamente il suo romanzo del 1936 (apparso con il sottotitolo di *Leyenda* nelle due versioni più brevi del 1929 e del 1930)³⁵, nel quale la figura della maga, che negli idilli di Tennyson (con i quali Jarnés instaura un esplicito dialogo metaletterario) è incarnazione dello spietato cinismo della *femme fatale*, si trasforma in un “complemento necesario de su Merlín, como la gracia –el arte y la mujer– son el sustento y complemento del hombre” (Conte, 1994: 83-84). Pubblicata quando il *Novocentismo* ha ceduto il passo alle Avanguardie, nella favola di Jarnés la ricreazione dell’universo meraviglioso di Brocelandia corrisponde a quel sentimento *escapista* che nell’estetica del Modernismo rappresentava una delle risposte al materialismo delle società industriali moderne e, allo stesso tempo, si configura anche come un chiaro tributo a quel *ratióvitalismo* che Ortega, suo maestro, considerava “piedra de toque de toda armonía” (Pérez Abellán, 2017 e Larios, 2019).

Un secondo nucleo narrativo, assai riconoscibile questa volta per l’uso dell’archetipo eroico con una finalità politica e propagandistica, si articola intorno agli anni Quaranta del Novecento. La guerra civile costituisce una “discontinuidad absoluta” con il passato (Sanz Villanueva, 2010: 21) anche nell’ambito delle nostre riscritture. Negli anni del primo dopoguerra-civile ci si imbatte, infatti, in una serie di rivisitazioni del paradigma amadisiano di segno assai diverso rispetto a quanto esaminato sino a questo momento. Come scrive bene Gil González, ora l’archetipo cavalleresco, nelle sue diverse declinazioni storico-letterarie –dal Cid al Garcilaso *caballero y poeta*, all’eroe di Montalvo (quest’ultimo indubbiamente uno dei modelli più frequentati dalla letteratura bellicista tra la fine della guerra civile e il primo dopoguerra)– è riletto in chiave decisamente militante, con l’adattamento dell’universo valoriale della cavalleria letteraria

³⁴ La storia di Merlino e Viviana appare per la prima volta nel ciclo del Lancillotto in prosa nota anche come *Lancillotto-Graal*. Viviana, prima di convertirsi nella Dama del Lago, identità sotto la quale allevierà Lancillotto, sarà oggetto del desiderio di Merlino che, infatuatosi di lei, le rivelerà i segreti della sua magia. Viviana, però, se ne servirà per imprigionarlo nel tronco di un albero (o in una grotta), segnando la fine del potere del mago e il tramonto del regno di Artù. Forza del male o principio della seduzione, la figura della fata/maga Viviana si diffonderà nella cultura occidentale incarnando l’ineluttabilità del sentimento amoroso. Un efficace riassunto della filiazione letteraria del personaggio in Alvar, 1991: 114-115 e 316-317.

³⁵ Jarnés (1929, 1930 e 1936).

all'*idearium* della Falange spagnola (Gil González, 1998). Le sedi editoriali che ospitano questi libriccini scritti per i propri correligionari non potrebbero essere ideologicamente più orientate. Si veda la collana *Ediciones para el bolsillo de la camisa azul*, pubblicistica tascabile del Dipartimento Nazionale della propaganda del Frente de Juventudes del SEU (sindacato corporativo degli studenti universitari di carattere fascista), nel quale esce il *Don Tritonel de España* di Ángel María Pascual, o la rivista *Vértice*, organo della Falange, nella quale troveranno collocazione le prime edizioni de *La historia del caballero Rafael* di Cunqueiro e dell'*Antiquijote* di Tomás Borrás. La produzione narrativa di Ángel María Pascual è certamente la più emblematica di questa tendenza militante. Scrittore più noto per la sua attività di giornalista e di poeta³⁶, Pascual fu autore di una trilogia cavalleresca costituita dai suoi *Amadís*, *Don Tritonel de España* e *San Jorge o la política del dragón*. Si tratta di tre testi prosastici, scritti nel breve arco di cinque anni (dal 1943, data di pubblicazione dell'*Amadís* pascualiano, al 1949, anno di uscita del *San Jorge*) che, sin dai titoli, esibiscono un evidente richiamo al referente cavalleresco *aurisecular*. Se Miguel Ángel Sánchez Ortiz definisce il *Don Tritonel* “un apólogo [...] que contiene una doctrina falangista expresa” (Sánchez Ortiz, 2002: 24), la figura di Amadís, nell'opera eponima di Pascual, assumerà nel corso della narrazione le vesti del Gran Capitano Gonzalo Fernández de Córdoba, dell'imperatore Carlos V (con un papa Alejandro VI riflesso dell'imperatore romano Patín), e infine dello stesso fondatore della Falange española José Antonio Primo de Rivera, assurgendo a simbolo di una concezione della vita intesa come *milicia*.

A un *conservadurismo* antiborghese, antimodernista e passatista, invece, più nostalgico che militante, va ascritto il recupero del mondo cavalleresco da parte di un gruppo di scrittori degli anni Cinquanta che, nel pieno apogeo del neorealismo e in taluni casi in velato dissenso con la *novela social*, si ispirarono alla poetica cavalleresca, rivendicando nella loro scrittura il primato della fantasia. Stiamo parlando di Joan Perucho e Álvaro Cunqueiro soprattutto, ma anche di Wenceslao Fernández Flórez, seppure con una trascendenza di ordine inferiore. Questa produzione, che allora passò inosservata e che fu a lungo dimenticata, ha rivelato poi una straordinaria modernità, sia perché anticipò di vari anni il boom del *realismo mágico* degli scrittori latino-americani (López Guil, 2005), sia perché si fece carico, soprattutto nel caso di Cunqueiro, di quella “construcción de identidades culturales y nacionales periféricas en la España contemporánea” di cui parla Zarandona Fenández (2007a: 226) con la celebrazione di una “Galicia celta” dove un anziano Merlino e una Ginevra oramai “más bien gorda” (Cunqueiro, 2003: 18) si sono ritirati nelle immaginarie terre galiziane di Miranda, nel cuore della selva de Esmelle, vicino a Mondoñedo, riflesso della mitica Brocelandia. In questo scenario, le affabulazioni meravigliose si tingono di prosaismo, con un Merlino riparatore di ombrelli, orologi, specchi magici, e persino saldatore di principesse d'argento andate in pezzi. Se mito e demistificazione convivono nell'opera di Cunqueiro, nel racconto di uno dei più noti rappresentanti della *Generación del Medio Siglo*,

³⁶ Pascual, cofondatore del periodico falangista *Arriba España*, collaborò con varie riviste e giornali dell'epoca: *Jerarquía*, *El Español*, *Vértice*, *Pregón*. Su Pascual poeta si veda Insausti Herrero-Velarde (2020).

Ignacio Aldecoa, l'allusione all'esemplare cinquecentesco riflessa nel titolo (qui Amadís è un maturo e spregiudicato uomo di affari vittima delle sue stesse trame) si può leggere come una "sátira del materialismo moderno" che lo scrittore ottiene mediante la "inversión paródica de los ideales del modelo caballeresco en una sociedad cuya moral decadente [su autor] denuncia" (Lytra, 1982: 169).

Uno dei dati più rilevanti delle riprese che vanno dagli anni Settanta del Novecento al 2005 è il progressivo affermarsi, con i romanzi di Paloma Díaz-Mas, *El rapto del Santo Grial* del 1983; Ana María Matute, *Olvidado rey Gudú* del 1996; Soledad Puértolas, *La rosa de plata* del 1999 e Rosa Montero, *Historia del rey Transparente* del 2005, di una riscrittura femminile e al femminile dell'archetipo cavalleresco. Si tratta di quattro romanzi con forti risonanze esistenziali e metaletterarie, in cui il motivo della *quête* in chiave di genere acquista un respiro del tutto nuovo, tanto che si può affermare con assoluta certezza di trovarsi di fronte a un vero punto di inflessione del paradigma eroico. Anche nei casi di Paloma Díaz-Mas e Soledad Puértolas, in cui la materia arturiana è senza dubbio ipotesto di riferimento (più legate, invece, a temi e personaggi del folklore le vicende dell'immaginario regno di Olaf narrate in *Olvidado rey Gudú* dalla Matute), il modello tradizionale viene caricato di significati sinora inediti: come l'aspirazione all'essere liberi (anche dagli stereotipi di genere), il diritto femminile all'avventura, alla realizzazione delle proprie aspirazioni, che può avvenire anche attraverso la scrittura, come succede a Leola, la protagonista dell'*Historia del Rey Transparente* di Rosa Montero, che, armata cavaliere a soli diciassette anni e avendo dimostrato di essere superiore alla cavalleria maschile per intelligenza e coraggio³⁷, redige la cronaca delle sue gesta. La novella *virgo bellatrix*³⁸ a conclusione delle peripezie che la vedono alla fine sposare la causa dei catari, *hombres de bien*, si avventura attraverso la scrittura in una rivisitazione a trecentosessanta gradi dell'intero paradigma cavalleresco, decretandone apparentemente la fine: "Yo escribo. Es mi mayor victoria, mi conquista, el don del que me siento más orgullosa; y aunque las palabras están siendo devoradas por el gran silencio, hoy constituyen mi única arma" (Montero, 2005: 9).

Nell'ambito di un esame delle riscritture cavalleresche, poi, non può non spendersi qualche parola anche sull'ultimo romanzo di Manuel Vázquez Montalbán, *Erec y Enide* (lo scrittore muore nel 2003), nel quale il professor Julio Matasanz, filologo

³⁷ Il motivo del *disfraz varonil* e della fanciulla-guerriero appartiene al patrimonio popolare (si veda l'estesa famiglia di racconti catalogata come tipo ATU 884 nell'indice internazionale dei racconti folklorici, Uther 2004). Si tratta di un motivo che ebbe molta fortuna nel romanzo e nel teatro dei secc. XVI e XVII. Per la sua presenza nel teatro di Lope de Vega, si veda Hornero Arjona (1937). Su *La rosa de plata* di Soledad Puértolas si rimanda al contributo di Giovanna Fiordaliso in questo monografico.

³⁸ Sulla presenza della donna, soprattutto della figura della *virgo bellatrix*, nei libri di cavalleria del XVI secolo fondamentali gli studi di Marín Pina (1989, 1991, 2007 e 2010). Anche nei Secoli d'Oro non mancarono scrittrici di libri di cavalleria. È il caso di Beatriz de Bernal autrice del *Cristián de España*, in Gagliardi, 2004. Nel romanzo *Don Quixote: Which Was a Dream* della scrittrice Kathy Acker, anche l'idalgo cervantino subisce una trasmutazione al femminile, con un Sancho Panza a quattro zampe (ricconvertito cioè in un cane fedele) che parla incessantemente. Don Quijote nel romanzo della Acker è una donna che viaggia nella storia americana sfatando miti, alla ricerca di un amore libero da ogni convenzione e morale (Acker, 1986).

e studioso dell'opera di Chrétien d Troyes, si accinge a chiudere la sua carriera con un discorso intitolato: *La regeneración de un mito artúrico: Erec y Enide*. Con un suggestivo gioco metaletterario (è evidente che nella *regeneración* del romanzo di Chrétien entrerà a far parte, a tutto diritto, anche quest'ultima malinconica fatica del padre di Pepe Carvalho), Montalbán propone una riflessione sulle “inquietudes inmemoriales de los hombres”³⁹, e soprattutto sul conflitto tra arte e vita e sull'emergere di una nuova epica del quotidiano. I due giovani eroi, Pedro e Myriam, novelli Erec ed Enide del XXI secolo, si dividono tra impegno civile e una concezione dell'amore ispirata alla lezione affidata da Chrétien ai posteri, almeno secondo Montalbán: “Erec y Enide asumen como personajes el papel de conductores de su propio destino y de lo que se trata no es de reencontrar al amado, sino de conservarlo por el procedimiento de la conquista cotidiana. [...] Lo que une Erec y Enide es una complicidad estratégica para recuperarse. Algo muy nuevo en la concepción amorosa del Medioevo. El contraste entre el amor como una pulsión total y el deber del caballero andante se resuelve en la síntesis de aplicar la teoría y la práctica de la caballería en la defensa cotidiana de la supervivencia del amor” (Vázquez Montalbán, 2003: 103-171).

4. INTERPOLAZIONI, CONTINUAZIONI, SPIN-OFF E IMITAZIONI: PER UNA APROXIMACIÓN ALLE RIPRESE DEL CAPOLAVORO CERVANTINO

a) Romance *vs* novel

In merito al prestigio esercitato dalla fonte di ispirazione, Pérez Abellán (2012) impiega le categorie anglosassoni di *romance* per le riscritture moderne dei libri di cavalleria e di *novel* per quelle ricreazioni narrative che si collocano più esplicitamente nel solco letterario del capolavoro cervantino. L'opposizione tra una narrativa “idealista” (*romance*) *versus* una narrativa “realista” (*novel*) può certamente costituire inizialmente una prospettiva utile per distinguere il prevalere di uno dei due modelli: con una dimensione fantastica, ascrivibile al meraviglioso-cavalleresco del *romance*, che sarebbe assente nelle riscritture del *Quijote*, tutte improntate, invece, a un realismo magari di taglio comico-parodico. Questa stessa caratterizzazione, però, si rivela insufficiente quando la si assuma come unica chiave di lettura di una produzione assai eterogenea e ricca di tali interrelazioni, rifunzionalizzazioni e sfumature, da rendere vana ogni classificazione, come già rilevava López Navia, che pure ne tentava meritoriamente un'articolata tassonomia (1989: 376). Per confutare l'assioma di riscritture *quijotescas* tutte segnate dal realismo del genere *novel*, basterebbe richiamare quelle ricreazioni del capolavoro cervantino basate sulla resurrezione⁴⁰ dell'idalgo, resa possibile anche tramite *encantamiento*. Si vedano *La resurrección de don Quijote. Nuevas y jamás oídas aventuras de tan ingenioso hidalgo* del padre Valbuena, 1905, nella quale l'idalgo mancego è riportato in sé

³⁹ L'espressione di Corral Peña è usata a proposito del *Galaor* di Hiriart (2001: 160). Sul *Galaor* di Hiriart si veda il contributo di Stefano Bazzaco pubblicato in questo monografico.

⁴⁰ Il termine *resurrección* compare in molte riscritture. Sul genere delle *resurrecciones* di don Quijote dal 1790 in poi si veda López Navia (1989).

da un vivificante balsamo “marca Fierbrás” (Valbuena, 1905: 6); il *Panquijote* dello scrittore Manuel Lugilde Huerta del 1906, sottotitolato *Aventuras de Don Quijote en Jerez*, in cui è lo stesso San Pietro a rimandare sulla terra (esattamente nell’Andalusia contemporanea all’autore) la coppia cervantina per destinarla a nuove avventure; o ancora il romanzo *Don Alonso Quijano el Bueno. Continuación de “Don Quijote de La Mancha”* (1922) a firma F. Venzel Prouta (pseudonimo usato dal padre Ventura Fernández López), “estrambótica novelita [...], en la que su autor hace resucitar al viejo Quijote y lo lleva, desde Esquivias a Toledo, junto a un ingeniero inglés –nuevo Quijote– al que acompaña un escudero jerezano” (Cobo, 2015: 215). Di *resurrección* parla anche José Camón Aznar nel prologo al suo *El pastor Quijótiz* (1969): “verídica historia de nuestro caballero en esta triste época de su vida en que, vencido, se acogió al oficio pastoril” (Camón Aznar, 1969: 10). Ancora il venezuelano Tulio Febres Cordero, autore di un *Don Quijote en América o sea cuarta salida del Ingenioso Hidalgo de la Mancha* (1905), scritto in aperta polemica con il positivismo di carattere eurocentrico e in chiave patriottica, spiega bene la doppia natura, realista e fantastica, della sua opera: “Lector, aquí hallarás lo sobrenatural y fantástico en un caso raro de hipnotismo, que en otros tiempos habría sido calificado de encantamiento; y lo real y tangible, en cuadros de costumbres descritos al natural” (Febres Cordero, 1905: IV). Mentre l’ecuadoriano Carlos Bolívar Sevilla, in un racconto di centosessanta pagine intitolato *Don Quijote en la Gloria* (1928), promuove una ripresa *a lo divino* del capolavoro di Cervantes. Qui l’idalgo e il suo scudiero contemplan *post-mortem* le loro imprese:

Los más notables individuos (de la Gloria) solicitaron por órgano regular, al Todopoderoso, la muy señalada merced de que el alma de tan eminente caballero fuese destinada a morar en esa mansión de los bienaventurados. El Padre Eterno negose a conceder la gracia solicitada (para el sexto cielo), manifestando que el gran Caballero de la Triste Figura estaba, en justo premio a sus virtudes, destinado al séptimo cielo, capital y metrópoli de todos los demás, en el cual reside el Padre Celestial con sus más virtuosos elegidos. Pero fueron tales las súplicas y ruegos de los sextos cielos, que el Ser Supremo hubo de ablandarse y ceder a sus deseos. Concedida la gracia con tanto afán solicitada, los celestiales nombraron al príncipe Akiriel comisionado y enviado extraordinario para que se trasladara al mundo a recoger el alma del Caballero Andante, a la cual tomó Dios por su cuenta en cuanto hubo expirado, y con una rapidez mil veces mayor que la del rayo, condújose Akiriel a Sierra Morena. (Bolívar Sevilla, 1928: cap. I)

b) Interpolazioni, continuazioni, *spin-off*

Nella genesi delle rievocazioni cervantine si assiste a peculiari forme di riscrittura che trovano ragione nei meccanismi narrativi dell’interpolazione (il cosiddetto *midquel*), con episodi annessi alla narrazione principale, della “continuazione” (o *sequel/ secuela*) secondo una lunga tradizione inaugurata dal *Quijote* de Avellaneda (1614), oggetto della stessa satira cervantina della seconda parte del *Quijote*, ed anche con fenomeni di *spin-off*, in quei casi nei quali non è l’idalgo ad essere recuperato come protagonista di nuove narrazioni, ma i suoi comprimari. Del primo tipo fanno parte: i sessanta *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1898), di ambientazione andina, dello scrittore, anch’egli ecuadoriano, Juan Montalvo (il cosiddetto “Cervantes de América”); *Alonso Quijano, el Bueno* (1930) di Julián Motta Salas, che arricchisce di nuove avventure la permanenza di

Chisciotte nel palazzo dei duchi; il *Don Quijote en las Améscoas* di Martín Larráyo Zarranz, del 1954 ma pubblicato nel 1993, basato in un *tour* della coppia cervantina per terre navarre, con chiari fini di promozione regionale; il *Don Quijote en Sanfermines* (1960) dello scrittore navarro José Cabezudo Astráin, nella finzione narrativa editore di un manoscritto rinvenuto da un chierico di Argamasilla, che contiene un capitolo del *Quijote*, forse dimenticato dallo stesso Cervantes, nel quale *el caballero y su escudero* partecipano alle feste pamplonesi⁴¹.

Sono, però, le *secuelas* che, già a partire dal XVII secolo, svolgono un ruolo preponderante nelle riscritture del *Quijote*. Oltre a quelle già menzionate nel genere delle *resurrecciones*, scorrendo la lista se ne trovano per lo meno altre otto che si aggiungono alle molte già segnalate negli anni e che certamente costituiscono ancora una cifra per approssimazione⁴². Si tratta, in ordine cronologico di: *La nueva salida del valeroso caballero don Quijote de la Mancha* (1905) di Antonio Ledesma Hernández; *Don Quijote en Yanquilandia* (1925) di Juan Manuel Polar; *La resurrección de don Quijote de la Mancha* (1946) di Higinio Suárez Pedreira; *La última salida de don Quijote de la Mancha* (1952) di Carolina Peralta; *La vuelta de don Quijote* (1979) di Torcuato Miguel; *Don Quijote de la Mancha. La tercera parte* (2005) dello scrittore Alberto Báez Izquierdo e *Al morir don Quijote* (2005) e *Vida de don Quijote y Sancho* (2015) di Andrés Trapiello. Dalle date di pubblicazione si può notare come alcune riscritture hanno sostanzialmente carattere circostanziale e commemorativo. È certamente il caso di *La nueva salida del valeroso caballero don Quijote de la Mancha* dello scrittore *almeriense* Antonio Ledesma Hernández, come egli stesso dichiara in una lettera indirizzata a Marcelino Menéndez Pelayo del 9 giugno 1905:

He vacilado mucho en enviar a Ud. mi reciente libro *La Nueva Salida del Valeroso Caballero Don Quijote de la Mancha, Tercera parte de la inmortal obra*. Pero el bondadoso e indulgente juicio que formó Ud. de mi anterior novela *Canuto Espárrago*, me decide a revelar a Ud. la existencia de mi nueva producción, aunque reconociendo el sacrilegio que en ella cometí y entonando el *mea culpa*. Quise escribir algo para el centenario celebrado há poco y, como el abismo me atrae y lo imposible me enamora, caí en la tentación de hacer el libro este y en tres meses de verdadera fiebre, en la soledad del campo, compuse eso, de que me hallo contrito y arrepentido. (López Cruces, 2006)

Nelle intenzioni di Ledesma *La nueva salida del valeroso caballero don Quijote de la Mancha* viene a essere il secondo volume di una sua trilogia mancata, costituita dal *Canuto Espárrago*, altro testo di stretta filiazione cervantina, e da *El diácono Dionisio*, che però non vide mai la luce, trilogia nella quale, sulla linea delle riflessioni nazionali della fine del XX secolo, si profilano le figure di tre *regeneradores*: “Canuto Espárrago creyendo serlo de la política y de la vida interior española. Don Quijote resucitado soñando serlo para España de su gran Imperio histórico, y el diácono Dionisio siéndolo del cristianismo

⁴¹ Si veda Mata Induráin (2006: 627 e 2011).

⁴² I titoli sono numerosi. Per una trattazione estensiva, fondamentali López Navia (1989); Ochoa Penroz (1997) e Canavaggio (2006). Solo per il XVIII secolo, si vedano le *secuelas* di Jacinto María Delgado (*Adiciones a la historia del ingenioso hid+algo don Quijote de la Mancha*, 1786) e Pere Gatell y Carnicer (*La moral de don Quixote: deducida de la historia que de sus gloriosas bañanas escribió Cide-Hamete Benengeli, por su grande amigo el Cura*, 1789-1792).

muerto en las naciones de los siglos futuros”. Se il paese vive una crisi morale e sociale simbolizzata dai suoi due scudieri Juan Panza e Tragaldabas, la figura dell’idalgo cervantino, secondo Ledesma, “pone de relieve ante nuestros ojos cuánto hemos perdido en nuestra patria desde los tiempos de sus antiguas andanzas en que éramos dueños y señores del mundo y del sol, y cuán lejos estamos de poder recuperar lo perdido para volver a ser lo que fuimos, grandes en las armas y las letras en los dominios del cetro y del pensamiento”⁴³.

Nonostante il titolo, invece, non di una continuazione si deve parlare per *La postrera salida de don Quijote* (1910) di Luis Antón del Olmet y López, perché qui il nome di Don Chisciotte è assunto per antonomasia, come significativo di un personaggio ingenuo e generoso, incarnato dal nobiluomo don Rodrigo Meléndez, malcapitata vittima, al pari del personaggio cervantino, delle burle di alcuni malintenzionati (qui alcuni studenti). Sul tema della ripresa delle “burle” ai danni di protagonisti malavveduti e incauti, e perciò chisciotteschi, insistono anche altre riprese come il *¡Don Quijanchito, maestro!* (1969) di José Larraz e *La vida nueva de Alfonso de Quesada* (2006) di Andrés Amorós.

Una qualche fortuna hanno goduto anche quelle riscritture che hanno visto narrata la vita di altri personaggi del capolavoro di Cervantes secondo il meccanismo oggi conosciuto come *spin-off*. Se già Pere Gatell y Carnicer nel 1793 aveva pubblicato i due volumi della *Historia del más famoso escudero Sancho Panza, desde la gloriosa muerte de don Quijote de la Mancha hasta el último día y postrera hora de su vida*⁴⁴, il genere della biografia di Sancho non manca di essere coltivato anche nel Novecento. Un esempio ne è il romanzo *l’Antiquijote* (1940) di Tomás Borrás, che richiama (ma solo nel titolo) *l’Antiquijote* del 1805 di Nicolás Pérez detto Setabiense. Nell’*Antiquijote* di Borrás, morto Don Quijote, il barbiere e Sancho accorrono in una locanda per curare un ferito ma, laddove Maese Nicolás vede una “venta”, perché “está enfermo de la más disparatada locura que averiguarse puede: no creer” (Borrás, 1940: 3), il fedele scudiere, con un meccanismo che ripete le allucinazioni dell’idalgo, scorge invece un “vistoso alcázar” (Borrás, 1940: 5), con paggi, damigelle e cibo in abbondanza. Borrás riscrive il mito chisciottesco in chiave messianica e *regeneracionista*, seguendo la famosa profezia unamuniana affidata al *Sentimiento trágico de la vida*: “Si, como dicen algunos, Don Quijote murió en España y queda Sancho, estamos salvados, porque Sancho se hará, muerto su amo, caballero andante” (Unamuno, 1958: 446). Anche Andrés Trapiello, a dieci anni dalla pubblicazione della sua prima *secuela* cervantina, intitolata *Al morir don Quijote* (2005), fa uscire una seconda continuazione nella quale governante, nipote e scudiero, sollecitati da Sansón Carrasco, vanno nelle Indie in cerca di fortuna, portando a compimento quel viaggio che lo stesso Cervantes aveva sollecitato per ben tre volte tra il 1582 y 1590 e che era stato formulato nelle ultime pagine di *Al morir*. Del 1936, poi, è una curiosa digressione sulla vita di Teresa Panza a firma di Clovis Aymerich, pseudonimo dello

⁴³ Le due citazioni sono indirette, si veda López Cruces, 2005.

⁴⁴ Sempre intorno alla figura dello scudiere cervantino Gatell y Carnicer pubblicò *Instrucciones económicas y políticas dadas por el famoso Sancho Panza, Gobernador de la Ínsula Barataria, a un hijo suyo* (1791) e *La moral del más famoso escudero Sancho Panza* (1793).

scrittore Lluís Almerich i Sellares, intitolata *Desconocida aventura de Teresa Panza*. Qui la consorte di Sancho intraprende un viaggio alla ricerca del marito che, secondo le voci del *vecindario*, è diventato principe di Apompolí e si è sposato con la principessa Pingolatracamundana, signora di un principato delle Fiandre⁴⁵.

Trapiello, novello Pierre Menard borghesiano, presenta, poi, un altro caso assai speciale di riscrittura che si è deciso di annettere nel corpus raccolto: una versione del *Don Quijote* di Cervantes adattata al castigliano attuale (Trapiello, 2015). Trapiello riscrive il *Quijote* modernizzandone lessico e sintassi, risolvendo anacoluti, correggendo sviste ed errori. Il risultato, come c'era da aspettarsi, ha alimentato una vivace discussione con sostenitori dell'operazione proposta, come lo scrittore Fernando Aramburu, e detrattori, tra cui gli ispanisti Jean Canavaggio e Rosa Navarro Durán (Sarmati, 2018: 37-39)⁴⁶.

c) Le imitazioni del capolavoro cervantino tra krausismo, *regeneracionismo* e nuove identità americane

Non vi è dubbio che la tipologia più interessante delle riprese cervantine riguarda quella categoria che López Navia definisce “imitazioni”, opere che non sono né continuazioni né interpolazioni, ma che si ispirano al *Quijote*, emulandone, più o meno esplicitamente, i personaggi e/o imitandone strategie narrative, metaletterarietà, intenzioni, etc. “Por *imitaciones*”, scrive López Navia, “entendemos las obras construidas con arreglo al esquema formal, las propuestas temáticas y los patrones personajísticos previstos por Miguel de Cervantes” (1989: 375). È questo il caso, ad esempio, de *El caballero de las botas azules* (1867) di Rosalía de Castro, ultimo, in ordine cronologico, dei tre romanzi rosaliani (assieme a *La hija del mar*, 1859; e *Flavio*, 1861). Opera dalla forte dimensione allegorica⁴⁷ *El caballero de las botas azules* può essere considerato un romanzo a tesi di filiazione ideologica krausista: il *caballero* rosaliano, alias il duca de la Gloria, è un personaggio fantastico e stravagante che irrompe nella Madrid del XIX secolo con lo scopo di far piazza pulita della *mala literatura* accusata di corrompere i costumi dell'epoca. *Novela de novelas*, come il prestigioso referente del XVII secolo, *El caballero de las botas azules* è un puntuale rifacimento burlesco della narrativa romantica e del genere folletinesco, con una marcata volontà *regeneradora*: “En tiempos de Cervantes, tal

⁴⁵ Si veda López Navia (2019: 76-77).

⁴⁶ Operazione solo parzialmente analoga a quella compiuta da Trapiello nel suo *Quijote* è quella realizzata da Carmen de Burgos (1867-1932) nella suo *Amadís de Gaula*. La scrittrice, nota anche sotto lo pseudonimo di “Colombine”, propone una versione dell'*Amadís* di Montalvo non solo modernizzata nel lessico e nello stile, ma anche ridotta a un quinto dell'originale. Nel dotto e circostanziato prologo che premette al suo *Amadís*, la scrittrice chiarisce il senso della sua riscrittura: “Todos hasta ahora, desde Garcí-Ordoñez de Montalvo, con más o menos acierto, pero con buena voluntad, hemos tratado de realizar la misma labor: purgar, podar y modernizar el inmortal *Amadís*, libro digno de ser leído y que tiene un público muy limitado, por lo costoso de sus ediciones, en castellano antiguo, y por resultar demasiado pesada su lectura, sin extractarlo, para el gusto de nuestra época. [...] ¡Ojalá que el virtuoso caballero tenga en esta nueva salida, que hace en el siglo XX, la acogida que merece, de una sociedad tan necesitada de justicia, como sobrada de materialismo!” (Burgos, 1925: 8 e 30).

⁴⁷ Fernán Caballero la definì un “misterio” (Carballo Calero, 1959: 101-102).

propósito apuntaba a los libros de caballerías; a mediados del siglo XIX, la mala literatura tenía muchos nombres: novela sentimental o melancólico poética; folletín, novela por entregas, etc., sin hablar de las ‘historias inspiradas’, los ‘malos versos’ o las ‘zarzuelas sublimes’, no menos nocivas que las anteriores» (Rodríguez-Fischer, 1995: 37-38)⁴⁸.

Analogo *afán regeneracionista*, ma questa volta in risposta alla crisi di *fin de siglo*, è interpretato dalle riprese del *Morsamor* e de *El caballero encantado*, opere a cavallo tra riscritture cavalleresche e riscritture cervantine, e di *Canuto Espárrago*. *Morsamor*, ultimo romanzo di Juan Valera, occupò un posto speciale nella riflessione artistica dell'autore di *Pepita Jiménez*. Lo scrittore afflitto dalla vecchiaia (Valera, nato nel 1824, aveva settantacinque anni ed era cieco dal 1895) e da preoccupazioni di carattere sociopolitico, prospetta, nella parabola vitale del protagonista del suo romanzo Miguel de Zuheros (un anziano e chisciottesco frate che, insieme al sanceso compagno Tiburcio de Simahonda, sperimenta una serie di avventurose peripezie), una rinascita spirituale del suo paese sulla linea dell'*Idearium* di Ganivet (Thurston-Griswold, 1996). Come Miguel de Zuheros anche nel protagonista del *Caballero galdosiano*, don Carlos de Tarsis (che per un curioso contrappasso si vede trasformato da indolente *cacique* in Gil, un povero e umile *labrador*), si incarna la valenza di una possibile rigenerazione del tessuto politico, sociale e culturale di un paese in profonda crisi come la Spagna a cavallo dei secoli XIX e XX. La chisciottizzazione del *caballero* di Galdós è stata ripetutamente rilevata. Basti qui il commento di Fernández Cordero:

La experiencia vivida por don Quijote influye en el personaje de Alonso Quijano de la misma manera que la de Gil en Tarsis. Los pormenores que ambos sufren a lo largo de sus recorridos castellanos ven sus resultados al final de las novelas, cuando los dos recuperan su primitiva identidad y tanto el lector como ellos mismos han asimilado lo que ha supuesto el camino recorrido. (Fernández Cordero, 2007)⁴⁹

Ancora più esplicita l'operazione compiuta da Antonio de Ledesma nel suo *Canuto Espárrago* (1939), romanzo di ispirazione *regeneracionista*: si veda specialmente la proposta dell'utopica “Colonia Espárrago”, con l'esperimento di un collettivismo agrario ispirato agli ideali del socialismo cristiano. In *Canuto Espárrago* l'azione si svolge nella cittadina immaginaria di Miralmar (nome che cela l'Almeria natia). L'opera inizia presentando l'infanzia e la gioventù dell'eroe, il cui nome rimanda a un uomo “aislado, separado de los demás en ideas y sentimientos, recto y severo como ninguno” (López Cruces, 2006: s.p.) e allude a una serie di personaggi della storia contemporanea, nascosti dietro nomi

⁴⁸ Sul punto si legga il paragrafo *A semejanza de Don Quijote*, in Rodríguez-Fischer, 1995: 36-48. Imitazione della satira cervantina rivolta alla letteratura d'intrattenimento è anche *Los amigos del crimen perfecto* di Andrés Trapiello, dove il genere oggetto della parodia è il *noir*.

⁴⁹ È noto il cervantinismo diffuso nell'opera di Galdós, che va ben oltre *La sombra* e *La desheredada* oltre che *El caballero encantado* qui contemplati, per i quali però può parlarsi più propriamente di ricreazioni, invece che di ripresa di singoli occasionali motivi, come per il resto della sua produzione. Sul punto si veda Elizalde Armendáriz (1990).

altisonanti: Antonio Vitroque (Cánovas del Castillo), don Mateo Tirabeque (Sagasta), Salomón (Nicolás Salmerón), che lo scrittore reputa responsabili della decadenza spagnola di fine secolo. Favola dagli esiti tragici, come scrive Antonio José López Cruces: “sin el *Quijote* no habría nacido un personaje tan quijotesco como Canuto” (López Cruces, 2006).

Per concludere una rassegna che mantiene, necessariamente, carattere aperto, non si può non fare riferimento a *El caballero encantado y la moza esquiva*. (*Versión libre y americana de una novela de Don Benito Pérez Galdós*) di Fernando Ortiz, una delle più interessanti riscritture del *Quijote* in terra americana. Come è noto, appena un mese dopo la pubblicazione della prima parte del capolavoro cervantino, ne arrivò a Cartagena de Indias un carico di oltre cento esemplari; ma solo agli albori del secolo XIX l'opera iniziò a pubblicarsi in territorio americano e, sulla scia delle interpretazioni del capolavoro di Cervantes di carattere *noventayochista*⁵⁰, l'eroe mancego si caricò da subito di una simbologia dalle molteplici e contraddittorie valenze: dal sogno *redentorista* di un panispanismo idealizzato, alle istanze indipendentistiche, patriottiche e libertarie degli scrittori ispanoamericani.

Come recita il sottotitolo, *El caballero encantado y la moza esquiva* si presenta come riscrittura di una riscrittura cavalleresca e cervantina, *El caballero encantado* di Benito Pérez Galdós. Fernando Ortiz fu una figura di intellettuale di spicco nella società cubana degli inizi del Novecento e si fece portavoce, anche attraverso un'intensa produzione saggistica⁵¹, del dissenso nei confronti del discorso *panhispanista* d'oltreoceano, che aveva visto come capofila lo stesso Rubén Darío, ma che Ortiz riteneva, invece, un movimento ideologico di matrice neocolonialista (Valero, s. d.). Con un procedimento assai cervantino, Ortiz fa di Galdós uno dei personaggi stessi della sua *novela* e di Cintia (la bella colombiana di cui il protagonista galdosiano Tarsis-Gil si innamora e alla quale deve parte della sua rinascita spirituale) il simbolo di una rivendicazione identitaria negli anni in cui la fine del dominio spagnolo coincise con l'inizio dell'imperialismo americano.

⁵⁰ Il riferimento è, in particolare, ai saggi di Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho* (1905); Azorín, *La ruta de don Quijote* (1905); Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, don Juan y la Celestina* (1926).

⁵¹ Che poi raccolse in *La reconquista de América. Reflexiones sobre el panhispanismo* (Ortiz, 1910).

BIBLIOGRAFIA

- ACKER, Kathy (1986): *Don Quixote: Which Was a Dream*, New York: Grove Press.
- ALLEGRA, Giovanni (1983): “Sobre la fortuna de Wagner en la España modernista. Los estudios críticos de primeros de siglo”, in VV. AA.: *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Madrid: Istmo, pp. 129-139.
- ALVAR, Carlos (1991): *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza.
- BOGNOLO, Anna (1997): *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa: ETS.
- BOGNOLO, Anna (2017): “La ricerca recente sul romanzo cavalleresco spagnolo”, *Critica del testo*, XX, 2, pp. 387-416.
- BOGNOLO, Anna (2023): “Género caballeresco y género bizantino: la imitación de las *Etiópicas* de Heliodoro en el *Esferamundi* de Grecia (Venecia, 1565)”, 11/1, *Hipogrifo*, pp. 643-657.
- BOLÍVAR SEVILLA, Carlos (1928): *Don Quijote en la gloria. Cuento fantástico*, Ambato (Ecuador): Imprenta de L. A. Miño T.
- BURGOS, Carmen de (1925): *Amadís de Gaula, libro de caballerías. Compuesto sobre el Amadís de Gaula de Garci Ordóñez de Montalvo*, Valencia: Sempere.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979): *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa.
- CAMÓN AZNAR, José (1969): *El pastor Quijótiz*, Madrid: Espasa-Calpe.
- CANAVAGGIO, Jean (2006): *Don Quijote, del libro al mito*, Madrid: Espasa.
- CARBALLO CALERO, Ricardo (1959): *Contribución ao estudo das fontes literarias de Rosalía de Castro*, Lugo: Ediciones Celta.
- CASTRO, Rosalía de (1994): *El caballero de las botas azules*, in Rosalía de Castro: *Obras completas*, vol. II, Madrid: Turner-Biblioteca Castro.
- COBO, Jesús (2015): “Elogio de la locura y menosprecio de la necedad (necedad y locura en Don Ventura F. López)”, *Archivo Secreto*, 6, pp. 198-227.
- CONTE, Filippo (2020): “L’ultima fata di Emilia Pardo Bazán”, *Critica del testo*, XXIII/2, pp. 83-98.
- CONTE, Filippo (2019): “Introduzione”, in Emilia Pardo Bazán: *L’ultima fata*, Mantova: Universitas Studiorum, pp. 11-27.
- CONTE, Rafael (1994): “Introducción”, in Benjamín Jarnés: *Viviana e Merlín*, Madrid: Cátedra, pp. 9-89.
- CORRAL PEÑA, Elizabeth (2001): “Galaor: la decepción como sistema”, *Anuario de Letras*, XXXIX, pp. 145-151.
- CRUZ CASADO, Antonio (2006): “El mundo cavalleresco medieval en algunas novelas españolas del siglo XX”, 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y comparada*, XII, pp. 97-106.
- DE LERA VALLE, Sara (2019): “Pervivencia y reformulación del tipo de la doncella andante: manifestaciones literarias en la literatura caballeresca hispánica del siglo XVI y en la narrativa épica actual”, in Abel Lobato Fernández; Esperanza de los

- Reyes Aguilar; Irene Pereira García; Patricia García Teijelo; Cristina García González (a cura di): *Mundo hispánico: cultura, arte y sociedad*, León: Universidad, pp. 645-664.
- DECLÓS, Tomás (1982): “Joan Perucho consigue su tercer premio con una novela de caballería”, *El País*, 21 novembre. [edizione digitale]
- DÍAZ-MAS, Paloma (2014): *El rapto del Santo Grial*, Barcelona: Anagrama.
- EISENBERG, Daniel (1979): *Castilian romances of chivalry in the sixteenth century, a bibliography*, London: Grant & Cutler.
- EISENBERG, Daniel (1977): “More on ‘libros de caballería’ and ‘libros de caballerías’”, *La Corónica*, 5,2, pp. 116-118.
- EISENBERG, Daniel; MARÍN PINA, M. Carmen (2000): *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensa Universitaria.
- ELIZALDE ARMENDÁRIZ, Ignacio (1990): “Cervantes y las novelas galdosianas”, en VV. AA.: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, pp. 233-240.
- LACARRA, M. Eugenia (a cura di) (1991): *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao: Servicio editorial de la Universidad del País Vasco.
- FEBRES CORDERO, Tulio (1905): *Don Quijote en América, o sea, la cuarta salida del ingenioso hidalgo de la Mancha*, Mérida (Venezuela): El Lápiz.
- FERNÁNDEZ CORDERO, Carolina (2007): “El caballero encantado: un (re)visión del Quijote”, *Verba hispanica*, 15, pp. 143-150.
- FERRARIO DE ORDUNA, Lilia E. (2008): “¿Un libro de caballerías hispanoamericano a principios del siglo XXI?”, in José Manuel Lucía Megías; M. Carmen Marín Pina; Ana Carmen Bueno Serrano (ed.): *Amadís de Gaula: quinientos años después: estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 229-250.
- GAGLIARDI, Donatella (2004): “*Quid puellae cum armis?*” *Una aproximación a Doña Beatriz Bernal y a su Cristalián de España*, tesi dottorale diretta da Alberto Várvaro e Luis Alberto Bleuca Perdices, Universitat Autònoma de Barcelona.
- GARCÍA BARRIGA, José Antonio (2010): *J.R.J. y las revistas literarias*, tesi dottorale diretta da Mercedes Arriaga Flórez e Manuel Angel Vázquez Medel, Universidad de Sevilla.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (1998): “El mito caballeresco en la novela falangista: el Amadís de Angel María Pascual”, in VV. AA.: *Mitos: actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. II, Zaragoza: Asociación española de semiótica, pp. 472-475.
- GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán (1989): “*Paul et Virgine / Pablo y Virginia*: la manipulación paródica de la intertextualidad en *Merlín y familia*”, *Bulletin hispanique*, 91, 2, pp. 447-466.
- GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán (1993): “A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro”, in VV. AA.: *Álvaro Cunqueiro: actas do Congreso celebrado en Mondoñedo os días 9 e 13 de setembro de 1991*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 303-317.

- GUEVARA MAYORGA, Darío (1965): *La sabiduría de Sancho en la novela ecuatoriana*, Quito: Talleres gráficos Minerva, pp. 7-53.
- HORNERO ARJONA, José (1937): “El *disfraz varonil* en Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, 39, 2, pp. 120-145
- INSAUSTI HERRERO-VELARDE, Gabriel (2020): “Capital de tercer orden: la poesía de Ángel María Pascual”, *Bulletin of Spanish Studies*, 97, 9, pp. 1487-1505.
- JARNÉS, Benjamín (1936): *Viviana y Merlín*, Madrid: Espasa-Calpe.
- JARNÉS, Benjamín (1930): *Viviana y Merlín: leyenda*, Madrid: Ediciones Ulises.
- JARNÉS, Benjamín (1929): “Viviana y Merlín”, *Revista de Occidente*, XXIV, 72, pp. 281-311.
- LALOMIA, Gaetano (2012): “La concepción y el nacimiento del héroe (T500-599): un motivo con variaciones”, *Revista de Poética Medieval*, 26, pp. 169-186.
- LARIOS, Jordi (2019): “Ortega y la reivindicación de la vida en Viviana y Merlín, de Benjamín Jarnés”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 20, 6, pp. 566-582.
- LÓPEZ CRUCES, Antonio (2006): *Introducción*, en Antonio Ledesma Hernández: *Canuto Espárrago*, Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [edición digital]
- LÓPEZ CRUCES, Antonio (2005): *Introducción*, in Antonio Ledesma Hernández: *La nueva salida del valeroso caballero D. Quijote de la Mancha: tercera parte de la obra de Cervantes*, Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [edición digital a cura di Antonio José López Cruces, basata su Barcelona: Lezcano, 1905]
- LÓPEZ GUIL, Itziar (2005): “Álvaro Cunqueiro y sus *Flores del año mil*”, *Dicenda*, 23, pp. 151-163.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso (2019): *Una aproximación a la presencia de la “burla pesada” en las recreaciones narrativas hispánicas del Quijote*, *Hipogrifo*, 7, 2, pp. 69-83.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso (2005): *Inspiración y pretexto. Estudios sobre las recreaciones del Quijote*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago Alfonso (1989): “*Contra todos los fueros de la muerte. Las resurrecciones de don Quijote en la narrativa quijotesca hispánica*”, in VV. AA.: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, pp. 375-388.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2015): “El *Quijote* y los libros de caballerías: dos notas volanderas”, *Revista digital universitaria*, 16, 8.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2006): “Don Quijote, *el mejor libro de caballerías jamás escrito*”, *Edad de Oro*, 25, pp. 359-370.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2004): “Imprenta y lengua literaria en los siglos de oro: el caso de los libros de caballerías castellanos”, *Edad de Oro*, 23, pp. 129-299.
- LYOTARD, Jean François (1981): *La condizione postmoderna*, Milano: Feltrinelli.
- LYTRA, Drosoula (1982): “Reseña: Ignacio Aldecoa, A Collection of Critical Essays, ed. di Ricardo Landeira e Carlos Mellizo, University of Wyoming (Laramie), Department of Modern Languages”, *Thesaurus*, XXXVII, 1, pp. 168-169.
- MANCINI, Guido (1966): *Studi sul Parmerín de Oliva*, Pisa: Giardini.

- MARÍN PINA, M. Carmen (2018): “Los libros de caballerías en el espacio y el espacio en los libros de caballerías”, in María Morrás Ruiz-Falcó (a cura di): *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 87-139.
- MARÍN PINA, M. Carmen (2010): “La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada (II)”, *eHumanista*, 16, pp. 221-239.
- MARÍN PINA, M. Carmen (2007): “La doncella andante en los libros de caballerías: antecedentes del tipo (I)”, in Armando López Castro; M. Luzdivina Cuesta Torre (a cura di): *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval (Universidad de León, 20-24 de septiembre de 2005)*, vol. II, León: Universidad de León, pp. 817-826.
- MARÍN PINA, M. Carmen (1991): “La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco”, *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 129-148.
- MARÍN PINA, M. Carmen (1989): “La aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45, pp. 81-94.
- MARTÍN ROMERO, José Julio (2015): “El *Quijote* entre los libros de caballerías”, *Historias Fingidas*, 3, pp. 107-121.
- MARTÍNEZ TEIXERO, Alva (2009): “La excéntrica centralidad de las materias artúrica y caballeresca en la narrativa gallega y catalana de la década de 1950 (*Merlín e familia* de Cunqueiro y *Llibre cavalleries* de Perucho)”, *Letras*, 59-60, pp. 262-274.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2011): “Una recreación narrativa del *Quijote* de mediados del siglo XX: *Don Quijote en las Améscoas*, de Martín Larráyo Zarranz”, *Anales cervantinos*, XLIII, pp. 91-115.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2006): “Cervantes y Navarra: huellas vitales y literarias”, in Alicia Parodi; Juan D’Onofrio; Juan Diego Vila (a cura di): *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 623-630.
- MATA INDURÁIN, Carlos (a cura di) (2016): *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes*, Pamplona: EUNSA/Ediciones Universidad de Navarra.
- MATA INDURÁIN, Carlos (a cura di) (2015): *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la poesía y el ensayo*, Pamplona: EUNSA/Ediciones Universidad de Navarra.
- MATA INDURÁIN, Carlos (a cura di) (2013): *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, Pamplona: EUNSA/Ediciones Universidad de Navarra.
- MESTRE ZARAGOZÁ, Marina (2016): “Apuntes sobre la noción de verosimilitud en el *Quijote*”, *Criticón*, 127, pp. 41-55.
- MOLINA PORRAS, Juan (2002): “Luis Valera Delavat, *Del antaño quimérico*, Gaspar & Rimbau, Editorial, Wroclaw, 2021”, *Brumal*, X, 1, pp. 327-330.
- MOLINA PORRAS, Juan (2006): *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Madrid: Cátedra.
- MONTERO, Rosa (2005): *Historia del Rey Transparente*, Barcelona: Debolsillo.
- NERI, Stefano (2007): *L’eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa: ETS.

- OCHOA PENROZ, Marcela (1997): *Reescrituras del Quijote*, Santiago del Chile: Lom.
- ORTIZ, Fernando (1910): *La reconquista de América: reflexiones sobre el panhispanismo*, París: Librería Paul Ollendorff.
- ORTIZ DE URBINA SOBRINO, Paloma (2003): *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, tesi dottorale, Universidad Complutense de Madrid.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2001): *Cuentos sacros-profanos*, edizione digitale delle *Obras Completas*, vol. I, Madrid: Aguilar. [edizione digitale Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes dell'edizione 1963]
- PARDO BAZÁN, Emilia (2003): “La última fada”, *La Novela Corta: Revista Semanal Literaria*. [edizione digitale Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes]
- PAREJA DÍEZ-CANSECO, Alfredo (1939): *Hechos y hazañas de don Balón de Baba y de su amigo Inocencio Cruz*, Buenos Aires: Club del Libro A.L.A.
- PENEDO, Fray Manuel (1947): “Epistolario inédito de Don Juan Valera a Don José María Carpio”, *Estudios*, III, pp. 426-427.
- PÉREZ ABELLÁN, M. Encarna (2012): *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)*, tesi dottorale, Universidad de Murcia.
- PÉREZ ABELLÁN, M. Encarna (2017): “Novelas de caballerías a la moderna. Caballeros andantes del siglo XX”, *Rinconete*.
- PERUCHO, Joan (1957): *Llibre de cavalleries*, Barcelona: Àncora.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2008): “Libros de caballerías y fiesta nobiliaria”, in José María Lucía Megías (a cura di): *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Madrid: Biblioteca Nacional de España/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 383-402.
- RÍO NOGUERAS, Alberto del (2001): “*El harpa y la chirumbela*: notas sobre el entretenimiento cortesano en los libros de caballerías de Feliciano de Silva”, in Christoph Strosetzki (a cura di): *Actas del v Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster, 20-24 de julio de 1999)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 1087-1097.
- RÍOS, Xosé Carlos (2012-2013): “Emilia Pardo Bazán ante el drama musical de Richard Wagner. Descubrimiento, admiración, pasión (1873-1921)”, *La Tribuna: cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 9, pp. 155-212.
- ROBLES, Lola (2002): “*Del antaño quimérico* de Luis Valera”, *Hélice*, 8, 1, pp. 59-63.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008): *Historia de la literatura fascista*, Madrid: Akal.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2006): “Estudio preliminar”, in Benito Pérez Galdós: *El caballero encantado. (Cuento real... inverosímil)*, Madrid: Akal, pp. 7-96.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana (1995): “Introducción”, in Rosalía de Castro: *El caballero de las botas azules*, Madrid: Cátedra, pp. 11-79.
- RUSSO, Antonella (2013): *Entre el canon y el quiosco. El Antiquijote de Tomás Borrás*, in Carlos Mata Induráin (a cura di): *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, Pamplona: EUNSA/Ediciones Universidad de Navarra, pp. 263-274.

- SÁNCHEZ ORTIZ, Miguel Ángel (2012): “Del héroe y su leyenda”, in Ángel María Pascual (a cura di): *Amadís; San Jorge o la política del dragón; Don Tritonel de España*, Pamplona: Gobierno de Navarra, pp. 9-28.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2010): *La novela española durante el franquismo*, Madrid: Gredos.
- SARMATI, Elisabetta (2021): “Para una aproximación a las reescrituras modernas (siglos XIX-XX) de los libros de caballerías castellanos y del *Quijote*. El portal AmadissigloXX”, *Historias Fingidas*, 9, pp. 231-258.
- SARMATI, Elisabetta (2018): “Estudio preliminar”, in Andrés Trapiello: *Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes, puesto en castellano actual por Andrés Trapiello*, Barcelona: Austral, pp. 13-39.
- SARMATI, Elisabetta (1996): *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo, con uno sguardo sul Seicento*, Pisa: Giardini.
- SARMATI, Elisabetta (ed.) (2006): “I mondi possibili del *Quijote*: la fortuna”, *Critica del testo*, IX, 2.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio (2002): *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*, 3 voll., tesi dottorale, Universidad de Oviedo.
- THURSTON-GRISWOLD, Henry (1996): “La tematica regeneracionista en el *Morsamor* de Juan Valera”, *Cincinnati Romance Review*, 15, pp. 35-40.
- TRAPIELLO, Andrés (2015): *Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes, puesto en castellano actual por Andrés Trapiello*, Barcelona: Planeta.
- UNAMUNO, Miguel de (1958): *Del sentimiento trágico de la vida*, in Miguel de Unamuno: *Obras completas*, vol. VI, Madrid: Afrodisio Aguado.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, voll. I-III, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- VALBUENA, Padre (1905): *La resurrección de don Quijote*, Barcelona: Antonio López.
- VALERA, Juan (1899): *Carta del 13-VII-1899*, Biblioteca General del C.S.I.C., fondo de Rodríguez Marín.
- VALERA, Luis (1907): *Del antaño quimérico*, in Antonio de Zayas: *Ensayo de Crítica Histórica y Literaria*, Madrid: Imprenta A. Marzo.
- VALERO, Eva M. (s. d.): “Introducción. El *Quijote* en los albores del siglo XX hispanoamericano”, in VV. AA.: *El Quijote en América*, Cervantes Virtual.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (2003): *Erec y Enide*, Barcelona: Debolsillo.
- ZARANDONA FERNÁNDEZ, Juan Miguel (2011-2012): *La literatura artúrica contemporánea española: desde Tennyson hasta nuestros días*, Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- ZARANDONA FERNÁNDEZ, Juan Miguel (2007a): “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*, 28, 51, pp. 217-230.

- ZARANDONA FERNÁNDEZ, Juan Miguel (2007b): *La recepción de Alfred Lord Tennyson en España: traductores y traducciones artúricas*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones /Intercambio Editorial/Universidad de Valladolid.
- ZARANDONA FERNÁNDEZ, Juan Miguel (2006): “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*, pp. 107-118.
- ZARANDONA FERNÁNDEZ, Juan Miguel; MARTÍN BOTERO GARCÍA Mario (2009): “Los textos artúricos de Emilia Pardo Bazán: la última fada (1916)”, in José Manuel González Herrán (a cura di): *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, La Coruña: Real Academia Gallega, pp. 801-810.