

# GIULIA TOMASI EL EPISODIO DEL ENDRIAGO EN DOS TRADUCCIONES AL ITALIANO DE *AMADÍS DE GAULA* DE MONTALVO. UNA MIRADA DIACRÓNICA\*

Università di Trento

## Resumen

El artículo presenta el análisis de dos traducciones al italiano del episodio del Endriago del *Amadís de Gaula* de Montalvo (libro III, cap. XI). El estudio se lleva a cabo a la luz de las características de las distintas épocas en las que los traductores producen los textos: Mambrino Roseo da Fabriano da a las prensas su trabajo en Venecia a mediados del siglo XVI, en un clima de fermento editorial; Antonio Gasparetti en 1965, en los albores de la reivindicación del género de los libros de caballerías por parte de la crítica, después de siglos de olvido. El enfoque diacrónico es fundamental para entender las manifiestas diferencias que subyacen a dos textos que surgen de una misma fuente.

palabras clave: libros de caballerías, *Amadís de Gaula*, Endriago, traducción, análisis diacrónico

## Abstract

***The Endriago episode in two Italian translations of Montalvo's Amadís de Gaula. A diachronic analysis***

*The article presents an analysis of two Italian translations of the episode of Endriago in Montalvo's Amadís de Gaula (book III, chap. XI). The study is carried out focusing on the characteristics of the different periods in which the translators produce the texts: Mambrino Roseo da Fabriano creates his work in Venice in the mid-sixteenth century, in a climate of editorial ferment; Antonio Gasparetti in 1965, at the dawn of the revival of the genre of chivalry books by critics, after centuries of oblivion. The diachronic approach is fundamental to understanding the manifest differences underlying two texts that arise from the same source.*

keywords: romances of chivalry, *Amadís de Gaula*, Endriago, translation, diachronic analysis

---

\*Este trabajo se inserta en el macroproyecto italiano PRIN 2017 *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach* (2017JA5XAR), investigador principal Anna Bognolo (Università di Verona).

## I. Los libros de caballerías castellanos. Difusión dentro y fuera de España

*Los cuatro libros del esforzado caballero Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo constituyen la obra fundacional del género de los libros de caballerías castellanos que llegan a ser el *best seller* del siglo XVI difundiéndose hasta bien entrado el XVII (Lucía Megías 2002: 46-60). La voluminosa obra del medinés no es totalmente original, sino que es fruto de la refundición de un material narrativo que procede de la Edad Media y se asoma al Renacimiento. En efecto, las hazañas de Amadís se habían transmitido en los siglos anteriores en distintas versiones, como dejan patente unos testimonios que se remontan hasta el siglo XIV<sup>1</sup>. El gusto por los ciclos bretones había favorecido su circulación, alimentando en el público la afición hacia las aventuras maravillosas, los combates y los amores entre damas y caballeros<sup>2</sup>. El regidor de Medina del Campo logra ofrecer a sus lectores un texto enmendado, ampliado, con una nueva estructura y, especialmente, con un nuevo héroe, el hijo de Amadís, protagonista de *Las Sergas de Esplandián*. No cabe duda entre los críticos de que existieran al menos dos ediciones entre finales del siglo XV y 1508, cuando, en el taller zaragozano de Jorge Coci, se publica la que ha llegado hasta nosotros conservándose en la British Library de Londres<sup>3</sup> (*Amadigi di Gaula*<sup>4</sup>: VIII-X; Ramos Nogales 1994: 516-21 y 1999: 220-21; Eisenberg, Marín Pina, 2000: 130). Montalvo interviene amoldando la narración de la ya conocida historia de Amadís y Oriana a un contexto histórico y cultural determinado, en el que la política de los Reyes Católicos se vuelve central. Más allá de colocar los hechos contados en una geografía a menudo imprecisa y en tiempos lejanos, que llega a convertirse en una consolidada convención de este género, el estrecho vínculo con el contexto en el que vive Montalvo se percibe a través de una voz que permea todo el texto y se expresa, por ejemplo, en glosas y

1 En un poema de Pedro Ferruz se citan las proezas de Amadís y su muerte, contadas en tres libros. El poeta, según afirma Cacho Bleuca, “floreció durante el reinado de Enrique II (1369-1379)” (Rodríguez de Montalvo 2008: 68-69).

2 Acerca de la circulación de la materia de Bretaña en la Península Ibérica y su posterior reelaboración en el marco de los libros de caballerías cfr. Alvar Ezquerro (2008), Cuesta Torre (1997), Rodríguez de Montalvo (2008: 19-21) y Trujillo (2011: 424-27), entre otros.

3 Localización: C20e6. Para datos más completos sobre las ediciones de *Amadís de Gaula* cfr. Eisenberg, Marín Pina (2000: 130-39) y Lucía Megías (2000 y 2002).

4 Se indica bajo el nombre *Amadigi di Gaula* la traducción de Gasparetti, el título: *I quattro libri di Amadís di Gaula* identifica la traducción de Roseo, mientras que las ediciones del texto que se manejan –la de Gayangos y Cacho Bleuca– se indican con Rodríguez de Montalvo 1857 y 2008 respectivamente.

pasajes moralizantes. *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián* inauguran una gran estirpe de caballeros andantes cuyas hazañas se recogen en espesos volúmenes que inundan las prensas españolas de la época (Lucía Megías 2000). Además del ciclo de *Amadís*, que cuenta con bien doce continuaciones, los textos que tienen más éxito son los que conforman las sagas de *Palmerín de Olivia*, *Clarián de Landanís*, *Espejo de príncipes y caballeros*, entre otros<sup>5</sup> y el corpus completo de los libros de caballerías llega a contar con más de ochenta títulos. Los paladines castellanos logran incluso exceder los confines peninsulares, ya que sus hazañas se difunden por toda Europa, como en el caso de *Amadís de Gaula* que, además de traducirse en Italia, como veremos detenidamente, y Portugal, llega a lograr mucho éxito en los talleres franceses y se imprime en las editoriales alemanas, holandesas e inglesas, entretejiendo una trama de traducciones de traducciones<sup>6</sup>, continuaciones y textos añadidos que van solapándose a la ya compleja y vasta red de ediciones originales españolas (Neri 2008).

## 2. Dos traducciones al italiano de la obra de Montalvo: *Amadis di Gaula* (1546) de Mambrino Roseo da Fabriano y *Amadigi di Gaula* (1965) de Antonio Gasparetti

Distintos documentos dejan patente que en Italia *Amadís* ya era conocido en las primeras décadas del siglo XVI y, además de los testimonios indirectos de tal difusión<sup>7</sup>, contamos con unas ediciones del texto en español: la de 1519, publicada posiblemente en Roma, por Antonio Martínez de Salamanca y la que Francisco Delicado corrige para Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, publicada en Venecia en 1533 (*Amadigi di Gaula*: VIII; Bognolo 1984: 1; Lucía Megías 2002: 47). Es, asimismo, en Venecia donde, hacia mediados del siglo XVI, el encuentro entre el editor Michele Tramezzino y el traductor Mambrino Roseo da Fabriano da lugar a una provechosa colaboración a cuyo éxito contribuyen la intuición comercial

---

5 *Amadís de Gaula* tuvo veinte ediciones hasta 1586, *Palmerín de Olivia* trece entre 1511 y 1581 y su continuación, *Primaleón* (1512), once hasta 1598 (Lucía Megías 2002: 46-56). Algunas de las obras del corpus permanece sin editarse después de la *princeps*, ni da lugar a continuaciones (Lucía Megías 2002: 23). Para un acercamiento a la naturaleza cíclica de los libros de caballerías cfr. Gutiérrez Trápaga (2017), Ramos Nogales (2017) y Demattè (en prensa).

6 Los libros del ciclo amadisiano en alemán proceden de las traducciones al francés y al italiano (Neri 2008: 574).

7 Entre las alusiones a Amadís que cita Bognolo (1984: 1), señalamos una carta de Pietro Bembo de 1512 donde se habla de referencia a la lectura de la obra, la referencia a la *Ínsula Firme* en la primera versión del *Cortegiano* de Castiglione, y el *Amadís* como una de las fuentes del *Orlando Furioso*.

del primero y la inclinación del segundo hacia la traducción y la creación literaria (Bognolo 1984: 20-21). Así pues, de la pluma de Roseo salen las primeras traducciones de libros de caballerías al italiano, encabezadas por *Palmerino d'Olivia* en 1544, que amplifican aún más el público de los aficionados al género en Italia. En efecto, el traductor tiene claro el objetivo de su labor, es decir, facilitarles, también a las personas que no conocen la lengua castellana, el acceso al contenido de estos libros apasionantes<sup>8</sup>. La empresa tiene tan buena acogida que Roseo no puede limitarse a trasladar las obras de una lengua a otra, sino que, para responder de forma eficaz a la incesante demanda de los lectores italianos, añade sus propios libros de caballerías al final de los ciclos originales e incluso entre una publicación española y la siguiente, volviendo a juntar los hilos que habitualmente los autores dejaban sueltos en las últimas páginas de sus obras<sup>9</sup>. Los libros nuevos y las *aggiunte* del traductor italiano se instalan, pues, en los mayores ciclos caballerescos a partir de la publicación de *Flortir* como continuación de *Platir*, en 1554 (Neri 2013: 287). Después de la primera traducción de *Amadís*, los libros italianos que se añaden a sus séquitos originales empiezan a ver la luz en 1563 con *L'aggiunta al quarto libro dell'istoria di Amadis di Gaula* (Neri 2008: 566) y la serie acaba más allá de *Silves de la Selva* con el que termina el *Amadís* castellano, ya que Roseo escribe los seis libros de *Sferamundi*, amplificando, de esta manera, la saga original. Estos textos se difunden también en otros países europeos, incorporándose a los ciclos al lado de las traducciones del castellano (Neri 2008: 569)<sup>10</sup>. Es a la luz del fermento editorial de mediados del siglo XVI que ha de entenderse la naturaleza de la primera traducción al italiano de *Amadís de Gaula*, que se configura como una obra destinada a un amplio público, que requería más asequibles momentos de diversión. Como mediador entre dos contextos distintos, el traductor del siglo XVI traslada la obra original con cierta libertad interpretativa y el texto que ofrece

---

8 En otra traducción Mambrino declara que “potendo noi giovare, e non giovando, con l'aiuto di queste tradottioni, parmi commettiamo non solo cosa empia, ma contra la naturale legge, che il medesimo comanda che facciamo ad altri, che per noi vogliamo” y se pregunta, pues: “perché con simili tradottioni non doviamo cercare di giovare a molti?” (en Bognolo 1984: 18).

9 Otros libros de caballerías que se tradujeron al italiano son: *Cristalián de España* (anónima), *Valerían de Hungría* por Pietro Lauro, *Florambel de Lucea* a manos de Mambrino Roseo, *Belianís de Grecia* por Orazio Rinaldi, *Espejo de principes y caballeros* traducido por Melchior Escappa da Villaroel y *Félix Magno* en la traducción de Camillo Camilli. Todos los datos sobre las traducciones se sacan de Demattè (2001: 34-35). Cfr. también <https://www.mambrino.it/it/spagnole-romanzerie/altri-libri-dicavalleria>.

10 Es de notar que en Alemania, además de traducirse del francés la serie de *Sferamundi* como continuación del ciclo amadisiano, se prosigue la saga con tres libros más (Neri 2008: 574).

a los lectores italianos flota entre la traducción y el amoldamiento a un público diferente<sup>11</sup>. No solo el contenido se modifica en aras de la simplificación, sino que también la forma del libro como producto de venta cambia notablemente y en efecto el amplio formato *in folio* de los volúmenes españoles deja el paso a las más prácticas ediciones en octavo<sup>12</sup>. A través de la traducción el texto se transforma<sup>13</sup> para adecuarse a su propio público y, acerca de los cambios que se aprecian en el texto de Roseo respecto a su fuente, Bognolo afirma: “La traduzione italiana si rivolge evidentemente a un pubblico diverso da quello spagnolo della fine del XV secolo, un pubblico che ammette senza sensi di colpa di lasciarsi coinvolgere da una favola puramente mondana e piacevole; un pubblico più laico e borghese [...] l'*Amadis di Gaula* in italiano non pretende di porsi allo stesso livello di dignità letteraria dell'*Amadis* di Montalvo” (1984: 16).

Amadís es el padre de una estirpe de héroes que, durante más de un siglo, ocupan la escena editorial de distintos países europeos en lengua original, mediante traducciones más o menos apegadas a los originales castellanos y obras autóctonas que prosiguen las hazañas de los paladines de los textos peninsulares a través de la aparición de un sinfín de hijos, nietos y bisnietos andantes. Ahora bien, después de la eclosión de las aventuras caballerescas encabezadas por *Amadís de Gaula* en el siglo XVI, en la contemporaneidad contamos con algunas ediciones que se deben a la valoración de la obra durante el Romanticismo<sup>14</sup>. En 1838 se publican en Madrid dos tomos que incluyen el libro completo, titulados *Aventuras del invencible caballero andante Amadís de Gaula*. También completos son los cuatro volúmenes de Juan Oliveres publicados en Barcelona en los años 1847-1848, en el marco del *Tesoro de Autores Ilustres*. Un decenio más tarde Gayangos edita los

11 La traducción de Roseo “ha impoverito l’originale, ne ha appiattito lo stile e semplificato i contenuti” (Bognolo 1984: 16). Acerca de la traducción entre España e Italia en el siglo XVI y los cambios de actitud hacia esta tarea cfr. Lefèvre (2018).

12 Leemos en Body Morera y Foti que se trata de libros “più maneggevoli, di consumo” (2007: 263). Otros rasgos propios de los textos originales son los tipos góticos, la página a doble columna y las portadas decoradas. Para profundizar en las características exteriores de los libros de caballerías cfr. Lucía Megías (2000).

13 Tomamos el término del estudio de Rubio Tovar (1997), donde el autor se centra en la práctica de la traducción en la Edad Media, apuntando a casos más extremos de metamorfosis respecto al que nos ocupa. El mismo fenómeno se produce en las adaptaciones de los textos caballerescos italianos que se difunden en España (Rubio Tovar 1997: 238) y en la transmisión de la materia de Bretaña en la Península, como nota Cuesta Torre (1997).

14 Todas las ediciones mencionadas a continuación se sacan de Eisenberg, Marín Pina (2000: 134-35) y de la introducción de Gasparetti a su traducción (*Amadis di Gaula*: XI-XII).

cuatro libros de *Amadís* para la *Biblioteca de Autores Españoles* basándose en la edición veneciana de 1533 y el quinto, *Las Sergas de Esplandián*, en un volumen que comprende un discurso preliminar sobre los libros de caballerías y un catálogo razonado de la materia caballeresca en España. Entre las ediciones completas de *Amadís* cabe citar la de 1954 por Buendía en *Libros de caballerías españoles*, impresa en Madrid, que se basa en la edición de 1551 de Lovaina. En 1959 y 1962, Place publica los tomos I y II de la obra, a los que agrega los dos últimos antes de 1971, basándose en la primera edición que nos ha llegado, la de 1508. Es, pues, con estas ediciones a su alcance que, en los años 60 del siglo pasado, Antonio Gasparetti comienza su empresa de más reciente traductor al italiano del *Amadís de Gaula* de Montalvo<sup>15</sup>. Acerca de la figura de Gasparetti, tenemos unos datos sobre su intensa actividad de crítico, profesor y traductor de obras clásicas de la literatura española, gracias a un artículo salido hace pocos años en ocasión del análisis del fondo Gasparetti de la Università Cattolica di Milano, fruto de un donativo de la familia del hispanista, en 1989 (Belloni, Crippa 2018: 443). El trabajo nos restituye la imagen de un valioso erudito, que cubrió importantes encargos tanto en Italia como en España, dedicándose especialmente a la enseñanza universitaria, a la investigación sobre el teatro del Barroco y a la promoción de eventos culturales, además de producir contribuciones sobre las traducciones del *Romancero*. La traducción es una constante en su carrera y Gasparetti se dedica a trasladar poemas españoles al italiano y colabora con la colección de Utet para la traducción de los grandes clásicos extranjeros. En los años cincuenta es traductor para la colección BUR de la editorial milanés Rizzoli (Belloni, Crippa: 2018: 439-42). Por su parte, *Amadigi di Gaula* ve la luz en 1965 por la Editorial Einaudi, insertándose en la colección “I Millenni”, que se configura como “una collezione di libri classici, fondamentali, da avere in biblioteca come testi da leggere per sempre” y, al mismo tiempo, “sono ogni volta, nel loro modo speciale, delle vere e proprie novità antiche che hanno originato un vasto numero di appassionati collezionisti”<sup>16</sup>. Así pues, el traductor se pone a medio camino entre la difusión del placer de la lectura a través de la evasión hacia mundos apartados y el respeto

15 Otras versiones italianas del texto son: la reescritura poética de Bernardo Tasso y la traducción de 1795 impresa por Albrizzi, que sintetiza la traducción de Mambrino amoldando unos de sus aspectos al contexto del siglo XVIII (Foti 2004: 462-65).

16 <<https://www.einaudibologna.it/classici-i-millenni.html>>. La colección, que se funda a partir de una idea de Cesare Pavese en 1947, cuenta, entre otros, con Marcial, Boccaccio y Castiglione al lado de Ibsen, Melville y Manzoni, sin olvidar la traducción del *Quijote* de Vittorio Bodini (1957), la de *Tirant* por Paolo Cherchi (2013) y los recientes volúmenes dedicados a *Artù*, *Lancillotto e il Graal* (2020-2022).

del origen del texto fuente, cuya alteridad no tiene que ahorrarsele completamente al lector contemporáneo. A partir de la introducción a la voluminosa obra, se desprende que Gasparetti es consciente del valor literario del texto. Es así que el estudioso y traductor le dedica un minucioso acercamiento preliminar en el que ofrece datos sobre su transmisión, autoría y fechación, además del resumen de su argumento, sin dejar de un lado la estructura ni referencias exactas a las ediciones antiguas y las más modernas, con un cuadro sobre su difusión tanto en España como en Italia y en otros países europeos (*Amadigi di Gaula*: XIII-XXXVIII)<sup>17</sup>. Otro aspecto que evidencia cierto rigor en el enfoque traductológico es la declaración de cómo se han manejado las distintas ediciones. Gasparetti se basa en la de Gayangos por ser “di gran lunga la più diffusa ed ha avuto innumerevoli ristampe anastatiche; essa riproduce quella che è considerata la migliore tra tutte le stampe antiche” (*Amadigi di Gaula*: XII). El traductor no deja de acudir también a otras ediciones contemporáneas, de Buendía y Place, en “non pochi passi di interpretazione discutibile” (*Amadigi di Gaula*: XLIV). El hispanista ofrece en apéndice una lista de los nombres de personajes y cosas notables que se registran en la obra, con un resumen de sus apariciones y la localización precisa en el texto, además de un árbol genealógico que parte de la pareja Perión-Elisena y acaba con Sferamundi. La traducción queda, pues, limpia de notas al pie de página para facilitar una lectura fluida del texto en lengua meta, sin renunciar a un aparato de nociones importantes para aquellos lectores que fueran interesados en poner la obra en el contexto en el que vio la luz.

Queda claro que las finalidades de las dos traducciones objeto del presente análisis son diferentes. Al mismo tiempo, sin embargo, ambos traductores tienen muy en cuenta el público al que están ofreciendo su trabajo, formado por hombres y mujeres con expectativas distintas hacia el libro de caballerías que tienen en sus manos. En efecto, Roseo reelabora en gran medida unos pasajes para amoldarlos al contexto de los lectores italianos a los que se dirige<sup>18</sup>. Al contrario, Gasparetti, sin renunciar a proporcionar a su público una lectura ágil, clara y sin

---

17 Todos los datos que Gasparetti recoge en su introducción fueron acrecentados en las décadas siguientes gracias al interés hacia los libros de caballerías por parte de la crítica. Vieron la luz, pues, nuevas ediciones de gran envergadura, como la de *Amadís* por Cacho Bleuca (Rodríguez de Montalvo 2008) y la colección Libros de Rocinante de la Universidad de Alcalá de Henares, donde se publican ediciones modernas de libros de caballerías. Se le dedicaron eventos al quinto centenario de la edición zaragozana de *Amadís*, con la aparición de artículos y proyectos de investigación, también digitales, centrados en este género, que había permanecido en el olvido de la crítica durante siglos (Lucía Megías 2019).

18 Un ejemplo entre otros es el cambio de color de los armamentos originales con otros con los que los lectores italianos fueran familiarizados (Foti 2004: 447).

tropiezos, mantiene intactas unas características que evidencian la alteridad del texto original<sup>19</sup>. Así pues, el enfoque diacrónico del episodio del Endriago que proponemos a continuación pretende hacer hincapié en las fundamentales diferencias de contexto y en las finalidades que animan a los dos traductores, sin por ello producir un juicio de valor sobre los resultados, sino más bien para reconocer sus méritos y potencialidades teniendo en cuenta el distinto marco histórico, cultural y editorial en el que se realizaron las traducciones.

### 3. Análisis de dos traducciones al italiano del episodio del Endriago: capítulo XI del libro III de *Amadís de Gaula*

El universo de los libros de caballerías suele representar, con pocas excepciones, una imagen maniquea de la realidad, sin que en ella quepan complejidades que puedan fácilmente colocarse entre los dos polos, siempre opuestos, del bien y el mal. Así pues, el objetivo que subyace a la entera trayectoria vital de los héroes es restablecer el orden en toda situación en que este sea amenazado o subvertido. Los enemigos de tal orden son los muchos oponentes que el caballero encuentra en su camino: magas y magos malvados, villanos engañosos, salvajes, gigantes y monstruos<sup>20</sup>. Estos últimos tipos tienen características físicas que exceden la llamada “normalidad” y dejan vislumbrar su intrínseca maldad, acorde al principio según el que lo bello es producto de lo bueno y produce lo bueno –aunque no siempre, como se verá– y lo feo procede del mal y actúa en consecuencia del mismo<sup>21</sup>. Así pues, los salvajes tienen costumbres muy alejadas de la realidad cortesana, tal y como los gigantes quienes, además, son paganos<sup>22</sup>. En línea con estos

19 Sobre el tema cfr. Rega: “P’estraneità che emana da un testo dovrebbe essere per quanto possibile mantenuta, pena un livellamento che non contribuisce certo a far conoscere (ed apprezzare) qualcosa di nuovo” (2001: 61).

20 Un estudio profundizado sobre los monstruos en los libros de caballerías, con especial atención al Endriago como híbrido, se encuentra en Marín Pina (1993).

21 Encontramos una digresión curiosa en *Valerian de Hungría* (1540), donde a través de un diálogo entre dos caballeros, se hace hincapié en estos postulados sobre la belleza. Citamos el título del capítulo XCIV del segundo libro, pues es emblemático: “De cómo andando Brisortes por un valle en el reino de Navarra, halló dos cavalleros que se querían matar por razón del contentamiento que tenían con sus mugeres, y de las razones que cada uno dixo por su parte, siendo el uno casado con hermosa y el otro con fea, y de lo que sobre ello se determinó” (Clemente 2010: 712-13; Tomasi 2019).

22 Existen casos de conversión de gigantes y jayanes cortesos, especialmente a medida que el género avanza (Whitenack 1988 y 1993; Campos García Rojas 2009).



postulados, el enemigo más espantable con el que ha de enfrentarse Amadís es el horrorífico Endriago, un monstruo híbrido, fruto de la relación incestuosa<sup>23</sup> entre dos pérfidos y depravados jayanes: Bandaguido y su hermosa hija, cuya belleza se une a la vanagloria, provocando toda una serie de consecuencias negativas (Cacho Blecua 1979: 32). El enfrentamiento se registra en el XI capítulo del tercer libro<sup>24</sup>, cuando Amadís y su compañía están viajando hacia Constantinopla y de repente los sorprende una terrible tormenta al cabo de la que se encuentran naufragos en la Isla del Diablo. El maestro Elisabad cuenta la terrible historia de la procreación del monstruo, el único ser superviviente en aquel territorio. Su engendramiento, vaticinado por los ídolos, le sucede al matricidio, evento que le permite a Bandaguida yacer con su padre, tras eliminar la única figura positiva de la familia<sup>25</sup>. Con el incesto empieza el declive, puesto que la bestia engendrada por intercesión de los demonios mata y emponzoña a todo ser viviente del territorio, cometiendo incluso el parricidio y dejando, pues, la isla yerma e inhóspita. Amadís lucha contra la bestia y la mata en un duro encuentro del que sale agonizante. Gracias al cuidado del maestro Elisabad y tras unos largos días de convalecencia, el caballero puede volver a emprender su viaje habiendo acrecentado su fama mediante uno de los más peligrosos enfrentamientos de toda la obra y tras volver a establecer el orden a través del contraste a lo demoníaco. Cabe subrayar que la lucha contra el monstruo, además de representar la victoria del héroe cristiano frente al poder del demonio, contribuye a enaltecer el amor puro entre los protagonistas, ya que tanto la invocación a Dios como, y sobre todo, el recuerdo de la amada antes del combate —que para Amadís equivale a su presencia palpable (Cacho Blecua 1979: 282-83)—acrecentan el esfuerzo del héroe, guiado por justos valores morales. Si la naturaleza misma del amor entre Amadís y Oriana contrasta con la relación incestuosa de los gigantes, los frutos de tales uniones no pueden ser más antitéticos: de la primera nace Esplandián, el nuevo héroe cristiano y, de la segunda, el Endriago como personificación del diablo (Cacho Blecua 1979: 37)<sup>26</sup>.

23 Para la configuración de la Bestia Ladradora de la materia de Bretaña como símbolo del engendramiento monstruoso tras el incesto y las modificaciones del motivo en el relato del Endriago amadisiano cfr. Gracia (1991: 66-80).

24 Mantenemos la numeración de capítulos de Gayangos, que Gasparetti respeta. Sobre los cambios en la numeración de los capítulos en la traducción de Roseo, cfr. Bognolo (1984: 5).

25 La gigante se mostraba piadosa hacia los cristianos, intentando reparar los tuertos que el marido les procuraba.

26 El contraste se hace aún más evidente si conectamos el nombre de Amadís con su origen: “de *amor*, *amoris* ‘amor’”. Procede de la raíz ‘amor’, ‘deriva por arte de Amado. Y como amado no es en el nombre de Amadís participio pasivo de amor, sino activo, Amadís significa ‘El que ama’, ‘El

Haciendo hincapié en las más evidentes dicotomías que subyacen al entero episodio<sup>27</sup>, vamos a abordar a continuación un análisis comparado entre la traducción más antigua de *Amadís de Gaula* y la de época contemporánea. La edición de *Amadís* que utilizamos para el cotejo es la fuente directa del traductor moderno, es decir, la de Gayangos (1857). No dejamos de apoyarnos también en la más reciente de Cacho Blecua por su valioso aparato de notas y comentarios. Por lo que atañe a la traducción más antigua, consultamos la digitalización del ejemplar de la edición de 1592 conservado en la Biblioteca Civica di Verona (Cinq. E 350 1-2)<sup>28</sup>. Como expone Bognolo (1984: 3-4), el traductor se basó posiblemente en una edición del texto publicada en Sevilla, de la que se anotan unas diferencias respecto, por ejemplo, a la de 1508<sup>29</sup>.

En el episodio objeto del presente análisis, la dicotomía básica entre el bien y el mal se matiza a través de la alusión a varias parejas de polos opuestos, como el de la vida y la muerte, lo bello y lo feo, amor puro e incesto, virtud y pecado, a las que tenemos que añadir el contraste entre los cristianos y los idólatras, explicitado mediante la invocación a Dios, la intervención divina en situaciones de peligro y las glosas moralizantes sobre los peligros de los deseos ilícitos y el pecado que “tiende a reproducirse, [...] arrastra a otro mayor” (Gracia 1991: 80). El mismo contraste se nota en los matices semánticos de los términos con los que se apela al monstruo y se describe su entorno. Ahora bien, observamos cierta coherencia en la práctica traductora de Roseo, que responde a los objetivos que persigue, es decir, entre otros, el de ofrecer a sus lectores un libro exento de digresiones morales graves en virtud de una diversión más despreocupada (Bognolo 1984: 15-16). No se omiten del todo las reflexiones religioso-morales (Foti 2004: 453, nota 44), sino que se reducen notablemente para otorgarle una mayor unidad al relato. Entre otros ejemplos, se omite completamente la referencia a la pasión de Cristo al apuntar al arrepentimiento por los pecados “que le faze ser perdonado de aquel alto Señor que por semejantes yerros se puso despues de muchos tormentos

---

que tiene amor” (DINAM: <http://dinam.unizar.es/ver/id/68.html>).

27 Cacho Blecua habla de “fondo ideológico” (1979: 34) del episodio, acorde al que “los hechos futuros son consecuencia del pecado primero” (1979: 34).

28 Puede consultarse la digitalización en la página web del Progetto Mambrino al enlace siguiente: [https://www.mambrino.it/media/CIVICA/1\\_4\\_2.pdf](https://www.mambrino.it/media/CIVICA/1_4_2.pdf).

29 Cacho Blecua menciona la última parte del epígrafe, por ejemplo. Las distintas ediciones dejan de coincidir también en otros puntos del capítulo, como en la descripción del héroe enfrentándose al monstruo “como león sañudo” (Rodríguez de Montalvo 2008: 1143), que se convierte en un simple “con saña” en la edición de Gayangos (Rodríguez de Montalvo 1857: 231), perdiéndose uno de los típicos paralelos animalísticos de los libros de caballerías.

en la cruz, donde como hombre verdadero murió é fué como verdadero Dios resuscitado” (Rodríguez de Montalvo 1857: 228). Acorde a la habitual elusión del nombre de Dios (Foti 2004: 449-50), Roseo reduce el papel que desempeña la intervención divina en la curación de las heridas del caballero tras el enfrentamiento con el monstruo, que en el libro que nos otorga Montalvo desempeña un papel preponderante. Así pues, Elisabad dice:

Señor cavallero, mucho me plaze de os ver con tal conoscimiento, porque de aquel que vos pedis merced, os ha de venir la verdadera melezina, y después de mí, como de su siervo, que porné mi vida por la vuestra, y con su ayuda yo vos daré guarido, y no temais de morir esta vez. (Rodríguez de Montalvo 1857: 232)

En la traducción de Roseo se resume notablemente el pasaje, transformado en una oración indirecta:

il maestro li disse, che li piaceva, che egli si raccomandasse a Dio, perché da lui veniva la vera medicina, ma che non temesse di morire per quella volta. (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 383v-384r)<sup>30</sup>

Gasparetti, por su parte, amplifica el pasaje:

Signor cavaliere, assai mi piace vedervi così obbediente alla volontà di Dio, poiché solo da Colui al quale chiedete pietà e misericordia potrà venirvi la vera medicina; e soltanto in seguito vi potrà venire da me che son suo servo fedele e darei volentieri la mia vita in cambio della vostra. E con il suo santo aiuto mi comprometto a vedervi del tutto risanato. Non abbiate dunque timore di morire, per questa volta. (*Amadigi di Gaula*: 795)

Pocas líneas más abajo se describen detenidamente las acciones del médico:

el maestro nunca dél se partió, curando dél é poniéndole tantas cosas necesarias á aquella enfermedad, que así con ellas como principalmente con la voluntad de Dios, que lo quiso, vio conocidamente en las llagas que lo podría sanar (Rodríguez de Montalvo 1857: 232)

---

<sup>30</sup> Roseo quita al menos diez discursos directos, renunciando, de tal manera, a representar las voces de los personajes que se expresan a través de exclamaciones e invocaciones directas.

Y el último traductor, como es su costumbre, hace más larga la frase:

E il maestro non lo lasciò un solo istante, occupandosi continuamente di lui e adoperando nella cura tante e siffatte medicine particolarmente indicate per quell'occasione, che sia in grazia di quelle, sia principalmente per la santa volontà di Dio che lo volle, finalmente riconobbe dall'aspetto delle piaghe che sarebbe riuscito a risanarlo. (*Amadigi di Gaula*: 796)

La convalecencia del caballero adquiere una notable relevancia en las obras castellanicas, ya que este recurso contribuye a ensalzar al héroe, haciendo hincapié en la peligrosidad de sus llagas, que pueden sanarse tan solo gracias a la intervención del mejor médico del mundo, sin que este pueda prescindir de la ayuda de Dios. Roseo omite sistemáticamente esta mediación, tal y como ocurre al sanar casi completamente el caballero, el cual está agradecido a Elisabad, pero especialmente

á Dios porque así me ha querido guardar de tal peligro, mas por la su santa piedad, que por mis merecimientos; é al su gran poder no se puede comparar ninguna cosa, porque todo es permitido é guiado por su voluntad, é á él se deven atribuir todas las buenas cosas que en este mundo pasan. (Rodríguez de Montalvo 1857: 233)

El traductor moderno se acoge a la redundancia que en otros pasajes caracteriza el discurso del texto original<sup>31</sup> y añade: “tutte le cose e azioni che si trovano e avvengono in questo mondo” (*Amadigi di Gaula*: 798, cursiva mía). Se percibe en este pasaje el tono sermonario asociado a la humildad del protagonista, cuyas gloriosas hazañas se posibilitan gracias a Dios, o alternativamente debido a la valentía que le causa la memoria de su amada, pero nunca en relación con sus únicas fuerzas.

En su traducción Roseo suele disminuir la carga semántica de los términos que en el original contribuyen a representar al Endriago como una criatura extremadamente horrorífica de origen demoníaco: “el Endriago casi está identificado con las fuerzas diabólicas, y está poseído por ellas. En la misma denominación de la isla, se confunden las dos personalidades” (Cacho Blecua 1979: 285). El primer traductor subestima el valor del solapamiento entre el monstruo y lo demoníaco utilizando adjetivos o denominaciones más débiles y neutras que no conllevan las mismas connotaciones. En el epígrafe de la primera traducción italiana, la presentación del animal pierde los matices explícitos de salvaje y carnívoro que se

31 Por ejemplo, Bognolo menciona las numerosas hendíadis que se aprecian en el original (1984: 9; 11). Cfr Domingo del Campo (1984: 239-40).

aprecian en la descripción “bestia fiera” (Rodríguez de Montalvo 1857: 227) en el original, siendo sustituida por dos adjetivos menos precisos: “quella strana e terribile bestia” (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 376r). Gasparetti, por su parte, decide traducir el nombre de la bestia, que se vuelve Drago, con mayúscula. Tal nombre tiene cierta coherencia con el marco narrativo de referencia, asociando el monstruo a otro animal fantástico que, sin embargo, no comparte todas las características físicas del Endriago amadisiano, que son muy precisas y se explicitan en el texto del capítulo. En efecto, este ser híbrido es un raro y horripilante conjunto de distintos animales, cuyos rasgos son imprescindibles para explicar lo descomunal del personaje y las fuerzas que detiene. En su creación contribuyen tres ídolos, cada uno de los que, de acuerdo a su propio aspecto, le concede un don<sup>32</sup>. El primero le da el “albedrío de los hombres, que todas las bestias carecen”, el segundo quiso “dotarle de gran braveza é fortaleza, como los leones lo tenemos” y el último, que tiene forma de grifo le otorga “alas é uñas é ligereza sobre cuantas animalías serán en el mundo” (Rodríguez de Montalvo 1857: 229). Roseo omite la referencia al albedrío del que está dotado el monstruo, mientras que mantiene casi inalteradas las otras descripciones y Gasparetti vuelve a marcar, en cambio, la discrepancia entre el Endriago y los demás animales añadiendo al albedrío también “intelligenza” (*Amadigi di Gaula*: 786). Tras escuchar la historia del monstruo, Amadís queda maravillado “d’esto qu’el maestro le contó de aquel diablo Endriago llamado, nascido de hombre y de muger, é la otra gente muy espantados” (Rodríguez de Montalvo 1857: 229). Tal reacción se reduce en la primera traducción a “si meravigliò molto, che di huomo e di donna fusse un così fatto animale nato” (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 378v), silenciando el paralelo con el demonio y el espanto del resto del auditorio. Gasparetti por su parte traslada: “Assai si stupì il Cavaliere della Verde Spada di quel che il maestro cerusico gli narrava di quella creatura demoniaca che aveva nome Drago, generata da un uomo e da una donna, e che tanto terrore seminava tra tutte le genti” (*Amadigi di Gaula*: 785). La referencia de la última traducción al miedo que la bestia provoca en general, aleja el enfoque de los sentimientos de los personajes que presencian al cuento de Elisabad. En la obra original encontramos, por un lado, el espanto de los hombres que acompañan al héroe y, por el otro, el arrojío de Amadís, quien, desdeñando el peligro, decide acometer contra el monstruo a pesar del terror que la historia le ha provocado y este recurso es un motivo más de exaltación del héroe.

32 En el *Motif-Index* se registra el motivo: *F 312.1 Fairies bestow supernatural gifts at birth of a child* (Thompson 1975: 3, 60). Como señala Cacho Blecua “el sistema supone la inversión de las cualidades de Esplandián, del cual es perfecta antítesis” (Rodríguez de Montalvo 2008: 1136, nota 30).

La comparación directa entre los términos que se refieren al monstruo ejemplifica la tendencia del primer traductor a hacer más blandas las descripciones<sup>33</sup>:

Rodríguez de Montalvo 1857	<i>I quattro libri di Amadis di Gaula</i>	<i>Amadigi di Gaula</i>
diablo (229, 231*, 231)	bestia (378v)/ quella bestia infernale (381v)/il quale (381v)	creatura diabolica (785)/ diavolo (791, 791)
mala y endiablada bestia (229)	terribile e fiera bestia (379v)	malvagia e diabolica bestiaccia (787)
criatura (229)	bambino (379r)	creatura (786)
mala y desemejada bestia (230)	bestia (380r)	Perfida e deforme bestiaccia (788)
Endriago (231, 231, 232, 233)	bestia (381v)/egli (381v)/quella bestia (384r)/ quella fiera bestia morta (384v-385r)	Drago (791, 791, 796, 797)
tan gran diablura (233)	questa bestia (385r)	sí tremenda diavoleria (797)

En la identificación del monstruo con el diablo<sup>34</sup> es evidente la cooperación de las oscuras fuerzas de los ídolos en su engendramiento y este matiz se pierde casi del todo en la primera traducción italiana del texto. Estos cambios confirman lo que subraya Foti al notar que en el texto traducido “costante è l’eliminazione della parola *diablo*” (2004: 451). Sin embargo, hemos de notar que en el episodio que aquí se analiza encontramos los términos “diavoli” (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 381r) para designar a los ídolos y “quel diavolo” (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 382r), o aún “gli uscì visibilmente il diavolo di bocca” (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 382v), y “questo crudel Diavolo” (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 384r) con referencia al Endriago. Podemos llegar a suponer que la identificación tan preponderante del monstruo con el demonio no le permite al primer traductor seguir prescindiendo de la palabra *diablo*. El sustantivo “bambino” en referencia al monstruo recién nacido altera la sensación de otredad y repugnancia que produce este ser malvado, bien expresada a través de la polisemia de la palabra “criatura” (Rodríguez de Montalvo 1857: 229) en el original, que Gasparetti

33 Las páginas señaladas con un asterisco (\*) indican que las palabras forman parte de un discurso directo en el original, que Roseo convierte en una oración indirecta, como es su costumbre en muchas ocasiones.

34 Gracia afirma que “El Endriago es diablo porque el texto insiste en la idea de que éste interviene en su nacimiento, y porque, en ocasiones, el propio personaje es identificado como tal” (1991: 79).

mantiene. En efecto, a pesar de tratarse de una traducción correcta, el vocablo italiano remite a una imagen de la niñez de la que la bestia queda muy distante. Pese a no traducir el nombre del monstruo, Roseo a menudo omite el muy reiterado apelativo “Endriago”, optando por términos como “bestia” y los pronombres personales, que no ayudan a connotar el monstruo.

Tal y como en la primera traducción se censuran muchas referencias tanto al poder divino, como al demoníaco (Foti 2004: 449), de la misma manera se quita toda mención directa al suicidio (Foti 2004: 456). Así pues, las palabras que Elisabad le dirige a Amadís antes de que parta en busca del Endriago nos hacen pensar en la disuasión de que acometa una misión suicida, ya que el maestro dice: “las semejantes cosas siendo fuera de la natura de los hombres, por no caer en homicidio de sus ánimas se habian de dexar” (Rodríguez de Montalvo 1857: 230). Sin embargo, todo caballero tiene que “superar la muerte presagiada en múltiples aventuras contra personificaciones del mal para acercarse a su amada y con ella a la sociedad” (Cacho Blecua 1979: 284). Así pues, se vuelven a juntar los pilares de muerte, vida y amor. Roseo traduce el pasaje en un discurso indirecto en el que habla de: “pericolo dell’anima” (*I quattro libri di Amadis di Gaula*: 380r), con un referente, pues, mucho más diluido. La pérdida del vínculo entre vida y muerte rebaja la misión del caballero y hace borrosa la dicotomía en la que se rige el pasaje.

El aura mortífera que permea el territorio se explicita a través referencias precisas a lo yermo, lo despoblado e inhóspito. En la plantilla se aprecian las diversas soluciones que los traductores adoptan para transmitir tales sensaciones mediante el paisaje:

<i>Rodríguez de Montalvo</i> 1857	<i>I quattro libri di</i> <i>Amadis di Gaula</i>	<i>Amadigi di Gaula</i>
ínsola que del Diablo se llama- va, donde una bestia fiera toda la había despoblado (228)	— (376v)	l’Isola del Diavolo, ridotta a un vero deserto dalle scorriere di una immensa bestia feroce (781)
entrando en él, falláronlo yermo, sino de las aves, é vie- ron que había dentro buenas casas, aunque algunas eran derribadas (230)	entrando non vi trovó persona viva (380r)	ed entrati che vi furono, lo trovarono deserto e popolato soltanto da stormi d’uccelli. Videro che c’erano dentro alcune stanze in buone con- dizioni, anche se molte erano romai diroccate (788)
en un valle de brava monta- ña y peñas de muchas con- cavidades (230)	fra valli alte poste fra aspre montagne (381r)	in una valle circondata da rupi scoscese e da profondi anfratti e oscure caverne (790)

Notamos la costumbre de omitir y reducir los pasajes que caracteriza el estilo de Roseo y, al contrario, la de amplificar algunos períodos y descripciones de Gasparetti, quizás para acercarse a la abundancia del texto original a la hora de modificar su sintaxis. En la obra original, el paisaje no queda relegado al fondo del episodio, sino que se vuelve el escenario de la afirmación de la superioridad moral del héroe frente al monstruo, que se refuerza en el capítulo sucesivo, cuando nos enteramos de que “pues aquella ínsola era ya libre de aquel diablo [...], mandase poner en ella remedio cómo se poblase; y [...] que la mandase llamar la ínsola de Santa María” (Rodríguez de Montalvo 1857: 234). La restauración de la isla en una óptica cristiana constituye, pues, el broche de oro de la empresa heroica (Rodríguez de Montalvo 2008: 1152-1153 nota 3).

#### 4. Conclusiones

No es novedosa la idea de movimiento asociada a la traducción, como ya un erudito del siglo XVII, Charles Sorel, veía “el texto traducido como un objeto vivo susceptible mejorarse en versiones sucesivas” (Arredondo 1991: 550). A este planteamiento cabe añadir el movimiento que le corresponde también a la obra de referencia, que según afirma Buffoni (2015) ya no puede considerarse como “un rigido scoglio immobile nel mare” sino más bien como “una piattaforma galleggiante, dove chi traduce opera sul corpo vivo dell’opera” (2015: 67), pues la misma es el fruto de correspondencias intertextuales y citas. Nada más acertado para el *Amadís* de Montalvo, cuyas relaciones con literaturas anteriores y distintas versiones de una misma historia ya se han apuntado. La perspectiva hacia la obra se hace aún más compleja si pensamos en los libros de caballerías como un género que ha sido acogido de formas diferentes según se sucedían las épocas e incluso por parte de distintos lectores. Entonces notamos el extraordinario éxito del siglo XVI (y XVII), sobreviviendo a las detracciones de algunos de sus contemporáneos (Sarmati 1996), pasamos por el declive e incluso el olvido por parte de la crítica debido en parte a las erróneas lecturas del *Quijote*, hasta llegar finalmente a la reivindicación de la importancia de los libros de caballerías en el panorama de las letras hispánicas durante el siglo pasado<sup>35</sup>. En el cauce de esta larga trayectoria se incrementa la distancia respecto al *Amadís* de Montalvo, ya que además del espacio, a las alturas de la segunda traducción al italiano, también el tiempo nos separa de él. Tal doble lejanía se enriquece de diferentes perspectivas hacia

---

35 Entre los primeros enfoques hacia la difusión europea de los libros de caballerías tenemos el texto de Sir Henry Thomas que se publica en 1920.



el texto y la faena del traductor. En efecto, la dignidad literaria que la crítica ha vuelto a asignarles a los libros de caballerías y a *Amadís de Gaula* especialmente, lleva Gasparetti a hacer como los traductores que “prima di iniziare a tradurre, passano un gran tempo a leggere e rileggere il testo, e a consultare tutti i sussidi che possono consentire loro di intendere nel modo più appropriato passi oscuri, termini ambigui, riferimenti eruditi” (Eco 2004: 247)<sup>36</sup>. Puede observarse, pues, que la traducción más cercana en el tiempo al *Amadís* de Montalvo, produce un texto más lejano del original y la que más se le aleja a nivel diacrónico, persigue más de cerca su primer sentido, sin renunciar del todo al estilo que caracteriza la fuente, ni a su principal finalidad: la de deleitar a sus lectores.

Así pues, al considerar el primer pasaje al italiano de *Amadís de Gaula*, hay que tener en cuenta que el objetivo editorial que animaba al impresor veneciano Michele Tramezzino debió de influir en la labor de Roseo. El primer traductor parte de un libro de gran tamaño y prestigio, cuyo estilo corre pareja con su imagen exterior para llegar a ofrecer al público italiano un libro en octavo, más económico y manejable, con la evasión como objetivo final. El contenido, entonces, cambia acorde al diferente producto que el traductor busca otorgar a su auditorio. Este principio se acompaña a la diferente concepción de la labor traductora del siglo XVI respecto a la que se ha ido configurando con el paso del tiempo. Por su parte, Gasparetti no procura escamondar el discurso que caracteriza el texto original y consigue, pues, en mayor medida mantener su riqueza léxica y los diferentes estratos de significación del episodio analizado. Sus intervenciones están finalizadas a esclarecer los pasajes sintácticamente más oscuros amplificando algunos pasajes con añadiduras explicativas, para brindar a los lectores un clásico con el que puedan deleitarse<sup>37</sup>.

Por un lado, tenemos a un traductor que, a través una elección deliberada, prescinde de partes fundamentales de la obra original en virtud de la condensación y la ligereza que su público exige y, por el otro, Gasparetti consigue más fácilmente mantener el efecto de alteridad del texto de Montalvo. Esta diferente actitud traductora depende del papel que desempeña la obra en los contextos en los que vuelve a proponerse: de la búsqueda de evasión, a la renovada dignidad

---

36 El análisis de la biblioteca de Gasparetti permitió echar luz sobre sus principales intereses académicos: la literatura del Siglo de Oro y la traducción de obras españolas (Belloni, Crippa 2018). Es lícito hipotizar que estos hayan influenciado su labor de traductor.

37 Leemos en la página web de la colección las palabras de Giulio Einaudi, según el que “I millenni danno al lettore la sensazione di leggere un classico con piacere vero” (<<https://www.einaudibologna.it/classici-i-millenni.html>>).

literaria que procede de la pátina del tiempo<sup>38</sup>. Así pues, en los casi sesenta años que nos separan de su última traducción, *Amadís* ha seguido iluminándose mediante nuevos enfoques críticos que hoy día consideramos imprescindibles para la comprensión de las bases en las que se funda la novela en sentido moderno<sup>39</sup> y todo traductor que en el futuro se anime a medirse con el texto, podrá contar con estas claves para obtener una lectura en lengua meta que pueda renovarse según ha ido amplificándose el conocimiento acerca de la fuente y su lenguaje.

### Bibliografía citada

- ALVAR EZQUERRA, CARLOS (2008), “La Materia de Bretaña”, *«Amadís de Gaula»: quinientos años de libros de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Megía. Madrid, Biblioteca Nacional de España/ Sociedad española de conmemoraciones culturales: 19-46.
- Amadigi di Gaula*: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCÍ (1965), *Amadigi di Gaula*, trad. Antonio Gasparetti, Torino, Einaudi.
- ARREDONDO, MARÍA SOLEDAD (1991), “Problemas de la traducción en los siglos XVI y XVII: soluciones y teorías de Charles Sorel”, *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, eds. María Luisa Donaire; Francisco Lafarga. Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones: 541-50 [7/07/2022]. Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg16d7>>
- BELLONI, BENEDETTA; CRIPPA, FRANCESCA (2018), “Il patrimonio del fondo Gasparetti dell’Università Cattolica di Milano e l’importanza della sua eredità culturale per

---

38 Para ahondar en el tema de la “lontananza spazio-temporale” entre traducción y texto fuente cfr Rega (2001: 61-89).

39 Entre otros estudiosos y proyectos, cabe mencionar especialmente Cacho Blecua con el grupo de investigación Clarisel de la Universidad de Zaragoza, Lucía Megías y Alvar Ezquerra para las ediciones modernas de libros de caballerías (Universidad de Alcalá) y numerosos estudios sobre el género editorial, el Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca de la Universidad Nacional Autónoma de México y el proyecto *Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21st Century: a Digital Approach* (2017JA5XAR), en el que se unen distintos grupos italianos que enfocan la literatura caballeresca desde varios puntos de vista: los motivos de los libros de caballerías originales castellanos, las primeras traducciones al italiano de las obras, la reelaboración de motivos, episodios y personajes en el teatro del Barroco, hasta llegar a las reescrituras caballerescas contemporáneas (Bognolo, Bazzaco 2019: 32-33; Tomasi 2022). Para un amplio enfoque hacia el lenguaje de la obra cfr. Domingo del Campo (1984).

- l'ispanismo italiano”, *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y confluencias*, (Università degli Studi di Milano, 25-28 novembre 2015), Roma, AISPI Edizioni: 437-49 [7/07/2022] <[https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/bib\\_02/02\\_437.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/bib_02/02_437.pdf)>
- BODY MORERA, ENRIQUE; FOTI, VITTORIA (2007), “Edizioni italiane dei *libros de caballerías* nella Biblioteca Nacional de Madrid. Ciclo di *Amadís de Gaula*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 14: 259-74 [7/07/2022] <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0707110259A/16888>>
- BOGNOLO, ANNA (1984), “La prima traduzione italiana dell’*Amadís de Gaula*: Venezia 1546”, *Annali di Ca’ Foscari*: 1-29.
- BOGNOLO, ANNA; BAZZACO, STEFANO (2019), “Tra Spagna e Italia: per l’edizione digitale del Progetto Mambrino”, *eHumanista/IVITRA*, 16: 20-36 [7/07/2022] <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ivitra/volume16/3.%20Bognolo.pdf>>
- BUFFONI, FRANCO (2015), “Per una teoria soft della traduzione letteraria”, *Il traduttore visibile. Rime e viaggi*, eds. Teresina Zemella; Sandra Maria Talone. Parma, MUP edizioni: 61-75.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL (1979), *Amadís heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL (2009), “Hermosos y comedidos gigantes en los libros de caballerías: *Flor de caballerías*”, *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, eds. Jesús Cañas Murillo; Francisco Javier Grande Quejido; José Roso Díaz. Cáceres: Universidad de Extremadura: 489-98 [7/07/2022] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3234857>>
- CLEMENTE, DIONÍS (2010), *Valerían de Hungría*, ed. Jesús Duce, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CUESTA TORRE, MARÍA LUZDIVINA (1997), “Adaptación, refundición e imitación: de la materia artúrica a los libros de caballerías”, *Revista de poética medieval*, 1: 35-70 [7/07/2022] <<http://hdl.handle.net/10017/4265>>
- DEMATTÈ, CLAUDIA (2001), “Dal *Félix Magno* al *Felice Magno*: note sulla traduzione italiana di un libro di cavalleria cinquecentesco spagnolo”, *Il confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere moderne dell’Università di Pavia*, Università di Pavia, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne 35: 31-49.
- DEMATTÈ, CLAUDIA (en prensa), “Ciclos de caballerías hispánicas versus libros de caballerías ‘únicos’ y ‘suetos’: una propuesta de nueva clasificación”, *Libros de caballerías: aproximaciones a la poética de un género literario*, eds. Daniel Gutiérrez Trápaga; María Gutiérrez Padilla. Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- DOMINGO DEL CAMPO, FRANCISCA (1984), *El lenguaje del «Amadís de Gaula»*, tesis de doctorado dir. por Rafael Lapesa Melgar, Complutense de Madrid, Lengua Española, Teoría de la Literatura, Literatura Comparada, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ECO, UMBERTO (2004) [2003], *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

- EISENBERG, DANIEL; MARÍN PINA, MARÍA CARMEN (2000), *Bibliografía de libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza.
- FOTI, VITTORIA (2004), “Mutamenti semantici nelle traduzioni italiane dell’*Amadis*”, *Litteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»)*, eds. Javier Gómez Montero; Bernhard König; Folke Gernert. Salamanca, SEMYR: 443-66.
- GRACIA, PALOMA (1991), *Las señales del destino heroico*, Barcelona, Montesinos, Colección Héroes y Dioses, 4.
- GUTIÉRREZ TRÁPAGA, DANIEL (2017), *Rewritings, Sequels and Cycles in Sixteenth-Century Castilian Romances of Chivalry*, Woodbridge, Tamesis.
- I quattro libri di Amadis di Gaula*: RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCI, *I quattro libri di Amadis di Gaula*, trad. Mambrino Roseo da Fabriano, Venezia, Girolamo Polo, 1592, 2 vols, 2. [7/07/2022] <[https://www.mambrino.it/media/CIVICA/1\\_4\\_2.pdf](https://www.mambrino.it/media/CIVICA/1_4_2.pdf)>.
- LEFÈVRE, MATTEO (2018), “Hombres de letras y hombres de imprenta. Unas notas sobre traducción e ideología en el siglo XVI”, *Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas. Traducción y rescritura(s)*, 12: 69-86 [22/06/2023] <<https://doi.org/10.14672/0.2018.1490>>.
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL (2002), “Libros de caballerías: textos y contextos”, *Edad de Oro*, 21: 9-60.
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL (2019), “Los libros de caballerías en la floresta digital: aventuras jamás contadas ni imaginadas”, *Historias Fingidas*, 7: 5-34 [7/07/2022] <<https://historiasfingidas.dlls.univr.it/article/view/151/pdf>>
- MARÍN PINA, MARÍA CARMEN (1993), “Los monstruos híbridos en los libros de caballerías españoles”, *Actas IV Congreso AHLM, Lisboa, 1991*, coords. Aires Augusto Nascimento; Cristina Almeida Ribeiro. 4: 27-33 [7/07/2022] <<https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas4.4/03.pdf>>
- NERI, STEFANO (2008), “Cuadro de la difusión europea del ciclo del *Amadis de Gaula* (siglos XVI-XVII)”, *Amadis de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleuca*, eds. José Manuel Lucía Megías; María del Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares - Madrid, Centro de Estudios Cervantinos: 565-92.
- NERI, STEFANO (2013), “Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)”, *Palmerín y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González; Axayácatl Campos García Rojas; Karla Xiomara Luna Mariscal; Carlos Rubio Pacho. México D.F., El Colegio de México - Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: 285-314.
- RAMOS NOGALES, RAFAEL (1994), “Para la fecha del *Amadis de Gaula*: «Esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen»”, *Boletín de la Real Academia Española*, 74, 263: 503-21.

- RAMOS NOGALES, RAFAEL (1999), “La transmisión textual del *Amadís de Gaula*”, *Actes del VII Congrès de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-27 de setembre de 1997)*, eds. Santiago Fortuño Llorens; Tomás Martínez Romero. Castelló de la Plana, Ediciones de la Universitat Jaume I, 3 vols., 3: 199-212 [7/07/2022] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3006581>>
- RAMOS NOGALES, RAFAEL (2017), “Las continuaciones y la configuración genérica de los libros de caballerías”, *La escritura inacabada. Continuaciones literarias y creación en España. Siglos XIII a XVII*, eds. David Álvarez Roblin; Olivier Biaggini. Madrid, Casa de Velázquez: 121-43 [7/07/2022] <<https://books.openedition.org/cvz/3332?lang=it>>
- REGA, LORENZA (2001), *La traduzione letteraria. Aspetti e problemi*, Torino, UTET.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCÍ (1857), *Amadís de Gaula*, ed. Pascual de Gayangos, *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, 40, Madrid, Rivadeneyra.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCÍ (2008) [1987], *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- RUBIO TOVAR, JOAQUÍN (1997), “Algunas características de las traducciones medievales”, *Revista de Literatura Medieval*, IX: 197-243 [7/07/2022] <<http://hdl.handle.net/10017/5254>>
- SARMATI, ELISABETTA (1996), *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un’analisi testuale*, Pisa, Giardini.
- THOMAS, HENRY (1920), *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. The Revival of the Romance of Chivalry in the Spanish Peninsula and his Extension and Influence Abroad*, Cambridge, Cambridge University Press [7/07/2022] Disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpz5s7>>.
- THOMPSON, STITH (1975) [1955-1958], *Motif-Index of folk literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington – London, Indiana University Press, 6 vols., 3.
- TOMASI, GIULIA (2019), “Dal duello allo scontro verbale. La disputa tra Pacifico e Cupido nel *Valerían de Hungría* (1540)”, *Rassegna Iberistica*, 42 (111): 9-26. [24/06/2023] <<https://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2019/111/001>>.
- TOMASI, GIULIA (2022), “Realización de una base de datos de los motivos caballerescos: presentación y avances de MeMoRam”, *Historias Fingidas*, Número Especial 1 Humanidades Digitales y estudios literarios hispánicos: 271-88. [7/07/2022] <<https://doi.org/10.13136/2284-2667/1098>>.
- TRUJILLO, JOSÉ RAMÓN (2011), “Los nietos de Arturo y los hijos de Amadís. El género editorial caballeresco en la Edad de Oro”, *Edad de Oro*, 30: 415-41 [24/06/2023] <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/670663>>

WHITENACK, JUDITH A. (1988), “Conversion to Christianity in the Spanish Romances of Chivalry (1490-1524)”, *Journal of Hispanic Philology*, 13, 1: 13-39.

WHITENACK, JUDITH A. (1993), “Don Quixote and the Romances of Chivalry once again: Converted Paganos and Enamoured Magas”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 2: 61-91 [7/07/2022] <<https://www.h-net.org/~cervant/csa/articf93/whitenac.htm>>

## Páginas web citadas

[24/07/2023] Coduras Bruna, María DINAM. Diccionario de nombres del ciclo amadisiano: <<http://dinam.unizar.es/principal.html>>

[7/07/2022] Bognolo, Anna; Neri, Stefano; Progetto Mambrino: <<https://www.mambrino.it/it>>

[7/07/2022] Punto Einaudi Bologna <<https://www.einaudibologna.it/classici-i-millenni.html>>

**Giulia Tomasi** es Doctora *cum laude* en “Le forme del testo” por la Università di Trento. Dedicó su tesis doctoral a los motivos y los personajes secundarios de libros de caballerías. En la actualidad trabaja en el campo de la investigación post-doctoral en esta misma Universidad, con un proyecto que se enmarca en el PRIN *Mapping Chivalry: Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to XXI Century, a Digital Approach* (PI: Anna Bognolo, líder de la unidad de investigación de Trento: Claudia Demattè). Sus estudios se centran en la literatura española del Siglo de Oro, con especial atención a los libros de caballerías, y en las Humanidades Digitales. Ha publicado varios artículos en revistas especializadas, además de editar la comedia “Don Florisel de Niquea” de Juan Pérez de Montalbán, que se incluye en el volumen 2.2 del *Segundo tomo de comedias* (Kassel, Reichenberger, 2020). Ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales dedicados a la literatura hispánica de la Edad Media y el Renacimiento y a las Humanidades Digitales. Es miembro del comité de redacción de la colección *Medievalismi* (Alessandria, Edizioni dell’Orso) fundada por Roberta Capelli (Università di Trento).

**giulia.tomasi.2@unitn.it**