



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

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

Abstract

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

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

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

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

§

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

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

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

1. Introducción. El penúltimo retoñar de la caballería

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

La intervención del cura don Pedro y maese Nicolás en el capítulo del donoso escrutinio (I, VI) permitirá que otros lectores, los contemporáneos, aprecien no solo la calidad y cantidad de ejemplares diversos que custodia Alonso Quijano, también la valoración crítica que ambos realizan sobre los libros de caballerías y, entre ellos, *Amadís* y su ciclo, *Esplandián, Olivante, Platir, Tirante el Blanco*, sendos *Palmerines* o *don Belianís*, reseñándose de paso las quemas de libros a manos del brazo seglar de la Iglesia y el deseo de las dos mujeres de que toda esa caterva –instaurada por el «dogmatizador de mala secta» que es el héroe de Rodríguez de Montalvo– sea erradicada. *Amadís de Gaula* (Garci Rodríguez de Montalvo, 1508), *Palmerín de Inglaterra* (Francisco de Moraes, 1547) y *Tirante el Blanco* (Joanot Martorell, 1511) escaparán del fuego en el patio, creyendo los censores domésticos haber eliminado para siempre el detonante de la locura¹ del tío, el señor y el amigo (*Quijote*, I, VII, 76-77).

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

La «escritura desatada» (*Quijote* I, XLVII, 478), a la que debiera aspirar todo escritor –según el canónigo toledano–, era contraria a la inverosimilitud de los libros de caballerías: la yuxtaposición de episodios incoherentes, la supresión del principio de credibilidad en el tratamiento del cronotopo, la ausencia de decoro poético en la construcción de personajes, o la dureza del estilo² habían degradado el género, secado el «celebro» de don Alonso Quijano e instado a Cervantes a parodiar aquel –inaugurando uno nuevo e innominado por entonces–, con la pretensión firme de llevar «la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más» (*Prólogo* I, 16), porque «todo él es una invectiva contra los libros de caballerías» (15).

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

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

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

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

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

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

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

The Romance is an heroic fable, which treats about fabulous persons and things. The Novel is a picture as real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance, in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before your eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves (Reeve, 1785, 111).

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

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

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

Sin embargo, la revisión *scottiana*⁴ del Medievo recuperará la materia caballeresca definitivamente⁵, bien con fidelidad a los motivos primitivos, bien remozada a instancias no solo de la literatura, también (y en buena medida) por las corrientes pictóricas prerrafaelita, nazarena, simbolista⁶ e incluso modernista. Si se acota el ámbito de la revitalización de los primitivos libros de caballerías a la literatura española, tras la narrativa romántica de corte histórico e influjo escocés de Mariano José de Larra (*El doncel de Don Enrique el Doliente*, 1834) o Enrique Gil y Carrasco (*El señor de Bembibre*, 1844), y el agotamiento del realismo personal de don Juan Valera una vez

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

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

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

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

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

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

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

Pardo Bazán que recupera, en la figura de Isayo y su peregrinación hasta Santiago de Compostela, dos de los motivos medievales más representativos tanto de la materia de Bretaña como de la artúrica (Zarandona 2009, 801): *Tristán e Iseo*, de quienes el personaje es hijo, y el enamoramiento tardío de Merlín y (en este caso) Bibiana, personajes recuperados asimismo por la neoartúrica *Viviana y Merlín* (1930) del autor novecentista Benjamín Jarnés. Una década más tarde el dogmatismo ideológico de los años cuarenta permea *Amadís* (1943), de Ángel M.^a Pascual, mientras que la experimentación que implica aclimatar lo real maravilloso a la narrativa de la década posterior recae sobre Álvaro Cunqueiro y *Merlín y familia* (1955). Junto con Juan Perucho, autor de *Libre de cavallerías* (*Libro de caballerías*, 1968) y *Las aventuras del caballero Kosmas* (1981), Cunqueiro supondrá la inserción no solo del folclore y el mito a través de los textos fundacionales de la literatura universal (Orestes, Ulises, Simbad, Merlín, Arturo y Ginebra, etc.), también la fusión de géneros traslaticios, haciendo a sus novelas de difícil clasificación genológica o, en términos de García Berrio y Huerta Calvo, plurigenéricas o plurigénero (1992, 146). Perucho, en esta misma línea, aportará a la recuperación de la materia caballeresca un culturalismo exquisito, que conferirá suma complejidad al proceso decodificador de su lectura (Prieto, 1976, 10). Las concomitancias advertidas inicialmente entre ambos escritores (y amigos) serían revisadas décadas después por Andrés Trapiello⁸ (autor censado en *AmadissigloXX-Mapping Chivalry*).

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

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

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

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

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

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

El contexto del Rey «faro salvador de las tormentas»

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

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

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

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

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

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

A ellos dedica, agradecida, su novela. El *Rey Gudú* se convertía en un nuevo «faro salvador» que iluminaba en medio de la tormenta personal, ratificando la literatura a través de él su capacidad plena para reconstituir y orientar, tal como Matute declaraba en su discurso de recepción del Premio Cervantes en su edición de 2010¹⁰.

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

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

«*Le impuso de nombre Gudú*»¹¹. Recepción y terminología genérica

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

la experiencia y ruptura de estilo que supuso *Olvidado rey Gudú*, en la que Matute marcha al mundo de las fábulas infantiles. En esta obra la fantasía se desborda hasta convertirse en un cuento de hadas, pero como ocurre en los cuentos infantiles, Matute no oculta un desasosegante fondo de violencia (Pozuelo Yvancos, 2014¹²),

Según cuenta Paz Ortúñoz, amiga íntima y estrecha colaboradora de Ana María Matute, ella siempre había querido escribir este libro, «porque la Edad Media la entusiasmaba». Era un giro completo en su manera de escribir: una saga medieval a la que ni ella ni los lectores estaban, entonces, acostumbrados (Martín Rodrigo, 2018¹³).

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

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

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

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

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

La «saga medievalizante», sintagma de función nomencladora, es recursiva hasta en dos ocasiones, añadiéndosele tanto la catalogación estética a instancias del realismo mágico y la «fantasticidad», como la interesante indicación acerca de la hondura analítica de las pulsiones humanas. Con estos mimbres parece conformarse una aproximación hacia la obra de Matute en calidad no de nuevo *romance* caballeresco¹⁴, sino de novela (por la construcción compleja de las etopeyas de los personajes principales y el modo en que se plasma la depravación humana y sus contradicciones), aunque, eso sí, con innegable reminiscencia de cuantos temas, argumentos y motivos arbitraron el *roman* medieval y el libro de caballerías posterior. Fundidos estos rasgos a los aportados por la novela lírica o el *bildungsroman*

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

el resultado deviene ecléctico, y por extensión, susceptible de asumir la consideración de título poligenérico o plurigénero, devolviendo a la primera línea el término que sostuviera en su día –y a propósito de Cervantes– Claudio Guillén (*Entre lo uno y lo diverso*, 1985). Sin embargo, este da en evolucionar taxonómicamente durante el último cuarto de siglo hasta el (sintagma) anglosajón *romanfusion*. Joaquín Juan Penalva lo emplea para referirse, hace dos décadas precisamente, a la obra de Matute que nos ocupa. Resultante tanto de fundir–mediante la discursividad heterológica y heteroglósica– subgéneros narrativos como el *romance* en todas sus variables¹⁵, la novela¹⁶ o el relato breve, como de integrar otros géneros (lírico, teatral, ensayístico), y contener variados materiales gráficos, icónicos, cinematográficos, etc. totalmente funcionales, del *romanfusion* se indica que:

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

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

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

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

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

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

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

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

Tal y como puedes deducir por su propio nombre, el *romance fantasy* es un género que combina el *romance*¹⁷ con la fantasía. [...] se considera el *romance fantasy* como un subgénero de la literatura fantástica [...]. Así pues, verás que las novelas de *romantasy* suelen tomar muchos elementos de las caballerescas. Muchas de ellas se inspiran en la mitología y el mundo medieval y tienen a caballeros, damas y princesas como personajes habituales. Junto a estos seres de carne y hueso, son protagonistas de estas novelas dragones y otros seres y criaturas fantásticas, que aportan el toque de fantasía que requiere este subgénero. Por supuesto, no sería *romantasy* sin una buena historia de amor. [...] miles de lectores disfrutan con este tipo de historias, [...] el género está viviendo todo un *boom* y cada vez tenemos más y mejores novelas y sagas para leer¹⁸.

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

¹⁷ Se mantiene la redonda del texto original.

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

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

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

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

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

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

Ponedme junto a mi hermana Gudrulkja [...]. Ofrecednos al Rey Gudú como presente, y decidle que esta es su descendencia, esta es la estirpe que le sucederá [...]. Éste es el último presente de tu Hijo. Ésta es tu Dinastía. Éste es el futuro de Olar... (Matute 1996: 860-861¹⁹).

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ En adelante, las citas a la novela se harán por esta edición.

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

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

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

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

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

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

Galaor dijo:

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

Amadís lo alçó y abraçólo.

(*Amadís de Gaula*, 1996, 471-474).

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

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

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

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

Gudú conquista así su derecho inalienable al trono de Olar.

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

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

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

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

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

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

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

(1485). Nos centraremos en este nuevo apartado no en el motivo de la *quête* artúrica tradicional –Gudú no convoca cohortes de caballeros en busca de objeto milagroso alguno por su condición solitaria e implacable de *rex bellorum*, aunque su padre, Volodioso, sí experimenta un hecho importante en la artúrica fecha de Pentecostés²¹–, sino en el constructo amoroso establecido sobre la base del amor cortés. Andrés el Capellán, en su *De amore* (*Libro del amor cortés*) de finales del siglo XII, establecía las pautas que implementan toda relación amorosa caballeresca, extrapolable tanto a *Tristán e Iseo* (Béroul y Robert de Boron, [s. XIII]) como a Arturo, Ginebra y Lanzarote. Y, mientras los títulos fundamentales del *romance* de caballerías peninsular declinaban el triángulo amoroso –al menos en la pareja protagonista– en aras de la lealtad prescrita férreamente por un contexto sociológico católico, *Ovidado Rey Gudú* vendrá a ser una suerte de hijo último por el *pas de trois* de las tramas amorosas que atañen a Volodioso, Ardid y Almíbar, para ser replicado más tarde por Gudú, Tontina²² y Predilecto.

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

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

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

tan ridículo. No es posible que una Reina se llame Tontina. —Pero hijo, no te preocupes por esas nimiedades- dijo Ardid-. Tontina, en su país, no significa lo mismo que en el nuestro» (297). A este respecto, el nombre de la Princesa Tontina entabla concomitancias con la princesa Bobalina, a quien ha de liberar el Caballero del Verde Laurel en un breve relato de estructura abismada de Emilia Pardo Bazán, *Desencanto* (1903): «Mas con todo eso, y con haber ya rehendido a cinco o seis gigantes, descabezado a tres endriagos, dado su merecido a infinitos malandrines, el Caballero del Verde Laurel no acababa de encontrar a Bobalina la princesa. Ni en el fondo de los lagos, donde crecen algas como cabelleras de mujer; ni en las entrañas de la tierra ni en los subterráneos de los castillos; ni en las criptas de las misteriosas iglesias bizantinas, donde reposan los cuerpos santos, incorruptos, ni, en fin, en ninguna parte, lo que se dice en ninguna, acertó a descubrir, de princesa semejante, el menor rastro» (<<https://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it/obra/4956/desencanto>>).

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

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

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

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

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

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

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

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

-Observad, en este otro cartucho, su retrato.

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

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

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

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

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

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

para incurrir en adulterio platónico y posterior *drutz*, preámbulo de la muerte para ella y paradójica salvación de la pena capital²⁴:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁶ Las comillas son propias.

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

bien el histórico Otón II²⁷, a la cabeza del Sacro Imperio Romano Germánico en el siglo XII. La piedad queda relegada a su medio hermano Predilecto, y aun a algún otro personaje como Yahek, el fiel jefe de la guardia real. Sin embargo, la recurrencia a los motivos o estereotipos seculares del relato caballeresco se puede apreciar ya desde el íncipit de la novela. Sin intención de agotar cuantos motivos folclóricos y caballerescos contiene *Olvidado Rey Gudú*, señalaremos a continuación una pequeña muestra de los mismos tomando como referencias parciales los censados por Marín Piña para la edición del *Quijote* efectuada por Francisco Rico (1998).

En el principio era el dragón

Figura fundamental del bestiario de la Edad Media por estar dotado con poderes o atribuciones sobrenaturales, el dragón es uno de los motivos más ancestrales del relato folclórico, y su presencia resulta casi obligatoria en el libro de caballerías. Dragón o endriago, se le formulará invariablemente como engendro temible que asola fieramente los reinos, aguardándose la intervención de los héroes caballerescos para darles fin. El motivo se integra en los cuentos de magia bajo la funcionalidad del adversario sobrenatural (*III.B11. Dragón. G346. Monstruo asolador. Destruye el país* [Aarne y Thompson, 1995, 48]), enfrentándose ya en el relato caballeresco a héroes como Amadís de Gaula²⁸ (con el epíteto épico de Caballero de la Verde Espada) o Palmerín de Olivia²⁹, bajo la forma atenuada de la serpiente³⁰. En nuestra novela, el dragón detona la trama, en cuanto

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

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

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

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

que desencadena también la pulsión del terror en Sikrosio, padre de Volodioso y abuelo de Gudú, siendo el pánico a la muerte y el olvido una de las constantes existenciales de la obra. Sin embargo, la autora despoja de la literalidad del endriago amadisiano al suyo al situarlo en el plano de la realidad en la que se halla el personaje (si bien solamente Sikrosio se instalará en este ámbito), sin asomo de fantasía o maravilla, pues se trata verdaderamente de la visión –eso sí, brumosa– de un drakar de las regiones septentrionales que tripulan guerreros rubísimos en prospección del terreno, amenaza inexorable de invasiones futuras fácticas (Flori, 2001, 49). La contemplación de la nave que aterra a Sikrosio también pudiera enlazar con los buques, barcos o navíos encantados, tanto folclóricos, como remozados por el relato caballeresco³¹ (desmitificados asimismo en la aventura análoga ya en la segunda parte del *Quijote*), no por la configuración sobrenatural de lo visto, sino por la aprensión subjetiva y errónea que consterna al personaje y recoge líricamente la voz narrativa en su heterodiégesis omnisciente:

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

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

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

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

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

La concepción, nacimiento, infancia y formación militar y cortesana previa a la investidura como caballeros noveles suele abordarse partiendo del clásico *El mito del nacimiento del héroe*, de Otto Rank (1909). Los motivos que concurren en la primera etapa del caballero futuro abordarán desde la clandestinidad de las relaciones prematrimoniales entabladas entre sus padres y que desembocan en embarazos secretos al estilo del de la infanta Helisena³², hasta el nacimiento émulo del de Moisés en las proximidades de un río, la imposición de la onomástica parlante al personaje, el descubrimiento de marcas que favorezcan una prosopopeya de cara a la agnición futura, la entrega del recién nacido a un tercero (que a su vez lo pondrá a salvo con un mentor nobilísimo, como ocurre con Arturo, Lanzarote, o el héroe de Montalvo), la verbalización de un oráculo o profecía que determine el futuro del niño, el desconocimiento del muchacho de sus orígenes y condición regia, la crianza consecuente en el anonimato, o la

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

prueba iniciática que confirme su valor y lo revele, epifánicamente, ante la comunidad. Amadís de Gaula, como paradigma del *romance* de caballerías peninsular, acreditaba numerosos de estos tópicos: la infanta daba a luz en la torre en cuyas inmediaciones discurre el río («Pues no tardó mucho que a Elisena le vino el tiempo de parir [...] un fijo [...] fermoso [...] embolvióle en muy ricos paños [...]. Ponerlo aquí [arca embetunada] y lançarlo en el río [...] y por ventura guarecer podrá» [1996, 245-246]), , la criatura, antes de ser abandonada, es provista de objetos que favorezcan la anagnórisis futura («Elisena tenía el anillo que el rey Perión le diera cuando della se partió [...] y así mismo le pusieron [al recién nacido en la cesta] la espada del rey Perión» [247]), es bautizada con el significativo *Amadís sin Tiempo* (246) –que en la princesa Tontina *Arrancada del Tiempo*³³vuelve a reproducirse, si bien trascendiendo el presagio funesto de Elisena³⁴ de que el bebé pronto morirá–, hasta ser rescatado por Gandales, a quien una metamorfoseada Urganda la Desconocida comunicará el *fatum* glorioso que sobre la criatura se cierne («No pienses en esso- dixo Urganda- que esse desamparado [el Donzel del Mar-Amadís] será amparo y reparo de muchos» [257], paralelo a su vez al motivo 930. I. M312. *Profecía de futura grandeza para el joren* [Aarne y Thompson 1995, 195]).

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

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

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

siete años en el primer encuentro. Como Jesús, como la doncella Teodor/Tawadud, «por los ojos y oídos entraba a Ardid mucha sabiduría, y crecía en conocimientos y en prodigiosa memoria³⁵» (119). Seis años después, Ardid será confinada a la Torre con dos doncellas para dar a luz a Gudú con el más absoluto desprecio. Volodioso, que recibe a Predilecto a la edad de doce años (ocho más que Gudú), olvidará la existencia del legítimo heredero hasta su unción al estilo de Isaac y Jacob frente a Esaú; los primeros seis años de Gudú transcurrirán ligeramente supervisados por su madre y el Hechicero, velados y agrestes como los de un pequeño príncipe polaco Segismundo:

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

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

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

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

³⁵ Lucas 2, 52.

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

—Cuanto más me probares tanto más te maravillarás. Mas haz y cree lo que te diré, pues yo te enseñaré a tener el amor de Dios y la alegría perdurable³⁶.

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

Se recuperan, además, diversos episodios señeros en cuanto a la edad del príncipe, análogos a los estipulados por Rodríguez de Montalvo para su Amadís, de manera que se incide en los tres años de rotundidad física y certera puntería en un muy pequeño todavía Gudú (paralelo al dominio cinegético que el Doncel del Mar (Amadís) ya demuestra con Gandales); los seis como ratificación legítima del trono, y los doce o trece años como edades de iniciación en el ejercicio de escudería o bachillería para Voldioso, Almíbar, Predilecto y el propio Gudú—no así para Amadís³⁷ que es investido tan tempranamente para dar comienzo también a su amor con Oriana—. Gudú, siguiendo la estela de la prematuridad caballeresca clásica, se coronará Rey de Olar con poco más de catorce años tras promover sibilinamente uno de los muchos conflictos militares:

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

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

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

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

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

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

Espesos de príncipes y reyes

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

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

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

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

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

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

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

—¡Acorredme, Donzel del Mar

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

—En mal punto feristes mi hermano.

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

—¿Qué has?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Auxiliares y cronistas maravillosos de manuscritos «a la contemporánea»

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

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

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

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

El Hechicero no asume la funcionalidad de Urganda³⁹ (las heridas de batalla sanarán por sí solas, no hay bálsamo de Fierabrés), ni de la Malfadade los *palmerines*, o de Cirfea; sí lo hace para con las actuaciones efectuadas por Elisabad o el sabio Alquife (a quien, recordemos, don Quijote tiene por «un grande encantador y amigo suyo» [*Quijote* I, V, 62] en palabras de la sobrina⁴⁰). Alquife, esposo de Urganda la Desconocida, no solo comparece junto a ella en *Lisuarte de Grecia* (Feliciano de Silva, 1525), también es el cronista de *Amadís de Grecia* (Feliciano de Silva, 1530), por lo que su doble faceta como taumaturgo y como «autor» parece inspirar al Hechicero en nuestra novela de caballerías a la contemporánea. Las intervenciones sobrenaturales de ambos invalidan las reglas físicas de funcionamiento de la realidad tangible; el sabio Alquife podrá, entre otras intervenciones, encantar la Ínsula de los Simios (malos salvajes que montan unicornios) hasta donde desembarcan Lisuarte y Perión, con situaciones tan desconcertantes para los propios caballeros («Estaban tan atónitos que ni sabían si lo vían o si lo soñaban» [Alvar y Lucía Megías, 2004, 361]) como el banquete mágico presidido por la dos esculturas de piedra, los jayanes maceros o el concierto aéreo con instrumentos suspendidos sobre las cabezas de unos comensales inmovilizados por el sopor. Los trasladados constates, desafiando las leyes del tiempo y el espacio, son extensivos al uno, al otro y a todo auxiliar; el Hechicero acude con premura cada vez que su presencia es necesaria a Ardid, y el mayor de los conjuros también lo efectúa él con ayuda del Trasgo del Sur:

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

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

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

⁴⁰ La muchacha deforma, grotescamente, Alquife por Esquife.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

luego dijo al Hechicero:

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

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

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

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

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

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

La guerra y la corte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Y en *Olvidado Rey Gudú* también asistimos a esta disociación entre las actuaciones militares (no exclusivamente masculinas, la mujer guerrera⁴¹ – que no *virgo bellatrix*– tiene cabida con la Reina de la Estepa, Urdska y Gudrulkja, hermana e hija⁴² de Gudú estas dos últimas respectivamente), y las ocupaciones (y preocupaciones) lúdicas, deportivas (y políticas) del Castillo. Bien es verdad que Olar y sus espacios cortesanos jamás alcanzan el refinamiento espléndido del libro de caballerías; austera, castrense y con escasa presencia femenina intramuros, ramplona y vulgar para Almíbar y Ardid («entre sus escasas debilidades se contaba la pasión por la dignidad y la solemnidad, la pureza dinástica y el suntuoso protocolo», 284), la Corte olarense dista de las de Gaula, Leonís y compañía. La Corte avergüenza a Ardid ante la llegada de la comitiva singular del Príncipe Once y la Princesa Tontina (capítulo XI), pero el paradigma opulento y suntuoso, el amor y el ingenio aludidos y concertados por mano femenina se incorporan a la

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

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

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

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

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

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

El tiempo y el espacio: reminiscencias caballerescas y renovación lírica

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

y choznos logran coexistir naturalmente, todos combatiendo en relación de simultaneidad temporal, acompañándose los unos a los otros en largas travesías, lozanos y vigorosos, en caída positiva del tiempo. *Amadís de Gaula*, por ejemplo, cuenta con el ilustrativo árbol genealógico que, sobre la base iconográfica del de la familia real austriaca realizado por Aegidus Sadeler en 1629, Anna Bognolo y Stefano Neri reformularon a instancias de *Progetto Mambrino* para la exposición que llevó a cabo la Biblioteca Nacional de España con motivo del quinto centenario de su *editio princeps* (2008). Las ramificaciones brotadas de Perión de Gaula y Helisena (también la Condesa de Selandia) impactan al lector (o espectador de este panel), al pensar en esta convivencia juvenil de Amadís y sus descendientes. No fue frecuente que el lector del libro de caballerías áureo dispusiese de los capítulos pertinentes a la muerte de sus héroes preferidos⁴³; con ello se inhabilitaban posibles continuaciones –emprendidas tanto por los autores originales como por quienes les usurpaban personajes y publicaban libros apócrifos (Gutiérrez Trápaga, 2017b, 57)–, y de ahí la admiración del cura Pero Pérez por *Tirante el Blanco*: «aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con estas cosas de que todos los demás libros deste género carecen» (*Quijote* I, VI, 70).

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

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

pensión del tiempo inherente a la maravilla (lo vertebran el Trasgo, Ondina, la Gran Dama del Lago de las Desapariciones, el Príncipe Once y su comitiva de niños eternos), la progresión del linaje de Olar (al igual que en el *romance* de caballerías, se geminan motivos o unidades de acción como pudo verse con el triángulo neoartúrico amoroso), y la selección de un tiempo vagamente histórico altomedieval –siglos X u XI–en una Europa central de ascendencia germánica. Esta última coordenada es imprecisa, si bien cuenta con ciertas referencias que permiten conjeturar una demarcación geográfica lejana pero situada en el Viejo Continente, cuyo tiempo histórico se anclaría a la presencia, por su mención continuada, de margraves («Antiguamente, príncipe soberano de algunos estados de Alemania») y los subsecuentes margraviatos⁴⁴: «una innumerable y mal avenida sociedad de pequeños barones y un Margrave temido, el feroz Tersgarino» (22), «esta frontera natural sólo aparecía interrumpida por el misterioso margraviato llamado el País de los Desfiladeros» (24), «por orden expresa del nuevo Rey –el antiguo Príncipe Bastardo–. Dieron al Conde Olar el título de Margrave –con derecho a herencia absoluta» (36). Ambos términos son germanismos, cuyo étimo compuesto se articula sobre las raíces *mark* 'frontera' y *graf* 'conde' (*DLE* en la entrada del primero de los sustantivos). Sin embargo, y quedando al margen tanto el primero como el tercero, el tiempo diacrónico que sintetiza el esclarecedor árbol genealógico con que cuenta el lector posee un ajuste mucho más realista, pues compromete la vida de todos sus personajes, incluido Gudú y su particular desenlace, con el fin natural de cualquier existencia que no es sino la muerte. Los personajes principales humanos, Sikrosio, Volodioso, Ardid, Almíbar, Predilecto y los hermanos de Gudú, acaban sus días con clara conciencia de finitud, que se hace especialmente emotiva en el caso de la Reina. La novedad, a instancias ya de la pulsión del tiempo con que la novela lírica

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

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

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

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

Asimismo:

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

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

⁴⁵ En ambas citas y las dos siguientes las cursivas son propias.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Finalmente, entre los espacios que pueden resultar más análogos a los desplegados en los libros de caballerías destacan las inasibles Remotas Regiones de Los De Siempre (patria de Tontina y Once) y la Isla Leonia, más allá de la utilidad como escenario de corte ya planteada. Nos centramos en esta última. Las ínsulas o islas excepcionales fueron muy recurrentes en la literatura caballeresca; al exotismo de emprender travesías marítimas para alcanzarlas se añadían peculiaridades maravillosas que iban desde estar pobladas exclusivamente por hechiceras, hadas o magas, o por animales míticos y figuras del bestiario, hasta el convertirse en espacios de ratificación de la lealtad amorosa, la promesa de un nuevo tiempo y una nueva política utópica y caballeresca (Pinet, 2011, 95), sin olvidar su prodigiosa capacidad para desplazarse por el océano,emerger y desaparecer⁴⁶, como ocurrirá, por ejemplo, con la Ínsula No Hallada de Urganda en *Amadís*, evocadora parcialmente de la Avalón artúrica (Bazzaco, 2020, 28). Sin duda, es la Ínsola Firme, en la que se encuentra el Arco de los Leales Amadores provisto por Apolidón, la más famosa de cuantas se hallarán en los libros de caballerías, acompañada en el universo amadisiano por otras de menor relieve como las de Romania (libro III, capítulo LXXII), la propia Bretaña, o las finales de la Torre Bermeja e ínsolas de Landas (libro IV, capítulo CXXX)⁴⁷. La Ínsula de los Ximios mencionada, la misteriosa que

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

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

contiene el valle de amor en *Amadís de Grecia* (Feliciano de Silva, 1530), la isla Malfado⁴⁸ del anónimo *Palmerín de Olivia* (1511), o la de Fortuna que regenta la (nueva amazona) Bucarpia en el *Floriseo* (Fernando Bernal, 1516) muestran la recursividad de estos espacios de aventura, pruebas de amor y maravilla. Nuestra Isla Leonia, reducto dorado de una piratería mitificada, es sumamente insólita, pues no solo somatiza un tiempo hedonista, sibarita, placentero, feliz y armonioso, su existencia se prefigura como mito para una joven Ardid, casi enclaustrada en Olar. La Isla es nómada y errática, lo que dificulta hallarla cartográficamente y fondear en sus puertos; además, incrementa su condición giróvaga la rotación que efectúa sobre sí y que entrevé Ardid muchos años antes:

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

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

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

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

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

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

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

Leonia es el último de los cronotopos de la utopía caballeresca recuperado por la Reina de Olar. Pero también es el recuerdo de un mundo amenazado y condenado, como el de Michael Ende⁵⁰, y la advertencia a Ardid (y a los lectores) de que no se concederá una «segunda oportunidad sobre la tierra» con que poder regresar a cuanto Leonia suponga, íntimamente, a cada uno de ellos.

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

Olvidado Rey Gudú responde a una realidad preternatural por el tratamiento otorgado a la magia, maravilla y fantasía. Las diferencias entabladas para con el Realismo mágico y la neofantasía (Alazraqui, 2001, 276) radicarían, en grandes líneas, en la focalización e intensidad con que la estética realista, es decir, aquella que se ciñe al código de funcionamiento pragmático del mundo tangible y cognoscible, permea la obra, con concesiones naturalizadas de frecuencia variable a lo sobrenatural, en un contexto medievalizante y no inmediato o coetáneo. La configuración etológica base de los caracteres principales, en particular la Reina Ardid, participa de este realismo en cuanto a que el lector es susceptible de llevar a cabo identificación y proyección en ellos, pero también es aquí, precisamente, donde se quiebra el principio de realidad con respecto a su protagonista, que no podría considerarse un personaje fantástico en su totalidad, pues invalida la segunda y tercera premisa cifradas por Todorov (1972, 43-44) a propósito de la condición de la fantasía y lo fantástico⁵¹. También es el axioma

⁴⁹ De nuevo, la cursiva es propia.

⁵⁰ *La historia interminable* (1979).

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

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

Las condiciones de la etopeya de Gudú, recordémoslo, son excepcionales: para alcanzar la gloria perpetua que corresponde a la cabeza de toda *monarchia universalis* al niño se le extirpa la capacidad de amar; la corporeidad de esta premisa es la imposibilidad para el llanto, si bien el Trasgo del Sur y el Hechicero albergan «una duda, vaga y remota, pero duda al fin⁵²» (232). Como en los más elementales relatos folclóricos, la concesión de una gracia maravillosa lleva aparejado su interdicto: si este se quebrantara, aquella desaparecería, inhabilitándose *de facto* el don. Nadie, en la cámara de la Reina, previó que el amor es una pulsión bimembre, pues no solo se dirige hacia el otro en múltiples facetas –con o sin reciprocidad–, sino que también es reflexivo, autotélico, capaz de fundir a objeto y sujeto amado en uno mismo. Gudú, claudicante tras la última batalla, herido, envejecido, cansado y despojado del porte regio, anónimo ante un niño, escuchará en boca de este las palabras que catalizan su final: «Viejo tonto y feo» (864). El Rey se aproximará hasta el Lago para, como Narciso, contemplarse. La imagen ratifica la sentencia; el Rey, antes legendario, se revela al fin análogo al lector⁵³ (Todorov, 1972, 19), *sic transit gloria mundi*:

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

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

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

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

que se creyó escapar. El llanto del Rey, mítico y clásico⁵⁴ (Roig, 1998, 163-173), acrecienta las aguas del Lago de las Desapariciones, cuyo topónimo, de nuevo, se revela literal. El Lago anega al Rey, las inmediaciones, el Reino todo, la memoria de cuantos existieron, rodearon, amaron, sufrieron a Gudú, y procuraron, fracasando, su inmortalidad historiográfica y de anales. El *Libro del Reino* y los metarrelatos impuestos por Gudú al Hechicero o a Almíbar no habrán servido. Desconocemos si en ellos el primero consignó, como Melquíades en sánscrito, la debacle del Rey, si previó que las aguas lo extirparían de la memoria de los hombres, como el gitano la extinción de los Buendía en la figura del último de la estirpe quién las hormigas ya van comiendo, revelándole a un conmocionado Aureliano Babilonia que en la consumación de la lectura de los pergaminos también está cifrada su muerte inminente (García Márquez, 2007, 469-471). Ambos momentos son epifánicos y entrañan una paradoja similar: el olvido perpetuo se cifra bien en la culminación de la lectura («estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos» (García Márquez, 2007, 471), bien en la crecida de las aguas en *Gudú* («Y el llanto del Rey cayó al Lago, y éste creció. Creció de tal forma que anegó la ciudad, el Reino y el país entero. [...] Y tanto él, como su Reino, como cuantos con él vivieron, desaparecieron en el Olvido⁵⁵» (865).

Pero ni Macondo ni Olar se hallan *desterrados de la memoria de los hombres*, ni *desaparecidos en el Olvido*, no de otro modo podríamos haber tenido constancia de ellos. La metalepsis, disolución de planos ontológicos entre autores y lectores reales, y autores y lectores implícitos (Genette, 2004, 15) –desleimiento suscrito conscientemente por ambos implicados (autor y lector) en el pacto de ficción (Pozuelo Yvancos, 1993, 160)– brinda la única posibilidad de revocación de sendas predeterminaciones existenciales: la metalectura en el caso de *Cien años de soledad*, la lectura en *Olvidado*

⁵⁴ Garcilaso, en la Égloga I, incide en el poder hiperbólico del llanto de sus protagonistas, Salicio y Nemoroso, ante dos cuitas amorosas de signo diferente: el abandono de Galatea y la muerte de Elisa. El segundo, a propósito de esta, también acrecienta las aguas al llorar: «Yo hago con mis ojos / crecer, lloviendo, el fruto miserable» (vv. 308-309).

⁵⁵ Cursivas propias en ambas citas.

Rey Gudú. Si como lectores, asumimos y aprehendemos los manuscritos de Melquíades como la propia sustancia textual de la novela, la lectura efectuada en el plano pragmático exime de toda devastación a Macondo y los Buendía. Y, con independencia de que *Ohidado Rey Gudú* sea también el constructo definitivo de cuanto anotara, redactara y versificara el Hechicero (improbable, las consignas de lo épico y lo histórico quedaron claramente indicadas por el propio Rey), de nuevo la lectura exonera de ubicar *donde habite el ohido* las hazañas de Gudú y la historia del Reino. Leer es, así, el ejercicio que conjura el tiempo y lo pliega al del lector, reactivando, reanudando y regresando a la inmediatez del presente y a la inmanencia de lo eterno, como milenario cañamazo de rescate de la nada a que fueron, tan solo en apariencia, confinados Macondo y Olar, aun cuando Gudú no precipite su final vía lectura del manuscrito que hubieran compuesto el Hechicero y quien lo sucediera. No es el personaje, en el caso del Rey, quien incoa la paridad o mismidad del tiempo del relato con el tempo personal de su lectura-espejo, cuya finalidad no es sino la agnición reveladora para Aureliano Buendía. En *Gudú* se declinará toda continuidad de los parques cortazarianos en que hubiera podido devenir Olar; por el contrario, se activa la hora del lector, que comprueba que, pese a cumplirse el interdicto del llanto exterminador de personaje y reino que pesa sobre aquél, solo la ficción y su capacidad fenoménica consigue devolverlos a un plano ontológicamente real por narrado y leído, abrogando el olvido a que condena el romper a llorar Inagotables segundas oportunidades sobre la tierra. *Dimenticato Re Gudú, Ricordato Re Gudú*.

6. Conclusiones

- a) *Ohidado Rey Gudú* constituía el último de los libros de caballerías «a la moderna» del siglo XX, preludiando las formas del XXI a instancias del tratamiento de los personajes, la renovada metalepsis teorizada por Genette, el manejo lírico e introspectivo del tiempo, y su espacialización en cronotopos alegóricos o simbólicos que invalidaban la idealización con que el *romance* caballeresco castellano se

desarrolló. Su incorporación a la plataforma *AmadissigloXX*⁵⁶ha de implicar la convivencia necesaria entre paradigmas y temas tradicionales en aquellos, y la modernidad (o contemporaneidad) de los nuevos cauces narrativos en lengua española. La inclusión e implementación de los primeros admitiría, a su vez, la correlación con los motivos censados en otro de los proyectos de *Mapping Chivalry*, la (dinámica y en ampliación permanente) base de datos *MeMoRam*⁵⁷. De este modo, de los casi sesenta motivos escrutados, *Olvidado Rey Gudú*, como reescritura caballeresca del siglo XX, actualiza, revisa o destruye los siguientes:

- b) *Animales: presencia o uso metafórico*: el Dragón mítico impone la circularidad temporal o eterno retorno en la obra, alegoría del pánico a la muerte y la desintegración en la memoria colectiva.
- c) *Uso de magia o intervención mágica*: imprescindible por cuanto de pre-determinación existencial implica para Gudú el conjuro por el que se le incapacita para amar.
- d) *Disposición ante un combate*: los capítulos de contenido militar e inspiración épica son recurrentes y constantes en la Estepa, en el País de los Desfiladeros, en el de los Desdichados, etc.
- e) *Banquete*: contrario (pero también complementario) al motivo anterior, se enmarca en el plano cortesano y es efectivo, especialmente, en los episodios transcurridos en la Isla Leonia.
- f) *Bautismo de niños*: son varias las imposiciones onomásticas simbólicas en la novela (Contrahecho, hermanos Soeces, etc.), si bien la más significativa es la de Gudú, austera y humildísima en comparación con las caballerescas tradicionales.

⁵⁶ La plataforma digital se integra en el marco del Proyecto de Investigación PRIN 2017 -*Progetti di Ricerca di rilevante interesse nazionale del Ministero dell'Università e della Ricerca (MUR), prot. 2017J45XAR, Mapping Chivalry. Spanish Romances of Chivalry from Renaissance to 21th century: a Digital Approach. AmadissigloXX* es una herramienta digital dirigida a censar y analizar el impacto que la poética caballeresca y el *Quijote* han tenido en la narrativa en lengua española de los siglos XX y XXI (extracto de la página de presentación del proyecto: <<https://amadissigloxx.mappingchivalry.dlls.univr.it/>>).

⁵⁷ Complementando a la anterior, *MeMoRam* sistematiza los principales motivos de los libros de caballerías castellanos, ilustrándolos exhaustivamente con textos extraídos de los mismos que así los acreditan. Para una información más detallada, podrá consultarse también la siguiente dirección: <<https://memoram.mappingchivalry.dlls.univr.it/>>.

- g) *Bodas*: resultan numerosas y variadas, naturales (a la manera caballeresca, bizantina y cervantina en el *Quijote*), por poderes (Tontina), concertadas y políticas (Gudulina), manteniendo en mayor o menor medida el boato de las clásicas del *romance*.
- h) *Cacería*: la del jabalí, de reminiscencia clásica (las de Calidón o el Erimanto) supondrá la muerte de Volodioso, confrontados el Rey y el Rey (215).
- i) *Doncellas guerreras y amazonas*: la Reina de la Estepa, Urdksa, hermana de Gudú, y su hija Gudrilkja, hija y amante del Rey, son los personajes destacados en este motivo, despojadas las primeras de la condición de *virgo bellatrix* al modo de la Bradamante de Ariosto y enmarcadas todas ellas en el tratamiento que el libro de caballerías ofrece a estos singulares y renovadores personajes femeninos.
- j) *Embajadas*: dispuestas por los consejeros de Volodioso y más tarde por la Reina Ardid y el propio Gudú, están desempeñadas por diferentes compromisarios (ellos mismos o subalternos), en aras de firmar tratados de paz, declarar la guerra o concertar nupcias.
- k) *Entradas triunfales*: Ardid es recibida con el protocolo impuesto por la Reina Leonia, pero es la llegada de Tontina y su comitiva, encabezada por el Príncipe Once-Lohengrin, la más significativa. Los recibimientos a Gudú victorioso carecerán de la solemnidad caballeresca clásica.
- l) *Entrega de joyas y regalos y hospitalidad*: complementan al episodio de la Isla Leonia en la figura de Ardid; sin embargo, la deconstrucción del primer motivo llega con la entrega a Predilecto de la piedra azul horadada y sin valor por parte de Ardid. Con ella se introduce el motivo del *amor fati y lenh* cortés entre el Príncipe y Tontina.
- m) *Ermitaño* (o mago o sabio): en el libro de caballerías es la figura consagrada al estudio y la espiritualidad en soledad, mensajera de paz y de confianza máxima (por ejemplo, Nasciano en *Amadís*). Es el deseo del Hechicero al final de sus días, si bien no se le permitirá abandonar la Corte de Olar.
- n) *Festejos cortesanos*: este motivo conecta nuevamente con las fiestas de Leonia en honor a Ardid.

- o) *Historia como metanarración y libros y bibliotecas*: la metanarratividad se articula vía libros y referencias consideradas como lecturas (e intertextos) posibles para la redacción de las crónicas y epopeya (conjetural) de las hazañas del Rey, con el Hechicero como principal autor, en calidad de cronista representado.
- p) *Investidura*: en el caso del Rey Gudú, la investidura juvenil es inherente a la distinción más elevada a que aspira el caballero andante, su coronación regia.
- q) *Islas y peñas*: si bien los enclaves agrestes y solitarios en los que hacer penitencia amorosa no hallan cabida en la obra, las islas maravillosas de extensa tradición caballeresca se sintetizan en la alegórica Isla Leonia.
- r) *Locus horridus*: se resignifica no como espacio connatural a lo teratológico, sino como distopía o escenario de miseria y degradación humana, teniendo en el País de los Desdichados su principal ejemplo.
- s) *Pastores*: aunque no se hayan abordado en el presente trabajo, el grupo de los Hermanos Pastores tiene un papel destacado hacia el final de la obra (capítulo XXIV), pues cuidan y sanan a Gudú en una de sus últimas batallas, prometiéndoles el Rey protección y derechos especiales. En ningún caso se tratará de una comunidad arádica a instancias ni del *romance* de caballerías, ni del pastoril.
- t) *Sentimiento doloroso*: el sufrimiento, poliédrico en sus manifestaciones, afectará a todos, siendo el último Gudú. Traición, deslealtad, cainismo, terror, abandono, nostalgia, conciencia de finitud y muerte, injusticia e impotencia son solo unas cuantas de las pulsiones que taladran a los personajes en algún momento.
- u) *Venganza por desamor y por la muerte de alguien*: tiene cabida este motivo en numerosas ocasiones, aunque pueda verse truncada y, por tanto, inhabilitada, especialmente entre los personajes femeninos. Nunca será efectiva si tiene en Gudú su objetivo.
- v) *Violencia hacia las mujeres*: la primera Margravina, madre de Voldioso, es víctima del uxoricidio de Sikrosio, marcando, precisamente, la sed de venganza en su hijo. Ardid será recluida –como repudio social– en la Torre, mientras la Reina de la Estepa y Urdska resultan vejadas y esclavizadas por el padre y el hijo sucesivamente.

Olvidado Rey Gudú revitaliza, así, los paradigmas del *roman* artúrico y los motivos del *romance* de caballerías tradicional castellano, convertido en (penúltimo) heredero de un extenso *Amadís* y sus derivaciones, cuyos influjos no andan sino reescritos en nuestros siglos XX y XXI «a la moderna», «a la contemporánea».

§

Bibliografía citada

- Aarne, Anti; Thompson, Stith, *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, trad. de Fernando Peñalosa, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995.
- Alazraki, Jaime, «¿Qué es lo neofantástico?», en *Teorías de lo fantástico*, introducción, compilación y bibliografía de David Roas, Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 265-282.
- Alvar, Carlos; Lucía Megías, José Manuel, *Libros de caballerías castellanos; una antología*, Madrid, Debolsillo, 2004.
- Amadís de Gaula*, Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula I*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.
- , *Amadís de Gaula II*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1999.
- Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Icaria, 1997.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Introducción a *Morsamor*», en *Morsamor*, Madrid, Taurus, 1990.
- Baquero Escudero, Ana Luisa, «Un viejo y persistente tópico literario. El manuscrito hallado», en *Estudios románicos. Homenaje al profesor Joaquín Hernández Serna*, 16-17 (2008), Murcia, Universidad de Murcia, pp. 249-260.

- Bazzaco, Stefano, «»Acordó de encantar la isla de tal manera que nadie la pudiesse fallar». Reescrituras del mito de la isla inalcanzable en el género de los libros de caballerías castellanos», en *En línea caballeresca. Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca* (2020), eds. Axayáctl Campos García Rojas y Yordi Enrique Gutiérrez Barreto, Ciudad de México, Letras Hispánicas Eschola, pp. 19-41.
- Beer, Gillian, *The Romance*, London, The Critical Idiom, 1982.
- Beowulf*, ed. Luis Lerate, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Bognolo, Anna, «Representación cortesana en unos libros de caballerías renacentistas: la conversación y la fiesta en el *Amadís de Gaula* y en el *Esferamundi de Grecia*», en Librosdelacorte, 22, 13 (2021) <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/ldc2021_13_22_007>
- Bueno Serrano, Ana Carmen, «Motivos folclóricos y caballerescos en los libros de caballerías castellanos», en *Revista de poética medieval*, 26 (2012), pp. 83-108.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «E fueron tan bien nodridos e tan bien acostunbrados»: educación y desarrollo heroico en *El libro del caballero Zifar*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 25-44. <https://parnaseo.uv.es/Tirant/art_axayactl_educ.htm>
- Cervantes, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, ed. Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 1998.
- Deyermond, Alan, «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», en *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 791-813
<<https://www.cervantesvirtual.com/obra/the-lost-genre-of-medieval-spanish-literature/>>.
- Eisenberg, Daniel, «Los libros de caballerías y don Quijote», en *Amadís de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2008, pp. 413-417.
- El baladrio del sabio Merlín*, ed. José J. Fuente del Pilar, Madrid, Miraguano Ediciones, 2007.

- Flaubert, Gustav, *Madame Bovary*, Barcelona, Orbis, 1982.
- Flori, Jean, *La caballería*, Madrid, Alianza, 2001.
- Frye, Northrop, *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- Galmés de Fuentes, Álvaro, *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Madrid, Cátedra, 2006.
- García Berrio, Antonio; Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- García Márquez, *Cien años de soledad*, Alfaguara, Real Academia Española, 2007.
- Genette, Gérard, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, traducido por Luciano Padilla López. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Gil-Albarellos, Susana, *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1999.
- Gómez Lara, María, *Don Quijote a voces*, Valencia, Pre-Textos, 2024.
- Gómez Moreno, Ángel, «Tratados y lecturas de *re militari*», en *Amadís de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2008, pp. 278-281.
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999.
- , «El paradigma de la mancebía en el *Amadís de Gaula*», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. José Manuel Lucía Megías y M.ª Carmen Marín Pina, col. Ana Carmen Bueno Serrano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 283-315.
- Gracia, Jordi; Ródenas, Domingo, *Derrota y restitución de la modernidad 1929-2010*, en *Historia de la literatura española 7*, dir. José Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2011.
- Gullón, Ricardo, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel «The Boundaries of Fiction: Metalepsis in Marcos Martínez's *Espejo de príncipes y caballeros III* (1587) and its Precedents in Castilian Romances of Chivalry», en *Modern Language*

- Review* 112, 1 (2017a), Modern Humanities Research Association, pp. 153–70. <<https://doi.org/10.5699/modelangrevi.112.1.0153>>
- , *Rewritings, Sequels and Cycles in Sixteenth Century Castilian Romances of Chivalry. ‘Aquella inacabable aventura’*, Suffolk, Tamesis, 2017b.
- , «*Olvidado rey Gudíy los olvidos metodológicos de las fuentes de la novela de fantasía y la magia en la historia de la literatura española*», en *Storyca* 10 (2019), México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 33-46.
<https://parnaseo.uv.es/AulaMedieval/aM_es/StorycaWeb/Descargas/MS19/04_Tr%C3%A1paga.pdf>
- , «La poética cíclica en los libros de caballerías castellanos y los combates entre protagonistas: del Amadís de Gaula al Amadís de Grecia». *En línea caballeresca: Lecciones del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballeresca*, ed. por Axayácatl Campos García Rojas y Jordi Enrique Gutiérrez Barreto, Universidad Nacional Autónoma de México: Facultad de Filosofía y Letras, 2020, pp. 65–87, <http://ru.athenea-digital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/3493>
- , Campos García Rojas, Axayácatl, *Libros en los universos de ficción. Libros de caballerías castellanos*, Ciudad de México, Heúresis, 2024.
- Juan Penalva, Joaquín, «De cómo el *romanfusion* llegó a serlo: Prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa», en *Anales de Literatura Española* 17 (2004), pp. 89-106. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/de-como-el-roman-fusion-llego-a-serlo-prehistoria-literaria-de-una-nueva-formula-narrativa-985816/>>
- La búsqueda del Santo Grial*, traducción e introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza, 1997.
- La muerte del rey Arturo*, traducción e introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Biblioteca artúrica, 1997.
- Libro del amor cortés*, Andrés el Capellán, Madrid, Alianza, 2006.
- Lucía Megías, José Manuel, *De los libros de caballerías al Quijote*, Madrid, Trívium, 2003.
- Luna Mariscal, Carla Xiomara, *Índice de motivos de las historias caballerescas breves*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013.
- Maire Bobes, Jesús, *Aventuras de libros de caballerías*, Madrid, Akal, 2007.

- Marín Pina, M.^a Carmen, «Aproximación al motivo de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=129770>>
- , «Motivos y tópicos caballerescos», en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid-Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998. <<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/qui-jote/introduccion/appendice/marin.htm>>
- Martín Morán, José Manuel, «La función del narrador múltiple en el *Quijote* de 1615», en *Anales Cervantinos* 30, 1992, pp. 9-65. <<https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1992.395>>
- Martínez Arnaldos, Manuel, *La novela corta*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1993.
- Matute, Ana María, «Ana María Matute», en *El autor enjuicia su obra*, Madrid, Editora Nacional, 1966, pp. 139-151.
- , *Ohidado Rey Gudú*, Madrid, Espasa, 1996.
- Neri, Stefano; Bognolo, Anna, «Árbol genealógico del ciclo de *Amadís de Gaula*». (Exposición «Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías» Material de apoyo 3), Biblioteca Nacional de España, 2008.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Pardo Bazán, Emilia, *Desencanto*, edición digital en pdf de Beatrice Fusacchia y Elisabetta Sarmati a partir de «Blanco y negro», 24/10/1903, pp. 13-14. <https://amadissigloxx-backend.mappingchivalry.dlls.univr.it/wp-content/uploads/2022/12/1903_transcripcion_Desencanto.pdf>
- Pinet, Simone, *Archipelagoes: Insular Fictions from Chivalric Romance to the Novel*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2011.
- Pozuelo Yvancos, José M.^a, *Poética de la ficción*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- Prieto de Paula, Ángel Luis; Langa Pizarro, Mar, *Manual de Literatura española actual*, Madrid, Castalia Universidad, 2007.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Rank, Otto, *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós Studio, 1991.

- Reeve, Clara, *The progress of the romance*, Colchester, 1785.
<https://archive.org/details/bim_eighteenthcentury_1785_1_0/page/n9/mode/2up>
- Riley, Edward C., *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000.
–, *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001.
- Riquer, Martín de; Valverde, José M.ª, *Historia de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 2007.
- Roig, Adrien, «Las lágrimas de Salicio en la «Égloga I» de Garcilaso de la Vega» en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1998), Birmingham, Estudios áureos II, coord. Jules Whicker, pp. 163-173.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2316971>>
- Sánchez-Verdejo Pérez, Francisco Javier, *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011.
<<https://ruidera.uclm.es/items/e35eacf0-19ed-4423-861e-03d8a190d56a>>
- Soldevila Durante, Ignacio, *Historia de la novela española (1936-2000) I*, Madrid, Cátedra-Crítica y estudios literarios, 2001.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Torrente Ballester, Gonzalo, *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 2004.
- Trapiello, Andrés, «Un retrato de Juan Perucho», en *Poesía en el campus (Revista de poesía)* 38 (1996-1997), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 5-8.
- Tristán de Leonís*, Barcelona, Credsa, 1965.
- Williamson, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, trad. Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1991.
- Zarandona, José Miguel y Botero García, Mario, «Los textos artúricos de Emilia Pardo Bazán. *La última fada* (1916)», en *La literatura de Emilia Pardo Bazán*, coord. José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela, Real Academia Galega, 2009, pp. 801-810.