



# UNIVERSIDAD DE MURCIA

Departamento de Literatura Española, Teoría  
de la Literatura y Literatura Comparada

Romance vs Novela. Recuperación y renovación de  
la materia caballeresca en la novela española del  
siglo XX: de *Morsamor* (1899) a *Olvidado Rey Gudú*  
(1996)

D<sup>a</sup>. María Encarnación Pérez Abellán

2012

A mis padres, hermanos y tías.

A Francis.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres y tía, que me inculcaron el respeto por aprender y el placer de leer cuentos y novelas juveniles en la librería familiar. A mis hermanos y Francis, que me han animado en tantas ocasiones y confiaron siempre en que este trabajo saldría adelante. Y a Ana Luisa Baquero, sin cuya dirección, consejos, dedicación, apoyo, paciencia y sonrisa no hubiera culminado una tarea que dio comienzo hace muchos años y en la que en ocasiones he sentido el desaliento. Sin sus clases no hubiese descubierto ni a Cervantes, ni a *Morsamor*, y por ellos, las viejas (y nuevas) novelas de caballerías.

“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*, Meditación primera.

“Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo”.

Alejo Carpentier, Prólogo a *El reino de este mundo*.

“Sigamos el camino, gozosamente. Síguelo tú, sin fatiga y sin tristeza, aunque todo se derrumbe sobre ti [...] al Caballero de la Mancha se le convertían los gigantes en molinos de viento, los ejércitos en rebaños, los dragones en pellejos de vino. A la hora del esfuerzo, en plena faena, cualquier fantasma se convierte en bruma”.

Benjamín Jarnés, *Viviana y Merlín*.

“Al no tener pensamiento filosófico sistemático el pensar español se ha vertido dispersamente, ametódicamente, en la novela, en la literatura, en la poesía [...] Por eso, tenía que ser la novela para los españoles lo que la filosofía para Europa”.

María Zambrano, *Pensamiento y Poesía en la Vida Española*.

“Siempre se debe llamar a cada cosa por su nombre, pero si uno no se atreve, debe poder hacerlo desde el cuento”.

Hans Christian Andersen.

“¿no sabes que Fantasía es el reino de las historias? Una historia puede ser nueva y, sin embargo, hablar de tiempos remotos. El pasado surge con ella”.

Michael Ende, *La historia interminable*.

---

**ÍNDICE GENERAL**

	<b>Página</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>8</b>
<b>PRIMERA PARTE (I)</b>	
<b>I. 1. LA TERMINOLOGÍA DEL GÉNERO NARRATIVO.....</b>	<b>12</b>
La cuestión del género literario. De lo descriptivo a lo preceptivo.....	13
La voz <i>romance</i> en la tradición hispánica.....	16
De la <i>novella</i> italiana a la novela cervantina.....	22
Romance vs Novela.....	26
<b>I. 2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ROMANCE.....</b>	<b>34</b>
El romance como modelo narrativo en demanda constante.....	35
Pautas constructivas del romance.....	47
Materia y fábula. Las historias del romance.....	48
Técnicas y estrategias narrativas del romance.....	51
Roles y personajes. Los ejecutores de la acción en el romance.....	57
Espacio y tiempo. El cronotopo en el romance.....	61
Voces narrativas y pactos de ficción en el romance universal.....	65
Polifonía textual. Diálogos y pausas descriptivas.....	68
La finalidad del romance.....	73
<b>I. 3. TIPOLOGÍA DEL ROMANCE TRADICIONAL.....</b>	<b>78</b>
Diversificación del romance durante la Edad Media y Siglo de Oro.....	79
El originario <i>roman courtois</i> .....	81
El romance pastoril.....	84
El romance bizantino.....	86
El romance morisco.....	91
El romance sentimental.....	98
<b>I. 4. EL ROMANCE DE CABALLERÍAS. ASPECTOS HISTÓRICOS.....</b>	<b>106</b>
Géneros naturales e históricos. De la épica al romance. Conexiones.....	107
La producción primitiva de romances.	
Antigüedad, carolingios y bretones.....	123
La consagración del romance. El ciclo artúrico.....	129
El romance de caballerías primitivo en la Literatura española.....	134
Traducciones adaptadas. El ciclo artúrico, el <i>Tristán</i> y los <i>romans d'Antiquité</i> .....	135
<i>El libro del Cavallero Zifar</i> .....	138
<i>Amadís de Gaula</i> y <i>Tirante el Blanco</i> como paradigmas del romance español.....	142
<b>I. 5. EL ROMANCE DE CABALLERÍAS. ASPECTOS FORMALES.....</b>	<b>153</b>
I.5.1. La trama caballeresca. Episodios y modelos de tejido textual.....	154
El viaje.....	156
Estrategias de inserción de aventuras.....	160

I.5.2. Construcción de actantes y personajes.....	164
I.5.2.1. El héroe. El caballero andante en su dimensión literaria.....	168
Estirpe y nacimiento del héroe.....	169
La infancia del héroe. Su formación como escudero.....	175
Investiduras y aventuras iniciáticas.....	182
El final de la jornada (y la muerte) del héroe.....	192
I.5.2.2. El personaje femenino en el romance de caballerías.....	197
La <i>midons</i> cortés y el caballero vasallo. Penitencias amorosas.....	199
Damas secundarias.....	203
Dueñas y celestinas.....	205
Reina madre.....	207
Contradamas.....	208
Mujeres sobrenaturales. La dama feérica, teratológica y sabia.....	210
I.5.2.3. Auxiliares, agresores y antihéroes.....	217
Escuderos y caballeros gregarios.....	218
Donantes sobrenaturales.....	219
Oponentes, villanos y agresores al servicio del antihéroe.....	221
El agresor humano. El mal caballero. El traidor.....	222
Magos y nigromantes.....	222
Monstruos y figuras teratológicas.....	224
I.5.3. Espacio y tiempo. Coordenadas referenciales y simbólicas.....	225
Espacios de lo centrífugo y centrípeto.....	227
Espacio natural frente a la <i>civitas</i> caballescra.....	229
Espacios de <i>anábasis</i> y <i>catábasis</i> .....	231
La historia en la Historia. El tiempo interno.....	233
El tiempo constructivo.....	234
El tiempo simbólico.....	235
I.5.4. El mundo maravilloso. Fantasía, sueño, profecía y encantamientos.....	236
Sueños y profecías.....	238
Encantamientos.....	240

## SEGUNDA PARTE (II)

<b>II. 1. CORPUS Y CRONOLOGÍA.....</b>	<b>243</b>
Realismo vs <i>Morsamor</i> .....	247
Las vanguardias. Jarnés y <i>Viviana y Merlín</i> .....	252
Cunqueiro, Perucho y <i>Libros de caballerías</i> . Ángel María Pascual y <i>Amadís</i> .....	258
Hispanoamérica. Un cuento de Ignacio Aldecoa: “Amadís”.....	274
La novela de los años 70 y 80.....	278
La novela de los 90.....	283
<b>II. 2. DE ROMANCE A NOVELA DE CABALLERÍAS CONTEMPORÁNEA...291</b>	
Nuevas precisiones terminológicas.....	292
<b>II. 3. ANÁLISIS</b>	

<b>II. 3. 1. MORSAMOR, Juan Valera (1899).....</b>	<b>306</b>
El viaje iniciático y la <i>peregrinatio</i> vital del caballero.....	308
Personajes y roles.....	325
Fantasía y cronotopo. Onirismo, evasión y utopía.....	337
Reformulación del manuscrito encontrado.....	347
Modernidad en <i>Morsamor</i> . El lirismo narrativo inaugural de Valera.....	351
<b>II. 3. 2. VIVIANA Y MERLÍN, Benjamín Jarnés (1930).....</b>	<b>354</b>
De la aventura andante al diálogo humanista de Vanguardia.....	360
Viviana y Merlín, personajes líricos.....	375
El castillo y la selva como espacios orgánicos. Anacronismo y acronía.....	383
Voz y polifonía. Crónica y biografía alodiegética.....	391
<b>II. 3. 3. MERLÍN Y FAMILIA, Álvaro Cunqueiro (1955).....</b>	<b>397</b>
El folclore renovado. Merlín a la luz del capítulo-cuento.....	404
De personajes estáticos. La familia merliniana.....	421
<b>II. 3. 4. EL UNICORNIO, Manuel Mujica Láinez (1965).....</b>	<b>425</b>
La reescritura del mito. <i>Roman</i> , Historia y lo real maravilloso.....	428
Personajes históricos y personajes folclóricos. Tratamiento y desarrollo.....	449
Los personajes sobrenaturales.....	451
Los caballeros. La revisión del modelo artúrico y scottiano.....	458
La mujer.....	462
Anacoretas y hombres santos.....	464
<i>Rusticus simplicissimus</i> . Los personajes desechados del romance tradicional.....	465
El espacio. El tiempo de la Historia vs el tiempo de la memoria.....	466
La crónica del hada: las memorias de Melusina y la consciencia metaliteraria.....	475
<b>II. 3. 5. EL RAPTO DEL SANTO GRIAL, Paloma Díaz-Mas (1983). LA ROSA DE PLATA, Soledad Puértolas (1999).....</b>	<b>489</b>
La búsqueda como eje argumental.....	492
Nuevos y viejos caballeros.....	503
Espacios y tiempos simbólicos.....	511
<b>II. 3. 6. OLVIDADO REY GUDÚ, Ana María Matute (1996).....</b>	<b>515</b>
Intertextos en la construcción de una saga antiamadisiana. Guerra y amores.....	519
Los actantes de la nueva caballería. Folclore y personajes líricos.....	565
El cronotopo caballeresco renovado.....	607
Tiempo circular y tiempo histórico. El Destino.....	620
Voz y pacto de ficción. La conciencia de la dimensión literaria.....	625
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>632</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>672</b>

---

## INTRODUCCIÓN

Si Don Quijote padeció en algún momento la sequedad de su cerebro enfebrecido por las “sonadas soñadas invenciones”, se debió a la desatada escritura de los libros de caballerías cuya materia se mostraba cotidiana al público lector y oyente, y cuya poética prevalece en el imaginario colectivo también contemporáneo. El libro de caballerías, extinto tras el éxito editorial de ambos quijotes, había logrado enraizar su arquitectura interna y su epidermis inmediata hasta el punto de que sobre ellos volvería la crítica ilustrada y, un siglo más tarde, el afán romántico escapista que regresa al Medievo idealizado para ofrecer la primera generación de novelas históricas. Superando el modelo scottiano, la predilección por la materia caballeresca se mantendrá improrrogable, si bien de modo marginal, durante el transcurso de la narrativa española del pasado siglo XX, convirtiéndose en nueva propuesta revisionista de un material tradicional al que se le innova y crea de nuevo. Materia y forma han de ser, por tanto, los pilares básicos del presente trabajo. Mientras que el sustrato argumental, la *res* o sustancia horaciana de la que contar y a la que formar (y transformar) está integrada por la isotopía popular del caballero andante y su universo, la materialización textual de aquella se somete a la flexible disciplina de la teoría de Géneros que ayuda a codificar, aún sin la naturaleza férrea que como manifestación artística entraña, las claves constitutivas básicas de los formatos genéricos que lo han somatizado: el romance y la novela (con pequeñas concesiones contemporáneas al cuento). La materia se mantiene esencialmente inmutable en sus aspectos más básicos, sin embargo, precisa su plasmación del seguimiento del primero de los géneros históricos que lo contuvo, el *roman* o romance, para apreciar posteriormente cómo a lo largo del siglo XX la novela española opta por rescatar esta propuesta temática, mas a instancias no del subgénero primitivo sino de la moderna novela. Siendo el denominador común el cosmos de la caballería medieval en su versión literaria, *romance* de caballerías y *novela* de caballerías no remiten a idénticos referentes o conceptos. Por ello, hemos considerado que el primero de los bloques de que se compone el presente trabajo aborde el funcionamiento histórico y formal del subgénero narrativo romance, trazando un recorrido tanto por el valor inmanente que comporta, como por las transformaciones a que se ha visto sometido diacrónicamente. El romance sigue siendo a día de hoy un subgénero en demanda constante, con independencia del formato literario o audiovisual



---

que plantee. Sin embargo, y por especialización temática, se ha optado por la revisión en concreto del de caballerías, punto de partida necesario para el análisis posterior del corpus propuesto. Concluida esta revisión, la segunda de las partes pretende, a través de las siete novelas elegidas de entre un censo posible de obras que se ajustarían al objetivo del trabajo, estudiar las similitudes mantenidas con respecto a la materia primitiva, pero también las numerosas divergencias sostenidas con aquélla ante la modificación vertebral que se hace del género. Del romance se habrá dado paso a la novela, y siendo ésta la más inmediata, se encontrará el influjo de las tendencias principales que a lo largo del siglo han determinado el curso de la novela española. Si bien la piedra de toque de la gran transformación es el tratamiento extendido sobre la categoría narratológica del personaje, la capacidad transgresora de Valera con *Morsamor*, el rupturismo vanguardista, el evasiónismo personal de posguerra, el *boom* hispanoamericano y la vuelta a los orígenes de la necesidad por contar de fin de siglo permeabilizan los textos escogidos como posibles representantes de este regreso a lo universal desde la contemporaneidad. El eclecticismo estético que permite la convivencia del relato de formación y artístico, la novela lírica o el fragmentarismo del *roman fusion* de la última década reelaboran la caballería que se despoja de la exégesis tradicional y maniquea para mostrar al lector contemporáneo los grandes temas que le acucian, sin perder de vista en modo alguno la actitud inquebrantablemente lúdica de unos textos que se saben literarios ante todo. La metodología no habrá pretendido tampoco un enfoque rígido e inquebrantable en sus procedimientos; se ha buscado en todo momento la mayor simetría posible entre los elementos constitutivos de la prosa de ficción, con independencia de uno y otro modelo, para mejor apreciar analogías pero también personal asunción y renovación, por parte de la novela, de la herencia caballeresca. La baliza cronológica arrancará, para ser exactos, en el último año del siglo XIX con la mencionada *Morsamor*, verdadero punto de partida de la nueva denominación; las “novelas de caballerías a la moderna” encuentran en ella el primer ejemplo de ruptura con el viejo modelo artúrico y amadisiano. Desde entonces, y siempre como ejemplos eventuales en el panorama que les es coetáneo, se suceden *Viviana y Merlín*, de Benjamín Jarnés, *Merlín y familia*, de Álvaro Cunqueiro, *El unicornio*, de Mujica Láinez, *El rapto del Santo Grial* y *La rosa de plata* de Paloma Díaz-Mas y Soledad Puértolas respectivamente, para finalizar con la gran obra de Ana

María Matute, *Olvidado Rey Gudú*. A través de éstas se cubren las décadas de los treinta, los cincuenta, sesenta, ochenta y noventa, si bien otros títulos también habrían hallado cabida entre ellas (no de otro modo se explica la aparente exclusión de Juan Perucho si ha de analizarse a Cunqueiro). Aquéllas que finalmente no se han visto singularizadas con capítulo propio encontrarán apreciaciones generales sobre las afinidades, pero también disimilitudes para con el corpus escogido, en las consideraciones cronológicas. Todas ellas han permitido rastrear la pervivencia del mito de los andantes, independientemente de su plasmación como romances o como novelas. Sin embargo, el volumen adquirido por los caracteres protagonistas de estas últimas superará al de los caballeros emulados por Don Quijote, pues al pensamiento único y dual originario le sustituye la reflexión íntima, solipsista e incluso existencial que ha vertebrado el pasado siglo.

Si el romance de caballerías había sido considerado “el último grande retoñar del viejo tronco épico” hasta el “ahora” que encuadraba Ortega, la novela de caballerías suscrita al siglo XX invalida aquella baliza temporal, tomándole el relevo. En cualquier caso, también ella es la última hasta ahora, no simplemente la última.

## PRIMERA PARTE

## **I.1. LA TERMINOLOGÍA DEL GÉNERO NARRATIVO**

### **Novela tradicional y romance. Deslinde taxonómico**

### **La cuestión del género literario. De lo descriptivo a lo preceptivo.**

El carácter proteico y heterogéneo de una disciplina amplia en manifestaciones como es la Literatura requiere de la sistematicidad inherente a toda taxonomía<sup>1</sup>. Lejos de la abrogación (eventual) de las vanguardias para con los parámetros precedentes en catalogación artística, la producción literaria ha demandado, tradicionalmente, directrices básicas que perfilen las opciones teóricas a las que poder adscribirse<sup>2</sup>. La teoría de los géneros literarios nace no con la pretensión de fosilizar normas o reglas con las que constreñir al creador y su obra, sino con el objeto de establecer un arquetipo

---

<sup>1</sup> Aristóteles, en la *Poética*, insiste en que no todas las manifestaciones de la poesía (entendida como creación-imitación) poseen un término específico que sistematice sus cualidades, con lo que se dificulta la identificación de la misma (“En cambio, el arte que emplea sólo simples palabras o metros, ya sea combinándolos, ya un solo tipo de metro, ha permanecido hasta ahora sin un nombre específico [...] los hombres relacionaron la creación poética con el metro [...] imponiéndoles un nombre no de acuerdo con la imitación realizada sino según el metro utilizado”). La relación entre taxón integrante de una teoría de géneros y hecho poético no resulta, por tanto arbitraria, sino motivada por traslaciones semánticas de índole metonímica tal y como reiterarán las producciones medievales y sus nomencladores posteriormente.

<sup>2</sup> “Según se mire, y en atención a lo que se busque, es tan verdad que cada obra –y sobre todo las nacidas con vocación radicalmente moderna- es finalmente única en su formulación textual definitiva, como que considerado en su génesis estructural cada texto empieza situándose en unas encrucijadas expresivas y de modalidad referencial bastante similares a muchos otros y, a su vez, bien diferenciadas de otros”. Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios, sistema e historia (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 14.

surgido de la observación analítica de los textos producidos, capaz de funcionar como garantía ante el lector de su capacidad decodificadora frente a aquéllos<sup>3</sup>. La presencia de un canon o prototipo agiliza en éstos la identificación del texto al que se enfrentan, ofrece rasgos definitorios que permiten correlacionarlo formalmente con otros, activa la competencia literaria del receptor y, al eliminar el factor sorpresa inicial suscitado por el desconocimiento de la adscripción a tal o cual género, propicia la concentración de lectores o público en las líneas constructivas originales del mismo. La teoría de géneros se hace, por tanto, si no indispensable, sí al menos necesaria para el acercamiento sistemático a la obra. No obstante, los géneros escapan al concepto de imposición rigorista y unívoca gestada diacrónicamente, si bien en épocas pasadas el canon quedó defendido por el academicismo que consagró o rechazó textos de creación a tenor de la mayor o menor especularidad para con los modelos, al margen de la capacidad desautomatizadora implícita. Transgredir, romper y deconstruir el canon establecido impide, con frecuencia, la incorporación de los textos novedosos al censo de lo paradigmático en los géneros tradicionales. Solamente la perspectiva ofrecida por el tiempo y la sucesión de otros tantos igualmente subversivos rehabilitan las aportaciones de los primeros. Por ello, al ingresar los textos inicialmente cuestionados en los moldes críticos del prototipo, se reconoce la flexibilidad de la teoría genérica, así como de los géneros mismos. Sin embargo, para garantizar la efectividad de los compartimentos descriptivos, deben éstos contar con términos o taxones precisos bajo los que aglutinar la mayor cantidad de rasgos comunes perceptibles en la producción consignada como perteneciente al género en cuestión. Género natural y género histórico impelen a una nomenclatura rigurosa en la que, junto al modelo universal y tripartito consagrado en la *Poética* de Minturno, se puedan apreciar las modificaciones estéticas desde una perspectiva historicista. El terno genérico (lírica-teatro-narrativa) se muestra inmanente y por tanto extensivo pero no intensivo. La intensión la aporta la capacidad de cada uno de los géneros por catalizar términos de alta especialización a los que conferir rasgos privativos sin abrogar la base formal, pautando así la diferencia con respecto a otras submodalidades, siempre sometidas al dictado de la caducidad y la sustitución por formatos en renovación continua<sup>4</sup>. El siglo XX asiste a constantes modificaciones,

---

<sup>3</sup> “El género actúa principalmente como modelo mental”. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, ed. Crítica, 1985, p. 149.

<sup>4</sup> Gérard Genette, en “Géneros, tipos, modos” (*Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Arco Libros, 1988) comenta la utilidad de estas divisiones en la teoría de géneros, dado

incorporaciones y egresos dentro del hecho literario; la genología<sup>5</sup> demuestra su carácter vivo cada vez que se anula (eventual o definitivamente) un modelo, e inauguran esas mismas modificaciones un género o subgénero distinto, con la necesidad ingénita de términos propios idealmente unívocos y esclarecedores.

Salvados los obstáculos de la rigidez solapada erróneamente a la teoría de los géneros, se hace necesario el acercamiento a la terminología de que dispone la narrativa para sistematizar toda aquella obra que le es adscrita. Mientras que el teatro y la lírica acusan una morfología notablemente precisa, la prosa de ficción (al margen del cuento) ha registrado multitud de transformaciones diacrónicamente que la convierten en un género amplio y cambiante, heredero en cuanto a narratividad de una matriz épica que se agotó por natural obsolescencia, y cuya irrupción primitiva tuvo lugar con el *roman-romance* medieval, llegando su consagración con la posterior (pero no reemplazante) novela. La épica habría dado paso a la prosa, cediéndole su seña de identidad esencial – la necesidad por contar-, pero aceptando la sustitución del verso por el párrafo gradualmente. El nuevo estadio sacrifica intensidad al no resultar tan exclusivo o paradigmático como la epopeya, pero admite un espectro formal, argumental y teleológico mayor. Añadamos por último la clave inequívoca para escindir literatura de cualquier otro tipo de manifestación textual: la ficción. Entendida como creación de un universo paralelo al pragmático y eficaz que contextualiza al hombre<sup>6</sup>, la ficción ofrece una realidad autónoma en cuanto a códigos de funcionamiento lógico-orgánicos que han podido o no reproducir especularmente los que rigen el tiempo y el espacio universales, resultando por ello autócrata. La obra de ficción posee entidad real por fenomenológica, su esencia intelectual no es óbice para su consideración como realidad pragmática plena porque al desarrollarse en la esfera de la palabra y pensamiento alcanza similar calidad a la del pensamiento abstracto, no menos real que el estímulo o la respuesta medibles.

---

el grado de ordenación pedagógica que contienen. Sin embargo, debe mantenerse la conciencia sobre la fugacidad de algunos de los marbetes observados, en ocasiones no significativos ni reveladores de la situación real del estado de la cuestión.

<sup>5</sup> Claudio Guillén, en el citado *Entre lo uno y lo diverso*, propone el concepto de Genología como disciplina encargada del estudio de las relaciones entre géneros literarios. El autor incide en la pluralidad y dinamismo incontenible de la teoría de géneros, especialmente fecunda desde el siglo XVI, y con especial mención a los géneros en prosa que inauguran Montaigne y Cervantes: el ensayo y la novela, de la que Guillén exalta, como característica principal, la heteroglosia bajtiniana o polimorfismo inherente.

<sup>6</sup> Fernando Gómez Redondo plantea que “[...] la ficción, tanto en los siglos medios como en los presentes, constituye un proceso de invención y de construcción de la realidad, siempre semejante a aquélla en la que se encuentra situado el receptor, de la que toma piezas y elementos para superarla (por lo limitada que resulta), para organizarla (por lo evanescente de su naturaleza) y para contarla, permitiendo de este modo su conocimiento y posterior asimilación”. *Historia de la prosa medieval castellana* II. Madrid, Cátedra Crítica y Estudios Literarios, 1999, pp. 1314-1315.

En cualquier caso, no es sino hasta el siglo XX cuando la poética de la ficción<sup>7</sup> procura sistematizar esta cuestión aneja al estatuto óntico de la Literatura. Narratividad unida a la ficción sentará las bases de la prosa literaria.

### **Polisemia terminológica en la teoría de géneros (I). La voz *romance* en la tradición hispánica.**

El término romance, imprescindible en el deslinde semántico y por tanto taxonómico del material sometido a análisis en el presente trabajo, se sitúa como punto de partida técnico desde el que esclarecer disemias posibles. Cuando de la primitiva cesura o hemistiquio natural que debía observarse a la mitad del recitado del hexadecasílabo se hizo punto de inflexión que escindía al verso en dos, se asistió a la formalización de un nuevo producto literario popular, más breve, cómodo en memorización y, ante todo, en demanda constante. La rima asonante que inicialmente servía de punto de unión entre las largas tiradas monorrimas recaía ahora necesariamente sobre los versos pares. Las líneas temáticas todavía mantenían el tono épico, militar y heroico, pero el conjunto ofrecía una brevedad mayor, incidiendo así en un memorizado mucho más fácil y ágil dado su carácter fragmentario. Hubo que asignar un término específico a las nuevas composiciones, pero la presencia insoslayable de la lengua vulgar -el *román paladino* berceano posterior- será la vía por la que se denominen los nuevos fragmentos formales, que no temáticos. Desde este momento, las composiciones métricas de contenido argumental épico e innegable origen en cantares de gesta reciben el nombre de romances. ¿Por qué la selección de este término y no otro? ¿Contuvo inicialmente resonancias o connotaciones literarias el vocablo que a la larga deviene en término técnico? Si algún tipo de valoración poseyó la voz romance inicialmente fue de carácter sociolingüístico. Romance (o *romanz*) aludía a la modalidad idiomática en que se expresaban aquellos versos, lengua vulgar<sup>8</sup> o popular que toda la

<sup>7</sup> José María Pozuelo Yvancos, en su *Poética de la Ficción* (Madrid, ed. Síntesis, 1993) revisa rigurosamente las principales líneas críticas en torno a la ficción literaria como punto de partida del mundo paralelo, posible y fenomenológico, recuperando tres premisas básicas para su justificación como tal: “1. Los mundos ficcionales son posibles estados de cosas, 2. La serie de los mundos ficcionales es ilimitada y lo más variada posible, 3. Los mundos posibles son accesibles desde el mundo real” (pp. 138-141).

<sup>8</sup> Hemos de mencionar igualmente *De vulgari eloquentia* (1304-1305). Dante sistematiza en este tratado las pautas estilísticas y retóricas, así como gramaticales, de la lengua usualmente empleada por el pueblo. El italiano era reconsiderado y propuesto como nueva lengua de cultura por el poeta, pues el embellecimiento del idioma a través de las dos primeras disciplinas garantizaría igualmente la función desautomatizadora y creadora de la lengua vernácula italiana.



comunidad hablaba pero que aparecía defenestrada como lengua de cultura ante la fortaleza de que aún gozaba el latín. Romance, por un proceso de extensión semántica motivado por el uso metonímico, subsume bajo su significante los semas tanto del idioma en que está volcado el texto como el texto o formato mismo<sup>9</sup>. No fue, sin embargo, un caso aislado en la literatura peninsular el surgimiento, manejo y consolidación del taxón; en tradiciones literarias paralelas a la nuestra se obró en términos similares. El motivo que insta a que también Francia y la Bretaña dispongan de un vocablo idéntico, *roman*, es de índole etimológica. *Roman* y romance dimanan del latino *romanice* que a su vez proviene del topónimo latino *Roma*. *Romanice* y *romanicus* serán los términos que mayor fortuna alcancen a lo largo de la Edad Media por la referencialidad cultural y artística que uno y otro poseen. Vinculados siempre al concepto de la ciudad y el imperio, *romanice* > romance aludirá a las modalidades lingüísticas neolatinas nacidas del latín pero desarrolladas y finalmente autónomas de Europa. Las antiguas provincias del Imperio, convertidas en la Edad Media en reinos y países independientes, se agruparon a su vez, en Romania perdida (aquéllas que pese al sustrato latino desarrollan lenguas maternas no derivadas de la lengua del Imperio) y Romania nueva (las que reconvierten el sustrato en realidad presente y ofrecen como idioma la transformación diacrónica del latín vernáculo). Romania es el término por tanto, que agrupa a las ex-provincias geográficas con el denominador común del origen del nuevo idioma. El término románico se comporta de modo similar. Si en un primer momento significa “relativo o referente a Roma”, pronto amplía su semema incorporando nuevas acepciones, en este caso estéticas, hasta el punto de designar el primero de los dos movimientos estéticos medievales europeos (si bien el concepto artístico surge durante el primer cuarto del siglo XIX). La identificación parte-todo actúa tanto en románico como en romance, y así, de designaciones inicialmente vinculantes a Roma, pasan ambos a ser significantes básicos en la evolución cultural de la Europa medieval mediterránea. Francia también ha de presentar necesariamente un término análogo a nuestro romance primitivo. En efecto, la voz *roman* obtuvo una evolución paralela. Si romance vio ampliar su concepto a la estrofa descontextualizada,

<sup>9</sup> “The term “romance” in the early Middle Ages meant the new vernacular languages derived from Latin, in contradistinction to the learned language, Latin itself. *Enromancier*, *romançar*, *romanz* meant to translate or compose books in the vernacular. The book itself was then called *romanz*, *roman*, romance, *romanzo*. Then, the meaning of the word extended to include the qualities of the literature in these tongues, in contrast to Latin literature or works composed in Latin”. Gillian Beer, *The Romance*, Great Britain, The Critical Idiom, 1982, 2ª edición, p. 4.

y aumentó sus acepciones hasta el punto de una identificación inmediata con el concepto literario, *roman* anduvo idéntico camino. El término recogía la lengua vernácula en que el pueblo se expresaba convencionalmente, así como una determinada manifestación literaria que empleaba para su verbalización dicha modalidad lingüística. Romance y *roman* aludieron inicialmente a ambos idiomas neolatinos y por extensión (semántica) a un tipo concreto de producción literaria. La asociación resultó, ya que no aleatoria (¿por qué no haber llamado romance a los milagros de Berceo o *román* a los *lays*?), sí vinculante por reducción: los términos milagro o *enxemplo* están asociados al contenido argumental (la intervención *deus ex machina* de la Virgen o la ejemplaridad edificante de lo narrado), y una opción pertinente para la denominación de aquellas otras estrofas populares variadas y numerosas en cuanto a formulación temática era recurrir al idioma en que quedaban somatizadas. Romance es, *a priori*, un marbete abierto en el que hallan cabida textos heterogéneos siempre que se encuentren redactados en la lengua empleada cotidiana y pragmáticamente por el pueblo<sup>10</sup>, y con vocación estética o artística<sup>11</sup>. ¿Qué ha de evocarse bajo el primitivo *roman* francés?<sup>12</sup> El vocablo también designaba una composición literaria, con versos polimétricos generalmente heptasílabos u octosílabos y rima consonante, cuyo hilo argumental lo desempeñaba la narración de mitos y leyendas folclóricos de orígenes bretones. A diferencia de nuestros romances, la presencia de temática amorosa entreverada con elementos populares de cariz mágico o fantástico es determinante. Lejos de la austeridad épica castellana que reflejan los romances conservados, el *roman* francés resulta intrigante y emotivo, y adolece de una serie de bazas intertextuales más universales que aquellas depositadas en el viejo romancero de Castilla. Al ciclo de *romans* bretones -encabezados por el triángulo compuesto por Iseo, Tristán y Marco de Cornualles- se irán añadiendo los también cíclicos episodios carolingios, los que

<sup>10</sup> “De esta manera, si una obra es llamada *romance* por estar escrita en castellano es lógico que también la materia argumental que transmite acabe denominándose del mismo modo”. Vid. nota 6. Fernando Gómez Redondo, p. 1333.

<sup>11</sup> Son numerosos los textos romanzados castellanos en los que el autor advierte de la intención estética que ha procurado imprimir a su obra, pese a estar redactada en un idioma conceptualizado como vulgar ante la lengua de cultura latina. Gonzalo de Berceo, el anónimo autor del *Libro de Alexandre* o Juan Ruiz en el *Libro de Buen Amor* son, entre otros, autores preocupados por incidir en el sesgo artístico y cuidado que han impreso a sus textos romances.

<sup>12</sup> Inicialmente, y por analogía con el comportamiento que los términos de similar etimología manifiestan, *roman* nos remite a la traslación de los textos literarios franceses a la lengua popular de Francia, esto es, francés. Fernando Carmona indica la asimilación que se produce entre forma y materia, ya que el *roman* queda determinado rápidamente tanto por la lengua como por el contenido (*matière*) tratado. *Literatura románica medieval I. Narrativa*. Murcia, ed. Límites, 1984.

abordan las materias clásicas (*romans d'Antiquité*) y finalmente las nuevas fórmulas literarias irónicas y distanciadas, desembocantes en *Le roman de Renart*, ya en el siglo XII. Gradualmente, el *roman* irá adquiriendo conciencia de creación independiente, regida por un conjunto de normas propias: frente a la univocidad y especialización del término castellano, la pluralidad en cuanto a posible materia tratada (entendida en el sentido latino y aristotélico-horaciano de la fábula, historia cosa o asunto) del vocablo francés. De este modo, pronto vendrá a sumarse la última y más destacada aportación temática al nuevo subgénero medieval: la propuesta del *roman* artúrico de la mano del padre de la “novela francesa”, Chrétien de Troyes. La temática bretona atávica y la nueva artúrica se fusionan bajo el denominador común del *roman courtois*. Profundas transformaciones se llevan a cabo a través de ellos a lo largo de la Baja Edad Media: el verso dará paso lentamente a la prosa, invalidando definitivamente cualquier vestigio formal épico que aún pudiera arrostrarse. La estructura versal y el ritmo impuesto por el metro, aun cuando sea éste de arte mayor y se haga acompañar de la suave salmodia del recitado detenido, tienden a desaparecer a finales del siglo XII, pudiendo encontrar ya en el siglo XIII convivencia entre textos que mantienen las disposiciones métricas y textos redactados íntegramente en prosa. Mientras que Chrétien de Troyes continuará a lo largo de sus cinco obras el patrón métrico, el ciclo inmediatamente posterior, (heredero temático de éste), se desarrolla en prosa. Los ciclos de la Vulgata y Post-Vulgata ofrecen, ya en el siglo XIII, una somatización prosística cuya fluidez narrativa rebasa el constreñimiento formal y estilístico que impone el verso. Se requieren así patrones que concedan mayor libertad y exhaustividad a la necesidad narrativa. Tales concesiones las otorga la prosa, junto con estrategias en el pacto entre emisor y receptor que la expresión poética no permite pues la apreciación visual del verso marca, indefectible y universalmente, el punto de inflexión en la actitud con que el destinatario se enfrenta al texto. Muy pronto se producirá un nuevo proceso de singularización semántica: si anteriormente asistíamos a la identificación de la parte por el todo (del idioma a la composición literaria métrica), es el turno a continuación de comprobar cómo de entre la pluralidad argumental y temática de dichos *romans* es nuevamente uno el que matizará el término, estableciendo la identidad entre significante y significado. El *roman* francés aglutinará en breve todo aquel conjunto de creaciones en verso inicialmente, en prosa más adelante, con líneas compositivas folclóricas de raigambre universal, temática de amor y aventuras, incorporación de elementos fantásticos o

mágicos que funcionan como adyuvantes o enemigos de los roles principales, y unas coordenadas espaciotemporales evasivas y exóticas<sup>13</sup>. La función lúdica de estos nuevos textos pronto eleva al *roman* a la categoría de subgénero con el que toda clase social puede deleitarse. Perdida ya la contención métrica, la prosa irrumpe imparabile como opción para el autor, difundiéndose y consagrándose por Europa. El ciclo artúrico será, finalmente, el responsable de esta necesidad de cambios morfológicos en los géneros medievales, permitiendo el desarrollo final que origine la prosa de ficción a partir del siglo XVI.

El influjo de los *romans* de origen francés determina el decurso de la prosa de las literaturas paralelas románicas. Así, *El caballero Zifar* (siglo XIV) es el texto inaugural de la nueva concepción formal y argumental de la prosa castellana llamada a escorarse hacia los romances en general, y el de caballerías en particular, dos siglos más tarde. Heterogénea y escurridiza formalmente, escapa a todo intento de clasificación genérica medieval, pues si bien es cierto que deriva del sermón religioso y los textos propedéuticos y moralizantes, la originalidad del anónimo autor reside en encajar su trasfondo catequético en personajes surgidos del universo caballeresco, y urgidos por la necesidad de afrontar diversas aventuras hasta alcanzar lo demandado. A este Caballero de Dios-Zifar le seguirá el más importante caballero andante castellano, mención aparte para Don Quijote: Amadís de Gaula. De génesis y *stemma* inciertos, el texto ofrecido por Rodríguez de Montalvo a fines del siglo XV y proyección absoluta durante todo el siglo siguiente será el arquetipo de la nueva tendencia literaria en prosa: el libro de caballerías. Herederos directos del ciclo de *romans* artúricos, los libros de caballerías alcanzarán un reconocimiento popular que nunca género o modalidad literaria ha recibido, ni siquiera hoy. Los relatos caballerescos se convierten en el espacio de evasión demandado por todo auditorio, y la biblioteca de Alonso Quijano estará repleta de ellos dando muestra de la realidad social que llegaron a alcanzar. Sin embargo, la polisemia terminológica ingénita a la voz castellana “romance” exige matizaciones en cuanto a su aplicación práctica e inmediata a los relatos caballerescos que comenzaban a editarse. El volumen de libros de materia caballeresca medieval y áurea no registraría el citado marbete hasta el siglo XX, y no por aplicación del concepto francés medieval que

<sup>13</sup> “Las primitivas narraciones de la materia de Bretaña están escritas en versos pareados octosilábicos de rima consonante; tratan asuntos de tema fantástico y con una fundamental trama amorosa o mítica, y el héroe por lo común lucha individualmente y es un caballero bretón”. Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la literatura universal* I. Madrid, Gredos, 2007, p. 196. En términos similares se hallará la definición y descripción del subgénero romance por E. C. Riley.

consignaba los textos que les eran coetáneos e incluso precedentes, sino por adopción terminológica, dada su precisión y rigor, de la voz *romance*, ahora de orígenes anglosajones e inicial mención por Clara Reeve en el siglo XVIII para consignar la obra en prosa de temática de aventuras y amor, extensa, dilatada y sin opción a tratamiento voluminoso de personajes. Pese a que el análisis del vasto corpus caballeresco, así como pastoril, bizantino, morisco y sentimental producido durante el paréntesis histórico reseñado revelará la pertinencia de su consideración bajo el taxón *romance*-romance por ajustarse a las directrices universales que en éste se recogen (junto a las privativas que cultural e históricamente lo singularizan), a lo largo de la historia de la Literatura española se les habrá venido aplicando un registro nominal más sencillo pero a la vez cuestionado: libros de caballerías. El sintagma resulta explícito en cuanto a criterios empleados por los usuarios de aquel tipo de producción literaria para la denominación de los textos. La presencia del término “libros” es significativa, pues alude directamente al formato físico de aventuras tan demandadas<sup>14</sup>. Tengamos en cuenta que pese a ser una época en la que la imprenta se halla consolidada y la mayoría de las creaciones literarias se presentan ya impresas, persisten repertorios variados de material folclórico al que el público accede oralmente gracias a los formatos del cordel o la cartela del romance de ciego. La denominación sintagmática encabezada por la palabra libro es índice de una recepción inicial al alcance todavía de unos pocos, pues el libro físico no gozaba aún de precios asequibles<sup>15</sup>, y aunque así hubiese sido, el porcentaje de analfabetismo de la población española durante el Siglo de Oro hubiera abortado cualquier posible incremento de las planchas (pese a ser ésta numerosa). De este modo,

<sup>14</sup> El libro de caballerías, al que cualquier imprenta recurría como producto con el que garantizarse tirada de ejemplares en suficiente número como para obtener beneficios (al menos durante la primera mitad del siglo XVI), carecía, sin embargo, de unas pautas editoriales fijas, aunque la predilección por el formato folio, lo voluminoso del cuerpo, la xilografía predeterminada para las portadas y la distribución generalmente en columna del texto facilitaban la identificación de estos libros.

<sup>15</sup> “El formato en folio de los libros de caballerías, así como su abultado número de páginas –muchos de ellos con más de doscientos folios-, hace que su adquisición no estuviera al alcance de todo el mundo, teniendo en cuenta que el precio de los libros se estipulaba, mediante la tasa, por el número de pliegos utilizados en su impresión”. José Manuel Lucía Megías, “Los libros de caballerías y la imprenta”, en *Amadís de Gaula, 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, p. 113. El autor, junto a Carlos Alvar, dirige la edición digital de numerosos libros de caballerías en el Centro de Estudios Cervantinos, ediciones a las que se hace acompañar de sus correspondientes guías de lectura y trabajo. De este modo, de la dificultad en cuanto a acceso al libro en pleno Siglo de Oro se ha dado paso a la sencillez y universalidad con la que todo lector puede remitirse a los materiales caballerescos en plena era digital. Por su parte, Alberto Manguel (*Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza, 2005) recoge cómo a partir del siglo XVI, Aldo Manuzio el Viejo impone la impresión en octavo, si bien el libro de caballerías continuó elaborándose en folios “difíciles de manejar e incómodos de trasladar”.

el poseedor real del libro de caballerías ha de saber leer necesariamente. Chevalier<sup>16</sup> confirma lo que Cervantes propone en su texto como situación natural y frecuente: las lecturas públicas ante auditorios analfabetos por parte del dueño del libro de caballerías, en reunión de vecinos o familiares. Del formato físico, el sintagma pasa al adyacente “de caballerías”, convirtiéndose ambos en los aspectos que deban tenerse en cuenta para catalogar bajo el término sintagmático esta masiva producción literaria consagrada durante el Siglo de Oro. De este modo, manteniéndonos bajo la coordenada temporal en la que el libro de caballerías emerge, no obtenemos confrontación alguna entre términos distintos con los que designar con univocidad esta manifestación literaria. Romances continuarán siendo las composiciones bien desgajadas de la primitiva épica, bien de factura moderna con los criterios ya establecidos, sin confusión por convergencia alguna con el material en prosa caballescico que atiende a la denominación formal o física del “libro” temáticamente tipificado. Concluimos de todo ello cómo en los usos designativos de la materia literaria castellana producida desde la Edad Media hasta el siglo XVII al menos, una tendencia clara al empleo de marbetes sencillos instados por criterios relacionados bien con la finalidad o teleología del texto (*enxemplos* o *castigos*), bien con los contenidos temáticos (*milagros*), el idioma (romances desgajados del cantar de gesta) o por combinación práctica de criterios, tal fue el caso de los libros de caballerías. No será sino hasta el pasado siglo cuando la crítica literaria pretenda afianzar su referencia técnica a partir del término y concepto anglosajón *romance* al que en adelante consignaremos castellanizado ya como romance.

### **Polisemia terminológica en la teoría de géneros (II). De la *novella* italiana a la novela cervantina.**

“Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este *libro*, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse.”

Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Prólogo a la I parte.

Si el término romance planteaba las peculiaridades prácticas ya observadas, similar disemia o ambigüedad terminológica conlleva la voz novela, si bien la ambivalencia se constriñe en exclusiva a sus inicios como vocablo técnico en teoría de géneros y no en

<sup>16</sup> Cf. *Lecturas y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ed. Turner, 1976.

la actualidad. El término surge en la tradición italiana en pleno siglo XIV, (posterior en unos cien años al *roman* francés), contando con el *Decamerón* de Boccaccio como primera de sus manifestaciones importantes. La italiana *novella* venía a significar “nueva” o “noticia”, manteniendo el étimo latino base *novellus*, diminutivo a su vez del adjetivo nuevo (*novus-a-um*). Covarrubias desglosaba para nuestro idioma el significado de la voz como *nueva que viene de alguna parte, que comúnmente llamamos nuevas*, y ya en sentido literario, indicaba de ésta que es *un cuento bien compuesto, patraña para entretener los oyentes, como las novelas de Bocacio*<sup>17</sup>. El lexicógrafo incide así en la consolidación del nuevo género en prosa en la literatura italiana, al tiempo que menciona como sinónimo o referente análogo “patraña”, al que Timoneda se acoge para denominar cada composición del, a su vez motivado léxicamente, *Patrañuelo*. Se observará cómo, en el caso del término que ahora nos ocupa, se ha prescindido de toda valoración vinculante al idioma neolatino en que pudiera volcarse el texto, incidiendo sin embargo, en el sentido de novedoso relato o narración. Lo nuevo, detonante del taxón novela, es lo inesperado, lo que genera expectación y conlleva ruptura de la percepción mecánica del mundo y los convencionalismos cotidianos. Novela es, por tanto, relación de lo desconocido, noticia recién descubierta y desarrollada a instancias de la ficción, verdadera clave de los relatos así consignados, suponiendo un estadio importante de superación con respecto a romance y *roman*, ancilares, según vimos, a la variante idiomática en que quedaban registrados. No obstante, el término se verá sometido a importantes transformaciones semánticas que modificaron radicalmente su significado primigenio. Partamos de Boccaccio, así como de los continuadores italianos del género: Matteo Bandello y el anónimo autor de *Il Novellino*. La lectura de los cuentos del *Decamerón* o de cualquiera de los relatos pertenecientes al segundo autor y obra no invita al lector actual a calibrar como novelas dichos textos, dada la reformulación referencial llevada a cabo y a la confrontación diacrónica por tanto de la perspectiva del género. Cuento, o a lo sumo novela corta, serían los términos adecuados con que conceptuaríamos toda esta producción humanística hoy. *Novella*-novela, durante el periodo comprendido entre los siglos XIV y XVII denomina la composición en prosa con marcado carácter literario (pues responde a voluntad de estilo) y temática heterogénea que, pese a la pretensión

---

<sup>17</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, <http://bibliotecavirtualmigueldecervantes>.

impostada de veracidad<sup>18</sup>, no puede negar su filiación con los postulados de todo texto de ficción. Desde el punto de vista formal, la amplitud de estas manifestaciones es de suma importancia, pues las “nuevas noticias” alcanzan volúmenes dispares, abarcando desde un par de páginas hasta un par de decenas. La extensión fue fundamental, pues la brevedad no sólo se convierte en parámetro cuantificador del texto, también calificador o índice que le permita o no acogerse a este marbete. De este modo, concluimos que como novela se identificaron las composiciones en prosa de carácter breve (aunque imposible cualquier intento mensurador de este ítem) y ficticio, que originadas en Italia pronto se difunden y popularizan por toda Europa y, al menos en España, sirve para desterrar la imprecisión terminológica sobre los textos de ficción breves, balizando voces y usos<sup>19</sup>. La *novela* humanística y renacentista, que para el lector contemporáneo se trueca en cuento o novela corta<sup>20</sup>, supuso la incorporación de una nueva modalidad literaria a los géneros y subgéneros ya existentes, que se diferenciaba de cuentos, *enxemplos* o castigos porque carecía de la función didáctica o moralizante de estos últimos, porque poseía otra estructura, materia abordada y preocupación estilística, y en modo alguno incitaba a confusión posible con los romances castellanos tradicionales porque éstos hacían prevalecer como seña de identidad su somatización métrica y oral.

Por todo ello, tampoco cabía confusión con los voluminosos libros de caballerías por cuanto de extensión ocupaban unos y otra. De este modo, todo aquel relato en prosa, detallado pero sin profundidad en la construcción de sus personajes, de extensión mayor

<sup>18</sup> En varias ocasiones, Boccaccio apela a los lectores y a su realidad más inmediata a través de las referencias que el rey o reina de la jornada ofrece a sus narrarios intratextuales. En estas alusiones, se ofrecen datos que permiten ubicar la acción contada en una coordenada de espacio y tiempo cercana tanto a los personajes como a los lectores, por lo que el autor activa los mecanismos literarios con los que obtener la ilusión de veracidad de lo narrado, así como supresión de cualquier acusación de mendacidad. Se trata, en definitiva, de una estrategia del pacto de ficcionalidad que llegará hasta la literatura moderna y contemporánea; recordemos cómo el propio Galdós afirma haber conocido a Juanito Santa Cruz cuando éste contaba veinticuatro años.

<sup>19</sup> E. C. Riley, en *Introducción al Quijote* (Barcelona, ed. Crítica, 2000) aprecia la indistinción taxonómica que afecta a los textos de ficción, destacando la importancia de la incorporación del término “novela” como voz unificadora de los hasta entonces conocidos como “cuentos” e incluso “patrañas”. Sin embargo, se mantiene la indeterminación para con las “extensas obras de ficción escritas en prosa. “Libro” o “historia” se empleaban para significar lo que ahora llamamos “novela” (o “romance”)), p. 21.

<sup>20</sup> Especialmente significativas son las apreciaciones del profesor Manuel Martínez Araldos sobre la necesidad que desarrolla la terminología literaria española de acotar semánticamente el concepto de “novela” para referirse a los valores primitivos italianos. Para ello, y por la ampliación nocional posterior, debe recurrirse al adjetivo “corta”, mientras que en otras tradiciones poseen de términos independientes según se trate de novela, novela corta y romance. Se trata de “un problema de adecuación terminológica [...] característico en el dominio español; pues nuestro idioma es el único que ha añadido un adjetivo a “novela” frente al francés (*nouvelle*), el italiano (*novella*), el alemán (*novelle*), el ruso (*novella*) o el polaco (*nowela*). Y por el contrario 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*)”. *La novela corta*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1993, pp. 17-18.



que el cuento tradicional y vocación estética, encajaba en la categoría de novela. Consecuencia de esta nomenclatura será un censo de títulos amplio y de gran calado en los lectores oyentes del momento. Joan de Timoneda no se resiste a yuxtaponer diversas novelas al estilo italiano en la obra citada, como tampoco los autores barrocos Alonso Castillo de Solórzano, María de Zayas y Sotomayor, Cristóbal Lozano o el propio Lope de Vega. Sin embargo, el caso evidente de la alta especialización de que gozó el término durante los siglos XVI y XVII en la tradición española se encuentra en Cervantes. La fecundidad del genio le conduce a cultivar cuantas variantes o modalidades en prosa se concertaban en el siglo, y la *novella*-novela es, junto al entremés, el género ágil y rápido que mayor rentabilidad aportó al escritor. Las *Novelas ejemplares*, publicadas en 1613, agrupaban el conjunto de relatos escritos entre 1590 y 1612. Los textos respondían con rigurosidad y exactitud, al canon propuesto por los *novellieri* importados desde Italia, hasta el punto de declarar Cervantes que él (y no otros) es

el primero que [ha] novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras<sup>21</sup>.

Clasificaciones aparte sobre el valor polar de las ejemplares (realistas e idealistas), lo cierto es que en ningún momento D. Miguel atribuye el taxón de su prosa breve a su gran obra. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* carece de denominación genérica, ubicación específica en definitiva, en el panorama narrativo español del momento. Su presencia supondrá un accidente y punto de inflexión inaudito en el desarrollo de la prosa de ficción áurea. No cuenta con espacio propio en la nomenclatura clásica y tampoco en la que le es coetánea; no es cuento, ni novela al uso. Tampoco resultaba ser un libro de caballerías convencional (el formato resultaba menor que el usual de los caballerescos). Era un “libro” más, pero carente de término en su sintagma que le aportase los rasgos temáticos significativos e inmediatos para el gran público. Cervantes, como cualquier otro de sus contemporáneos, reconoce e identifica bajo el término novela la composición en prosa breve, de temática sentimental o picaresca y función lúdica, impidiendo cualquier intento de expansión semántica del término (porque ésta se producirá posteriormente). ¿Cómo calibrar, por tanto, el

---

<sup>21</sup> Miguel de Cervantes, “Prólogo al lector”, en *Novelas Ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1998, 19ª edición, p. 52.

*Quijote*? Imposibilitado para adscribirse a compartimento literario alguno por obra atípica, hubiera requerido un denominador privativo o exclusivo, pues es él el iniciador del innominado, por el momento, subgénero narrativo principal: la novela en términos universales. De esto modo, el lector del Siglo de Oro encuentra conviviendo libros de caballerías, pastoriles, sentimentales y bizantinos con novelas picarescas o de corte amoroso y un recién publicado y extravagante *Quijote* que escapa a todo intento clasificatorio. Pronto alcanza la lectura del libro notoriedad y aceptación similares a las que granjeaban la de caballerías, y pronto se convierte también en espolique del declive (por obsolescencia y ridiculización) de aquéllas. Pese a ello, la obra vasta de Cervantes seguiría sin adscribirse estrictamente a entidad literaria alguna, ni clásica y consagrada por cualquiera de las poéticas, ni moderna y vigente en aquel tiempo.

### **Romance vs Novela.**

Por todo ello, y mientras tanto, ¿qué suerte corre el término italiano en el resto de tradiciones literarias europeas, en especial en Francia e Inglaterra? La literatura francesa había consolidado el término medieval *roman*, hasta el punto de que la nueva propuesta taxonómica no arraiga, produciéndose la asimilación del concepto *novella* por el significante ya existente de *roman*. *Roman courtois* continuaría así designando a las antiguas composiciones versales de temática tradicional, empleándose el mismo término, pero ya de modo específico y sin adyacencia alguna para el modelo de novela moderna que plantea, por ejemplo, Cervantes, y que Francia madura en el siglo XVIII. El término que actualmente hallamos en literatura francesa para compendiar la producción narrativa calificable como novela es *roman*, así aparece en títulos paradigmáticos como *Le roman expérimental* con que sentar las bases de la novela naturalista, o sintagmas críticos como *nouveau roman* con el que designar toda la corriente transgresora durante la década de los 60. Por su parte, Inglaterra merece precisiones importantes, pues en su labor crítica, descriptiva y teórica encontraremos la diferenciación terminológica entre romance y novela, tal y como será empleada a lo largo del presente estudio.

La conciencia crítica anglosajona discrimina entre ambos términos y su significación a lo largo del siglo XVIII, resultando Clara Reeve la primera autora en disociar el empleo de estos clasificadores dentro de la tradición inglesa. En efecto, la literatura anglófona discierne entre los taxones *romance* y *novel*. Mientras que en la

crítica española ambos términos implican designaciones divergentes, en Inglaterra se consigue muy pronto sistematizar con precisión, gracias al empleo de ambos, las dos manifestaciones literarias en narrativa extensa más importantes. Atrás quedaban los cuentos (*tales* o *stories*) dada la extensión inherente a los mismos; Reeve estimaría oportuno establecer matizaciones que permitiesen la escisión de la prosa extensa de ficción en *romances* frente a *novels* partiendo de los términos siguientes:

The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. –The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. –The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves...<sup>22</sup>

*Romance* englobará así toda aquella producción narrativa de elevado registro en la que la presencia simultánea de lo maravilloso, unos personajes unidimensionales, prototípicos y planos a los que admirar pero no identificar como hipotético *alter ego*, y un hilo conductor marcado por las aventuras y el amor sea constante y firme. El *romance* había caído en desuso en la literatura inglesa hasta que durante los siglos XVIII y XIX se recuperó bajo dictérios de intriga y terror que ofrecieron extraordinarios resultados calibrados como romance gótico. Para la crítica inglesa, el término de origen neolatino y en modo alguno anglosajón dimana del a su vez francés *roman*, siendo indisociables desde el comienzo las evocaciones de tramas previsibles, pasiones desaforadas y halo feérico y fantástico que envolvía indistintamente a los habitantes de Camelot, Avalón o Tintagel, aun cuando ahora éstos quedaban postergados por obsolescencia natural. La reactualización de los viejos patrones supuso el regreso a una prosa de fácil e inmediata codificación por parte de los autores, y decodificación por la competencia lectora, que hallaba ecos de similitud entre los diferentes títulos ofertados al estilo de las analogías que los seculares romances comprendían. La secuenciación de aventuras unificadas por un protagonista heroico, en las que se injieren elementos sobrenaturales que surten el efecto desautomatizador que tanto anhela el lector, así como la previsibilidad etológica de dichos personajes se convierten en claves básicas

---

<sup>22</sup> Clara Reeve, *The progress of the romance*, cito a través de E. C. Riley, *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001, p.191.

para definir el concepto anglosajón romance. Aquellos romances exigían, asimismo, la retrotracción hacia épocas y espacios (cronotopos) antiguos, en los que la exquisitez aristocrática vehicule la evasión del lector. Sin embargo, mientras que Reeve afirma en su estudio que la supervivencia del romance resulta inversamente proporcional al afianzamiento de la novela, la crítica contemporánea con Beer o Riley en primer lugar sostendrá un planteamiento diferente: el romance no se relega ante el auge de la novela, conviven plenamente porque afectan a modelos de ficción y demandas lectoras distintos, vinculándose *romance-romance* inicialmente a subproductos literarios de calidades inferiores a las exigidas por la novela. En cuanto a esta última, Reeve parecía centrarse en la inmediatez social o intrahistórica de unos argumentos inspirados en la cotidianeidad en la que se inscriben los lectores, así como en un procedimiento creativo mimético u orientado a la *imitatio vitae* clásica que desembocará en unas décadas en la novela realista. Sin embargo, la polaridad establecida entre ambas voces en el contexto anglosajón se arquitecta finalmente sobre la categoría sintáctica del personaje, referente discriminador que se consolida conforme avanzamos en las apreciaciones críticas del pasado siglo XX y que parte de la comprensión que del *Quijote* lleva a cabo la crítica inglesa tras la primera lectura, en 1612, de la traducción llevada a cabo por Shelton. El personaje, con su compleja construcción psicoemocional, las valoraciones simbólicas que hayan podido concederse a su onomástica, su etología, determinismo psicofísico, cambios, madurez, disquisiciones, solidez y volumen plantea la baliza que separe la conceptualización entre *romance* y *novel*, tal y como Frye estipula en los términos convenidos:

2. Si es superior en grado a los demás hombres y al propio medio ambiente, el héroe es el héroe típico del *romance*, cuyas acciones son maravillosas, pero él mismo se identifica como ser humano. El héroe del romance se mueve en un mundo en el cual las leyes ordinarias de la naturaleza quedan ligeramente suspendidas: prodigios de valor y tenacidad, que para nosotros no serían naturales, sí lo son para él; y armas encantadas, animales que hablan, ogros y brujas terroríficos, así como talismanes de milagroso poder, nada de ello viola ley alguna de probabilidad una vez que se han establecido los postulados del romance. [...]

4. Si no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente, el héroe es uno de nosotros: respondemos a un sentido de común humanidad

y exigimos del poeta los mismos cánones de probabilidad que descubrimos en nuestra propia experiencia. Esto nos proporciona al héroe del modo *mimético bajo* [...]”<sup>23</sup>.

El resto de unidades constitutivas de la prosa de ficción (las líneas de la acción, la selección de voces narrativas, la ubicación en espacios y tiempos de la trama, el empleo de cronotopos e incluso la polifonía textual) podrán rastrearse tanto en uno como en otro compartimento literario. La única categoría que de este modo resulta infranqueable y que, al margen de la intercombinación o subsidiariedad en relación a las otras, mantiene su autonomía es la que afecta al personaje, por lo que sólo en el mayor o menor grado de complejidad en cuanto a su trazado se deposita la cualidad o no de adscripción a *romance* o por el contrario a *novel*. Frye concluye

La diferencia esencial entre la novela y el romance estriba en la concepción de la caracterización. El autor de romances no pretende crear “personas reales” sino más bien estilizadas que se dilatan hasta adquirir la magnitud de arquetipos psicológicos. [...] El novelista se ocupa de la personalidad, de los personajes que llevan puestas sus *personae* o máscaras sociales. [...] El autor de romances se ocupa de [...] personajes *in vacuo*, idealizados por el ensueño [...]”<sup>24</sup>.

Inevitablemente, la teoría y crítica literaria aneja al siglo XX permitieron ahondar en esta cuestión, en especial si se parte de postulados psicocríticos tan del gusto en la segunda mitad de siglo. En cuanto a la novela decimonónica europea, consolida cada una de las propuestas terminológicas indicadas. El Romanticismo, con héroes y heroínas desmesurados, sometidos a tensiones y presiones trágicas, ambientes evocadores de coordenadas pretéritas y atmósferas sobrenaturales, continúa plasmando los dictámenes del *romance* clásico según la concepción anglosajona. El *romance* romántico deviene en gótico, y opuesto categóricamente a él, el término y concepto de *novel* encuentra en la producción realista el respaldo práctico necesario. Dickens, Thackeray o Fielding contribuyen a engrosar el censo de títulos en clara confrontación a los publicados por Walpole, Lewis o incluso las hermanas Brontë. Sin embargo, serán

---

<sup>23</sup> Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila Editores C.A., 1977, p. 54.

<sup>24</sup> Ídem, pp. 403-404.

los novelistas del Realismo quienes concedan el espaldarazo definitivo a la dicotomía. Por oposición a *romance*, *novel-novela* denomina a la obra en prosa extensa, de ficción, en la que los personajes detentan por sí solos las pautas de evolución del texto en función de sus decisiones y determinaciones<sup>25</sup>. Mientras que el *romance* se construye sobre un modelo sintagmático (las unidades elegidas condicionan la aparición de las siguientes en un modelo causal y consecutivo; el personaje no resulta libre, sino predeterminado por acciones que debe desempeñar), la novela se sostiene sobre planteamientos paradigmáticos, es decir, el personaje posee una esfera de acción posible, contingente, de cuya decantación etológica dependerá el resto de unidades. El personaje de la novela piensa, medita, reflexiona, labra su propio camino. El héroe del *romance* transita por otro ya predeterminado. Pese a que ambos no dejan de ser entes de ficción generados por un autor real, la habilidad constructiva de éste dotará de supeditación para con el modelo de combinación de aventuras al del *romance*, confiriendo al de la novela la premisa del “libre albedrío”<sup>26</sup>. Las divergencias semánticas o referenciales entre ambos términos no arraigaron en el transcurso crítico español del siglo XIX, si bien la postulación teórica y práctica hallaba eco tan sólo con el primero de los términos (novela). La tradición literaria y terminológica española había postergado el género “innominado” que crea Cervantes en el siglo XVII, pues a lo largo de la centuria siguiente, el Padre Isla y su *Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes* y Torres Villarroel con la *Vida* abrogan cualquier intento de perpetuación del modelo cervantino. La propuesta barroca no triunfa en España, siendo recuperado (y reivindicado) el sentido narrativo y de construcción del personaje en la Inglaterra del XVIII. Sin embargo, Francia y Gran Bretaña sí asumieron con celeridad la proposición contenida en el *Quijote*, convirtiendo autor y obra en referencias narrativas. *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, del ilustrado Sterne es un claro tributo a la obra cervantina, así como título imprescindible en el seguimiento de la acogida e

<sup>25</sup> En su discurso de ingreso en la Real Academia, Galdós indica que: “Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza [...] todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción”. *La sociedad presente como materia novelable*, [www.ensayistas.org/antologia/XIXE/galdos/](http://www.ensayistas.org/antologia/XIXE/galdos/).

<sup>26</sup> “Así, el espíritu fundamental de la novela, el que determina la forma, se objetiva como psicología de héroe novelesco: esos héroes están siempre buscando. Ese simple hecho indica que ni los fines ni los medios pueden ser inmediatamente dados o que, cuando son dados en un modo psicológico inmediato e inquebrantable, lejos de constituir un saber evidente [...] no son sino hechos psíquicos sin el correspondiente necesario ni en el mundo de los objetos ni en el de las normas”. Georg Lukács, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, ed. Siglo Veinte, 1966, p. 59

implantación europea de la misma. En cualquiera de los casos, la sistematización del *romance* sería tan contundente durante el XIX, que por mera oposición se obtiene su negativo.

Finalmente, deberemos plantearnos la controvertida utilidad de la castellanización del término *romance* en cuanto a aplicación técnica o terminológica a la ingente producción narrativa medieval y áurea de la que será necesario partir para consignar la evolución que la materia tratada por aquélla sufre, bajo formato de novela, durante el pasado siglo, y que se convierte en eje del presente trabajo. Novela, superado el estadio de significación primitiva italiana, no presenta ambigüedad alguna en la tradición terminológica hispánica actualmente. La incorporación de *romance* encuentra, sin embargo, dos escollos:

- a) la adaptación al castellano del taxón inglés requiere tan sólo de las modificaciones fonéticas pertinentes: de *romance* pasaremos a romance. El calco resulta obvio. El étimo románico del término inglés permite la identidad oral entre traducción y el vocablo manejado anteriormente en literatura española. Quedan anuladas cuantas diferencias ortográficas o fonético-fonológicas pudieran ayudar a deslindarlos.
- b) El empleo de la voz romance, entendida como relato extenso de ficción en prosa con personajes maniqueos e inclusión frecuente de lo sobrenatural (especialmente en la etapa clásica del relato caballeresco), se solapa a la presencia del otro romance castellano, el tradicional con el que nominar la composición métrica en octosílabos con rima asonante en los pares, de orígenes épicos y que pronto amplía los márgenes temáticos abordando aspectos fronterizos, históricos, legendarios, hagiográficos y finalmente amorosos. La situación provocada es de clara homonimia: dos términos iguales, homófonos y homógrafos, mas diferentes en cuanto a significación a tenor de la lengua de la que provienen, con orígenes contextuales y situacionales diferentes, a pesar de que etimológicamente resultan hermanos. Solamente la presencia aceptada y asumida del romance novedoso para crítica y lectores (el romance ya traducido y por tanto calco) propiciaría un nuevo viraje semántico hacia la polisemia: de

este modo a los valores y acepciones iniciales del romance castellano se le sumaría el nuevo concepto y referente, aportados por la adopción del término inglés. Sin embargo, a esta nueva situación sólo llegaríamos si se produjera la asimilación absoluta de término y concepto en nuestra terminología crítica y literaria.

La convivencia de ambos valores no es, ni siquiera hoy, fácil, sencilla o convincente. La inmediatez con que el lector o investigador español asocia romance bien con la modalidad lingüística neolatina, bien con la composición métrica precitada continúa inquebrantable. La producción áurea española, que para la perspectiva anglosajona no admite más que el denominador común o marbete de *romance* (con este término hispanistas y cervantistas anglosajones como Riley, Beer, Eisemberg o Deyermund aluden a la producción caballeresca), fue absorbida indebidamente por el más amplio nomenclador de nuestros géneros: novela. Novela de caballerías, bizantina, pastoril, sentimental o morisca<sup>27</sup> han compartido durante décadas clasificación genérica en el canon que también aglutina a *La Regenta*, *Fortunata y Jacinta*, *Los gozos y las sombras* o *Tiempo de silencio*. Inevitable se hace evocar las enormes divergencias entre unos y otros. No se trata de una cuestión de calidad, mejora literaria o cronología, antes bien es un aspecto de identidades paralelas, susceptibles de converger, pero inequívocamente disociadas en la concepción de la categoría del personaje. La convivencia en el tiempo de las diferentes tipologías con la picaresca y la posterior presencia de ambos Quijotes (1605 y 1615) confirma que no se produce entre ellas una relación de causalidad y consecuencia, gestación, aparición y reemplazamiento. La primitiva novela de caballerías se extingue agotada y manida precisamente por la recursividad excesiva de que se había nutrido, pero el público añorará este modelo textual. Cíclicamente, el arquetipo del *romance* regresa a cada modelo cultural, bien sea a través del texto o de la imagen cinematográfica. Por ello, creemos necesario el empleo disociado de los términos romance y novela también en literatura española, pues ambos aportan precisión, rigurosidad y concisión al estudio de la producción literaria que rebasa una única o monolítica adscripción al segundo de los términos. De este modo, los sintagmas romance de caballerías, romance bizantino, romance pastoril, romance sentimental o romance morisco responderían, desde su designación inicial, a todo un

<sup>27</sup> Evitamos conscientemente la mención de la picaresca, verdadera predecesora de la novela moderna hasta la aparición de la primera parte del *Quijote*.



proyecto literario de cláusulas, premisas, postulados y mecanismos predeterminados y autónomos con respecto a la novela. Ésta quedaría reservada como taxón a la producción que, encabezada por *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, se extiende a los títulos claves del Realismo, así como a los textos del siglo XX que no puedan, por oposición, ser admitidos o calibrados precisamente como romances. Finalmente, el término *romance* ha comenzado a abrirse paso en las propuestas críticas hispánicas. Los profesores Gómez Redondo, García-Gual, Cacho Blecua, Cirlot...entre otros, incorporan plenamente el uso de este término y su (nueva) acepción para nosotros, con aplicaciones inmediatas a las producciones en prosa mencionadas, y en completo paralelismo con el clásico romance octosilábico. Ambos términos, pese a compartir significante, mantendrán así una relación unívoca con sendos conceptos, contribuyendo a replantearnos el análisis, crítica y valoración de dichos subgéneros dentro de la prosa o narrativa de ficción española. Sea el presente trabajo aportación al estudio del *viejo* romance de caballerías que hiciera secarse el *celebro* al peregrino manchego, transmutado en nueva novela caballeresca en virtud, especialmente, de sus transformados héroes y aventuras.

## I. 2. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL ROMANCE

### **El romance como modelo narrativo en demanda constante. Evolución externa e inmanencia morfológica.**

Expuesta la dicotomía entre los términos romance-*romance* y novela en la tradición crítica española, consideramos en adelante uno y otro taxón como voces unívocas con las que enfocar el estudio de nuestra narrativa de ficción pretendiendo la máxima de las precisiones<sup>28</sup>.

Mientras que la piedra angular de la dualización novela-romance es el personaje (así lo manifiestaban Frye o Scholes y Kellogg<sup>29</sup>), el resto de categorías constructoras

---

<sup>28</sup> Especialmente significativo es el manejo del término en el ya mencionado *Los géneros literarios: sistema e historia* (1992). Huerta Calvo y García Berrio optan por emplear romance, con las matizaciones conceptuales oportunas, para referirse tanto a la creación poética octosilábica (a la que clasifican como género híbrido dentro de la lírica por fusionar lírica y épica-narración), como para aludir al subgénero épico-narrativo ajustable a los parámetros expuestos introductoriamente en el apartado precedente. El carácter mixto o polimorfo del romance en su segunda acepción se justifica a tenor de la nivelación entre los rasgos constitutivos de lo narrativo y los aspectos versales que contiene en un primer estadio. Ambos autores mantienen los términos foráneos, y emplean el *roman* francés para “los subgéneros épicos en verso que, sin el carácter de la epopeya, acentúan la narratividad del discurso”, y el *romance* inglés para designar “la transformación de estas narraciones [*romans*] en narraciones en prosa” conservando el “mundo referencial de aquéllas”, es decir, la coordenada sociocultural caballeresca. Huerta Calvo y García Berrio aceptan al romance (al que entrecomillan) como estadio intermedio en el decurso evolutivo entre la epopeya homérica y medieval y la novela inaugurada por Cervantes. Sin embargo, ello implica la negación de la convivencia entre estos dos últimos subgéneros narrativos, pese a que la producción de uno y otra se solapa en el tiempo para responder a demandas lectoras diferentes, a menos que se balice la cronología y se atienda a un planteamiento inserto en el Siglo de Oro.

<sup>29</sup> “In some fictions the apparent humanity of the characters and the apparent reference of some of the events to possible human events are not meaningful in any sense, they merely exist so as the engage the

del relato de ficción también poseen procesos individualizadores que permiten establecer comportamientos privativos, rastreables en los textos finalmente asimilados por el taxón romance. Mientras que Mijaíl Bajtín defiende (y define) a la novela como género indómito, incapaz de someterse a las restricciones que toda definición impone a su término, el romance ofrece comportamientos específicos con los que acotar la funcionalidad del mismo. Resulta necesario establecer las pautas con las que se construyen los diferentes ejemplos de romances a lo largo de la literatura. Aparentemente constreñidos a un paréntesis cronológico específico<sup>30</sup>, los romances resultan fundamentales para el desarrollo de la prosa en cualquier tradición. Populares y avalados por la crítica que se ha hecho a posteriori sobre los grandes títulos<sup>31</sup>, los romances castellanos del siglo XVI gozaron de una estima que con posterioridad fue disipándose. En cualquier caso, a lo largo del siglo XVIII y muy especialmente el XIX, el romance resurge con fuerza en el panorama narrativo de habla inglesa de la mano de autores como Mathew Lewis, Horace Walpole, Wilkie Collins, Walter Scott, Edward Bulwer-Lytton, Lewis Wallace, o Jane Austen y las hermanas Brontë. El romance, por su formato extenso, ideal para el desarrollo de tramas dilatadas, complejas y sorprendidas, así como por la previsibilidad arrogada gracias a la recursividad de sus estrategias narrativas, resulta familiar y logra captar pronto el interés del público lector u oyente por la dinámica sucesión de aventuras, supeditadas a la consecución de un fin último y trascendente. Además, el romance en ningún momento quedó abrogado en

---

interest of the reader in fictional happenings. In pure romance the characters do not represent real individuals or types, nor do they illustrate essences or concepts. They merely borrow human shapes or human characteristics because these have become in most Western fiction a necessary minimum of narrative equipment [...] Villains, heroes, heroines: these are “esthetic” types which operate strongly on the reader’s emotions but with virtually no meaningful impact”. *The nature of narrative*, Oxford University Press, 1981, p. 99.

<sup>30</sup> En el caso de la literatura española, el comprendido entre los siglos XV y XVI, aunque recordemos que tras la publicación de la primera y segunda parte del *Quijote* la producción original cesa, si bien continúan leyéndose los libros ya producidos durante el siglo anterior con claro retroceso en cuanto a éxito. En 1602 se publicará el último título original, el *Don Policisne de Beocia* (que no alcanzará reimpresión alguna tras la aparición tres años más tarde de la primera parte de la novela de Cervantes) y entre 1617-1623 se llevará a cabo la reimpresión del *Espejo de príncipes*, según Eisenberg (“El problema del acceso a los libros de caballerías”, *Ínsula* 584-585, 1995) como respuesta de rechazo a la segunda parte del *Quijote* por haber preterido el caballero justar en dicha ciudad.

<sup>31</sup> Al menos en nuestra literatura, el género caballeresco queda preterido por la crítica durante largo tiempo, hasta que a finales del siglo XIX Diego Clemencín, el Marqués de Salamanca o Pascual de Gayangos recuperan numerosas ediciones de libros de caballerías, integrando colecciones extensas e imprescindibles. Marcelino Méndez Pelayo contribuye definitivamente a la rehabilitación del subgénero al concederle generosísimas páginas en sus *Orígenes de la novela* (1905).

tanto en cuanto la novela monopolizaba el panorama narrativo europeo decimonónico<sup>32</sup> y posterior; la producción bajo el marbete de romance no fue ni es en modo alguno desdeñable. El destinatario del romance, desde una perspectiva diacrónica, se caracteriza por la fidelidad lectora (y espectadora) de la que deriva una demanda constante de títulos novedosos<sup>33</sup>. El romance acompaña a la novela paralela e ineludiblemente a lo largo del tiempo, y si bien sus manifestaciones externas se ven modificadas, estructuras, recursos y estrategias internas permanecen inalteradas e inalterables con el paso del tiempo<sup>34</sup>, acusando incontestable inmanentismo. ¿Por qué, pues, la postergación generalizada de los romances si se cotejan los estudios y trabajos críticos consagrados a éstos en relación a los dedicados a la novela? La anticipación del lector a lo que está por ocurrir, la reiteración de patrones de comportamiento en los protagonistas y la seguridad del cumplimiento de la justicia poética han sido esgrimidas como razones por las que estigmatizar el romance en pro de la novela en el ámbito de estudio crítico.

Sin embargo, no siempre el subgénero que nos ocupa ha estado execrado. La literatura decimonónica, en especial la producida durante la primera mitad del siglo y coincidente con los cánones románticos, presta especial atención al romance pues éste copa la producción narrativa del momento. Manteniendo los postulados básicos o universales pero renovando hábilmente la formulación externa, los romances decimonónicos precisaron de una nueva catalogación que partiera otra vez de motivaciones temáticas. Si el romance clásico se compartimentaba en diferentes modalidades argumentales, el decimonónico requirió otro terno que permitiera su

---

<sup>32</sup> Riley, en *La rara invención* (Barcelona, Crítica, 2001) y “Romance y novela en Cervantes” (*Cervantes, su obra, su mundo*, Actas I Congreso Internacional sobre Cervantes, Madrid, 1981) aborda la creencia errónea de la sustitución del romance por la novela como diferentes modalidades de la prosa de ficción. En realidad, ambos subgéneros se mantendrán paralelos, afirmando el autor en la primero de los estudios que la novela no fue sino “un desplazamiento realista del mismo, con pocas características estructurales peculiares” (p.190).

<sup>33</sup> Don Quijote, prototipo de la lealtad del lector de romances, llega a memorizar fragmentos íntegros de sus títulos predilectos, o al menos logra interiorizar sus mecanismos y selecciona sintagmas, léxico y sintaxis de dichos libros. Don Quijote invierte su hacienda en la compra de varias decenas de libros de caballerías, y su asimilación de los mismos desemboca en la pérdida del juicio. En cuanto a los receptores actuales de determinadas sagas romancescas de difusión audiovisual tampoco se desmarcan realmente del comportamiento del manchego; Riley hace extensivos los comportamientos de éste al de los seguidores de las nuevas sagas protagonizadas por *Superman*, *La guerra de las galaxias* o *El Señor de los Anillos*.

<sup>34</sup> Riley, en “Una cuestión de género” (*La rara invención*) insiste en la naturaleza anterior del romance con respecto a la novela, en la capacidad de adaptación y supervivencia de este subgénero narrativo y en la predilección que sobre él sostienen determinados sectores del público lector. Incide abiertamente también en la presentación homogénea de la novela a partir de sus características decimonónicas, ignorando otras manifestaciones igualmente importantes y sin embargo relegadas ante el auge del Realismo.

individualización: romances góticos, sentimentales e históricos (verdaderos herederos estos últimos de los tradicionalmente caballerescos). Los tres tipos se nutren de numerosos títulos que compartiendo los elementos constructivos esenciales desarrollaban su individualidad temática, así como el efecto conseguido en los lectores. El viejo y nuevo romance obtuvo de nuevo la adhesión del público, anhelante por recibir textos de capacidad sugestiva que fungieran como “alfombras mágicas de la imaginación”<sup>35</sup>. *El castillo de Otranto*, *Los misterios de Udolfo* o *El monje* (escritas respectivamente por Horace Walpole, Ann Radcliffe y Mathew Lewis en 1764, 1794 y 1796) inauguran, ya a finales del siglo XVIII las nuevas tendencias narrativas, orientadas hacia el misterio, la tensión y el efecto conmocionante en el lector, reforzadas y consolidadas a lo largo del siglo siguiente gracias a la predilección que el Romanticismo manifiesta por esta casuística argumental. *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), de M. B. Shelley<sup>36</sup>, *La dama de blanco* (1860) de Wilkie Collins o *Drácula* (1897) de Bram Stoker, engrosarían esta dirección narrativa de directrices góticas en el romance. Jane Austen y las hermanas Brontë consagran el subgénero, aportando numerosos títulos en los que la predilección por las tramas de corte amoroso y sentimental ligadas al mundo femenino se formula incansablemente. *Sentido y sensibilidad* (1811), *Orgullo y prejuicio* (1813), *Mansfield Park* (1814) o *Emma* (1816) pautan la evolución de la joven Austen a través de personajes femeninos fuertes<sup>37</sup> que desafían, provocadoras, las reglas morales de una sociedad represora para con la mujer. Las hermanas Brontë, en especial Emily y Charlotte, con títulos como *Cumbres borrascosas* o *Jane Eyre* publicados ambos en 1847, perpetúan las trazas narrativas de la autora que las precede, consolidando las líneas maestras del romance sentimental, quizá el único cuya temática no se vio modificada (salvo en los aspectos más epidérmicos y superficiales) un siglo más tarde. Resta mencionar la aparición de la entonces conceptualizada “novela histórica”, de la mano de sir Walter Scott. La renovación del cronotopo medieval romántico, la idealización del mundo feudal de complejas relaciones vasalláticas, la presencia de héroes y heroínas capaces de la mayor entereza ante la adversidad y el ceñidor común a todo ello, la retrotracción temporal hasta el

<sup>35</sup> J. L. Borges: “Los libros son las alfombras mágicas de la imaginación”.

<sup>36</sup> Mary Bysshe Shelley adoptaría el apellido de su marido, el poeta romántico inglés Percy Bysshe, abandonando el propio de soltera, Wollstonecraft. No es infrecuente, sin embargo, la identificación actual de la autora a través de sus apellidos originales.

<sup>37</sup> No obstante la fortaleza de los caracteres femeninos propuestos por las Brontë o Austen, éstos resultan paradigmáticos y por tanto, previsibles.

Medioevo, se fusionan en el título paradigmático del escocés: *Ivanhoe* (1820)<sup>38</sup>. La predilección por las tramas ambientadas en épocas pasadas, así como la reconstrucción detallada y minuciosa de los ambientes que podrían calificarse como intrahistóricos supusieron esta primera calificación de “novelas históricas”. Sin embargo, la irrupción de la denominada “novela arqueológica” a raíz de la exhaustividad con que los autores llevan a cabo labores documentales, exigencia abrumadora de datos, verismo en las descripciones o minuciosidad de la pintura de paisaje y paisanaje partiendo de las técnicas de la narrativa realista y/o naturalista producirá la reconsideración necesaria, desde la perspectiva actual, en torno a la clasificación de aquellos títulos primeros. *Salambó* (1862) inaugura el modelo, y es a partir de entonces cuando la (pseudo)novela histórica scottiana se reajusta al prototipo del romance, en especial si ha de atenderse a la elaboración de la categoría del personaje y a lo maravilloso a través de la resolución oportuna y siempre feliz de los conflictos del sistema constructivo de *Ivanhoe*.

El romance está siempre presente en la sociedad y la cultura occidental. Éste, cualquiera que sea su adscripción temática, satisface indefectiblemente a un espectro amplísimo de lectores anhelantes de modelos de conducta basados en la pasión, la emoción y la aventura (in)esperadas. El romance dispensa a sus lectores, y muy especialmente lectoras<sup>39</sup>, un universo evasivo en el que poder concentrar la atención y simular vivencias propias que alejan a quienes hasta él se acercan de la mediocridad cotidiana de la praxis real. El romance responde además a la necesidad de establecer un orden etológico, moral y social maniqueo, de intachable impartición de la vieja justicia poética en el que premios y castigos sean los cimientos y también las resoluciones

<sup>38</sup> Vid. Georg Lukács, *La novela histórica*, Méjico, Ediciones Era, 1977, 3ª edición. En el primero de los capítulos (“La forma clásica de la novela histórica”), el autor estudia la producción narrativa de Walter Scott, a quien considera inaugurador de este subgénero narrativo (sin plantear la opción terminológica de romance). Lukács incide especialmente en la formulación de los caracteres históricos de Scott, a los que conceptúa tan arquetípicos para este modelo narrativo como Aquiles o Ulises para la épica griega.

<sup>39</sup> La prelación de la mujer en la lectura de romances aparece como rasgo implícito del circuito emisión-recepción de estos textos muy temprano. Las cortes bajomedievales congregan a damas y doncellas en torno a la lectura en voz alta de estas narraciones y Clara Reeve insiste en que “these [romances] were the books that pleased our grandmothers” (*The progress of the romance*, cito a través de la obra de G. Beer *The romance*, p. 12). También el análisis de las lecturas del emblema femenino lector, Emma Bovary, revela cómo es el romance el género dilecto de buena parte de las mujeres lectoras. En efecto, Emma “había leído *Pablo y Virginia* y había soñado con la cabaña de bambú, con el negro Domingo y con el perro Fiel pero sobre todo con el tierno cariño de algún hermano pequeño”. Más adelante, la estancia en las ursulinas despierta en ella la afición por los textos románticos y “un poco después, con Walter Scott, se prendó de los temas históricos y no hacía más que pensar en bargueños, salas de guardia y trovadores. Le hubiera gustado vivir en alguna vieja casa solariega” (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, traducción de Carmen Martín Gaité, Barcelona, Orbis, 1982). Las lecturas descritas a continuación por el narrador ahondan en la temática y expectativas que el romance posee y despierta respectivamente.

deseables y acordes a la conducta de cada sujeto. La univocidad entre acciones y consecuencias reportadas a quienes así han obrado debe determinarse desde el inicio; los héroes y heroínas recibirán justa recompensa y felicidad, proporcionales al castigo y execración de los antihéroes y oponentes<sup>40</sup>. El lector del romance no busca proyección en tramas y caracteres a través del retrato perfecto y cotejado de su psique con la del personaje. La clave del éxito y enorme popularidad del romance ha radicado siempre en la proyección o identificación idealizada del lector hacia el objeto protagonista, consciente de su imposibilidad fáctica. El romance no proporciona el espejo sino la ventana, el vehículo de la ensoñación, el solaz y la imaginación durante un paréntesis de tiempo real.

El romance, urgido por la demanda social de un público que evoluciona culturalmente, lograría alcanzar el siglo XX sin demasiadas contrariedades. La pasada centuria y sus avances técnicos ofrecerán al subgénero posibilidades máximas en cuanto a desarrollo, hasta el punto de que el estudio del romance durante el XX requerirá de la perspectiva y metodología literaria (por otro lado, irrecusable) no sólo para el análisis de la producción netamente textual, también para abordar una nueva y complementaria materialización del romance: la vehiculada por las disciplinas audiovisuales, el cine y la televisión en concreto. Veámoslo.

La irrupción del romance en el siglo XX no se produjo intempestivamente. El folletín y la novela por entregas, que habían acaparado buena parte de la producción considerada como menor por la crítica, habían consolidado sus posiciones durante el siglo XIX, gracias en parte al rápido desarrollo de la prensa durante el último cuarto de siglo que incentivaba la inclusión de nuevas secciones en periódicos y diarios, y entre éstas, la publicación fragmentaria de un todo narrativo y ficticio. Novela por entregas y folletín no fueron, no obstante, análogas formalmente; la principal diferencia se cifraba en la autonomía o no de los textos pues mientras que la primera aparecía invariablemente en prensa, formando parte de la globalidad del diario o periódico de turno, el folletín no precisaba de soporte mediático alguno, pues por sí solo constituía la publicación. Ambos, folletín y novela por entregas<sup>41</sup>, lograron fomentar el gusto por la

---

<sup>40</sup> El parámetro maniqueo que ordena las actuaciones de los caracteres en el romance tradicional hace que éste se muestre afín al mito y al cuento folclórico, en los que la simplificación etológica facilita la obtención de premios o castigos ejemplarizantes.

<sup>41</sup> La fórmula de la edición secuenciada de las novelas había aparecido en Francia tempranamente ya en el siglo XIX, contando los principales diarios franceses con autores como Eugenio Sue, Chateaubriand u Honoré de Balzac. Gustave Flaubert empezaría a publicar *Madame Bovary* a partir de 1856 también como



lectura entre las clases populares<sup>42</sup> e imprimen un giro contemporáneo e inesperado al proceso de creación-recepción literaria. No fueron pocas las ocasiones en que los lectores, a través de las cartas al director, sugirieron, criticaron, encomiaron, rectificaron y solicitaron cuanto consideraron oportuno al autor. La tiranía de la novela por entregas radicaba en su extraordinario calado en el lector popular, que constreñido a unos formatos y estrategias constructivas maniqueas, se adelantaba a los acontecimientos, rechazando frontalmente cualquiera de las variaciones que sobre el esquema folclórico que rige formalmente también al romance pudiera plantearse. Por su parte, el folletín, entre cuyos autores destacarían Fernández y González, Ayguals de Izco y Pérez Escrich entre otros, acostumbraba a venderse de manera autónoma, sin inserción en formatos globales. Las distribuidoras (generalmente las mismas editoriales), repartían a domicilio las nuevas entregas, que en ningún caso se hacía acompañar por textos paralelos, antes bien, como preludeo de las modernas técnicas de mercado, ocasionalmente el capítulo venía aderezado por pequeños obsequios que fidelizaban al lector para con la casa y el autor. Folletín y novela por entregas difirieron en las formas pragmáticas, atañederas al circuito de emisión-recepción, pero apenas contuvieron líneas constructivas antagónicas ni entre ellas, ni con respecto al tradicional romance. Sus excesivos formulismos internos, sus esquemas de secuenciación de aventuras y configuración de personajes, así como la nula complejidad psicoemocional de los mismos, la urgencia e inmediatez con que eran demandados (pues el lector consume vorazmente lo publicado) pretextan que novela por entregas y folletines<sup>43</sup> también tomasen el relevo estético y a los primitivos

---

novela por entregas en el diario *La Revue de Paris*. La publicación finalizaba un año más tarde. Pronto se le suma Inglaterra con el autor homólogo a Dumas, sir Arthur Conan Doyle. Las aventuras del detective Sherlock Holmes fueron seguidas desde el primer momento con fruición, llegándose a dar la famosa anécdota motivada por la muerte del protagonista en una de las entregas. Indignado y contrito, el público lector se rebeló desencantado contra Doyle, quien no tuvo más remedio que resucitar al detective londinense con estrategias poco verosímiles, pero satisfactorias para unos lectores entregados que habían sido incapaces de asumir la muerte de su héroe favorito. El recurso, de hecho, al que apela Doyle es clásico (la muerte aparente) y ha venido siendo utilizado tradicionalmente en Literatura. Cervantes lo maneja en el *Persiles* y, más recientemente, Arturo Pérez-Reverte en su segunda novela, *El maestro de esgrima* (1988). La aparente resurrección de los héroes no es sino la consecuencia del empleo de falsas apreciaciones visuales y suspensión del juicio por parte de los narradores o, como en el caso de Pérez-Reverte, de la efectividad del *quid pro quo* que permite trocar las apariencias de la criada por la señora desde la aquiescencia del narrador, conmocionando al lector cuando descubre la realidad capítulos más tarde

<sup>42</sup> Vid. Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas: 1840-1900 (concentración obrera y economía editorial): estudios sobre la novela española del s. XIX*, Madrid, Taurus, 1972.

<sup>43</sup> El término “folletín” está connotado negativamente en castellano también hoy, encontrando entre las acepciones actuales valoraciones como “inverosímil” o “insólito” (DRAE, 22ª edición).

romances bajomedievales y áureos, ratificando una vez más la naturaleza universal de este subgénero.

De la mano ambos llega al siglo XX una narrativa considerada en general como menor, denostada por unos y aceptada por otros, que halla en los parámetros anteriores los aspectos axiales de su construcción. La demanda del público lector no especializado, no desaparece. Continúa la urgencia por la lectura, la necesidad de evasión a través del texto, la proyección idealista en héroes y heroínas maniqueos, el requerimiento de unas vivencias “novelescas” y un orden pseudoreal, en el que buenos y malos obtengan premios y castigos consecuentes añadiéndosele a todo ello la preferencia por textos ahora breves que permitan la interrupción de su lectura en cualquier momento y la pronta recuperación del hilo argumental. Las “novelas” calificadas como rosas, del oeste, negras, policíacas o eróticas se yerguen en depositarias de los valores de aquellas otras por entregas y los folletines decimonónicos. Todos los títulos habidos en una misma serie gozan de inevitable aire de familia, porque la combinación de elementos narrativos en cada subtipo puede en el fondo reducirse a unos cuantos esquemas básicos, reiterados constantemente y a los que sólo se superponen aspectos externos novedosos. Danielle Steel, Barbara Cartland o Corín Tellado<sup>44</sup> encabezan el subtipo novelesco más famoso dentro de estas manifestaciones infraliterarias para diversos sectores críticos. Por su parte, Louis Dearborn L’Amour, Frank Gruber o José Mallorquí y especialmente Marcial Lafuente Estefanía reproducen, bajo los dictérios de la novela ambientada en la conquista del Oeste americano, idénticos planteamientos, especialmente seguidos por numerosos lectores masculinos, mientras que Agatha Christie, Raymond Chandler y Enid Blyton representaban los casos más encomiables de novela detectivesca adulta (los dos primeros) y juvenil esta última. Las sagas de Poirot y la señorita Marple, así como Philip Marlowe y los integrantes del club de los Cinco o Siete secretos continúan sorprendiendo a lectores de todas las edades, convirtiéndose en indiscutibles referentes de la literatura popular del siglo XX. La novela negra, la de misterio y, en cierto modo, ciencia ficción por la sofisticación futurista de instrumentos y avances con que puedan contar los héroes para resolver sus aventuras, cuenta con uno de los héroes más importantes de todos los tiempos: James Bond. Universalizado por la gran pantalla, el espía británico creado por Ian Fleming continúa protagonizando una de

---

<sup>44</sup> M<sup>a</sup> del Socorro Tellado López (1927-2009) es la escritora profesional más prolífica en narrativa española del s. XX, teniendo en su haber más de 4000 títulos. Sobre la novela rosa, vid. Andrés Amorós, *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus, 1968.

las sagas más rentables en el mundo no solo de la literatura, también del cine. A todos ellos se añaden títulos que, desde hace al menos una década, se publican ininterrumpidamente como dos tipos nuevos de romance pese a la identificación taxonómica con que se lanzan al mercado inicialmente. Nos referimos a la copiosísima tendencia de “novelas” (críticamente se consignarían como romances) pseudohistóricas y detectivescas, y al fenómeno editorial Harry Potter. Resulta innegable la sistemática llegada de nuevos títulos a las librerías en los que a la reconstrucción histórica -a muy grandes rasgos- de determinados periodos se le suma invariablemente un caso detectivesco (asesinato, robo o rapto) que deberá resolverse. Templarios, mozárabes, criptojudíos, caballeros, códigos secretos, pinturas humanistas y tablas góticas, giales, fragmentos del *lignum crucis*, cruzados, calatravos, alquimistas, papiros, manuscritos reveladores hallados en Qumram, evangelios recién descubiertos y sorprendentes reliquias pertenecientes a las más importantes figuras de la Iglesia sustentan el peso de buena parte de dichos textos. Aunque ya se contaba con títulos anteriores como el celebrado *Los pilares de la Tierra* de Ken Follet (publicado en 1989 y cuya segunda parte ve la luz en 2007 bajo el título de *Un mundo sin fin*), no es sino hasta la publicación del *best-seller* de Dan Brown *El código Da Vinci* (2003) cuando comienza la ininterrumpida presencia de este tipo de relatos en el mercado literario. También en nuestra literatura más actual hallamos obras vinculadas a esta tendencia, verdadera moda finisecular del siglo XX que se consolida durante la primera década del siglo XXI. Javier Sierra, Julia Navarro o Matilde Asensi<sup>45</sup> se convierten en auténticos exponentes de esta corriente formal y temática, entretenida, lúdica y con enorme poder de convocatoria. La documentación llevada a cabo por ellos con el fin de conformar títulos sólidos no está reñida, sin embargo, con el extraordinario manejo de las tramas, los tiempos y espacios, resultando trepidantes la lectura de estos libros en los que la historia y la aventura se entrelazan.

---

<sup>45</sup> Mencionamos a ellos tres si bien podríamos ampliar el censo a otros muchos. Los títulos más populares de cada uno de estos autores son *La cena secreta* (2004), *La Biblia de barro* y *El último catón*. Del terno de escritores destaca la última, que con títulos como *Iacobus* o *El origen perdido* ha hallado la fórmula para convencer a lectores y crítica con sus propuestas: a una trama de investigación se le superpone una motivación histórica de la que dimana la contemporánea, mezclando hábilmente las coordenadas espaciotemporales del presente y un pasado histórico más o menos remoto. La recuperación del travesaño principal de la cruz de Cristo y la inquietante sociedad de los *staurofilakes*, la peregrinación a Compostela en busca de un fabuloso tesoro y el imperio Maya son los enclaves históricos en los que Asensi ubica los argumentos de sus tres obras principales.

Por su parte, y en paralelo, similar -si no mayor- fenómeno literario infantil y juvenil se debe a Joanne Kathleen Rowling, J. K. Rowling<sup>46</sup>. La británica ha supuesto la consolidación más firme del subgénero romance, junto a los ya abordados, en la actualidad. La construcción interna de la saga de libros protagonizados por el héroe infantil-adolescente Harry Potter responde invariablemente a todos y cada uno de los condicionantes que radiografían el romance. La inmanencia de los factores endógenos que predeterminan la construcción de éste se comprueba puntualmente con el ciclo de Potter, pues vendrán a coincidir unívocamente con los que a su vez condicionaban los clásicos tanto caballerescos como bizantinos<sup>47</sup>. La saga de Rowling instaura, desde el primero de los libros (y han aparecido 7, el número de que se compone el ciclo), la presencia de un único personaje protagonista que los vertebrará: el joven aprendiz de mago Harry Potter. El motivo del taumaturgo ya resulta de por sí folclórico, pues con antecedentes cinematográficos también orientados al público infantil (*Fantasia*<sup>48</sup>), hunde sus raíces literarias en el motivo medieval alemán del Fausto o nuestro castellano Don Yllán. El joven protagonista, un niño de once años huérfano de padre y madre y obligado a vivir circunstancialmente con unos tíos a los que no soporta, descubrirá repentinamente su capacidad paranormal, lo que le conducirá a ingresar en el prestigioso colegio de magia Hogwarts. Una vez allí, el niño se convertirá en elemento axial de un planteamiento maniqueo que engloba a personajes, espacios y tiempos. El mundo bueno frente al mundo malo, la magia blanca frente a la magia negra, héroes, auxiliares, paladines y ayudantes frente a antihéroes, antagonistas y villanos construyen un universo paralelo en el que las directrices de la justicia poética están marcadas de antemano. La inclusión de la ficción maravillosa, completamente naturalizada como también ocurrirá en el relato caballeresco tradicional, lleva a la autora a resemantizar (o al menos renovar), antiquísimos motivos mitológicos y folclóricos, temáticos y actanciales (tales serán los casos de Cerbero o el Fénix). Objetos mágicos ofrendados por los auxiliares (tarnkappe o capa invisibilizadora como las que portan, entre otros,

---

<sup>46</sup> La fantasía desbordante de Rowling parece no tener fin, y aunque en un principio el texto original fue rechazado por varias editoriales, la publicación de la primera entrega fue un éxito que conminó a la ex profesora de inglés a ampliar el censo de títulos.

<sup>47</sup> Vid. Emilio Sales, *De Narnia a Hogwarts: magia, religión y fenómeno mediático*, Valencia, Ediciones del Laberinto, 2006. El autor establece las similitudes existentes entre las novelas de C.S. Lewis y J.K. Rowling pese a la distancia temporal, partiendo de las bases del romance y la presencia de la trilogía de J.R.R. Tolkien *El Señor de los Anillos*. Las tres referencias literarias han sido llevadas al cine durante la primera década del presente siglo.

<sup>48</sup> Disney, 1940.

Perseo o Sigfrido), escobas y alfombras voladoras, anillos y amuletos mágicos, amenazas trascendentes, ogros, titanes y aventuras constantes se muestran como elementos coadyuvantes a las peripecias de los principales caracteres. Sin embargo, los volúmenes que integran la heptalogía no descansan íntegramente en la capacidad desautomatizadora del lector. El infantil y juvenil halla emocionantes las aventuras protagonizadas en cada nueva entrega del ciclo, pero el (lector) adulto no puede por menos que hallar pautas recursivas en cuanto a construcción que remiten invariablemente a esquemas discursivos folclóricos seculares. La previsibilidad en el manejo de los tópicos es frecuente en cada una de las entregas, si bien la autora posee un excelente manejo del factor sorpresa que conduce al lector a la desorientación y consternación ante cada episodio, alcanzado la mencionada desautomatización formalista. *Harry Potter y la piedra filosofal* (1997), *Harry Potter y la cámara secreta* (1998), *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (1999), *Harry Potter y el cáliz de fuego* (2000), *Harry Potter y la Orden del Fénix* (2003), *Harry Potter y el misterio del Príncipe* (2006) y finalmente *Harry Potter y las reliquias de la Muerte* (2007) se han convertido, indudablemente, en excusas y pretextos imprescindibles para que el público más joven de todos los países se ejercite en la lectura. Rowling consigue, siglos más tarde, lo que aquellos escritores inaugurales del nuevo subgénero obtuvieron con sus proteicos pero también sistemáticos romances. La británica vendría a cerrar así toda una tendencia narrativa gestada a instancias del romance tradicional, aunque precedida por autores como J. R. R. Tolkien, C.S. Lewis o Michael Ende. Las pautas formuladoras de estos libros resultan hermanas entre sí e hijas a su vez de los hipertextos tradicionales de la caballería y lo bizantino. Si bien la afinidad con determinadas pautas cronoespaciales varía según atendamos a unas u otras obras (la ambientación medievalizante es obvia en la trilogía *El Señor de los Anillos* pero no explícita sino evocada y desdibujada en *Las crónicas de Narnia* o *La Historia interminable*), el resto de condicionantes se verán cumplidos sin cuestionamiento alguno. La literatura fantástica, adscrita durante siglos al romance y en la actualidad al Realismo Mágico halla, con estos cuatro nombres, la cimentación necesaria para afirmar que el subgénero continúa vivo tanto en sus aspectos formales como en los pragmáticos y socioculturales; los lectores continúan demandando aventuras maravillosas y justos dispendios para héroes y villanos.

Resta revisar la última de las presencias del romance en el contexto cultural contemporáneo. Si bien la literatura es nuestro soporte fundamental, no obviaremos la

mención de los grandes vehículos de difusión cultural y entretenimiento general: el cine y la televisión, pues resulta innegable que las necesidades y demandas de evasión o recreo sociales son satisfechas cotidianamente tanto por uno como por otra. Variados y plurales en cuanto a posibilidades, entre las tendencias más generalizadas en los últimos tiempos se halla la presencia de películas o series construidas a partir de los dictámenes del romance. Teleseries y telenovelas heredan la mayoría de las motivaciones tradicionales (amores contrariados, raptos, hermanos separados al nacer, hijos secretos, pruebas tras cuya superación se encuentra el premio deseado, antagonistas desalmados, héroes –y muy especialmente heroínas- hostigadas por crueles adversidades, caídas de príncipes y giros de fortuna, y finalmente desenlaces felices y justos), convirtiéndose en productos revisados del romance tradicional. Por su parte, el cine lleva a la gran pantalla verdaderos romances visuales<sup>49</sup>. Tres son los ciclos fílmicos clásicos que se sustentan en el romance: la saga de títulos protagonizados por el ya citado espía al servicio de su Majestad, James Bond, y los que constituyen *La Guerra de las Galaxias* y las aventuras de Indiana Jones. La visión maniquea del segundo ciclo, el enfrentamiento constante entre el Lado oscuro y la Luz, la pertenencia a la orden de los Caballeros Jedi, la amenaza constante del Imperio, el antagonista o villano (Darth Vader), la recuperada figura de la dama en peligro (la princesa Leia), la posesión de espadas mágicas (espadas láser), objetos salvíficos y amuletos, así como un código de conducta rígido e idealista convierten a la saga de George Lucas y Spielberg en los romances de caballerías futuristas más importantes y autorizados del mundo del cine. Las aventuras de Indiana Jones obtienen igualmente un papel destacado, pudiéndoselas considerar nuevo referente del romance, en esta ocasión bizantino o de aventuras, permeable incluso al motivo más secular de todos los que instauran la creación del ciclo artúrico en el siglo XII: la búsqueda del Santo Cáliz o Grial<sup>50</sup>. Finalmente, entre los últimos hallazgos de la industria del cine formulados sobre el romance cabe mencionar la importancia comercial que trilogías como *Piratas del Caribe*, las sagas vertebradas en torno a la figura del belicoso y justiciero John Rambo o las constantes producciones sobre superhéroes del cómic poseen. Cada vez que Clark Kent o Peter Parker han abandonado sus ocupaciones cotidianas y triviales para enfundarse la capa voladora o el mono del arácnido respectivamente, la respuesta del público ha resultado abrumadora. A las

---

<sup>49</sup> Cf. Carmen Peña-Ardid, *Literatura y Cine*, Madrid, Cátedra, 2009.

<sup>50</sup> *Indiana Jones y la última cruzada*, Steven Spielberg (1989)

aventuras cinematográficas de Superman o Spiderman (versionadas una y otra vez), se les unen las protagonizadas por otros personajes anfibiológicos, en cuyas esencias conviven lo humano y lo animal. Las aventuras del hombre-murciélago (Batman), Silver Surfer o la Masa son sólo algunos de los ejemplos destacados de esta relación dual entre textos (en este caso, cómics) y cine. Tras unas aventuras nimbadas por cierto mesianismo pagano se encuentran las reglas constitutivas que dicta el romance. Siempre dispuesto a colmar las expectativas de proyección aventurera del lector de cualquier época, éste recorre la Literatura occidental desde sus comienzos en el siglo XII con el nacimiento del ciclo de *romans* artúricos hasta la actualidad con el doble formato, el textual o libresco y el audiovisual-televisivo y cinematográfico. De sólidas raíces estructurales y clara finalidad lúdica ha sabido adaptarse a todo tiempo, enfrentándose en repetidas ocasiones a la crítica que soslaya el número amplio de sus producciones, depositarias no obstante de la necesidad de evasión, admiración y defensa de la justicia natural ante el público mayoritario.

### **Pautas constructivas del romance.**

La tipología amplísima que bajo el marbete romance se aglutina no es sino la respuesta a la demanda diacrónica del público lector. La inmanencia del subgénero reside en la recurrencia de sus líneas constructivas, garantizando esquemas o estrategias narrativas perdurables a lo largo de las transformaciones epidérmicas del subgénero. Con revestimientos diferentes inducidos por condicionantes paraliterarios, los *romans* artúricos y bretones, romances de caballerías castellanos áureos, romances sentimentales decimonónicos victorianos o romances audiovisuales y cinematográficos contemporáneos comparten un extenso conjunto de patrones narrativos, constructores de lo que denominaremos estructura profunda del architexto<sup>51</sup> o paradigma ideal. En la siguiente relación de aspectos se halla la pauta funcional del subgénero, susceptible de aplicación formal a cualquier manifestación del mismo independientemente de su cronología. Para ello, como la enumeración sistemática más contundente de los rasgos constructores del romance la hallamos en los ensayos del cervantista E. C. Riley<sup>52</sup>, será

<sup>51</sup> Empleamos la terminología manejada por Gerard Genette en *Introducción al architexto* (1979).

<sup>52</sup> E. C. Riley sistematiza las claves del romance en al menos, tres de sus obras más relevantes: las ya mencionadas “*Romance y novela en Cervantes*” (vid. *Cervantes, su obra, su mundo* (1981) y *La rara invención* (2001), así como en *Introducción al Quijote* (Barcelona, Editorial Crítica, 2000). En esta última, el autor revisa sus propios criterios con respecto a su producción anterior y estipula catorce claves definitorias del romance.

a éste a quien tomaremos como referencia para la inmediata relación. La revisión de dichos aspectos pretende responder a la cualidad de inmanencia y universalidad demandada.

### **Materia y fábula<sup>53</sup>. Las historias del romance.**

La narratividad literaria (independientemente del formato definitivo, es decir, del género que últimamente adopte) es ancilar a motivos, elementos, sucesos, acontecimientos o eventos que precisen de divulgación y por tanto, de propagación. *Fabulare*, el infinitivo latino del que dimanar hablar y fábula, justifica, desde su evolución hacia étimos de significación más compleja, la relación intrínseca entre hablar-comunicar y la Literatura en su fase más primigenia y embrionaria<sup>54</sup>. Dos son, sin embargo, los pilares temáticos sobre los que descansa el romance diacrónicamente: aventuras y amor<sup>55</sup>. Ambas materias o ámbitos de lo narrable no constituyen la exclusividad del subgénero, pues resultan recursivos en la construcción de otros tantos textos narrativos (cuentos, novelas, romances, novelas cortas...), si bien sí ofrecen una praxis diferenciadora con respecto a otras aportaciones. En el romance, la aventura y el amor actúan interdependientemente, retroalimentándose en un juego de subordinación temática en el que resulta complejo determinar qué dimensión de ambas resulta superior o detonante de las hazañas acometidas por el protagonista. El amor connatural a la mayoría de los personajes que constituyen el censo de los títulos adscritos al romance se abocan con frecuencia a dificultades e incluso pruebas que permitan la superación de obstáculos con los que refrendar sus sentimientos e incluso en ocasiones, obtener el galardón del matrimonio, independientemente de que se trate de Tristán, Lanzarote y Amadís, Elizabeth y Darcy de Jane Austen o las mecánicas heroínas de Corín Tellado.

<sup>53</sup> Horacio proporciona en su *Epístola a los Pisones* apreciaciones crítico-literarias sobre el texto fundacional de toda la Historia de la crítica literaria occidental: la *Poética* de Aristóteles. Con la dilogía terminológica *res vs verba*, Horacio enlaza con las paralelas fábula-trama aristotélicas. Los términos que actualmente resultan usuales son argumento y trama; mientras que la fábula o historia responde a la secuenciación lineal causal y consecutiva en el tiempo de lo narrado, la trama alude a la distorsión estética de esta misma unidireccionalidad, para obtener fines desautomatizadores que logren conmocionar al lector o espectador.

<sup>54</sup> “En toda una dilatada tradición literaria [...] el elemento principal era sin duda, la fábula, de manera que el carácter aparecía como principio claramente subordinado a ella. En una narración tradicional al lector le interesa básicamente qué es lo que hace, qué le sucede al héroe y no cómo es, cuáles son sus preocupaciones, ideas o sentimientos [...]”. Ana Luisa Baquero Escudero, “La creación del personaje novelesco moderno en el *Quijote*”, *El Quijote, libro abierto*, ed. Miguel Ángel Lozano Marco, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 13-14

<sup>55</sup> “El *romance* es una historia de amor y aventura, y con frecuencia, de ambas cosas a la vez”. E. C. Riley, Cf. *Introducción al Quijote*.



El amor insta a la aventura en los relatos más primitivos; ejemplos son los matrimonios de Sara y Abraham, Moisés y Séphora o Tobías y Sara, todos recogidos en la Biblia y como tales, relatos folclóricos veterotestamentarios que manifiestan lo ancestral del tópico que también hereda el romance posteriormente. La espera temporal de ciclo (7 años cabalísticos en el caso de Jacob<sup>56</sup>), impuesta por el responsable y tutor legal de la mujer, supone a su vez una prueba orientada a la constatación de los verdaderos sentimientos del héroe, pudiéndosele llegar a exigir la superación de un reto específico, peaje al tan ansiado matrimonio por parte del protagonista. Los cuentos folclóricos estudiados por Propp también plantean este arbitrio, en general resuelto satisfactoriamente, resistente como *topoi* universal que termina recalando en el romance. Sin embargo, este último, como manifestación textual posterior más elaborada y estratégica que el cuento popular, puede invertir la secuencia amor-aventura en aventura-amor, así como modificar el sentido de las hazañas del héroe tomando irrecusablemente al amor como pulsión motriz de las gestas heroicas. De este modo, en el romance de caballerías la aventura o el cúmulo de éstas se subordinan al alto ideal predominante en el momento: la adquisición de honra y fama que avale al caballero y lo haga ser merecedor del amor de la dama. En cuanto a las aventuras, Lukács ofrece una definición del término amplia y modelable, logrando así ajustarla a todo cambio e inversión de circunstancias que al personaje del romance le induzca a reconstituir o estañar el orden resquebrajado previamente. El autor considera la aventura en dos órdenes: como espacio u oportunidad de crecimiento íntimo del héroe, más asumible a la novela, frente a esa otra aventura externa y episódica que apenas afecta a la conformación moral y etológica del héroe de romance<sup>57</sup>. En cualquier caso, la consecución de las circunstancias propicias para que ambos amantes disfruten de su estado se verá prolongada en el tiempo, garantizándose así la deseada expectación y benevolencia del público. En cuanto a las aventuras, la esencia misma de éstas es la modificación total o parcial de unas circunstancias y coordenadas iniciales que repentinamente se ven alteradas. Esta ruptura de la situación 0 podrá ser aleatoria (esto

---

<sup>56</sup> Génesis 29, 16-30.

<sup>57</sup> “La novela es la forma de la aventura, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia. La seguridad interior del mundo épico excluye toda aventura en el sentido riguroso del término: los héroes de la epopeya atraviesan una serie abigarrada de aventuras, pero están fuera de duda que están destinados a triunfar en cuerpo y alma”. *Teoría de la novela*, p. 86.

es, no ha sido procurada conscientemente por el personaje principal) o por el contrario urgida por una teleología personal buscada por el héroe. La armonía primitiva debe ser restaurada por el protagonista en los relatos ancestrales y folclóricos, puesto que la aventura que finalice garantiza el regreso al estado primigenio<sup>58</sup>. Sin embargo, cuando el héroe voluntariamente se lanza a medular sucesos y avatares, lo ansiado es precisamente lo contrario, la abrogación de la situación de base y el desarrollo de la experiencia iniciática que conduzca a la mejora, al crecimiento y al desarrollo personal, aun cuando son mínimas las opciones de evolución sobre un cliché ingénito a éste. La aventura en el romance es sustantiva. Podrá somatizarse en innumerables opciones, pero el subgénero descansa precisamente sobre este pilar<sup>59</sup>. La aventura, con la ruptura de la situación marco mencionada, genera en el lector expectación e inquietud por conocer los mecanismos, procedimientos y estrategias con que contará el héroe y que pondrá en funcionamiento para la regresión a esa etapa inicial y edénica. Por ello, el amor, ancilar a la aventura, atraerá sobre los patrones constructivos del romance nuevas líneas temáticas con que relajar la tensión de los episodios críticos o climatéricos, permitiendo que autor, personaje y lector descentren la atención en los momentos de tensión máxima, descansando en el intimismo subjetivo de las vetas sentimentales. El héroe que no se hace acompañar semánticamente de un personaje femenino hacia el que dirigir la pulsión amorosa se convierte en antihéroe y queda desnaturalizado (desamorado). La intensidad con que uno y otro tema sean abordados se supeditará a la teleología depositada por el autor, así como a los condicionantes impuestos por la opción temática elegida pero deberán funcionar conjunta y simultáneamente a lo largo de la urdimbre textual. A menudo, la aventura llevará implícito el también folclórico motivo del viaje<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> Esta situación, que denominaremos “0” es consignada por Propp como *situación inicial*, confiriéndole justa importancia porque de la ruptura de la misma dimana la aventura y la necesidad de restaurar un orden establecido, previa mejora para el héroe. Es una situación básica en el cuento folclórico, Propp no la concibe como *función* pues no implica cambio de fortuna o mutación con respecto a las circunstancias que atañen al héroe en la coordenada espaciotemporal inmediatamente anterior. No obstante, las situaciones de inicio resultan básicas en el análisis de todo relato popular. Cf. Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.

<sup>59</sup> La casuística amplia del romance impone una serie de aventuras paradigmáticas para cada uno de sus tipos, siendo así frecuente, por ejemplo, que el de caballerías opte por reposiciones en el trono de antiguos o adecuados gobernantes depuestos por personajes teratológicos y malignos, rescate de princesas y liberaciones de pueblos sometidos. El bizantino parece decantarse por raptos y secuestros que escinden la trama en cuantos personajes queden alejados entre sí, mientras que el morisco suele plantear desencuentros sociales y persecuciones que amenacen el amor de los protagonistas.

<sup>60</sup> Siguiendo el organigrama propuesto por Riley, el motivo del viaje es el inmediatamente posterior a la dicotomía amor y aventuras: “[el romance] generalmente presenta un viaje, una búsqueda o una prueba a superar”. Más adelante analizaremos la relevancia que el motivo folclórico del viaje entraña en la cultura y literatura medieval.

El desplazamiento diatópico (y en los más modernos formatos, diacrónico<sup>61</sup>) propende alteraciones en todos los órdenes, desde el cultural, hasta el moral, intelectual, social, económico...favoreciendo así el encuentro y/o desencuentro con el bagaje personal del protagonista y la consiguiente aventura. El viaje se ofrece al personaje como camino iniciático y vital<sup>62</sup>, hacedor de peregrinos existenciales, itinerantes desde Camelot hasta el palacio del Rey Pescador, Cornualles, Constantinopla, Londres, o la indeterminada Galaxia de la saga fílmica. El viaje se yergue en elemento constructivo insoslayable en los romances clásicos así como en buena parte de los contemporáneos, con independencia plena del formato vehicular de los mismos. El estatismo, la inmovilidad y el viraje introspectivo de los héroes quedan reservados para la novela decimonónica y contemporánea, con expresiones máximas cifradas en las calificadas como líricas e incluso *bildungsroman*. El romance requerirá diacrónicamente la interdependencia de amor y aventura, y, como simultánea causa y consecuencia de esta última, la realización del viaje, símbolo del crecimiento personal del protagonista, en quien se proyecta un lector también abocado a la superación de sus obstáculos y al autorreconocimiento en cada etapa.

### **Técnicas y estrategias narrativas del romance. Linealidad, entrelazado y relatos satélites.**

Si el romance posee unos dictámenes temáticos claros, también mantiene unos esquemas constructivos recursivos y propios, expuestos reiteradamente en cada uno de los títulos que compondrían el romance arquetipo. Éste descansa sobre una estructura lineal, profundamente secuencial y lógica gracias a la concatenación de episodios con

<sup>61</sup> *Regreso al futuro*, película dirigida por Robert Zemeckis (1985) podría ejemplificar la plasmación del romance bizantino o de aventuras transfundido a la gran pantalla, con la propuesta original del viaje al futuro en rotunda trasgresión al fluir lineal del tiempo. Idéntica temática puede registrarse en el clásico de la novela futurista *La máquina del tiempo*, de H.G. Wells (1895).

<sup>62</sup> Eugenia Popeanga en el ensayo titulado “Mito y realidad en los libros de viajes medievales” menciona el carácter folclórico y mítico del motivo del viaje, muy especialmente durante la Edad Media. Si bien se centra en el relato de viajes no literario inicialmente, incide en el valor alegórico e iniciático que el Medioevo concede a la traslación geográfica por el enriquecimiento personal que la superación de dificultades añadidas conlleva. “Así pues [...] esta estructura mítica [el mito de Oriente durante la Edad Media] se relaciona estrechamente con el concepto de viaje, bien sea éste un viaje imaginario, alegórico, cuyas etapas son pasos de la gran aventura de iniciación, bien sea el viaje una búsqueda profana de las tierras maravillosas donde las piedras de los ríos son rubíes”. *Historias y ficciones: Coloquios sobre la literatura del siglo XV*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, p. 73. Este mismo motivo resulta vertebral en el libro de viajes por excelencia de la prosa castellana del s. XV, *Embajada a Tamorlán* (Ruy González de Clavijo) y ya como forma renovada, en la última de las novelas de D. Juan Valera, *Morsamor* (1899).

interrelación causal y consecutiva. Cada nuevo episodio o unidad de sentido completo y acabado puede ser consecuencia del anterior, concitando a su vez las razones y motivos que incoarán el siguiente. La linealidad en el tiempo simplifica (inicialmente) la exposición de los acontecimientos narrados; el punto de partida o coordenada (0.0) ajusta así el desconocimiento del lector (con sus variables del oyente clásico y el espectador contemporáneo) al estado inicial del protagonista, cuyas peripecias y cambios de fortuna serán seguidos puntual y ordenadamente por su fiel receptor real. Es frecuente que el romance tradicional parta de unos inicios armoniosos e ideales que pronto habrán de verse quebrantados. El tiempo se subordina por tanto a la configuración de la trama, pues el romance prescinde de anacronías al echar a andar, y determina claramente quién es el personaje principal, sin reconstrucciones biográficas del mismo. El protagonista acapara la atención del lector durante los primeros momentos del texto, generalmente a través de la disposición capitular de los mismos. De mayor o menor extensión, los primeros capítulos se consagran al héroe: si se trata del caballeresco conoceremos incluso las circunstancias de su concepción (es el caso de Amadís), si por el contrario está abocado a vertebrar un romance bizantino, victoriano o *La guerra de las galaxias* lo hallaremos adulto y pronto a intervenir directamente en la realidad que lo rodea, bien para reconstruirla, bien para autorrealizarse. El conocimiento del héroe pronto invalida cualquier aproximación psíquica o afectiva gradual (tal y como sí concede la novela), pues todas sus características se manifiestan *ab origine*, impidiendo que el receptor albergue cualquier duda con respecto a la consecución feliz de sus objetivos. Por ello, el protagonista se convierte en principio y fin de todo romance<sup>63</sup>, impidiéndose mediante este procedimiento que se le usurpe el rol de columna vertebral del texto, aun cuando sus homólogos le sean verdaderas réplicas y resulte complejo individualizarlos. El personaje, sobredimensionado, asume de inmediato la condición del héroe, por lo que todo lo emprendido es garante de emoción, justicia, expectación y desautomatización. Tan alto poder de atracción se marida férreamente a la linealidad con que los hechos se exponen. La concatenación de las aventuras, unas a continuación de las otras no son sino el resultado de la capacidad sobrehumana que el héroe manifiesta tener y que le insta a solventar positivamente

---

<sup>63</sup> Cf. Lukács “[sobre el héroe épico (y extensivo al del romance)] la ronda de aventuras que adorna y llena su vida da figura a la totalidad objetiva y extensiva del mundo; él mismo no es sino el centro luminoso alrededor del cual ese despliegue da vueltas y, en el interior de él mismo, el punto más inmóvil en el movimiento rítmico del mundo”. *Teoría de la novela*, p. 86.

todas y cada una de ellas. Con una estructura secuencial, las aventuras se coordinan, y la suma de todas agiganta al héroe al final del relato. La linealidad asume así dos funciones: conduce la atención del espectador hacia el foco del que irradian las aventuras fascinantes del relato (el héroe) y magnifica con su continuidad incansable la valía y preponderancia de éste. Cualquier otra estructura de ruptura temporal relajaría la atención del lector en el héroe, por lo que analepsis y prolepsis en la construcción técnica del romance quedan reservadas para momentos específicos y mínimos, y siempre detentadores de una funcionalidad precisa.

Sin embargo, y pese a que la linealidad es el resultado de la urdimbre básica del romance tradicional, otras técnicas narrativas favorecen la inserción de nuevos episodios y aventuras, dispongan o no de un espacio propio en la arquitectura general del texto (es decir, capítulos independientes o, por el contrario, inserciones en aquellos otros dedicados al (los) protagonista(s)). Es el caso de los comienzos *in medias res* de la modalidad específica de la novela griega, o de las estrategias destinadas a dilatar la acción principal ramificándola en acciones secundarias que podrán funcionar tanto de manera autónoma con respecto al protagonista - extraíbles del conjunto de peripecias prioritarias-, como de forma complementaria, suponiendo la desviación del héroe y sus intereses de los objetivos marcados en principio para atender nuevas necesidades. Paralelas y por tanto independientes a la línea de sentido inicial, o injeridas funcionalmente en la misma, estas aventuras requieren de manifestaciones específicas: relatos satélites autócratas, interpolaciones abismadas que mantendrán la complejidad de las técnicas primitivas de la caja china en cuentística, o alternancia de aventuras protagonizadas por al menos dos personajes medulares, con lo que se responderá a una de las técnicas tradicionales del romance, la denominada *entrelacement*. La traducción nos instala en el castellano “entrelazado”, remitente de nuevo por etimología pero también mediante connotación, a labores de hilado del tejido narrativo, esto es, el propio texto. La técnica requerirá de un número mínimo de dos personajes para ejecutarse, pudiendo extenderse a cuantos caracteres acompañen a los roles principales. Consistente en la dilatación de la trama al focalizar la perspectiva e interés del narrador (consecuentemente también la del lector) en cada uno de los personajes importantes separados, alejados y autónomos con respecto a los otros, el *entrelacement* garantiza la multiplicidad de frentes narrativos abiertos, así como el proceso y desenlaces posteriores para cada uno de ellos. La acción principal, la vertebrada por el héroe, queda

así acompañada por un conjunto de aventuras y peripecias ancilares a cuantos personajes acompañen sus vivencias a las del protagonista. El lector encuentra, por tanto, diversos focos narrativos presididos por diferentes personajes de mayor o menor relevancia aunque siempre vinculados con el héroe. La fórmula más sencilla de aplicación de esta técnica es la que permite la reducción de compases narrativos a dos, en general propendidos por la separación o escisión del protagonista y su escudero, recurso que Cervantes explotará al máximo en la segunda parte del *Quijote*<sup>64</sup>, al permitir que Sancho y el caballero experimenten vivencias independientemente, el primero como gobernador de la ansiada Barataria, el segundo en su (des)apacible estancia ducal. Conforme crezca el número de personajes que hayan compartido circunstancias y afanes con el héroe crecerá también el nivel de complejidad de la técnica citada. El bloque homogéneo que hayan podido formar los personajes agrupados en torno al héroe principal se deshará (eventualmente) para, pasado un tiempo, reunificarse enriquecidos en su identidad individual. El grupo monocromo en el que sólo descuella como veta diferente el protagonista se verá desgajado en tantas personalidades singulares como miembros lo constituyan<sup>65</sup>. Los hilos narrativos del tapiz se dispersan y entretajan hasta construir microtejidos plenos en cuanto a sentido, forma y coherencia. Sin embargo, el avance de cada uno de esos vectores argumentales se puede ver fragmentado, interrumpido en un momento concreto para conceder espacio narrativo a otro de los vectores paralelos, multiplicándose las hazañas caleidoscópicamente. Las aventuras aparecen parcialmente, imposibilitadas para ocluirse de inmediato pues han de dejar paso a la proporción correlativa de los deuteragonistas compañeros. Con ello, el narrador consigue expectación lectora ante la suspensión de la fuente informativa que decide prestar atención similar al resto de frentes abiertos. Sólo concluida la ronda de avances narrativos, se retomará nuevamente la acción del primero de ellos, dosificando también ahora el desarrollo de la misma. El mecanismo resultará complicado si el número de personajes dependientes del axial es elevado. La atención puede dispersarse y la memoria no siempre podría retener la información precisa como para continuar la

---

<sup>64</sup> Cervantes, en el prólogo a la segunda parte del *Quijote* califica como “dilatado” el nuevo volumen, consciente de que las aventuras de la pareja se han ampliado considerablemente como consecuencia de la separación entre ambos.

<sup>65</sup> Actualmente, y ya en el ámbito de la televisión y cine, la técnica que permite a un personaje originariamente secundario constituirse en principal tras desgajarse eventual o definitivamente de la saga a la que pertenece recibe el nombre de *spin-off*. No obstante, el término anglosajón proviene a su vez de los tecnólogos económicos y empresariales.

lectura postergada capítulos atrás. La efectividad del *entrelaçement* quedaría así supeditada a la medida de su uso, pues la concatenación de una gran cantidad de unidades narrativas parceladas o compartimentadas, de exhaustivo seguimiento, obtendría el resultado inverso: desmotivación y desconcierto en el lector. Éste realizará un esfuerzo importante en el seguimiento atento de dichas líneas constructivas del relato, pues deberá actualizar lo leído sobre el personaje activo en el momento presente. ¿Pueden llegar a leerse ordenadamente estos relatos sin necesidad de atender a otros tantos, protagonizados quizá por personajes menos gratos al lector? Inevitablemente. A menos que entre dos personajes se produzca un contacto funcional que determine el desarrollo de las acciones antes de que el grupo disperso se reunifique, las narraciones dilatadas pueden seguirse linealmente, pues su propio mecanismo constructivo no difiere de la secuenciación lineal y el binomio de la causa y la consecuencia del romance tipo.

En otras ocasiones, el protagonista principal del romance se encontrará, repentinamente, con nuevos personajes puntuales que a su vez arrastran toda una serie de experiencias propias, obviadas al lector por su intrascendencia mediante elipsis. Creados *ex nihilo*, irrumpen en la trayectoria lineal del héroe para relajar la intensidad lectora y ofrecer un paréntesis de atención focalizada sobre un nuevo carácter al que se le habrá conferido mayor o menor relevancia. La condición imprescindible del relato satélite radica en la presencia testimonial del héroe con respecto a lo propuesto. Hasta el personaje principal se presenta otro u otros poniendo de manifiesto sus aventuras particulares así como las peripecias que los condujeron hasta su estado actual. El héroe se limitará tan solo a escuchar o presenciar los hechos, mas no deberá tomar parte. Se trata de una estrategia narrativa orientada a la distensión del estado de concentración lectora. Descansamos durante algunos momentos de una trama medulada por los tráfigos del protagonista para desviar las expectativas hacia la nueva incorporación. El romance clásico, dada su extensión y prolijidad, tendía a estas técnicas disruptivas de la tensión principal, nuevamente el mismo Cervantes ofrece en el *Quijote* cumplida muestra de dicha estrategia pues los relatos paralelos y complementarios de Luscinda, Dorotea, Cardenio y Don Fernando no atañen al acontecer lineal de Don Quijote y Sancho. El protagonista abandona su cariz activo y se acomoda durante brevísimo espacio de tiempo en una posición pasiva, testimonial. No es sino la excusa o pretexto para que el autor injiera en realidad un nuevo relato perfectamente suprimible, porque

en modo alguno obstaculiza las aventuras principales y puede exentarse de la estructura integral sin afectar al sentido definitivo de la misma.

Diferente funcionalidad alcanza la interpolación de hechos o núcleos narrativos que, contando con el protagonista, no se limitan a su sola presencia testimonial, sino que requieren de su inmediato compromiso activo para la resolución del conflicto suscitado. Desmarcando al protagonista de su inicial objetivo, incrementan considerablemente estos episodios o retos sus esfuerzos, ralentizan su *tempo* interno al dilatar sus inquietudes, pero refrendan inexorablemente valores axiales en todo héroe: bonhomía, valentía, dulzura, sentido natural de la justicia, humildad, disponibilidad, altruismo y solidaridad se revalidan en cada nueva actuación del protagonista, en especial si éstas no estaban previstas en el plan inicial. El héroe del romance, compasivo e indulgente, no podrá o sabrá negarse a auxiliar a quienes lo requieran, incluso con peligro de su propia existencia. Recordemos, por ejemplo, la encrucijada tradicional del *don contraignant*, a través de la cual, el caballero prometía ayudar a la dama (generalmente) ultrajada aceptando la premisa de no inquirir el porqué de la demanda. La palabra empeñada del caballero es depositaria de la honra del mismo, y si el código de la caballería impele a la reparación de agravios, dicha premisa prevalece sobre la naturaleza del agravio mismo, pudiendo desembocar en situaciones tensas y adversas para el héroe. Nuestros protagonistas abandonan la calidad de personaje pasivo ante la desdicha ajena para incorporarse activamente a una nueva línea de sentido que en realidad -y salvo por la orden de caballería recibida- no le compete. Se trata de una técnica muy frecuente incluso también hoy, pues con asiduidad el héroe debe asumir retos nuevos e imprevistos en el esquema inicial de su trayecto. Puede suceder que dichos paréntesis narrativos resulten independientes, es decir, con sentido completo y acabado, y que una vez concluida la aventura y restablecido el orden inicial, desaparezca toda traza de éstos. Sin embargo, en no menor número de ocasiones, alguno de los personajes que en un primer momento se presentaron circunscritos a dichas unidades, se incorporan con pleno derecho a la trama principal, bien porque hayan trabado amistad con el héroe, bien porque se sientan en deuda con él y ofrezcan ayuda o compañía fidelísima. Las interpolaciones son planteadas en los esquemas constructivos del romance como pequeños núcleos narrativos perfectamente configurados y paralelos a la trama principal. Tan sólo mantendrán con ella un nexo de unión, el que proporciona la intervención del caballero activamente, con claros fines redentores.



### Roles y personajes<sup>66</sup>. Los ejecutores de la acción en el romance.

Como realidades ideales o cognitivas, las acciones estipuladas en el ámbito de la fábula sólo alcanzarán materialización plena y volumen real cuando un sujeto ejecutor las convierta positivamente en unidades fácticas; las acciones están imposibilitadas para realizarse *per se* y se subordinan a un agente sobre el que recae la responsabilidad de su plasmación física y real. La propia creación literaria exige al autor inexorablemente roles o actantes que la materialicen. Desde la sencillez más ingenua del personaje del cuento infantil hasta la complejidad psicoemocional de Don Quijote, todos han de compartir la urgencia de la acción corporeizada. La categoría del personaje ha registrado ingentes estudios, desde perspectivas miméticas y realistas-naturalistas (personajes concebidos como *alter ego* de autores y lectores por la capacidad proyectiva que concitan<sup>67</sup>), psicoanalíticas freudianas (el personaje, como creación desde la racionalidad y vigilia del autor, carece de subconsciente y por tanto hay que negarle la alteridad humana) o perspectivas distanciadoras e irónicas que desde Cervantes hasta Valle<sup>68</sup> se alejan ópticamente del personaje, rebajándolo en su categoría y degradándolo

<sup>66</sup> Los términos empleados por la crítica para referirse históricamente a la categoría sintáctica del personaje son numerosos: rol, actante (término acuñado por el Formalismo Ruso y específicamente por V. Propp en su *Morfología del cuento popular*) y el universal personaje, procedente del *dramatis personae* latino y teatral, (cuyo origen a su vez se sitúa en el *prosopon* griego) y deconstruido por la psicocrítica que considera el falseamiento de la realidad óptica humana por parte de los personajes, pues carecen éstos de la conciencia de posesión del subconsciente, vertebral en el conocimiento pleno de todo ser humano. A su vez, Mieke Bal (*Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 2006, 7ª edición) define al personaje como actor-ejecutor de acontecimientos, siendo ambos conceptos indisolubles. De ellos dirá: “[Los acontecimientos son] la transición de un estado a otro que causan o experimentan los actores. La palabra “transición” acentúa el hecho de que un acontecimiento sea un *proceso*, una alteración [...]”. Y para efectuarse esta alteración, Bal insiste en la realización de la misma por los actores, a los que subdivide en diferentes categorías, en función de la pasividad o efectividad de su etología, recuperando para ello el término actante ya mencionado: “A las clases de actores las denominamos *actantes*. Un actante es una clase de actores que comparten una cierta cualidad característica. Ese rasgo compartido se relaciona con la intención de a fábula en conjunto” (pp. 33 y 34 respectivamente).

<sup>67</sup> M<sup>a</sup> Carmen Bobes Naves en *La novela* (Madrid, Síntesis, 1993) revisa la categoría sintáctica del personaje a la luz de diferentes tendencias críticas, entre las que destaca, por su valor mimético y realista para con el autor, la psicoanalítica (dentro de la Psicocrítica), pendiente de interpretar “al personaje generalmente en relación con el autor, del que lo cree un traslado que hay que reconocer interpretando las normas que usa el inconsciente para manifestarse” (p. 162). La autora pone en tela de juicio esta tendencia, a la que finalmente concede gran poder de atracción y sugestión en el investigador.

<sup>68</sup> En la entrevista concedida a Gregorio Martínez Sierra el 7 de diciembre de 1928 para el diario *ABC*, Valle declaraba lo siguiente: “[...] creo que hay tres modos de ver el mundo, artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire [...] [la] tercera manera [...] es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él. Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los “esperpentos”, el género literario que yo

(como es el caso de este último) hasta el mero esperpento. La evolución lógica de géneros y subgéneros insta a encuadres y a grados de complejidad diferentes en el trazado psicoemocional de los mismos. Un relato primitivo (por ejemplo, un cuento anónimo con carga moralizante o propedéutica) primará la acción sobre el responsable de la ejecución misma, desdibujando al personaje y dotándolo tan solo de rasgos mínimamente funcionales. Cualquiera de las grandes novelas del XIX acompañará perfectamente acciones y caracteres, radiografiando por completo circunstancias y ambientes por cuanto de determinación etológica puedan conllevar en la construcción emocional de éstos<sup>69</sup>. La complejidad, actuación y reflexión autónomas, capacidad de decisión, conflictos morales y confrontación agónica consigo mismo, evolución, madurez, desarrollo, carisma y atracción sobre sí de las miserias y grandezas del hombre suscitando juegos de proyección-identificación, y posesión por último del efecto sorpresa en el lector oyente configuran al personaje de novela. La selección de un momento climatérico por parte del autor conferirá al personaje (y al lector) la oportunidad de comprobar a qué clave narrativa de ficción se adscribe aquél (recordemos la distinción entre romance y novela que radicada en esta cuestión propugna Frye). Sin embargo, no todos los caracteres funcionan en estos términos finales. ¿Cómo se construye la categoría de los caracteres en los romances? La línea que escinde al personaje del cuento popular del de romance resulta escurridiza y no siempre baliza contundentemente los límites entre ambos paradigmas. La permeabilidad de los géneros dificulta la adscripción convencida a los tradicionales. Ambos modelos de rol principal (el de cuento y romance) resultan incapaces de soportar cualquier ejercicio de proyección plena que el lector u oyente, así como espectador decida llevar a cabo. Los primeros personajes con los que cuenta toda tradición literaria se instalan o en las categorías de la sencillez absoluta de los caracteres de los cuentos, o en la perfección

---

bautizo con el nombre de “esperpentos” [...]”. Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas*, edición de Joaquín del Valle-Inclán, Madrid, Alianza, 2000, p. 259.

<sup>69</sup> Émile Zola, en *Le roman expérimentale* (1881) propugnaba una aproximación hasta los mismos amparada en los, por entonces, modernos estudios médicos. La categoría del personaje quedaba así supeditada a la premisa ancestral de la creación mimética, deviniendo personajes a los que podría considerarse alter-ego del lector y/o creador por la atracción proyectiva que poseen: “[...] en revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d’un observateur et d’un expérimentateur. L’observateur chez lui donne les faits tels qu’il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l’expérimentateur paraît et institue l’expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la sucesión des faits y sera telle que l’exige le déterminisme des phénomènes mis à l’étude [...] avec l’application de la méthode expérimentale au roman [...] nous [les romanciers] partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible [...] Une expérience, même la plus simple, est toujours basée sur une idée, née elle-même d’une observation”. <http://leromanexperimental.fr>.

suma de los héroes épicos. Con ambos patrones no cabe conferir la función del espejo, ni espectadores ni oyentes logran emular al héroe. Para ambos rige un esquema de comportamientos y conductas maniqueo. Las circunstancias en las que se desarrollan las unidades de acción se encuentran polarizadas, atienden a un esquema dual en el que tan solo caben dos opciones: bien y mal, justo e injusto, bueno y malo, sabiduría e ignorancia, belleza y fealdad, premio y castigo, vida y muerte, astucia y estupidez. Rápidamente, Propp sintetiza en unos clichés la operatividad de los roles habituales en los cuentos de origen folclórico. El engranaje de las unidades de acción presentaba una combinatoria amplia y plural, pero invariable en cuanto a modos de entretrejerlas y muy concretamente de ejecutarlas. Los nudos de acción principales<sup>70</sup> recaían, según el contenido, en determinados arquetipos invariablemente. Así, órdenes, mandatos, exigencias o imposiciones dimanaban en personajes poderosos (reyes y gobernantes, o bien la figura paterna como pilar de las comunidades patriarcales), mientras que la realización de dichas acciones (que suponen exposición a los peligros y modificación de la situación de arranque) las asumen los héroes. La pasividad expectante, en ocasiones conducente a constituirse como premio o galardón, se corporeizaba en la mujer/dama; el entorpecimiento de la acción principal acometida por el héroe se alojaba en el antagonista o villano, que al igual que aquél también dispone de auxiliares o ayudantes de diversas índoles. En los cuentos folclóricos, por la carga fantástica que el también formalista Todorov examina, suele concederse al personaje heroico objetos mágicos con los que solventar, vía irracional, los principales conflictos físicos. Donantes y objetos representan nuevas categorías (estrechamente unidas) en el análisis de caracteres del cuento popular. Finalmente, el censo de roles entraña universalidad extrema, pues resultan extrapolables diacrónica y diatópicamente, así como presentan alto grado en su capacidad para transfundirse a otros géneros. En cuanto al romance, si bien extenso, hereda estas estructuras básicas sobre las que desarrollar al personaje<sup>71</sup>. El del romance,

<sup>70</sup> A su vez consignados en el catálogo de Aarne y Thompson, sobre el que volveremos más adelante.

<sup>71</sup> Manteniendo las consideraciones teóricas de Riley (Cf. *Introducción al Quijote*, p. 24) sobre los anclajes estéticos del romance, comprobamos cómo en éstos:

- a) “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.
- b) 7. La psicología de los personajes es simple. Tienden a influir directa y fuertemente en las emociones del lector, a convertirse en arquetipos psicológicos y a prestarse a alegorías y simbolismos.
- c). 8. Las cuestiones morales están simplificadas. Se puede confiar en que triunfe la virtud, pero el final feliz no es seguro”.

con independencia de formatos y épocas, no debe presentar capacidad de decisión o inestabilidad emocional como para ser disuadido de sus empeños, pues el héroe del romance nace para la aventura. Los personajes que pueblan este subgénero son requeridos por lectores, oyentes (y también espectadores) ansiosos por hallar paradigmas de una sola pieza en la que los comportamientos sean predecibles y otorguen plena seguridad al lector respecto a la resolución siempre beneficiosa y justa de los conflictos. El personaje principal del romance se convierte así en héroe que concita los semas de valentía, honorabilidad, espíritu de lucha y de justicia, compromiso salvífico altruista, imbatibilidad y perfección, contrarias todas ellas a las que jalonan la construcción del antihéroe, protagonistas generalmente de las grandes novelas decimonónicas. La previsibilidad es uno de los rasgos básicos en este tipo de relatos. Si el héroe contraviniera en algún momento lo esperado de él estaría planteando una complejidad emocional mayor de la prototípica, desarrollando autonomía y volúmenes psíquicos que lo instalarían en la novela. Derogar o abrogar alguna de las líneas de comportamiento predecibles en los personajes del romance supone un ejercicio importante de desautomatización en los receptores. Si repentinamente no fuésemos capaces de augurar la resolución satisfactoria de lo emprendido por Amadís, Superman o James Bond, el personaje nos extrañaría precisamente por romper con las pautas etológicas con las que le habremos venido caracterizando. Maniqueísmo, sencillez, previsibilidad y anulación de la incertidumbre en torno al reparto último de recompensas y puniciones, comportamientos ajustados a un modelo edificante o por el contrario reprochable y exacerbación de vicios y virtudes describen al personaje del romance, heredero de los patrones actanciales del cuento folclórico.

Admite esta propuesta la contraargumentación de quienes no hallan en los planteamientos psicocríticos la piedra de toque con la que aproximarse al estudio del personaje. Si éste debe ser (para eruirse como índice con el que dirimir el estatus de novela frente a romance) trasunto mimético de la condición humana, y ésta es incompleta salvo que se atiende equitativamente a los estados de vigilia y sueño, ¿cómo plantear la complejidad psíquica y emocional de un ente de ficción si resulta imposible el análisis de un subconsciente inexistente, pues su formulación la dirige la coherencia del autor? El personaje concebido como reflejo humano, a instancias del parámetro mimético, desemboca en un proceso de asimilación por parte del lector de las pulsiones de éstos, que lo conducen a identificar las suyas propias con las de los seres de ficción

que vivifican la obra. El personaje de romance, al igual que el de cuento, no admite tal equiparación. Frente al ser humano contingente, capaz de grandezas pero también miserias, el personaje del romance sobredimensiona tan sólo una de las dos vertientes. Los personajes trazados con una única línea, continuos en su actuación y pensamiento, serán propios del primitivismo del cuento tradicional pero también del romance. Junto a ellos, los esbozados con líneas discontinuas, irregulares en acciones, ricos en matices y valores, contradictorios (y con conciencia de la contradicción propia), y sabedores de la apostura impostada del héroe que quizá deseen ser irrumpen maduramente con la novela.

### **Espacio y tiempo. El cronotopo<sup>72</sup> en el romance.**

El manejo del espacio en la submodalidad narrativa que nos ocupa se acompasa al manejo que a su vez se haga del eje complementario, el tiempo. Espacio y tiempo, interdependientes e indivisibles, se fusionan en el romance hasta conformar una única unidad de análisis reiterada en los textos y consignada como cronotopo. Mijaíl Bajtín apuesta por la aplicación formal del término precisamente a buena parte del corpus de romances producidos<sup>73</sup>, independientemente de su filiación, ejecución o procedencia. El cronotopo constituye así una unidad inquebrantable en la que se depositan lecturas expresivas que trascienden la referencialidad inmediata aportada al texto. El castillo, el bosque o selva, el río, el mar, el navío y la torre aportarán, entre otros, la conciliación propia como espacios con los tiempos de la estabilidad, el enfrentamiento a lo ignoto, la aventura iniciática, la consumación y la coacción castrante del yo. Se diferenciarán los espacios y su funcionalidad en los romances a tenor del momento en que hayan sido

<sup>72</sup> El término es acuñado por Mijail Bajtín en “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. De él, indica el crítico que “vamos a llamar cronotopo [...] a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura [...] es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo [...]. En el cronotopo literario tienen lugar la unión de los elementos espaciales en un todo inteligible y concreto [...]. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es esencialmente cronotópica”. (Cito a través de Enric Sullá, *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 63).

<sup>73</sup> Siete son los tipos de modalidades narrativas en las que Bajtín analiza el comportamiento del cronotopo: la novela griega (confundida a menudo con la bizantina, y en cualquier caso identificable para el autor con la de aventuras y superación de pruebas), la de aventuras costumbrista (más decimonónica por tanto), la biográfica (que plantearía importantes puntos de reflexión en torno a los problemas de la ficcionalización del yo pragmático), la caballerescas (a la que no denomina romance), la picaresca, la francesa representada por Rabelais y su Gargantúa y Pantagruel y, finalmente, el idilio. Bajtín subraya la importancia del cronotopo en la novela de caballerías por la capacidad de acotar unidades de acción independientes. Regresaremos sobre ello más adelante.

formulados. En este sentido, el romance tradicional o clásico, es decir, el de orígenes medievales bretones (*roman courtois*) plantea claras diferencias con el decimonónico o sentimental; el contemporáneo, sin embargo, participará en ambas propuestas. El *cronotopo* en el romance medieval se sustenta sobre la base de una coordenada espaciotemporal idealizada<sup>74</sup> en extremo, pero posible en virtud al pacto de ficción que garantiza al lector-auditorio que los acontecimientos consignados ocurrieron *in illo tempore*. La retrotracción temporal resulta imprescindible para la credibilidad del relato ante su público, pues la sustracción a una coordenada inmediata e inminente garantiza la performatividad del acto de escritura: lo escrito ocurrió en épocas pasadas, proclives, a diferencia de la nuestra, a mentalidades que asumen que el hecho maravilloso irrumpe en el devenir cotidiano con suma naturalidad. La ruptura referencial entre el marco que encuadra pragmáticamente al lector y el que hace lo propio con los caracteres del relato habilita todo un espacio para la fantasía y la libertad creadora que exime al autor de modelos de escritura ancilares a la *mimesis* entendida como *imitatio vitae*. Para ello, el tiempo ha de ofrecer un movimiento invariable, frecuentemente el del salto hacia un pasado más o menos lejano (en el romance cinematográfico también el futuro) que permita la transducción de aspectos que la praxis valoraría como inviables, pero que se vuelven reales y naturales al amparo de la distancia temporal. Los acontecimientos narrados por los romances suceden auténticamente, eso sí, en una época pretérita e irremisiblemente perdida ya para los lectores que deberán contentarse con las labores de “edición” que los autores llevan a cabo sobre viejos manuscritos hallados en lugares recónditos, o en una dimensión temporal todavía adventicia. Todo ámbito subsumido por la coordenada espacial se tiñe de perfección absoluta, salvo que nos hallemos ante los espacios del mal, en cuyo caso el superlativo se invierte resultando una suerte de “idealidad negativa” o arquetipo absoluto de la malignidad. El romance, que pretende una retrotracción plena hasta momentos alejados de la coordenada de origen, carece por completo del afán documental así como rigurosidad del que, en pleno siglo XIX, dará en consignarse como “histórico”. Evocación y sugestión se afianzan como dos de los grandes objetivos del romance de todos los tiempos, recurriendo sistemáticamente a proyecciones pseudohistóricas en las que el mundo basculaba sobre un único planteamiento maniqueo, injiriéndose lo maravilloso naturalmente por añadidura.

---

<sup>74</sup> Riley afirma en otro de sus supuestos sobre la estética y constitución del romance que “el tiempo y el espacio no están necesariamente sujetos a las normas empíricas”. El funcionamiento del cronotopo escapa al código lógico y físico del mundo tangible, a lo que se añade una visión estetizada e ideal del mismo.

Las claves mencionadas anteriormente cobran corporeidad a tenor de la predilección del autor por espacios exóticos que invitan al escapismo. La consciencia de que la doble lejanía (espacial y temporal) garantiza la operatividad de los acontecimientos impele a los autores a seleccionar todo un mapa figurado en el que ubicar las hazañas de sus personajes, siendo una constante a lo largo del romance. Dos son, por tanto, las estrategias seguidas por éste: a) ubicación de la fábula y caracteres en países auténticos pero alejados de la realidad geográfica de los lectores y b) formulación de nuevos espacios y universos narrativos con autonomía plena, construyendo el *cronotopo* desde la máxima libertad creadora. Entre el uno y el otro el lector no advierte apenas diferencias funcionales, salvo la que permite situar a lo primeros en un mapa y a los segundos no. El romance universal puede ubicarse indistintamente en Grecia, Inglaterra o Gales o, por el contrario, en Hircania, Oliva, la Confederación de Sistemas Independientes o la República Galáctica, perdida la referencialidad histórica que los primeros tuvieron y desconocidas por completo las de los últimos topónimos. Transfundidos los términos, la creatividad del autor debe conformar todo un universo autócrata. Además, el romance contemporáneo, en cualquiera de sus modalidades expresivas y vehiculares, opta indistintamente por un cronotopo en el que pasado, presente y por primera vez, futuro, se concilian, pese a que todos mantendrán la idealización absoluta de los parámetros constructivos alegados. Quizá, de entre las nuevas variantes, la propuesta que mejor ha mantenido la predilección por circunstancias históricas alejadas tanto en ubicación como en cronología elegida sean las popularmente llamadas “novelas del oeste”. Esta variedad temática del romance contemporáneo (anatemizado no obstante por la crítica, que soslaya el valor socioliterario que poseen) gusta de retrotraerse, por influjo del cine, al Oeste americano en plena contienda entre occidentales y etnias autóctonas. El patrón al que se ciñen las tradicionales novelas del oeste resulta recursivo y se aplica inequívocamente a todo título. La evasión se garantiza desde el comienzo al transportar al lector a una coordenada alejado en su doble faceta espaciotemporal, que además propugna la escisión maniquea de sus personajes así como bosqueja un amplio, mas no por ello original, campo de actuación y aventuras. El lector convencional, que gusta de relatos en los que las unidades de acción atraigan de inmediato su interés en detrimento de trazados psíquicos, emocionales y afectivos complejos, se inclinará por la proyección de sus ansias de ruptura con la mediocridad consuetudinaria en las gestas modernas de

vaqueros y soldados contra tribus autóctonas. Espacios y tiempos se solapan hasta fundirse nuevamente en el concepto bajtiniano, deviniendo en una sucesión de lugares comunes cuya funcionalidad resulta previsible al lector. Los romances bizantino y caballeresco tradicionales encuentran en el romance del oeste su continuidad literaria y en las sagas fílmicas de héroes como Indiana Jones o James Bond su correlato igualmente. Los juegos anacrónicos que el manejo del tiempo imponía en los textos clásicos, involucionando las tramas hasta momentos pretéritos, se mantendrán también, pero invirtiendo la direccionalidad de los mismos. La proyección hacia el futuro ampara el tercer gran ciclo cinematográfico vinculado a las estructuras y estrategias del romance: *La guerra de las galaxias*. Todos ellos sin excepción, sumados a los consignados como rosas (tan frecuentes no solo en el formato audiovisual, sino literario) y policíacos o detectivescos se acogen a una sistemática selección de espacios y momentos indisolublemente unidos que fungen como unidades de sentido pleno que por su carácter predecible conceden al lector-espectador seguridades ante lo venidero. Frente al empleo del cronotopo en la novela, el romance prefiere esclerotizarlo en paradigmas irreversibles en cada modalidad. La novela, en especial la decimonónica, concede al espacio valores múltiples, llegando en ocasiones a corporeizarlos en las gentes que los pueblan y que logran arrogarse la calidad de personaje coral que, como rumor de fondo, abastece de credibilidad al relato e incluso llega a convertirse en personaje gregario. En el romance no se hallan espacios dotados con la vida de quienes en ellos se concitan, aunque el listado de cronotopos empleados a lo largo de su historia no es parvo. Su exhaustividad nos impide detenernos pormenorizadamente en ellos, si bien los más destacados y pertinentes han resultado ser castillos, bosques o selvas, ríos, navíos y países exóticos, casas solariegas y parajes urbanos en contraposición con el ámbito rural en el sentimental decimonónico, *locus amoenus* con el que afianzar el “menosprecio de corte y alabanza de aldea” en los pastoriles, castillos truculentos y escabrosos, conventos, monasterios, celdas inquisitoriales y castillos decrepitos, justas, torneos y palenques en los de corte gótico del siglo XIX así como en los históricos<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> *El doncel de D. Enrique el Doliente*, de Mariano José de Larra, es un ejemplo prototípico de acumulación de cronotopos románticos. Ramón de Mesonero Romanos, en su artículo de costumbres “El Romanticismo y los románticos” critica mordazmente la fosilización de tópicos espaciales del movimiento en el teatro español, aprovechando la figura del sobrino convertido en poeta. Así, la ironía alcanza los escenarios imprescindibles, según el muchacho, en todo drama romántico que se precie. El supuestamente escrito por el chico se titula ¡¡ELLA...!! Y ¡¡ÉL...!! *DRAMA ROMÁNTICO NATURAL emblemático-sublime, anónimo, sinónimo, tétrico y espasmódico* y cuenta, a juicio de su tío, con “las



Finalmente, el hotel distinguido, la mansión señorial, el yate, la fiesta de alta sociedad... vienen a poblar el romance rosa contemporáneo, como el lejano Oeste con rica e inextricable orografía puebla el homónimo, o los despachos policiales, los recovecos de antiguas casas y jardines los detectivescos. El cine, al menos con las tres sagas que a modo de calas se han venido mencionando exiguamente, también ofrece sus propios cronotopos como aportaciones hechas al centenario romance. El contexto aventurero y arqueológico de Indiana Jones permite jugar con pirámides, castillos, fosas, selvas, acantilados, así como con países y culturas alejadas y exóticas: el arca de la Alianza, el Santo Grial y más recientemente una fatídica calavera burilada en cristal por la cultura enigmática de los nazcas son los objetos que el actante heroico debe recuperar. James Bond también participa en una secuencia estereotipada de espacios y tiempos. El personaje de Ian Fleming se ubica en plena Guerra Fría, reutilizando algunos de los tópicos ya mencionados: fiestas, cócteles, importantes travesías, largos viajes, barcos, aviones, hoteles... En cuanto a la saga galáctica de George Lucas, el director opta por permeabilizar con referentes y propuestas futuristas y complejas los viejos referentes de la caballería tradicional. Castillos y torres trasmutados en naves espaciales y palacios oníricos, palenques y talanqueras en complicados aeródromos en los que cuadrigas supersónicas compiten, órdenes de caballería que continúan agrupando a los roles positivos en lucha constante y maniquea contra una perversidad que, explícitamente, recibe el calificativo de “lado oscuro”... En todos ellos, espacio y tiempo funcionan inalteradamente, complementándose y construyendo un sistema de valores funcionales refrendado por el uso constante que de ellos se haga en los textos que se acojan al taxón romance.

### **Voces narrativas y pactos de ficción en el romance universal.**

El estatuto de ficción universal de todo texto literario cuenta, sin embargo, con variadas interpretaciones que han pretendido abrogarlo y suplirlo con finalidades que abarcan desde la didáctica de lo contado hasta su veracidad documental. En especial, la Edad Media (como periodo en el que se enmarca el romance primitivo), al estigmatizar la ficción y lo maravilloso no naturalizado teocráticamente, coarta la libertad creadora de autores que desean emprender nuevas búsquedas en el ámbito de lo literario. La

---

decoraciones [...] obligadas en todos los dramas románticos, a saber: Salón de baile; Bosque; La capilla; Un subterráneo; La alcoba y El cementerio”. <http://www.bibliotecavirtualmigueldecervantes.es>

ficción, entendida como creación paralela a la realidad empírica, contraviene la rigurosidad de lo fehaciente por lo que carece de valores catequéticos o adoctrinadores definitivos. El autor que no desea acogerse a los rígidos modelos narrativos avalados durante el periodo medieval (los historiográficos o cronísticos, los didácticos y finalmente, los cuentos con predeterminación, al menos en España, propedéutica) o apetece de la experimentación con el relato extenso en prosa, se enfrenta a problemas de primer orden como son la combinación del estatuto de veracidad avalado y el afán creador.

Es ahora cuando el escritor debe mixturar el reconocimiento de que gozan la crónica o el texto histórico, con el ensayo de recursos o estrategias que consigan adentrarse en la ficción neta. La empresa requiere de resortes contundentes que permitan, por un lado, situar al lector en el plano de ficción decidido, pero por otro, eximir de responsabilidad alguna al autor si se vertiesen críticas sustentadas sobre las bases de la ya mencionada mendacidad. Los autores hallan, finalmente, el mecanismo constructivo que les sustenta la doble intencionalidad: el manejo específico de las voces narrativas. Con el romance se desencadena toda una puesta en abismo de voces responsables del texto cuya finalidad es balizar los marcos en los que deben situarse tanto el autor real como los autores y narradores ficticios, artífices *verdaderos* del relato. El romance se presenta así como punto de partida de la técnica del manuscrito encontrado, vórtice a su vez de la *mise en abyme* de autores, lectores, narradores y narratarios explícitos e implícitos con los que dirimir la cuestión el estatus ficticio del relato.

Los *romans courtois* bretones ya plantean estas medidas (así, el anónimo autor de *La muerte de Arturo* se refiere a un texto anterior al suyo<sup>76</sup> a cargo del Maestro Gautier Map, adjudicándose tan solo labores ecdóticas), y los posteriores romances, en especial los caballerescos, matizan y enriquecen notablemente estos subterfugios recreando el lugar común del manuscrito hallado aleatoriamente. El juego propone con riguroso método la creación de una primera voz narrativa a la que convencional y erróneamente se ha querido identificar con el autor real, y cuyo cometido no es otro que el de desempeñar el rol de editor objetivo, aséptico e imparcial de un manuscrito encontrado del que se declara ajeno y con el que no muestra más vínculo que el de ser el

<sup>76</sup> Carlos Alvar, en la edición y traducción realizada para Alianza en 1980 consigna como fecha aproximada de la redacción del texto el año 1230.

único vehículo de difusión del mismo. Su objetividad radica en la aseveración de que el texto es ofrecido íntegramente por él, acaso traducido a lenguas vulgares desde alguna otra muerta o desconocida, u ordenado para una lectura satisfactoria. Este primer autor-editor (pues es inevitable conferirle el primer rango ya que la labor de ordenación, puntuación y, en el caso de que se haya realizado, traducción, entreaña reformulación, recreación del texto) debe contemplarse como autónomo con respecto al autor pragmático de la obra, si bien en ocasiones éste se identifica plenamente con aquél al mencionarse, instando así a generalizaciones posteriores. Se dirigirá en todo momento a unos lectores igualmente prácticos y comprobables, que por aparecer cifrados en el relato, adquieren a su vez la calidad de narratarios. En estos pórticos narrativos, el autor-editor se eximirá de cualquiera de las responsabilidades mencionadas, pues habrá consistido su misión en la presentación o divulgación mera de un manuscrito raro, peregrino, novedoso. En la originalidad y capacidad para desautomatizar al lector-oyente que pueda concitar el texto se rastreará a su vez la verosimilitud transgredida de los mecanismos lógicos del mundo real, premisa ésta que puede suscitar la reprobación de lectores y crítica pero de la que no puede responder el autor por *no haber sido padre sino padraastro* de la obra. Hasta este manuscrito convergen por tanto dos nuevas figuras que contribuyen a ensanchar los rasgos polifónicos del texto: un nuevo autor implícito o explícito (el sabio Frestón que parece redactar las aventuras de Don Quijote, por ejemplo) y, al menos, un narrador plenamente integrado en la urdimbre textual. Pertenece este narrador mínimo a la categoría de los heterodiegéticos omniscientes, es decir, su conocimiento absoluto, minucioso y detallado de todo el universo literario competente se expone desde la tercera persona del singular. Es el narrador más cómodo y versátil, el que heredará, por ejemplo, la novela decimonónica porque permite la exposición rotunda y matizada al máximo de cuantos acontecimientos y aristas por ejemplo afectivas, crea oportunas el autor. El romance opta desde muy temprano por esta variable de las voces narrativas para secuenciar el avance del relato. Si bien en un momento la omnisciencia tiñe casi en exclusiva la ilación de los acontecimientos soslayando los matices emocionales y de conciencia de los caracteres, el desarrollo interno del subgénero le va a permitir, ya en el siglo XIX, un acercamiento mayor y exhaustivo hasta aquéllos, trazando radiografías psíquicas que, si bien arquetípicas, sí arrojan al menos más información sobre los personajes de la obra. La omnisciencia narradora, que sirve para que el relato transcurra en cuanto a sus unidades de acción con precisión absoluta, se verá así explotada con el

romance sentimental decimonónico, pues su uso permite el acercamiento sensible hasta los caracteres que circulan, entre otras, por las creaciones de las escritoras británicas ya conocidas.

### **Polifonía textual. Diálogos y pausas descriptivas.**

La construcción diegética de todo texto literario puede ejecutarse desde diferentes combinaciones vocales, en cuya sencillez o complejidad quedará alojada la polifonía. El término bajtiniano de rápida difusión crítica, designa el manejo que de las voces narrativas responsables del relato se haga. A mayor número de voces autorizadas para secuenciar el texto, mayor calidad de lo polifónico presentará la obra. Romance y novela vuelven a manifestar divergencias notables en el empleo de este recurso narrativo, diferencias que se incardinan en líneas de simplicidad mayor en el caso del subgénero inicial y que, como compensación, lograrán versatilidad creciente conforme la novela madure y se aproxime hasta el periodo decimonónico y naturalmente, contemporáneo.

Inicialmente, el romance parte de un estado narrativo polifónico consecuencia de la estructura abismada que el manuscrito encontrado conlleva. La escisión entre plano real y plano de ficción, y la inmediata cascada de autores y narrarios iniciales que fungen como pórtico metanarrativo de segundos autores ejecutores a su vez del relato verdadero, requiere un esfuerzo de arquitectura interna de la obra considerable<sup>77</sup>. La univocidad se diluye en los marcos y preámbulos de una narración que terminará resolviéndose al hilo de un narrador convencional, pero que juega con complejas estructuras especulares de las que germinan autores y narradores de diferentes jerarquías en un primer momento. A estas estructuras iniciales se regresará al concluir con las aventuras de los héroes, si bien ya parca o escuetamente. La pluralidad vocal antes referida es a su vez depositaria de un pacto de ficción que ha debido escamotear

---

<sup>77</sup> Umberto Eco, en su ensayo “Ironía intertextual y niveles de lectura” emplea el término *double coding* (indicando que es una expresión acuñada por Charles Jenks para explicitar las últimas tendencias en arquitectura contemporánea) precisamente como sintagma referido a la metanarratividad, síntoma de modernidad en prosa. La presencia del recurso del manuscrito encontrado se alza como una de las principales y más antiguas estrategias en literatura, presente ya en la épica homérica y actualizada con Manzoni. El propio Eco admite el empleo de estos procedimientos, de los que indica que es “reflexión que hace el texto sobre sí mismo y la propia naturaleza, o como intrusión de la voz del autor que medita sobre lo que está contando y que incluso llega a exhortar al lector a que comparta con él sus reflexiones [...] Admito que en la novela moderna la estrategia metanarrativa se manifiesta [en] lo que denominaría “dialogismo artificial”, es decir, a la puesta en escena de un manuscrito sobre el que la voz narradora reflexiona, y que intenta descifrar y juzgar en el momento mismo en que relata [...]”. *Sobre Literatura*, Barcelona, ed. Debolsillo, 2005, p. 224.

previamente el anatema que sobre las obras de creación íntegra recae. Sin embargo, la disposición laberíntica inicial da paso a la simplificación formal, originada aún así por la estructura abismada del comienzo. Salvado el procedimiento literario que supone el hallazgo del manuscrito, el relato pasará a mostrarse ancilar al narrador heterodiegético y omnisciente que el autor en grado 3 (o si mantenemos el pacto de ficcionalidad, autor primigenio del texto, antes por tanto del autor-editor y por supuesto, obviando la presencia del autor real y pragmático) ha formulado como responsable de la ilación de los acontecimientos<sup>78</sup>. Desde este momento, la diégesis se ve reducida considerablemente al desempeño de una única voz o al menos, de una voz dominante, encargada de dirimir los problemas de veracidad o mendacidad que a lo largo del relato puedan surgir. Este narrador autorizado en grado absoluto será el único habilitado para ratificar las informaciones que los personajes puedan ir proporcionando o, por el contrario, invalidarlas y conceptuar como falaces a los caracteres oportunos. Es la voz ordenadora del desarrollo, evolución y consumación final del texto, subalterno ficticio pero absolutamente fidedigno a la decisión creadora del “autor”. La omnisciencia de esta voz se incardinará significativamente en la ordenación de los acontecimientos secuenciales del texto, actuando como garante y supervisora de la precisión con que unidades de acción devienen en consecuencias concretas, convertidas éstas de inmediato en principio de causalidad de otra u otras diferentes. El conocimiento absoluto de los acontecimientos soslaya, sin embargo, el proceso de acercamiento hasta la realidad interna de los personajes, descuidada y falta de volúmenes. La previsibilidad con que los caracteres del romance son construidos así como su subordinación a unas reglas de funcionamiento interno del relato vinculado formalmente a unidades narrativas

<sup>78</sup> En el caso, por ejemplo, de *Amadís de Gaula*, este narrador se situaría en la siguiente escala:

- I. Plano real o pragmático. Autor real.....Garcí Rodríguez de Montalvo
- II. Plano de la ficción:
  - II A Documento inicial.....Manuscrito hallado en Constantinopla
    - Autor.....*Sabio desconocido*
    - Configuración del *narrador omnisciente tipo*.
    - Lengua extranjera indeterminada (“con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían”)
    - (Lector/es)-Traductor/es innominados
    - Lector-Editor texto traducido.....Ier narrador alodiegético (identificado erróneamente con Montalvo por los lectores.)

II A' Documento final.....*Amadís de Gaula*.

- I. Plano real o pragmático. Lectores reales.

folclóricas repliega la opción del buceo interno por la psique y emociones de los mismos. La omnisciencia que soslaya la identidad íntima del personaje aboca inequívocamente a éste a su trazado rectilíneo.

Sin embargo, el personaje todavía podría detentar la facultad de defender una configuración psicoemocional compleja a través del diálogo. La novela no niega esta capacidad e incluso la reclama cuando la voz del narrador se disuelve o bien se relega a categorías aquiescentes u objetivas, o bien deficientes. El *nouveau roman* convierte al personaje narrativo casi en dramático, pues el diálogo es casi el único recurso por el que éste puede proyectarse y expandirse a lo largo del texto y permitir que el lector emprenda un conocimiento riguroso y exhaustivo del mismo. En el romance, sin embargo, la interacción directa de al menos dos personajes a los que se les concede el silencio del narrador para que desarrollen un intercambio dialogístico es mínima. El diálogo, informativo o digresivo, rico en suma, no es fórmula habitual en el proceso de redacción de los romances -tradicionales al menos<sup>79</sup>-. La propia evolución del subgénero reconsidera el manejo de lo dialogístico en los siglos XVIII y XIX, y son numerosas las ocasiones en las que estos textos recurren al diálogo con la doble intención de agilizar la lectura y acercar al lector hasta los personajes más directamente, pues sus aportaciones, pensamientos, sentimientos y emociones se exponen en diálogos más o menos estereotipados. Tal vez una tercera causa, en cualquier caso, crematística y ajena a lo literario, contribuya al desarrollo del diálogo decimonónico en el romance: el precio de la obra, proporcional a la paginación de la misma, por lo que diálogos espurios, netamente superficiales no dejaron de incorporarse a las tramas<sup>80</sup>, dilatando

---

<sup>79</sup> Nuevamente Riley, en su *Introducción al Quijote*, incide en este aspecto, indicando que “13. El estilo suele ser elevado y no favorece el diálogo realista”. En efecto, la artificiosidad en el estilo del romance (clásico) viene justificada por la idealización absoluta a que se somete el universo creado. Los personajes han de expresarse como corresponde a su distinguida ascendencia y la exposición de los hechos delega en el narrador omnisciente que monopoliza la diégesis y apenas concede turno de palabra a los personajes.

<sup>80</sup> A este propósito, Francisco García Lorca, en *Federico y su mundo* (Granada, Editorial Comares-Fundación Federico García Lorca, 1997) menciona el caso del escritor sevillano afincado en Granada Manuel Fernández y González, que dictaba folletines a sus escribientes reproduciendo diálogos de mínimo valor informativo o representativo, por atender tan solo a la generación de guiones tipográficos. Cada guión se consideraba como línea completa, con lo que el grosor de la redacción aumentaba, incrementándose consecuentemente la paginación y precio final: “Ya en época de Alarcón existía un grupo o tertulia literaria, formada por escritores granadinos llamado La Cuerda Granadina. Al grupo pertenecía el desafortunado Manuel Fernández y González [...] Representa la liquidación de la novela histórica [...] Algunas de sus novelas como *El pastelero de su Majestad*, *El cocinero del Rey*, y otras de tema granadino, *Los Monjes de la Alpujarra*, tuvieron extraordinaria difusión. [...] No escribía sus novelas, las dictaba [y] puesto que el diálogo ocupaba más páginas que la descripción o el relato, era fructífero intercalar diálogos con abundantes exclamaciones o monosílabos que, con su correspondiente guión, ocupaban una línea cada uno. Se dice que, al dictar la exclamación de un personaje,

innecesariamente la acción. En todo caso, el empleo del diálogo en el romance ha sufrido cambios importantes a lo largo de su historia pues si en los inicios caía prácticamente en una anulación total, el interés siglos más tarde por las peripecias amorosas de héroes y heroínas impulsa su recuperación, pauta también por el manejo brillante que en novela alcanza. El diálogo del romance vira así desde la funcionalidad mínima en los primitivos bajomedievales y áureos<sup>81</sup>, hasta la exposición no solamente de hechos, también de pulsiones y vivencias de los protagonistas ya instalados, por ejemplo, en el romance sentimental de Austen o las Brontë. En todo caso, la casuística del diálogo que el romance en su conjunto diatópico puede ofrecer dista de la complejidad funcional e informativa que detenta en la novela. En el romance resulta inviable la estructura dialogística cervantina, que cifra en el intercambio de reflexiones, pulsiones, vivencias, recuerdos, emociones, preocupaciones y anhelos el aquilatamiento afectivo de Don Quijote y Sancho, así como la generación en no menor proporción de microtextos digresivos, cercanos desde su multiplicidad temática y crítica al ensayo. El diálogo, vehículo de conocimiento directísimo de la calidad de los personajes, surge en Cervantes como respuesta a las limitaciones expresivas de Don Quijote tras la primera salida en solitario. Deberá tenerse en cuenta también que la adecuación diafásica pertinente a cada uno de los interlocutores en el diálogo incide en la premisa tradicional del decoro poético, por el que al personaje se le configura un nivel de uso del idioma consecuente con su extracción sociocultural. También en esta premisa se depositan matices polifónicos que mientras cumple la novela, especialmente la adscrita a la estética realista, el romance prefiere obviar. El tono dominante en diálogos será monocorde y arquetípico, limando cualquier impronta que permita la personalización del discurso a tenor del personaje que lo enuncie. Esta homogeneidad estilística alcanza también a la voz narradora. El resultado general es un tejido monocromo en la tintura de las voces, que da en fosilizar la expresividad lingüística del romance si bien en los textos más próximos podrá observarse cómo apuntan extensos diálogos, aunque tímidos y predecibles en su contenido y formulación.

También en la dotación polifónica del romance se halla la incorporación de cuantos materiales textuales se consideren oportunos manteniendo procedencias

---

-¡Jesús, mil veces!

le preguntó con sorna la secretaria: “¿Pongo mil veces Jesús?”[...], (pp. 160-161).

<sup>81</sup> Se trata de diálogos cuya única finalidad es la obtención de una respuesta concisa que auxilie al héroe en el desenmarañamiento de la aventura, o lo ponga sobre la pista del camino correcto, o le informe sobre identidades secretas de antagonistas, como ejemplos más frecuentes, prácticos u operativos.

diversas, heterogéneas y ajenas al decurso prioritario de la narración. La multiplicidad de voces constructoras del texto requiere en ocasiones numerosas de materiales complementarios o coadyuvantes que desempeñan otras funciones, destacando la de erguirse en fuentes informativas paralelas a las voces autorizadas del narrador y personajes, así como la de aportar puntos de inflexión en el proceso lector al modificarse circunstancialmente los cauces de transmisión del relato. La polifonía establece todo un organigrama funcionalmente coherente que garantiza que la información se vehicule hasta el lector empleando cuantos procedimientos sean oportunos. El propio recurso del manuscrito encontrado entraña polifonía, si bien se verá complementado con nuevos materiales, generalmente inmodificables a lo largo del tiempo: cartas o epístolas, profecías, inscripciones, libros, mensajeros, voces extraordinarias (que habrán de contemplarse a la luz de estrategias consignadas como *deus ex machina*), y ya más adelante retazos de diarios íntimos, periódicos, declaraciones jurídicas, formularios administrativos, crónicas, críticas e incluso canciones amplían los marcos de la voz narrativa, enriqueciendo al texto y haciéndolo poliédrico. La frecuencia con que estas estrategias se emplean a lo largo de la narrativa contemporánea se incrementa conforme la Literatura se acerca a la renovación formal de la segunda mitad del siglo XX, teniendo especial acogida en novela. La configuración de los mecanismos narrativos desde los que prever las fuentes que informarán al lector debe tener en cuenta también en el romance. No obstante, en el romance las posibilidades desautomatizadoras del texto desde el criterio polifónico se encuentra en grados diversos a lo largo de su evolución.

Las pausas descriptivas, por su parte, aportarán a la construcción del romance paréntesis narrativas con los que retardar la progresión de las unidades de acción y obtener una pauta temporal interna que alterne el dinamismo que sojuzga los episodios factuales, con el estatismo contemplativo de las secuencias de carga plástica o visual. Las pausas descriptivas son frecuentes en la urdimbre del romance y han llegado a convertirse, en determinados episodios, en lugares comunes, recurrentes en la formulación de ciertos modelos. La reiteración de las mismas se origina en el éxito que dichas secuencias obtienen en un primer momento y que rápidamente se esclerotizan para continuar garantizando la preferencia del lector por ellas. Además, se deberá tener también en cuenta el auditorio al que los romances se dirijan. No ha de soslayarse el hecho de que el público femenino nutriese considerablemente las sesiones de lectura



comunitaria en el Siglo de Oro, así como que las destinatarias de los títulos decimonónicos sentimentales eran mujeres en su mayoría (como también lo son las que reciben actualmente el romance rosa<sup>82</sup>), o el público juvenil que consume la saga de Harry Potter o las *Crónicas de Narnia*. La presencia de descripciones meticulosas que frenan el ritmo interno del tiempo de la narración agrada en determinados aspectos al receptor, pero presenta igualmente funciones relevantes tales como la acotación precisa del contexto en el que la acción se desenvuelve o la anticipación inmediata en estos mismos lectores del tipo de acciones que sobrevengan de inmediato, precisamente por la rígida codificación de valores que estas descripciones soportan. De este modo, el detenimiento con que joyas, ropajes, armamento, arreos y atavíos de monturas, caballeros, estancias o selvas son descritos es propio de la predilección del romance caballeresco por la opulencia y exquisitez en que los personajes se desenvuelven; el bizantino opta por la minuciosidad en el trazado de tipos, costumbres y paisajes con los que procurar radiografiar lugares exóticos, lejanos y sugestivos al ánimo del lector; el pastoril gusta de la recreación de espacios edénicos, mientras que el castillo gótico se decanta por la atmósfera sobrenatural e irracional. La pausa descriptiva aloja, por tanto, la esencia del cronotopo.

### **La finalidad del romance.**

Todo texto literario, por su adscripción indiscutible a un estatuto de ficción básico y germinal, ha de generarse libre de teleologías que pretendan sojuzgarlo a intenciones distintas de la meramente lúdica. Sin embargo, la máxima *Ars pro Ars* no se resuelve siempre en Literatura y la teoría y crítica (literarias) demuestran, a lo largo de su historia, cómo la ejecución de un texto de creación impermeable a postulados

---

<sup>82</sup> Riley incide en la dilatación de las pausas descriptivas y en su adecuación al gusto estético de la época, motivos por los que los romances conectan especialmente con el público inmediato, si bien poseen mayor caducidad debido a la pronta anulación de esas mismas pautas estéticas. “El *romance* “se ajusta con esmero a la moda del día y está forjado en el molde exacto de la sensibilidad de una época” [...]. Esto explica el hecho de que tantos *romances* particulares queden tan pronto anticuados”. Por su parte, Emilio Sales considera que las (por él denominadas) “novela potterianas” y el ciclo de las *Crónicas de Narnia* (C.S. Lewis) “[...] se presentan como algo más que simple literatura. Son un milagro o un fenómeno que con el paso del tiempo ha sido asimilado como parte integrante de nuestra cultura social [...]. Entre tanto, algunos podrán seguir indagando sobre la fugacidad de esta moda, en un principio, literaria y, en nuestros días, comercial [...]”. ( Cf. *De Narnia a Hogwarts: magia, religión y fenómeno mediático*, p. 157). El autor valenciano discute, por tanto, la eventualidad de estos nuevos romances y su subordinación a las corrientes o tendencias estéticas de un determinado (y amplio) sector del público.

didácticos o catequéticos no ha sido siempre posible<sup>83</sup>. Sin embargo, y simultáneamente, el público (lector y oyente) ha demandado en aumento una línea literaria facturada desde la libertad y el entretenimiento, línea que rápida y fácilmente se esclerotiza precisamente a tenor de la acogida favorable por parte de aquél. Tan sólo en periodos y etapas estéticas relativamente recientes -se recordará que la sentencia clásica recuperada por Teóphile Gautier medula la actitud creadora modernista, manteniéndose como pilar único en épocas de renovación experimental, vanguardista y ultravanguardista a lo largo del siglo XX- se podrá constatar su vigencia en el ideograma de autores y escritores. La percepción y exégesis de muchos títulos habría podido quedar desenfocada si se desvirtuó la primacía de la función exclusiva que compete al texto literario, la función poética, y por ella y desde ella, la de creación de un universo paralelo y fenomenológicamente real, autónomo, pleno y congruente por la dotación de un código regulador interno libremente formulado por el autor. El sometimiento de la obra a análisis sociocríticos y/o psicocríticos distorsiona la auténtica finalidad del texto, consignada por Jakobson. La clave del texto clásico

tu clásico es aquél que no puede serte indiferente y que te sirve para  
definirte a ti mismo en relación y quizá en contraste con él<sup>84</sup>

residiría por tanto en la formulación verbal y estética perfecta de pulsiones y pasiones universales.

Ahora bien, el acto de lectura responde a necesidades o expectativas que fluctúan, determinadas por el lector, el contexto y la selección que aquéllos hagan de las funciones del lenguaje. La ficción se revela axial para dirimir la operatividad de la lectura, su presencia o ausencia en el texto seleccionado discrimina una de las dos funciones lingüísticas: o la referencial o la poética. El lector tiene presente el grado de repercusión de su lectura en el contexto tangible y comprobable que lo circunscribe, al

---

<sup>83</sup> Ya en la *Poética*, Aristóteles no exenta de esta necesidad teleológica al hecho literario, indicando, como percibe Umberto Eco, que la perfección formal de la tragedia no radicará en la conformación y prosecución de la trama, ni en el grado de verosimilitud de ésta, sino en la obtención de la finalidad de la misma: la catarsis (Eco, "La poética y nosotros", en *Sobre Literatura*, vid. nota 77). De esta manera, toda obra se muestra plena y autónoma no en tanto en cuanto posea un universo de construcción interna congruente, sino en el momento en que con esa misma factura ingénita alcanza el objetivo que el autor se haya propuesto inicialmente. Si ese objetivo es precisamente la creación de un universo paralelo, nos habremos instalado en la máxima parnasiana de Gautier.

<sup>84</sup> Ítalo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1993.

margen del estatuto de realidad que desde criterios fenomenológicos se arroga plenamente la obra de creación. La información que se haya condensado en un universo creado unilateralmente por parte del autor y paralelo al empírico, con claves estéticas libremente escogidas, se aunará a la función poética y será capaz de mantener la atención del lector. Los motivos que instan a este último a seleccionar un género literario son diversos, así como las expectativas generadas a raíz de dicha elección. La narrativa, en cualquiera de sus formatos o subgéneros, ofrece el seguimiento de acontecimientos prolongados en el tiempo, con excepción del cuento que cifra en su brevedad la capacidad desautomatizadora a la que Julio Cortázar rebautizase como *efecto K.O.* El romance participa necesariamente de esta premisa ecuménica. Los motivos que conducen a los lectores (pero también espectadores actuales) hasta el romance están pautados por las claves de construcción interna del propio subgénero. El formato del romance ha venido modificándose externamente, manteniendo sin embargo las claves arquitectas internas. Dentro del primero se hallan dos de los motivos básicos que justifican el acercamiento ininterrumpido de los lectores; el romance, en cualquiera de sus manifestaciones temáticas e históricas, ha venido ofreciendo inequívocamente una concepción idealista del mundo planteado internamente, así como la supervisión de un orden maniqueo que ejerce como principio de causalidad garantizando de este modo la obtención de desenlaces justos, deseables y merecidos para cada uno de los caracteres. Ambas premisas resultan atractivas al lector diacrónico. La construcción edénica del universo narrativo parte necesariamente de procesos de idealización absolutos de unos referentes pragmáticos conocidos previamente por autores y lectores. El romance constituye un micromundo paralelo, pleno y congruente por el funcionamiento del código interno de conductas y relaciones causal-consecutivas ya visto. El romance no escoge cualquiera de los aspectos que atañen al decurso cotidiano de las sociedades; su predilección se manifiesta inquebrantable ante aquellos otros reservados en exclusiva a clases minoritarias y poseedoras de importantes privilegios que admirar e incluso envidiar. El romance ha de proponer en el lector un *modus vivendi* diferente, capaz de sugestionarlo y evocarle experiencias y emociones vetadas en un orden pragmático. También debe concitar unos valores supremos añorados por los receptores del mismo precisamente por la incapacidad general para somatizarlos en el orden habitual. La minuciosidad descriptiva se detiene en parajes perfectos, en la exquisitez y lujo de ornamentos, ropajes, ajuares y posesiones (desde la distinción del

atavío de las damas medievales hasta la propia de las heroínas románticas que asisten a fiestas y bailes diversos, sin olvidar el esplendor de yates, automóviles, mansiones o cócteles del romance rosa), así como en la singularidad de las circunstancias que acotan cada una de las aventuras emprendidas por los héroes. El idealismo no repara ni en aspectos connaturales al hombre como el sufrimiento, pues si éste aparece es para ser atemperado mediata o inmediatamente por el héroe, ni en la miseria o sordidez social. El romance no pretende provocar la identificación del lector con el héroe, los juegos proyectivos sólo se producen en aquellas obras en las que el personaje, pese a su constitución poética, se halla somatizado por *los huesos, la sangre*<sup>85</sup>. Con el censo de personajes que el romance ha venido proponiendo a lo largo de su historia, esta modalidad narrativa insta a lectores y espectadores a la admiración absoluta hacia la figura heroica dada la dotación sobrehumana que ésta posee. Las limitaciones propias se ven anuladas porque presenciamos, desde nuestra categoría de receptores tradicionalmente pasivos, el encumbramiento máximo de unos caracteres que necesariamente han partido de una ficticia condición humana finalmente trascendida. Frente al mecanismo de identificación plena con el personaje de novela, el romance activa el que permite al lector anhelar los aspectos que rodean al carácter heroico, admirarlo y desear cierta permuta emocional y circunstancial. El romance invita a la evasión a partir de un entramado de acciones, contextos y personajes superiores a los referentes pragmáticos en las que se versa el lector, residiendo aquí la función lúdica del subgénero. Por ello, la formulación maniquea del código ético por el que se rigen acciones y personajes en el romance no habrá de ser conceptuada negativamente; el acto de lectura, escucha y visión del romance se realiza desde presupuestos seguros que por la reiteración del formato recibido, garantizan la concesión ecuánime de premios y castigos. La bondad, probidad y altruismo se habrán asociado inexorablemente al héroe, luego resultarán recompensadas con la victoria y la salvación. La malignidad, perversidad y vesania habrán sido rasgos del antihéroe o antagonista, requiriendo castigos apropiados y ejemplares. El éxito del romance radica en la necesidad de

---

<sup>85</sup> Es García Lorca quien en la entrevista concedida a Felipe Morales el 7 de abril de 1936, afirma, referido al teatro, que éste “es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezca en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día a día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos”. *Federico García Lorca. Entrevistas y declaraciones (1933-1936)*, Barcelona, edición de Miguel García Posada, RBA editores, 1998, p. 149.

conceder fines equitativos o en consonancia con el proceder de cada personaje. La ley de la justicia poética preside el engranaje interno en todo romance y evita la contrariedad en el receptor, que ansía presenciar un mundo de perfecta ordenación que ha de diferir, necesariamente, del pragmático en el que se incluye. El público del romance, desde los auditorios palaciegos o cortesanos de la Baja Edad Media hasta los espectadores contemporáneos que anhelan entregas nuevas de *Indiana Jones* o *La guerra de las galaxias*, desean la consumación feliz de las andanzas de sus héroes, para llorar de satisfacción con ellos y ver colmatado el deseo de impartición de la justicia natural. El romance no ha procurado que el ánimo del lector propenda hacia la reflexión. La finalidad asociada por tanto al romance, con independencia del formato, selección temática y contexto estético, diacrónica y diatópicamente, no es otra que la lúdica, escindida a su vez en la necesidad de evasión y escapismo a través de la configuración ideal de caracteres y hazañas, y en la ejecución infalible de la justicia poética que vertebrará todo el relato.

### I. 3. TIPOLOGÍA DEL ROMANCE TRADICIONAL

#### Los romances castellanos: caballerescos, pastoriles, bizantinos, moriscos y sentimentales

### **Diversificación del romance durante la Edad Media y Siglo de Oro. Los romances de caballerías, pastoriles, bizantinos, moriscos y sentimentales.**

El romance, tras su aparición en la literatura occidental, se mantiene vigente -si bien con modificaciones externas o relativas a su estructura superficial-, a lo largo de las diferentes épocas y estéticas, llegando a alcanzar al lector coetáneo como se ha venido indicando en capítulos previos. El desarrollo de este subgénero narrativo satisface la necesidad de un público que anhela un formato de ficción en prosa desde el que procurarse la evasión connatural al Arte<sup>86</sup>, así como el deseo de un sistema de reparto justo de recompensas y castigos determinados por las conductas particulares, y ajeno a la imperfección del mundo tangible que lo rodea. El romance, iniciado en el siglo XII en

---

<sup>86</sup> José F. Montesinos, indica, a propósito de los (confusos en cuanto a clasificación genérica) romances decimonónicos, que a aquellos lectores románticos “lo mismo le daba una cosa que otra [...] El triunfo de la novela, con el advenimiento del romanticismo, va a escindir la sociedad en dos grupos, jóvenes y viejos; los jóvenes serán los grandes devoradores de novelas. Por espíritu romántico. Son los que hacen de ella un artículo de primera necesidad que ya no se excusa. “Si no hay quien las escriba bien, las leeremos mal escritas, porque no se excusa leer novelas mientras haya jóvenes de ambos sexos, felices cuando a lo menos ven respetada en ella la moral”, observará discretamente Lista, aunque contaba entre los viejos. [...] Lista [...] no deja de inquietarse por el “pésimo efecto de ciertas novelas que, bajo el pretexto de inocular el *sentimentalismo*, presentan a la imaginación exaltada del joven un mundo ideal, cuyo menor inconveniente es hacerle desconocer la sociedad verdadera...”. “Romanticismo e industria editorial” en *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1982, 4ª edición, pp. 128-129.

ambientes cortesanos bretones partiendo de las referencias vetustas y mitificadas de Arturo y sus caballeros, presentará dos etapas cronológicamente diferenciadas que sin embargo, conservan inalterable la naturaleza y condiciones reseñadas: junto a una época primitiva, en la que los ciclos artúrico, carolingio y bretón inauguran el subgénero con rasgos formales distintivos -tales como la narración metrificada-, aparece una segunda de ratificación plena de la anterior, pero distanciada en tres siglos. El romance, como nueva manifestación del hecho literario, se traza desde la, paradójicamente, consolidación extraliteraria de la cultura occidental, situación que predeterminará la disminución, entre otros rasgos, de una sobrecarga temática bélica si se le coteja con la épica<sup>87</sup> románica y no románica que argumentalmente la había precedido en cuanto a necesidad por contar. Simultáneamente, se producirían dos hechos relacionados con la somatización de los primitivos romances, que terminarían por establecer el paradigma universal de éstos:

-si en una primera etapa, los *romans* bretones se formularon métricamente, las traducciones posteriores a que se sometieron para incorporarse a nuevas tradiciones literarias impidieron que conservaran la disposición métrica original. Al trasladar a lenguas diferentes los textos iniciales, el mantenimiento de la estructura métrica resultaba difícil. Al no respetar el criterio del verso y suplirlo por la línea continua que impone la prosa, el romance gana en dilatación, se extienden las aventuras y se pormenorizan los detalles.

-la traslación y adaptación de los romances primitivos reveló rápidamente un conjunto de premisas constructoras del relato que se reiteraban, con variaciones mínimas en cada uno de los modelos trasladados. Se conforma de este modo un banco de recursos narrativos con los que urdir estructuras profundas y superficiales recurrentes que gradualmente arraigan en el imaginario colectivo social y por tanto, en los autores próximos.

---

<sup>87</sup> “Durante los siglos X y XI [...] Europa se ve amenazada por poderosos enemigos exteriores de razas exóticas, árabes, normandos y húngaros, y no existe una autoridad poderosa y acatada. [...] Son tiempos de transición en los cuales las luchas contra los invasores, las rivalidades dinásticas y la fiera de la sociedad cristiana tienen un carácter entre heroico y brutal muy propio para la sugestión de temas legendarios que se van formando poco a poco entre el pueblo y que luego encontraremos convertidos en cantares de gesta en lengua romance a partir del siglo XII”. Martín de Riquer y José María Valverde, “La literatura latina medieval”, en *Historia de la Literatura Universal*, pp. 161-162.



De este modo, la prosificación y la recursividad<sup>88</sup> vienen a concluir el conjunto de características ingénitas del romance, con independencia diacrónica y estética no obstante sus orígenes medievales.

### **El originario *roman courtois*. Recepción europea y transformación en el romance de caballerías castellano.**

El romance caballeresco nace predeterminado por el concepto clásico del *otium*. El entretenimiento de un público muy acotado (cortesano inicialmente, más tarde popular y multitudinario) propende en buena medida sus cualidades descriptivas y formales. Leonor de Aquitania, a quien se dedicará la segunda de las obras en las que la presencia del rey Arturo se consigna<sup>89</sup>, manifiesta gran preocupación por el enaltecimiento cultural de los círculos palaciegos que la rodean, para lo que impulsa a trovadores e iniciadores del nuevo subgénero, alejado ya de la épica. Chrétien de Troyes, responsable máximo de la conformación del ciclo de romances de temática artúrica, y punto de partida de la Vulgata y Post-Vulgata, se sitúa como referente del renacimiento cultural francés del siglo XII auspiciado por la Reina Leonor y máximo artífice de una literatura nueva en la que ya no hay fines divulgativos sino de solaz. Por primera vez, el romance efectúa un doble proceso: de transformación externa (abandono definitivo del verso por la prosa superadas las traducciones-adaptaciones primeras), y de ampliación considerable de las líneas temáticas iniciales. La suerte seguida por el romance cortesano en las diferentes tradiciones literarias europeas también diferirá en evolución, solidez y permanencia. El seguimiento del romance en las literaturas inglesa y francesa durante la disolución del Medioevo y nacimiento de la época humanista sostiene notables divergencias con respecto al desarrollo conseguido en España y sus diferentes tradiciones literarias, en especial, la catalana. Mientras que en Francia e Inglaterra la perdurabilidad de los *romans courtois* no rebasa el siglo XV, en España será esta centuria la que se convierta en el punto de partida de la prosa popularísima que

---

<sup>88</sup> La recursividad de los libros de caballerías tradicionales extiende sobre ellos un halo de aire de familia innegable, permitiendo al lector la anticipación de los acontecimientos. Cervantes, a lo largo de la primera parte del *Quijote* hace a éste repetir y remedar puntualmente los numerosos tópicos que urden las tramas de dichos libros. Los *fabulosos disparates* objeto de la *invektiva contra los libros de caballerías* (como Cervantes ya consigna en el prólogo de 1605) se corporeizan en la sarta de pasajes fosilizados que Don Quijote ha interiorizado mecánicamente y que se abren ante él como catálogo de posibilidades que, combinándose entre sí, resuelven positivamente la situación o *paso* en que se halle el caballero, siempre conforme a sus modelos librescos.

<sup>89</sup> *Romance de Brut*, de Wace.

un siglo y medio más tarde se verá enjuiciada crítica y estéticamente con la publicación del *Quijote*. El ciclo artúrico, preludiado por Geoffrey de Monmouth y su *Historia Regum Britanniae* y secundado desde Wace y su *Romance de Brut* hasta Chrétien de Troyes, Vulgata y Post-Vulgata, concluye su presencia activa en la literatura inglesa a través de *Le morte d'Arthur* (publicada póstumamente en 1485), compilación de Sir Thomas Malory de la saga protagonizada por el rey y sus caballeros, ya prosística. En cuanto a Francia, la pervivencia del ciclo previo se compagina con el modelo temático vernáculo, *Tristán e Iseo*, así como con los diferentes pasajes y personajes que pueblan la tradición carolingia inaugurada por Roldán, hasta alcanzar en el siglo XV títulos como *Paris et Viene* o el *Roman de Pierres de Provence et de la Belle Maguelone*. Finalmente, a mediados de siglo, la literatura francesa escora la producción del romance tal y como lo conoce hacia presupuestos desmitificadores o de estética realista, desde el enfoque imitativo. El universo heroico de los caballeros andantes ve amortiguada su perfección superlativa, y la inclusión de realidades fantásticas o maravillosas naturalizadas previamente deja paso a la inquietud por la exhaustividad descriptiva desde la que conformar una atmósfera verosímil. *L'histoire et plaisante cronique du Petit Jean de Saintré et de la jeune dame des Belles Cousines* (1456), de Antoine de la Salle, instala al lector francés ante un romance que, si bien conserva el diseño original del cortesano y artúrico devenido en caballeresco, interpola aspectos de construcción renovadores y rupturistas. Finalmente, el idealismo maniqueo del romance del XV quedó superado por la desmitificación grotesca rabelaisiana, como deconstrucción del ideograma de la caballería y la corte: el viaje de ambos gigantes subvierte el que emprenden caballeros y escuderos. Tan sólo España se convierte en la matriz en la que el subgénero narrativo romance obtiene un desarrollo y consolidación máximos, adaptando o re-creando el antiguo paradigma artúrico. Las publicaciones crecientes en este formato presiden ambos siglos (XV y XVI), ofreciendo títulos vertebrales como *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco* en esta última centuria. El espectro narrativo español bajomedieval muestra capacidad aperturista hacia tendencias nuevas advenedizas, a las que somete a procesos de adaptación a las premisas culturales propias. Así, a partir del siglo XIV la publicación anónima del *Libro del Caballero Zifar* inicia un proceso extenso de aclimatación del subgénero narrativo romance en la tradición literaria castellana, que gradualmente se irá extendido hasta las literaturas catalana y valenciana, si bien permeabilizados todavía por fines didácticos y edificantes.

La materia clásica grecorromana trabajada por los *romans d'Antiquité* franceses, el componente hagiográfico y la extrapolación de las líneas carolingias, bretonas y artúricas resuelven los romances españoles que concluyen la Edad Media e inician el Humanismo, como hipertextos o sustrato literario convertidos en canon para la construcción de nuevas líneas narrativas. De este modo, en el siglo XV la producción de romances en literatura española se subordina a la única línea argumental hasta el momento conocida, por importada desde la Bretaña: la caballeresca. La literatura catalana ofrecerá los dos títulos iniciales básicos en el recorrido diacrónico del romance caballeresco peninsular: *Curial e Güelfa*, anónimo de 1443, y *Tirant lo Blanch*, de Joanot Martorell y *editio princeps* en Valencia, en 1490. Por su parte, la tradición castellana asiste al desarrollo incontenible de esta modalidad narrativa, que se convierte en el formato predilecto de lectores y oyentes, a cuya demanda se responde con la publicación incesante de títulos nuevos, excediendo en numerosas ocasiones, las imposiciones de la estética o la originalidad que los libros hubieran requerido. Si bien se desarrollarán con mayor detalle y en apartados pertinentes estas cuestiones, el censo de libros de caballerías (“libro” es el taxón empleado en la época para consignar genéricamente a las creaciones recién implantadas y ajenas a modelos o arquetipos previos) es lato: a la traducción-edición con que Garcí Rodríguez de Montalvo califica a su *Amadís de Gaula* (1508), se suman, entre otros, *Las sergas de Esplandián* (1521), el ciclo de los amadises y palmerines (*Amadís de Grecia*, *Palmerín de Olivia* y *Palmerín de Inglaterra*, de 1535, 1511 y 1547 respectivamente), *Primaleón* (1512), *Clarián de Landanís* (1518 y 1522), *Lisuarte de Grecia* (1525), *Florisel de Niquea* (1532), *Florambel de Lucea* (1532), *Tristán de Leonís* (1534), *Belianís de Grecia* (1545), *Cirongilio de Tracia* (1545) o *Felixmarte de Hircania* (1556), hasta alcanzar la publicación en 1605 del *Quijote* como contratexto caballeresco, de intención desmitificadora gestionada desde la deconstrucción y la parodia de los prototipos. En una dirección muy similar, la literatura italiana reconduce su narrativa renacentista hacia el parámetro caballeresco, que auxiliado por la *novella* sentimental presenta al lector dos versiones antagónicas, pero complementarias y actualizadas del Roldán carolingio transformado en Orlando: *Orlando enamorado* de Mateo Boyardo (1483) y *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1516).

El romance caballeresco se presentaba así como primero temáticamente especializado, al incorporar, junto a las condiciones esenciales del subgénero, señas de

identidad propias que el público lector respalda con demandada invariable. A él se añadirían, a lo largo del siglo XVI, cuatro variantes, que se designarán como romances bizantinos, pastoriles, cortesanos o sentimentales y finalmente, moriscos (estos últimos absolutamente autóctonos). Las denominaciones del modelo quintuple vienen determinadas por la dirección argumental que la fábula escoge.

### El romance pastoril.

La implantación de los cánones literarios renacentistas italianos exportará un nuevo tipo de romance denominado pastoril. Sannazzaro publica, en 1504, *La Arcadia*, texto fundacional de esta propuesta que alcanza rápida difusión por las literaturas románicas, en especial las española y portuguesa<sup>90</sup>. El romance pastoril cuenta en nuestra literatura con al menos dos títulos relevantes, *Los siete libros de Diana*, de Jorge de Montemayor (1559) (que Gil Polo continuará bajo el título *La Diana enamorada*) y *La Galatea* (1585) con la que Cervantes inaugura su trayectoria editorial en prosa<sup>91</sup>, pero que agota asimismo la vigencia del modelo arcádico prolongado durante el siglo. Sannazzaro aporta un formato egloguesco enlazado con la literatura clásica y Virgilio a través de las *Bucólicas*. El análisis de las claves constructoras del prototipo pastoril revela que, a los dictámenes inherentes al subgénero romance, se añaden:

-la selección sistemática de un espacio natural, tratado desde un idealismo absoluto que proporciona un cronotopo edénico en el que el clásico *locus amoenus* se actualiza. El romance pastoril rescata la dilogía también grecolatina que contrapone la urbe al campo y la villa a través del “menosprecio de corte y

<sup>90</sup> En Portugal, la aportación renacentista al romance pastoril se titula *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro. No puede considerársela íntegramente pastoril o especular a los modelos de Sannazzaro o Montemayor puesto que el prototipo considerado como tal está inserto en un discurso narrativo mayor y de carácter sentimental al modo italiano no obstante. Otra de las peculiaridades del texto portugués, que lo hace oponerse al italiano y los castellanos es la voz narrativa empleada, femenina y autodiegética, más cercana a la del relato periférico o satélite que se adjunta al romance en un segundo nivel de narración, e incluso a la voz responsable y protagonista de la picaresca castellana.

<sup>91</sup> Avalle-Arce, en *La Galatea: The novelistic crucible* (University of California Santa Bárbara), expone el terno de características que Cervantes se autoexige en la construcción de la misma, conforme está dispuesto en el modelo egloguesco o pastoril del momento: “A new reading of the prologue leaves the following balance of intrinsic characteristics of *La Galatea* that the author wants to emphasize on this occasion: 1. the work was written to be aesthetically pleasing («para más que para mi gusto sólo le compuso mi entendimiento»); 2. there is a mixture in it of philosophy and bucolic («haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores»), and 3. its characters are real persons disguised («muchos de los disfrazados pastores della lo eran sólo en el hábito»). One need not be particularly erudite to conclude that these three characteristics constitute some of the fundamental elements of the pastoral genre in Spain, that all three are the most habitual and commonest ingredients of the pastoral novel”. <http://bibliotecavirtualmigueldecervantes>

alabanza de aldea” que Fray Antonio de Guevara lexicaliza como título homónimo (1539). El tiempo detenido invita a la reflexión y al deleite en la contemplación de la Naturaleza, los ánimos se concentran en las pulsiones más nobles y, entre ellas, el amor. La supresión de toda intención estética especular a la realidad pragmática a la que no se pretende emular es la premisa básica para la lectura y comprensión de este romance<sup>92</sup> absolutamente popular y cercano a todo el espectro social.

-Construcción de caracteres específicos, consecuencia de la clave anterior. El pastor del romance pastoril difiere del referente real, se encuentra idealizado, prescinde en su configuración del decoro poético que en movimientos posteriores coadyuva a trazar personajes sólidos y rotundos.

-El binomio aventuras-amor que resulta medular en todo romance, admite matizaciones en el pastoril. Las aventuras se relegan ante la trama amorosa, y sólo si para el desarrollo de ésta resultan pertinentes, se podrán introducir algunas unidades de acción instadas recursivamente por el amor. Replegar la vertiente estructural que compete a las aventuras dilata el tiempo narrativo, lo ralentiza e implica la recuperación de las mismas a través de voces narrativas autodiegéticas responsables íntegramente del desarrollo de éstas. Las aventuras posibles no se desarrollan conjuntamente con el devenir de la trama salvo que formen parte medular de ésta. Su interpolación se hace como relato satélite y por tanto autónomo, desprovisto de finalidad fáctica y poseedor, sin embargo, de funciones acreditativas del personaje narrador o de los personajes contemplados en el relato. Ello contribuye también a la exposición conceptual de la materia amorosa, permeabilizándose el tejido narrativo con la primitiva *quaestio amoris* de la tradición italiana. La presencia de las trazas formuladoras del romance

<sup>92</sup> Sin embargo, la ubicación pastoril y egloguesca respondía en realidad a un estereotipo de vida ansiado por las cortes, que más adelante se reiterará en los siglos XVII y XVIII con la caracterización de monarcas y cortesanos como pastores, recreando el *modus vivendi* de éstos según los textos pastoriles. La corte, a la que paradójicamente parecen vituperar los textos, no es sino la principal receptora de los mismos por el proceso transformador e idealizador que contenían. No debemos olvidar que las églogas constituirán también un subtipo dramático renacentista; Don Quijote y Sancho topan, en la segunda parte (capítulo 58), con unas doncellas ataviadas como tales y vinculadas con la escenificación de las mismas. Más tarde, la corte de Felipe IV, para la representación, juego y mimo de estos cuadros pastoriles, se alojaba, con razón, en el Buen Retiro, “con sus lagos, explanadas y grandes salones para espectáculo y fiestas; con sus bosques para la caza; con su mezcla de ermitas católicas y desnudas divinidades paganas; con sus apartados pabellones y rincones floridos y umbrosos, propicios al culto de Eros, era el más adecuado marco para aquel rey galante y libertino, y para aquella corte caballerisca, sensual y fastuosa”. (José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, Madrid, Alianza, 2006, p. 220.

sentimental -también de orígenes italianos- es capital en el pastoril. El deslinde entre uno y otro resulta complejo, porque el maridaje entre ambos es casi absoluto y sólo los matices externos relativos a la contextualización o extracción social de los personajes puede pautar el predominio de unos patrones u otros.

-Frente a la focalización masculina del romance caballeresco, en el que el héroe y todo lo que le concierne son presentados desde la primacía del hombre superlativo, la perspectiva en el romance pastoril escora hacia el universo femenino, impulsor de la trama y catalizador de la pulsión amorosa que se refleja poliédricamente. La sintagmación de los títulos constata la primacía de la heroína protagonista del pastoril.

-La injerencia de episodios maravillosos se reduce en el romance pastoril, si bien es infrecuente un soslayamiento pleno de este tipo de acciones o intervenciones.

Estos rasgos se superpondrán a los ya sistematizados, como responsables directos del ejercicio de identidad propia del romance pastoril frente al resto de los romances hermanos.

### **El romance bizantino.**

El tercero de los romances ofertados durante el Renacimiento admite la denominación tradicional doble de bizantino y griego, si bien la crítica no reconoce como análogos y por tanto sinónimos ambos términos, estableciendo una cronología específica para cada uno de ellos<sup>93</sup>. El paradigma primitivo se hallaba en la literatura helena a través de Aquiles Tacio y su *Leucipe y Clitofonte* (finales del siglo III d.C.), que el Renacimiento italiano recuperó y recreó sirviendo la traducción de Ludovico Dolce de texto traslaticio entre la propuesta genuina y la adaptación que en literatura española llevará a cabo Alonso Núñez de Reinoso con su *Historia de los amores de Clareo y Florisea, y los trabajos de la sin ventura Isea* (1552). Esta tipología de romance tradicional es asumida nuevamente por Cervantes, y si en el caso del romance

<sup>93</sup> La diferenciación entre ambos sitúa al romance griego en un periodo anterior, balizado por los siglos I y IV con revisión y reinterpretación en el siglo XII y con procedencia oriental ("The Greek romances in the middle ages are tales of love, death and adventure. As such they may be seen as the successors to the first and fourth centuries AD, and more distantly, among the ancestors of the modern European novel", Roderick Beaton, *The Medieval Greek Romance*, Cambridge University Press, 1989, p.11), mientras que el bizantino se instala en etapa posterior (siglos XVI y XVII), por tanto coetánea al resto de propuestas del romance. Este segundo modelo contará con fuerte arraigamiento en la literatura occidental, pese a mantener la predilección temática por el Oriente descubierto en nuevas rutas y expediciones.

pastoril *La Galatea* supuso el punto de partida editorial del escritor, el bizantino cristaliza en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, al tiempo que cierra subgénero y trayectoria narrativa del alcalaíno, que no lo verá publicado. En 1617 aparecerá, póstumamente, la primera edición.

El romance bizantino sostiene, por su parte, numerosas concomitancias con el caballeresco en cuanto a estrategias y mecanismos de evolución de la trama, en la que amor y aventuras presiden equitativamente la fluctuación de las acciones. Son las variantes más análogas, apreciándose mixtificaciones y rasgos convergentes entre ambas. El romance bizantino se convierte en el germen de la ulterior novela de aventuras que halla en el siglo XIX su momento de máxima importancia. No obstante, aunque las analogías entre ambos formatos sean numerosas, la construcción externa del último precisa de los rasgos siguientes:

-La carga protagónica descansa simultáneamente en la pareja protagonista. El romance caballeresco concentra todo el interés sobre una única figura principal, la que constituye el héroe, desplazando el foco perspectivístico hacia personajes menores sólo en momentos puntuales en los que la presencia del caballero principal se asocia a aquéllos o se ha sometido circunstancialmente al sesgo que puedan adquirir las hazañas de estos secundarios, tal y como incorporaba, por ejemplo, la técnica del *entrelacement*. El monolitismo del romance caballeresco contraviene la estructura narrativa dual que resulta de la supervisión paralela de las hazañas que competen a ambos protagonistas en el bizantino.

-El viaje se conceptúa de modos diferentes. El caballero andante es, haciendo honor a su denominación, caballero itinerante *per se*; la obtención de honor, gloria, fama y nombre que lo eleven en la corte hasta mostrarse digno de la dama se asocia al acometimiento de aventuras con las que reinstaurar los órdenes maniqueos resquebrajados, y reordenar por tanto los dominios de actuación del bien y el mal, siempre con primacía de aquél sobre éste. La puesta en camino del caballero es consciente, buscada y necesaria, nutricia emocionalmente por cuanto de experiencias novedosas deberá arrostrar. En cambio, el viaje, para la pareja bizantina, resulta anecdótico, contingente. El fátum que gravita sobre el relato invierte los términos y reestructura la escala de prioridades narrativas. Así ocurre tras la intervención de algún suceso desencadenante del cambio de

---

fortuna. El destino irradia la fuerza que promueve los encuentros y desencuentros entre los diferentes personajes. Se añaden, a su vez, lances que contribuyen a revolver todavía más la trama, tales como secuestros o raptos, desapariciones que se resuelven más adelante con reencuentros milagrosos, reconocimientos de raigambre clásica (*anagnórisis*), naufragios, salvamentos, desconocimiento absoluto de la suerte corrida por los compañeros de viaje, mantenimiento de votos de castidad inquebrantables por parte de las protagonistas femeninas, matrimonios secretos, muertes aparentes... Muchos de estos recursos son anclares al caballeresco también, si bien en éstos se supeditan a una finalidad última, el fortalecimiento de la calidad óptica del héroe, mientras que en el bizantino detentan como única función el divertimento del público lector u oyente hasta la culminación del relato con su restauración de las premisas felices del orden inicial.

-El romance bizantino no se constriñe a una pauta social o jerárquica que haya predeterminado inicialmente tanto a receptores como caracteres. La selección premeditada de los contextos caballeresco o pastoril, así como morisco más adelante, conmina irrevocablemente a adoptar todo un juego de convenciones estéticas, costumbres y escenarios reglamentados que imponen a su vez directrices por ejemplo, descriptivas, que el autor respeta. La principal divergencia entre los héroes del resto de romances y los que protagonizan el bizantino estriba en la independencia estamental de los últimos, ajenos a órdenes caballerescos, o bucólicos, o fronterizos. La pareja principal del romance bizantino es extraída de un orden medio sobre el que recaen convenciones idealizadoras prefijadas por la naturaleza misma del romance, pero independientes del encorsetamiento formal que ciñe al de caballerías. Los protagonistas del bizantino suelen resultar personajes que irán adquiriendo la categoría heroica conforme afronten los “trabajos” diseñados por el destino para ellos.

-La retrotracción temporal en el romance bizantino acorta la distancia con el receptor si se la compara con la situación pretérita del caballeresco. El orden de la caballería andante presupone enraizar la fábula en un contexto en el que el universo de las cortes y caballeros fuese realidad fáctica, situación de la que el lector tiene conciencia de lejanía por estar invalidada en el momento real de



recepción. A ello contribuye la incorporación de la técnica del manuscrito encontrado que garantizaba precisamente la plena realidad pragmática de lo narrado por situarse temporal y espacialmente en una coordenada lejana y exótica. El romance bizantino ni exige una ubicación inmediata de caracteres y acontecimientos, ni impone la regresión hacia épocas alejadas en exceso de sus primeros receptores. Cervantes dota de cronología interna al *Persiles* deducible en torno a mediados del siglo XVI. La comparecencia de Sigismunda- Auristela ante el Papa para cumplir con la exigencia del besapiés y la identificación de éste con Paulo IV<sup>94</sup> acerca la línea temporal del romance con la coordenada factual del lector.

-La itinerancia del viaje, axial en el romance bizantino, lo conduce a compartir con el caballeresco la exigencia de un contexto exótico que invite al escapismo o la evasión, no sólo por parte de los protagonistas sino también del lector. El relato bizantino constituye la reformulación del libro de viajes medieval impulsado, por ejemplo, por Marco Polo a través de la publicación del *Libro de las Maravillas del mundo* y ya en la tradición española, la *Embajada a Tamerlán*<sup>95</sup> de Ruy González de Clavijo. El romance bizantino adjuntará descripciones minuciosas de parajes y espacios alejados de la realidad inmediata de los lectores, tradiciones, costumbres e intrahistoria de los espacios de acogida. El efecto desautomatizador se consigue a través de la confrontación de dos realidades, la conocida y la evocada por el romance, ésta a su vez depositaria de cuantas licencias poéticas haya estimado necesarias el autor para resaltar la importancia del viaje. El atractivo del relato bizantino reside en buena medida en la sugestión que se genera en el lector al evocar *modus vivendi* paralelos, poliédricos y con afán de apertura perspectivística.

-La inclusión de situaciones maravillosas y fantásticas continúa siendo parte importante en las claves compositivas del romance bizantino. El tratamiento estético del tiempo interno insta al empleo de anacronías de sentido o dirección proyectivas, esto es, prolepsis, con las que anticipar narrativamente el sesgo que adoptará el periplo de los protagonistas. El sueño y la profecía pueden

<sup>94</sup> Cf. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, en edición de Carlos Romero Muñoz para Cátedra. Madrid, 1997.

<sup>95</sup> El texto, que se concibe como crónica del viaje efectuado por los embajadores de Castilla hasta Oriente durante 1403-1406 en misión diplomática para con el emperador Tamorlán, plantea todas las premisas de la relación de viajes sin afán literario que prelude el de Marco Polo.

predeterminar el curso de la acción, así como el modo en que los protagonistas habrán de arrostrar las contrariedades que, conceptuadas como aventuras, acechen en su ruta. La advertencia, el consejo o, por el contrario, la premonición inquebrantable se asocian al espacio del sueño como ámbito de transgresión de la secuencialidad temporal natural que rige, por el contrario, la vigilia. Los héroes del romance se convierten frecuentemente en receptores de informaciones sobrenaturales que trascienden el orden lógico del conocimiento y que se materializan congruentemente a través de mecanismos de clara función oracular o profética<sup>96</sup>. Sin embargo, la naturalización del elemento fantástico en el relato de caballerías evitaba que los personajes se escandalizasen, no sufrían así proceso alguno de desautomatización ante la interpolación de estas unidades de ejecución a cargo de criaturas mágicas. En el romance bizantino esta estrategia se ve modificada por el sentido itinerante de la trama que ha de habilitar la confrontación entre realidades y circunstancias dominadas y las análogas desconocidas y conmocionantes. Si en el libro de viajes se manifiestan la estupefacción que en el ánimo del viajero protagonista infligen determinados acontecimientos, el romance bizantino, adscrito al ámbito de la ficción y por tanto libertad generadora, reproduce igualmente episodios en los que la extrañeza de los personajes está determinada por el descubrimiento de realidades y caracteres inopinados<sup>97</sup>. El enjuiciamiento definitivo podrá verse suspendido,

<sup>96</sup> A propósito del romance de caballerías, y en sintonía con el bizantino, Cacho Blecua considera que “[...]los sueños cumplen varias funciones en el relato similares a las profecías:

1º. Intrigan al lector y aumentan su expectación por el desarrollo de los acontecimientos.

2º. Anuncian enigmáticamente unos acontecimientos futuros, es decir, sirven de eje sobre los que se estructura el relato.

3º. Tanto sueños como profecías señalan el carácter apriorístico de los personajes y de los hechos, que por su misma naturaleza son excepcionales.

4º. Al proyectarse bajo un lenguaje más o menos críptico se llama la atención del lector-oyente, que evidentemente prestará una mayor atención sobre estos elementos maravillosos.

5º. Como se utilizan elementos eminentemente literarios, relaciones metafóricas y metonímicas, el lector u oyente puede identificarse-aunque la Iglesia lo prohibiera-en intérprete o desvelador de sueños y profecías ficticio. Se trata de un juego literario”. José Ramón Trujillo, “Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica. Sueños, milagros y bestias en la *Demanda del Santo Grial*”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, editores José Manuel Lucía Megías y M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p.799.

<sup>97</sup> Las siguientes líneas cervantinas confirman la confrontación de perspectivas y asunciones de la realidad inmediata por parte de los personajes protagonistas de todo romance bizantino (convertidos en *homo viator*). La estupefacción o perplejidad deviene de la colisión de entidades conocidas, suponiendo la apertura de las lindes del mundo pragmático, tan sólo revelado a quien ha emprendido el camino: “[...] No es nada lo que hasta aquí he dicho-prosiguió Periandro-, porque, a lo que resta por decir, falta entendimiento que lo perciba y aun cortesías que lo crean. Volved, señores los ojos y haced cuenta que veis salir del corazón de una peña, como nosotros lo vimos, sin que la vista nos pudiese engañar; digo que

manteniendo por tanto estado de *epoché*. Es esta última propuesta la de enfoque moderno y vinculable con la disposición conciliadora y ecuménica con que se origina también en el siglo un nuevo género: el ensayo<sup>98</sup>. De este modo, se concluye que la funcionalidad de episodios o motivos de acción y/o descripción provocadores de extrañeza en los personajes y lectores funde ambos presupuestos en el romance bizantino: el que los genera con intención pseudoantropológica e intrahistórica, al estilo del libro de viajes y el que acude a la lejanía y exotismo para interpolar los aspectos fantásticos de la narración, al estilo del caballeresco.

### El romance morisco.

La aportación narrativa contextualizada en una coordenada geográfica próxima e históricamente constatable procede del romance morisco. La literatura española adapta, tras la aclimatación de los modelos caballerescos, bizantinos y pastoriles, las pautas necesarias del romance hasta presentar fábulas y tramas de reclamo propio. El romance morisco se proyecta como cuota intrínsecamente castellana debido a un cronotopo específico y de localización exacta en un punto geográfico e histórico peninsular.

No obstante, las claves que definen el comportamiento narrativo del romance prototipo se mantienen, y sólo al igual que sucede en el resto de modalidades hermanas

---

vimos salir de la abertura de la peña, primero un suavísimo son, que hirió nuestros oídos y nos hizo estar atentos, de diversos instrumentos de música formado; luego salió un carro, que no sabré decir de qué materia, aunque diré su forma, que era de una nave rota que escapaba de alguna gran borrasca; tirábanla doce poderosísimos jimios, animales lascivos. Sobre el carro venía una hermosísima dama, vestida de una rozagante ropa de varias y diversas colores adornada, coronada de amarillas y amargas adelfas. [...] Todos mis compañeros y yo estábamos atónitos, como si fuéramos estatuas sin voz, de dura piedra formados. [...] pasó adelante y las doncellas de la música arrebataron (que así se puede decir) siete u ocho de mis marineros y se los llevaron consigo, y volvieron a entrarse, siguiendo a su señora, por la abertura de la peña”. Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, pp. 380-381.

El pasaje del carro alegórico es análogo plenamente al romance de caballerías (e incluso al pastoril, a las églogas representadas del Renacimiento, así como a los carruajes simbólicos del auto sacramental barroco), entrañando también raíces foclóricas: al captar Sensualidad y sus doncellas a una proporción de la tripulación que acompaña a Persiles-Periandro haciéndolos desaparecer se nos recuerda la intención de los cantos de sirena y las animalizaciones de Circe, así como el enclaustramiento artúrico en el corazón de rocas.

<sup>98</sup> Michel de Montaigne, en uno de sus *Essays* (1580), asume natural y abiertamente la pluralidad del mundo y sus realidades antropológicas, ajeno al prejuicio occidental invalidador de lo distinto o no ajustado al canon de pensamiento y mesura europeos: “[...] Volviendo a mi tema, hallo que nada hay de bárbaro en la nación visitada por el hombre que dije, salvo que llamamos *barbarie* a lo que no entra en nuestros usos. En verdad no tenemos otra medida de la verdad y la razón sino las opiniones y costumbres del país en que vivimos y donde siempre creemos que existe la religión perfecta, la política perfecta y el perfecto y cumplido manejo de todas las cosas [...]”. Michel de Montaigne, “De los caníbales”, *Ensayos*, Barcelona, Planeta-Fundación Gala-Salvador Dalí, 2006, p. 69.

la carga renovadora recae sobre las constantes con que somatizar epidérmicamente el relato. El romance morisco cuenta con dos títulos importantes, publicados ambos durante la segunda mitad del siglo XVI: *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa* (1560-1565 como fecha final de compilación del material narrativo por el autor anónimo), y la historia de los enamorados Ozmín y Daraja, breve relato interpolado en la primera parte de la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán. Cuatro años antes habían aparecido las *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, si bien como obra historiográfica y de documentación exhaustiva, ajena a la finalidad lúdica provista en los dos títulos referenciados previamente. El censo de obras es exiguo, pero manifiesta un conjunto de características que se cumplen indefectiblemente en los dos modelos. Con posterioridad, Miguel de Cervantes retomaría el formato para la incorporación satélite que supone la “Historia del Capitán Cautivo” en la primera parte del *Quijote*. Pese a establecer importantes concomitancias con el prototipo sentimental, el romance morisco asume los siguientes caracteres privativos:

-El cronotopo seleccionado mecánicamente para encuadrar historia y personajes es la época de la Reconquista, y sus lugares de acción zonas fronterizas, plazas o fortalezas estratégicas por su valor defensivo o militar, o ciudades como Granada, Sevilla y Toledo, que se convierten en sus escenarios inexorables. La evasión pretendida por el resto de modalidades temáticas del romance no se mitiga, sin embargo, por la proximidad geográfica o el conocimiento oficial de los acontecimientos históricos que concluyeron con la rendición de Granada. El romance morisco recurre a la enfatización de los aspectos positivos, idealizando la atmósfera consignada que pasa a comportarse idénticamente a los ámbitos de la caballería o los escenarios bucólicos. Con la ubicación en territorio propio se pretende el acercamiento del nuevo subgénero narrativo a la veta creadora tradicional que en la literatura popular española suponen los romances fronterizos o moriscos<sup>99</sup>. Sólo Cervantes propone, como alternativa contextualizadora, la lejanía de los baños argelinos reflejados en la historia del Capitán Pérez de Viedma, incidiendo en la evasión negativa, por ominosa, de la estancia del protagonista en el presidio del enemigo.

<sup>99</sup> Conceptuado en este caso el término romance no como el taxón manejado por la crítica anglosajona y aplicable a las manifestaciones en prosa precitadas, sino como composición poética de tirada indefinida de versos, con rima asonante y materia pseudohistórica de factura y procedencia netamente castellana.

-La idealización continúa operativa en el romance morisco en la exaltación de bondades y calidades de los protagonistas, que de nuevo conduce al lector o auditorio a la evasión inherente en todo romance. El planteamiento maniqueo manejado por el relato morisco transgrede el juicio crítico que sobre la población vencida se había generado socialmente durante la Baja Edad Media y siglo XVI. Al estimar como virtuosos a personajes socioculturalmente estigmatizados, el romance ofrece un universo de acción paralelo al referencial y por tanto evocador e irreal. Los personajes son tratados, por la voz narradora, simétricamente a como proceden caballeros, damas, pastoras y pastores arcádicos o héroes y heroínas bizantinos. El código de conducta moral y ética con que predeterminar la etología de los caracteres del romance morisco es similar al caballeresco, ofreciéndose la imagen redimida de la figura mora ante el público lector-oyente. No obstante, el enfoque ideal vertebrador de todo relato de contenido fronterizo se inculca tanto en personajes principales como secundarios, dentro de los cuales se hallan invariablemente caballeros cristianos e incluso las figuras regias de Isabel y Fernando en el caso de Ozmín y Daraja. La justeza y bonhomía iniciales de los caballeros cristianos con que los protagonistas del romance morisco suelen encontrarse en situación de desamparo les es mostrada con el trato caritativo, deferente y misericorde de que éstos son objeto<sup>100</sup>. El héroe morisco está trazado manteniendo los parámetros emocionales del caballero, con quien comparte el carácter unidimensional del rol excelente; su procedencia musulmana se convierte en un aspecto exótico con que hacer pintoresco el relato, que tenderá a subsanarse al final del texto para concertar definitivamente las cualidades y bondades absolutas manifestadas a lo largo de la narración con la profesión o credo que, desde la perspectiva y juicio castellanos, incardinan dichos comportamientos. El romance morisco reconvierte, desde patrones estéticos orientalizantes, el ideograma de la conducta

<sup>100</sup> Sirva como ejemplo el hecho de que el caballero Abencerraje se hace proteger -paradójicamente-, por su captor, el cristiano Rodrigo Narváez tras ser hecho prisionero en combate *inter pares*. El valor de la palabra empeñada por el héroe moro -tras desposarse con Jarifa, cumplirá su juramento de permanecer prisionero de Narváez- es análogo al que el caballero andante arquetípico o el héroe bizantino conceden. La fidelidad sancionada por su comportamiento, a la que se habrá de adjuntar la de la esposa, le reportará finalmente la libertad, concedida por el caballero cristiano. En cuanto a Ozmín y Daraja, la potestad sobre la protagonista recae en juego abismado sobre los Reyes Católicos inicialmente (con la predilección manifiesta de la Reina hacia la doncella discreta), quienes habrán de conceder a su vez la custodia de la hija del Alcaide a D. Luis de Padilla. Ozmín, disfrazado onomásticamente como D. Jaime, hallará también amparo en D. Alonso de Zúñiga, su valedor último.

---

caballeresca así como los criterios del amor cortés. La selección de los aspectos más sórdidos que las circunstancias cifradas pudieran ofrecer se soslaya, como también se hizo en el caballeresco o pastoril, y en el caso de que lo escabroso o vulgar comparezca a lo largo de la secuenciación de la trama, deberá responder a necesidades específicas: la irrupción del populacho en el relato de Ozmín y Daraja, pronto a apalea a los caballeros encubiertos (D. Alonso y Ozmín-Jaime de Vives) y responsables finalmente de la contienda y linchamiento de que es sujeto el segundo en especial, ratifica la maldad (maniquea) de un sector social, el villano, del que la voz narrativa –la del propio Guzmán que, según el encabezamiento del capítulo, relata a su vez lo escuchado al cura en la venta– previene y manifiesta encono. El idealismo manifiesto en el romance contribuye a la ampliación de lugares comunes consabidos con los que sistematizar el comportamiento de personajes tan perfectos y modélicos.

-El contenido temático amoroso y su disposición argumental a lo largo del romance morisco lo hermana con el sentimental, de orígenes italianos y rápida inclusión en el panorama literario español de los siglos XV y XVI. La aventura se supedita al desarrollo de las pulsiones amorosas, dando entidad a las mismas. Los protagonistas del romance morisco deben afrontar una situación de inicio mecánica, la de la separación, paralela a la que arrostra la pareja bizantina. El engranaje de encuentros, desencuentros, geminación de pretendientes o aspirantes para una única dama, el encubrimiento de identidades que deben mantenerse ocultas para no causar perjuicio, el disfraz onomástico, el mantenimiento de la pureza en ambos amantes, matrimonios secretos y consecución feliz del fin inicialmente propuesto se activa análogamente al de las *novellas* italianizantes.

-El romance morisco presenta dilatación del tiempo narrativo a través de las pausas descriptivas dedicadas a plasmar aspectos costumbristas de la tradición tanto musulmana como cristiana. Tratados desde la perspectiva idealista que medula el romance tipo, los aspectos que atañen a disposiciones sociales, culturales y costumbristas se manifiestan con viveza y exhaustividad. Lo anecdótico encuentra en el romance morisco el espacio de recreación evocadora y sugerente para el lector, que halla descripciones sobre la fastuosidad, elegancia y exquisitez del mundo oriental extrapolado a la circunstancia concreta de la

trama: torneos, justas, juegos de cañas y toros, en los que la trasposición del modelo de conducta caballeresco convierte al protagonista masculino en ejecutor experto de las habilidades usualmente cristianas en estos conciertos<sup>101</sup>.

-La extensión del romance morisco difiere sin embargo, de la alcanzada por las tres manifestaciones del subgénero precitadas. Frente a la dilatación de romances caballerescos, bizantinos y pastoriles, el morisco, a través de los dos títulos exentos conservados, postula brevedad, concisión y rapidez lectora debido a la ausencia de ramificaciones internas que demoren la consecución del final predeterminado de los amantes. A la estructura acumulativa del romance morisco en cuanto a sucesos adversos que separan eventualmente a los personajes, no se superponen mecanismos en los que personajes secundarios intervengan desenfocando la prioridad narrativa que ha de virar hasta ellos. La condensación de las peripecias de los protagonistas del romance morisco en un número de páginas pequeño condiciona el acto de lectura, bien sea ésta personal, bien colectiva. En uno y otro caso, la lectura del texto suele ser íntegra<sup>102</sup>.

-El romance morisco también tiene preconfigurado el final feliz, reportando plenitud a los protagonistas y haciendo uso de las premisas que la ley de la justicia poética impone en los relatos del subgénero. Sin embargo, y a diferencia de los demás modelos narrativos, el final feliz del romance morisco requiere el cumplimiento de una condición indispensable para conciliar, desde la perspectiva moral y religiosa del momento, la magnanimidad en el trazado de las cualidades psicoemocionales de los personajes y su condición étnica y religiosa estigmatizada: el bautismo. El planteamiento maniqueo, pese a la exaltación jubilosa de las bondades y calidades de los protagonistas, debe respetarse a tenor

<sup>101</sup> Ozmín se muestra diestro en los juegos de cañas y toros que en honor de Daraja se convocan, adoptando además dos detalles ingénitos al romance no ya morisco sino de caballerías, tales como la aparición en el palenque como caballero anónimo, sin distintivo o anagrama alguno y vistiendo armas negras, y la derrota del resto de participantes a manos del protagonista encubierto, motivo folclórico de origen épico.

<sup>102</sup> La tensión del sucinto argumento implica la lectura global del relato; la inserción de la historia de Ozmín y Daraja en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* ofrece el ejemplo de lectura pública, que la persona letrada o autorizada –en este caso el cura– lleva a cabo, ateniéndose a la convención temporal del texto. La lectura de las peripecias de Ozmín y Daraja concluye minutos más tarde de haber dado comienzo. En cuanto a Cervantes, en la relación de sucesos propios del Capitán Pérez de Viedma incluye la narración pretérita de los amores con Zoraida, aunque deja abierta la línea argumental amorosa para desenvolverla hasta finalmente alcanzar su consumación feliz en el punto presente en que se hallan quienes han integrado el auditorio de la narración inicial (y entre ellos, Don Quijote y Sancho), el propio narrador- protagonista y la enigmática desconocida que no será sino la convertida Zoraida-María.

de la ideología del momento, por lo que el aclimatamiento de virtudes tradicionalmente asociadas al paradigma caballeresco cristiano exige de la supresión de los rasgos que difieran del modelo, solucionándose esta premisa con la conversión cristiana de los protagonistas. Previo a ello, el relato habrá ido tejiendo la isotopía pertinente para acreditar la conversión como proceso natural y provechoso a la bondad suprema del héroe; los personajes manifiestan un código de conducta especular al cristiano (son caritativos, humildes, pacientes, fieles, esforzados, misericordiosos, no incurren en la desesperación –Daraja desestima esta sugerencia que a sí misma se hace- sufridos, diligentes y agradecidos), dominan la lengua castellana (los personajes de Mateo Alemán no se han caracterizado lingüísticamente conforme al decoro poético, por lo que no emplean giros o expresiones árabes) y en determinadas ocasiones habrán adoptado la indumentaria castellana. La conversión no es sino el trámite necesario para justificar el retrato definitivo de los personajes protagonistas<sup>103</sup>. El lector-oyente de la época, así como el autor, acompañan mediante las conversiones de los personajes, las necesidades de la justicia poética.

-La proximidad espaciotemporal del romance morisco se confronta con la lejanía e indeterminación física del eje de coordenadas que rige en el romance caballeresco. La vaguedad geográfica estimada en los relatos de caballerías desemboca en la ubicación de los hechos en una orografía imaginaria, en la idealización absoluta de referentes exóticos y lejanos, deformados lingüísticamente (Gaula por Gales, Niquea por Nicea) o en la recuperación de topónimos en desuso pragmático. La distancia espacial unida irrevocablemente a la lejanía temporal habilitaba un espacio en el que la inclusión de sucesos extraordinarios no era enjuiciable. El romance morisco, al carecer de esta distancia y poseer una coordenada mucho más inmediata y comprobable modifica sustancialmente el concepto de verosimilitud manejado, al procurarse credibilidad a través de estrategias que lo conducen hasta los modelos en prosa historiográficos. Para ello, el romance morisco emplea, junto a la precisión geográfica y temporal, catálogos nominales de personajes históricos que preceden al grueso fabulístico del relato con los que, como habitualmente no se

<sup>103</sup> En el caso de la historia de Ozmín y Daraja, el bautismo de los protagonistas está condicionado –y acelerado- por los que ya han aceptado los padres de ambos, alcaide de la fortaleza el padre de Daraja, noble principal el de Ozmín.



les concede operatividad alguna, se contribuye a avalar la propuesta de ficción como acontecimiento sucedido *in illo tempore*. La combinación de personajes netamente ficcionales con otros de comprobada existencia requiere la elevación práctica de los primeros por convivencia textual con los segundos, y la transformación de los segundos en entes de ficción, pues conservando tan sólo la onomástica y detalles adláteres socioeconómicos, políticos e intelectuales se les proporciona una configuración psicoemocional y etológica imaginaria, congruente y creativa cuyo único responsable será el autor real. La disposición maniquea predetermina también la funcionalidad de estos personajes de origen histórico y así, en determinados títulos, algunos de estos roles distribuyen equitativamente premios y castigos. Isabel y Fernando fungen como pórtico histórico de la acción, pero también como jueces que dirimen la afrenta final perpetrada contra el protagonista masculino<sup>104</sup>. El trazado psicoemocional que se aplica las figuras regias acrisola el retrato paradigmático del buen monarca justo, compasivo, misericordioso, prudente y afectuoso. Como en las comedias clásicas, la justicia se perpetúa por la intercesión de la máxima autoridad, reconocida inequívocamente en la figura de los Reyes. Mientras que Lope o Calderón convierten a los Reyes Católicos o Felipe II<sup>105</sup> en actantes ejecutores de justicia, el romance morisco habrá empleado con anterioridad dichas estrategias, si bien formalmente narrativas y no dramáticas.

-Como medida complementaria a la anterior, el romance morisco suprime cualquier unidad de acción fantástica y maravillosa que pueda romper la formulación del relato en alguno de los aspectos de reproducción *mimética* del mundo empírico. Se trata del único de todos los romances tradicionales que abroga la interpolación de pasajes sobrenaturales al conceptuarlos contrarios a la verosimilitud pretendida, pese a que las peripecias y casualidades oportunas no son concebidas como variante de la maravilla misma. En modo alguno el romance morisco se conceptúa como realista, mas la minuciosidad descriptiva de los aspectos costumbristas y la reprobación de aquéllos episodios establecen una valoración estética matizada con respecto a la del resto de romances. La

<sup>104</sup> Daraja se convierte en la favorita de la reina Isabel, que cede la custodia de la muchacha a D. Luis de Padilla, y Ozmín es librado de la horca por el rey Fernando, cuando tras los atropellos en el pueblo se le condena a muerte infame desconociéndose su procedencia. En honor a los Reyes, los protagonistas truecan sus nombres tras recibir el bautismo, convirtiéndose Ozmín en Fernando y Daraja en Isabel.

<sup>105</sup> En *Fuenteovejuna* y *El Alcalde de Zalamea* entre otras y respectivamente.

---

resolución de los conflictos emocionales de los personajes, así como sus peripecias, encuentros y desencuentros no se ven solventados por intercesión milagrosa o fantástica.

La caracterización del romance morisco ofrece aspectos universales del romance, a los que se adjuntan rasgos formales privativos que convierten a esta variante en la opción tradicional de creación propia castellana.

### **El romance sentimental.**

Finalmente, la variedad temática del subgénero romance plantea, en el modelo denominado sentimental, la primacía de los contenidos amorosos y afectivos ante la acción o “esfuerzo”<sup>106</sup> que propendían la aventura en el resto de los romances. Su raíz se halla en Italia a lo largo del siglo XIV, contribuyendo a su constitución tres títulos fundamentales de Boccaccio: el *Filocolo* (1336), *La Fiammetta* (1343-1344) y *El Decamerón* (1348-1353). Estos modelos (*novellas*) actuarán como paradigmas en la construcción del romance sentimental en España. Boccaccio inauguraba la doble línea evolutiva; con el *Filocolo* y la *Fiammetta* consolida dos de los aspectos definidores del romance sentimental: el tono autobiográfico y la exaltación de las pasiones amorosas, puestas al descubierto desde un estilo artificioso o recargado, pues los romances sentimentales resultan ejercicios retóricos complejos, así como exhibiciones de la cultura extensa de sus autores. El romance sentimental se convierte en el vehículo de exposición de la casuística amorosa y de la vehemencia de las pasiones encontradas o conciliadas entre los amantes. Desde el *Decamerón*, la apertura temática y la creación de personajes monolíticos en su decurso y evolución también permeabilizan al romance sentimental. Si bien el paradigma se afianza en la tradición literaria española alcanzados los siglos XV y XVI, también manifiesta distancia con respecto a los modelos italianos. El romance sentimental castellano contó, a pesar de su construcción manida y carente de agilidad, con el beneplácito del público lector, que también demandó títulos adscribibles a este taxón temático dentro del subgénero. Juan Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro y Juan de Segura, junto al anónimo autor de la *Cuestión de amor* aportan hasta seis títulos significativos al romance sentimental español, fundamentándose en los

---

<sup>106</sup> Es el término empleado por Menéndez Pelayo en el capítulo VI, *Orígenes de la novela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.

modelos italianos de Boccaccio y Eneas Silvio Piccolomini<sup>107</sup>. *El Siervo libre de amores*, de Rodríguez del Padrón, *Arnalte y Lucenda*, *Leriano y Laureola* y *La cárcel de amor* de Diego de San Pedro, y *Cuestión de amores* y *Processo de cartas de amores* de Juan de Segura somatizan dicho romance, radiografiándolo a través de las siguientes claves narrativas:

-La novedad que singulariza al romance sentimental es su planteamiento formal como frecuente autobiografía amorosa. El juego de voces narrativas en el paradigma del romance recae sobre valores omniscientes y por tanto heterodiegéticos, con excepción hecha de aquellos pasajes en los que determinados caracteres intervienen circunstancialmente para relatar sus aventuras, tangenciales a la médula del texto. La opción de la autobiografía amorosa resulta original porque personaliza la secuencia argumental, recrea una voz homodiegética y establece cercanía paraliteraria entre emisor y receptor poéticos (autor real y lectores). Sin embargo, como posible ascendencia del romance sentimental en calidad de texto autobiográfico de índole amorosa en literatura española hallamos el *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz. El Arcipreste, en la miscelánea estructural y genérica en que deviene el *Libro*, vertebrada con la presencia del yo narrativo del prólogo, todas y cada una de las inserciones formales que componen la obra, revelando al lector que tan variable muestrario de “trovas y notas y rimas y dictados y versos”<sup>108</sup> responden a la necesidad de cumplir con el precepto clásico del *docere et delectare* a través, incluso, de episodios personales. Boccaccio mediante Pánfilo, Juan Rodríguez del Padrón consignado como protagonista de su *Siervo*<sup>109</sup> y Diego de San Pedro como personaje testigo de los sufrimientos emocionales de Arnaldo (*Arnaldo* y

<sup>107</sup> *Historia de dos amantes* o *Historia de Eurialo y Lucrecia*, (1444).

<sup>108</sup> Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en el prólogo u “Oración que el Arcipreste hizo a Dios cuando comenzó este libro suyo”, *Libro de Buen Amor*, edición de Nicasio Salvador Miguel, Barcelona, Orbis, 1983.

<sup>109</sup> “Éste es el primer título del Siervo libre de amor, que hizo Johan Rodríguez de la Cámara, criado del Señor don Pedro de Cervantes, Cardenal de Sant Pedro, Arzobispo de Sevilla. El siguiente tratado es departido en tres partes principales [...] la primera parte prosigue el tiempo que bien amó y fue amado [...] la segunda refiere el tiempo que bien amó y fue desamado [...] la tercera y final trata el tiempo que no amó ni fue amado [...]”. Más adelante, se singulariza como objeto narrativo con aseveraciones como “[...] la instancia de tus epístolas oy me haze escrivir lo que pavor e vergüenza en ningund otorgaron revelar[...]”, “[...] escrivio a ti cuyo ruego es mandamiento [...] la muy agria relación del caso” o “[...] yo aver sido bien afortunado, aunque agora me vees en contrallo [...] perdí favor de linda señora en tiempo [...] de la qual, según ledo semblante de la muy generosa señora de mi el amor [...] quanto más mis servicios le continuava más contenta de mí se mostrava [...]”. Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, introducción, edición y notas de Enric Dolz, *Anexos de la Revista Lemir* (2004) ISSN 1579-735X.

*Lucenda*) y del amante Leriano en la cárcel amorosa de sufrimientos dantescos (*Cárcel de amor*) representan la doble tipología de la voz narrativa que en primera persona expone un relato si no íntimo, sí al menos personalizado directa (voz autodiegética) o indirectamente (voz alodiegética). No obstante, la presencia de esta voz no es concluyente ni privativa del romance sentimental; el empleo de la heterodiégesis tradicional se aprecia en títulos como los de Juan de Flores *Breve tratado de Grimalte y Gradissa* y la *Historia de Grissel y Mirabella*.

-La estructura epistolar que adopta el romance sentimental se muestra ancilar a su misma presentación como autobiografía amorosa, al plantear el intercambio narrativo entre al menos dos personajes que admiten las categorías simultáneas de narrador y narratario, según la dirección de la correspondencia. Al igual que el formato autobiográfico, también la incorporación de la carta como vehículo de comunicación plantea un rasgo de originalidad más con respecto a la tipología general del romance paradigma<sup>110</sup>, anticipándose a obras posteriores como *Las amistades peligrosas* (Choderlos de Laclos) o, ya en literatura española, *Pepita Jiménez*. El género epistolar replantea el estatuto de ficción habitual, al situar a los personajes responsables del intercambio de misivas en un plano de realidad superior al que enmarca al resto de los personajes, dada la entidad pragmática sugerida a través de la escritura. La presencia del autor como editor o traductor de estas cartas, en el caso de que no sea él mismo quien las redacta y por tanto protagoniza, consolida la apreciación previa. La técnica del relato epistolar confiere intimismo y subjetividad al texto por exponer abiertamente en él el objeto de disquisiciones, preocupaciones o pasiones y pulsiones diversas. La escritura epistolar medieval pública aceptaría no obstante los convencionalismos

<sup>110</sup> El género epistolar integrado como microtexto en la estructura global del romance, detentando como función la puesta en relación de las emociones íntimas y cortesés de la dama y el caballero no es privativo del sentimental o la *novella* a la italiana; todas y cada una de las manifestaciones del modelo narrativo que nos ocupa la plantean. Sin duda, la carta alcanza autonomía estilística pese a su integración en un conjunto narrativo mayor durante el Siglo de Oro: “Es un hecho que el hombre renacentista gusta de leer cartas, en prosa o en verso, bien exentas, bien integradas en obras narrativas como las ficciones sentimentales o los libros de caballerías. [...] La exacerbación de sentimientos que encierran sus renglones, la pasión incendiaria que consume al caballero y le lleva a confesarse ante su dama o el desdén igualmente desmedido que en contrapartida manifiesta la amada en algunas ocasiones son componentes básicos de estas misivas, que tienen por fin brindar un reflejo del mundo sentimental de los personajes y de paso proveer al público lector de un código reglado de comportamiento que pudiera resultarle útil en la vida real”, Patricia Esteban Erlés, “Cartas de caballeros. Usos epistolares en el *Floriseo* de Fernando de Bernal”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, p. 206.

propios de la estética y ética del momento; se supeditaba así a moldes constructivos específicos que conllevaban el manejo de códigos deontológicos fósiles (el vinculante al amor cortés), así como la plasmación retórica recurrente, pauta por isotopías manidas. La correspondencia como mecanismo de desglose narrativo dentro del romance sentimental admite a su vez dos posibilidades: se podrán encontrar las cartas dirigidas por el autor-narrador-personaje a un segundo convertido en narratario-lector, ofreciendo información puntual sobre el estado de las cuestiones amorosas del amigo –tal sería la situación de partida en el *Siervo libre de amor*–, o como opción más convencional, la reproducción del proceso epistolar entre los amantes, proceso al que puede asistir el narrador como testigo presencial. En este segundo modelo se encuentran *Arnalte y Lucenda*, *La cárcel de amor*, *Processo de cartas de amores* y *Cuestión de amor*. Las cartas detentan la responsabilidad del avance y desglose de la trama, en ellas se concitan las protestas, los lamentos, las súplicas, la exaltación jubilosa de los ánimos de los amantes o por el contrario, el sufrimiento extremo en que se encuentran:

las cartas sostienen, por sí solas, en la economía del relato, [...] todo lo que de descriptivo y objetivo se calla o se insinúa apenas en el resto de la obra <sup>111</sup>.

-El romance sentimental plantea mayor heterogeneidad formal que el resto de romances coetáneos; la amalgama resultante de conciliar las estructuras autobiográficas y epistolares con disquisiciones alternas o paralelas en torno a cuestiones amorosas, relatos interpolados, tesis y contratesis moralizantes, didácticas y divulgativas, versos injeridos en el desarrollo prosístico y pausas descriptivas de orientación diversa exigen la sistematización del subgénero a través de modelos diferentes pero complementarios. La permeabilidad genérica y la flexibilidad con que el romance sentimental integra diferentes cauces de expresión literaria se convierten en seña de identidad propia del mismo. Se revela esta variante del romance como la más compleja y poliédrica, incidiendo precisamente no en la disposición armónica de las partes del conjunto, sino en la

<sup>111</sup> Carmelo Samonà, “Los códigos de la *novela* sentimental”, en *Historia y crítica de la Literatura española. Edad Media*, coord. Francisco Rico, Madrid, Crítica, 2000.

yuxtaposición arbitraria que el autor establece y que en ocasiones no cristaliza en un todo orgánico y equilibrado. La mixtificación convierte al romance sentimental en crisol en el que se acompasan la narrativa de ficción, la prosa de intención moralizante, la disquisición intelectual en torno a la pasión amorosa, su origen, vías, sujetos y objetos, efectos, consecuencias y casuística, que tiene indefectiblemente en la mujer su génesis<sup>112</sup>.

-La fábula amorosa, como contrapartida a la heterogeneidad formal previa, suele simplificar sus unidades de acción y reducirlas al encuentro y desencuentro de los personajes principales. La aventura, entendida en el sentido propuesto por Lukács se soslaya en pro del seguimiento detallado de la situación elegida de entre la casuística amorosa. La situación *ab initio* suele mostrar a los amantes estableciendo entre ellos relación vasallática o de subordinación, conforme al amor cortés. La dama, como manifiesta Juan Rodríguez del Padrón con su ejemplo autobiográfico o Mirabella, Laureola y Lucenda, pertenecerá a un escalafón social superior al del caballero, incurriendo así en relaciones “de la mano izquierda” o transgresoras de la premisa *inter pares*, conducentes a su vez, a la *poridat* o clandestinidad de la misma. La experimentación de la pasión amorosa por los amantes se sujeta a estadios de progresión emocional, la *teoría de los spiritus* expuesta por Dante y consolidada por el *Canzoniere* petrarquescoda paso a la *belle damme sans merci* de orígenes bretones, manifestando la dama frialdad y crudeza implacables<sup>113</sup>. El proceder amoroso del caballero se incardina en la perseverancia y felicidad paradójicamente reportada por el sufrimiento amoroso, si bien la tenacidad le conduce a la consecución de la dama. El encuentro amoroso carnal no es suprimido indiscriminadamente en el romance sentimental español, si bien se localiza con expresividad mayor en

<sup>112</sup> *El siervo libre de amor* reseña la triple consideración de su caso, partiendo del terno intelectual medieval que discierne entre corazón, voluntad o libre albedrío y finalmente inteligencia, vías del conocimiento y condicionantes de la conducta que en el prólogo al *Libro de Buen Amor* también expuso el Arcipreste. También el resabio misógino de la Edad Media prevalece en determinadas intervenciones, *La historia de Griselda y Mirabella*, de Juan de Flores, ofrece como parte expositiva de la obra la disputa entre Torrellas y Braçaida en torno a la responsabilidad, masculina o femenina, en el nacimiento de la pulsión amorosa, obteniendo el caballero la victoria. La *Cuestión de amor* se construye igualmente sobre la dilogía, en este caso, del mayor extremo del sufrimiento amoroso, soportado por sendos caballeros, Famiano y Vasquirán, el primero dolido por la crudeza del trato de su amada, el segundo inconsolable por la muerte de la suya. Famiano y Vasquirán anticipan el discurso amoroso que Nemoroso y Salicio reproducen en la Égloga I de Garcilaso.

<sup>113</sup> Suele ser frecuente la analogía con el personaje mitológico de Anajarte, que también el teatro del Siglo de Oro reconsideró frecuentemente.

*Grisel y Mirabella*: la treta para perder a los amantes ante el rey, padre de Mirabella, es sorprenderlos en el lecho. El tono erótico de las cartas y ciertos pasajes manifiestan nuevamente filiación con el ideograma del Capellán. Sin embargo, la permeabilidad con el romance de caballerías lleva al sentimental a compartir pasajes o unidades compositivas convertidas en lugares comunes en uno y otro, tales como la penitencia exacerbada que el caballero ha de sufrir por la dama<sup>114</sup>, el descubrimiento de los amores ilícitos y el consecuente castigo para los amantes. Sin embargo, el romance sentimental difiere frecuentemente de la consecución de finales felices, contraviniendo esta clave compositiva del romance tipo; los personajes no alcanzan la placidez amorosa de la correspondencia serena, antes bien, son sacrificados<sup>115</sup> o mueren por amor. El sentimiento amoroso en los personajes del romance sentimental es extremo, exaltado y absoluto, no resulta contenido ni creíble, traza una línea isotópica especular con las pulsiones que sostienen los caballeros andantes y los viajeros del romance bizantino. Pasión, celos, capacidad de sacrificio, contemplación semiblasfema del objeto amado o deleite en su presencia se sobredimensionan en esta propuesta del subgénero.

-La situación espaciotemporal del romance sentimental se muestra variada, no manifestando preferencia por el exotismo habitual de los romances caballerescos y bizantinos. En ellos se puede observar la ubicación tanto en coordenadas próximas y conocidas, como lejanas y evasivas. Menéndez Pelayo incide en la novedad del *Siervo libre de amor* por su desarrollo en parajes localizables en la Galicia natal de Rodríguez del Padrón<sup>116</sup>, propuesta complementada por la situación de otros tantos en espacios exóticos análogos a los descritos en los caballerescos y bizantinos<sup>117</sup>, o las recurrentes transformaciones de coordenadas cercanas en lugares velados toponímicamente para evitar incurrir en la difamación de cuantos personajes reales pudiesen encubrirse (sin dejar de ser

<sup>114</sup> Amadís en la Peña Pobre trocado traje y onomástica por Beltenebros, o Don Quijote en Sierra Morena emulándolo, mientras Sancho parte para el Toboso, o Grisóstomo y Cardenio como caballeros degradados y enloquecidos ante los desdenes de Marcela o Luscinda respectivamente. Como ellos también actúa Leriano, el protagonista de la *Cárcel de amor*.

<sup>115</sup> Mirabella es condenada a la hoguera, salvada por el público presente y arrojada, por propia decisión, a los leones del rey.

<sup>116</sup> Así, en el encabezamiento, la epístola primera se dirige al juez de Mondoñedo.

<sup>117</sup> Es el caso ahora de *Arnalte y Lucenda* o el *Processo de cartas de amores*, ambos traducidos del griego, y con espacios sugestivos para el lector y auditorio.

una estrategia más en busca de la pretendida verosimilitud). El romance sentimental establece un sistema de codificación de valores y exégesis lectoras, identificable como alegorías en determinados pasajes. La conversión de aspectos narrativos tales como el espacio y el tiempo en una realidad simbólica cuyos significantes han de interpretarse como signos distensos de un concepto o noción mayor se aprecia en la *Cárcel de amor*, en el que la somatización espacial de la pulsión amorosa la realiza la prisión, incidiendo así en la percepción medieval del mismo como ámbito de concesiones mutuas entre los amantes y pérdida de la libertad personal ante la alienación emocional que el sujeto amado ejerce en el amante. La cárcel o prisión, que aparece también como espacio real en otros textos medievales y clásicos al que se le ha querido conferir valor simbólico es elemento integrante de la isotopía de lugares comunes que en el subgénero romance se genera junto al castillo, el bosque, el río, el mar, la montaña o las cuevas y simas. El cronotopo bajtiniano que asigna corporeidad mecánica al tiempo a través del espacio, admite como tal a la cárcel en la que, como signo del tormento amoroso, se infligen castigos inhumanos al protagonista.

-La supresión del elemento sobrenatural o fantástico que el romance morisco ofrecía a diferencia del resto de manifestaciones del romance se mantiene en el sentimental. La impostura de la autobiografía amorosa y el intercambio epistolar condicionan la presencia de los aspectos narrativos que vehiculan la ruptura del código de funcionamiento especular al pragmático. El relato que es presentado como verídico por la autoridad conferida al autor real prescinde, para una obtención inmediata de su capacidad verosímil, del ingreso en su desarrollo de unidades de cariz mágico. Sin embargo, la concesión estilística a la alegoría permite la incorporación de pasajes fantásticos. Encantadores, hechiceras, situaciones que desafían las leyes físicas (el eterno presente de castigos mortales que no acaban con la existencia de los personajes y su sufrimiento, recrudeciéndolo en cada nuevo intento), intervención de dioses paganos, profecías y oráculos que conciertan los amores entre los personajes antes de que éstos se conozcan... se conciertan con otros pasajes descriptivos costumbristas y minuciosos que devuelven al lector a escenarios y acciones compartidos con otros romances como el caballeresco, bizantino y morisco, en un intento por configurar un microuniverso pleno y autónomo conforme al romance arquetipo.



Concluimos así que la nomenclatura del subgénero narrativo romance durante los siglos XV y XVI en la tradición literaria española propende un espectro plural que basa, en las líneas y directrices temáticas o argumentales, las pautas de sus diferentes manifestaciones. El aval mostrado por el público lector ante la producción de romances en cada uno de los compartimentos aquí reseñados instó a la creación y edición constante de títulos nuevos, en ocasiones traducidos libremente de modelos e hipotextos extranjeros, y en general reiterativos en cuanto a estrategias, mecanismos y recursos empleados en su construcción. La estructura profunda se mantendrá análoga en cada una de las obras adscritas al subgénero, consolidando así la esencia e identidad del mismo y ocupándose de las modificaciones que singularizan los romances caballerescos, pastoriles, bizantinos, moriscos y sentimentales. La concreción y preferencias que cada una de las cinco modalidades planteen estarán predeterminadas por la dirección temática de la fábula, que permitirá al lector contemporáneo rastrear el aire de familia que las variantes mantienen irrecusablemente, sin obviar las divergencias que en el tratamiento de determinados aspectos narrativos se efectuaron.

## I. 4. EL ROMANCE DE CABALLERÍAS: ASPECTOS HISTÓRICOS

Valoradas las subtipologías tradicionales de inspiración temática que el romance comporta, nos detendremos a continuación, por la proyección que como materia argumental ofrece al objeto de análisis del presente estudio, en el de caballerías. Si bien abocetado en apartados precedentes, el romance caballeresco se convierte en la modalidad angular de este capítulo debido a la inmanencia que las unidades narrativas que lo sustentan, los personajes que lo vertebran, los espacios y tiempos que lo encuadran, así como los diferentes juegos polifónicos y estrategias de ficcionalidad suscritas por autores y lectores que ofrece mantienen en lo que se consignará, ya en la segunda parte, como “novela de caballerías a la moderna”. El romance transferirá sus pautas narratológicas epidérmicas a la ulterior novela, favoreciendo interesantes puntos tangenciales que se revisitarán sin embargo a lo largo del siglo XX hasta lograr que la materia secular sea corporeizada por la novela contemporánea. Aquí radica la necesaria revisión de las directrices primordiales del romance de caballerías.

#### **Géneros naturales e históricos. De la épica europea al romance. Conexiones.**

El desarrollo de las obras de ficción que históricamente conforman la Historia de la Literatura se revela doble, pues parte del origen natural o género al que se adscribe por sus cualidades y estructura internas, y evoluciona hasta incorporarse a un paradigma formal (y por tanto configurado externamente), convertido en género histórico. La

concepción paralela de los géneros propuesta por Todorov<sup>118</sup> y Genette<sup>119</sup> entre otros, define la naturaleza dual de la obra literaria, que por formulación a instancias de las premisas irrecusables de al menos uno de los tres géneros naturales (épica-narrativa, lírica, drama) presenta una calificación inmanente y universal, a la que adjunta la precisión del decurso evolutivo de éste en función de la coordenada estética, social o paraliteraria que lo convierta en variante histórica específica. Los géneros naturales, sometidos a la historicidad necesaria, se diversifican, escinden y materializan en propuestas diferentes que a su vez presentan etapas de inicio, desarrollo y madurez, generación de variantes e incluso debilitamiento conducente a su extinción definitiva<sup>120</sup>. La teoría de géneros manifestará por tanto, un eje bímembre desde el que realizar el acercamiento a las producciones literarias: el conformado por los denominados géneros naturales, inmanentes, sincrónicos y universales, que compartimentados a su vez en ejecuciones reales, “hijas de su tiempo” (y determinadas por condicionantes externos), conforman los géneros históricos. El género natural narrativo, cuyo carácter milenar y universal lo conduce a dos manifestaciones tempranas, el cuento y la epopeya, se somete, sin embargo, a un revisionismo epistemológico constante, que pronto cuestiona la ancillariedad o no de la novela para con la ancestral épica. Frente al estatismo tácito del drama y la lírica, que no varían ni su configuración esencial ni su justificación como géneros a través de las teorías lingüísticas que los pretextan sobre la función del lenguaje predominante<sup>121</sup>, el género de *lo* narrativo (no verbalizado todavía como épica, cuento, novela o más recientemente ensayo), presenta una complejidad mayor ante la

<sup>118</sup> Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978.

<sup>119</sup> Gerard Genette, *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979. García Berrio y Huerta Calvo recogen, en *Los géneros literarios: sistema e historia*, la siguiente afirmación genettiana: “[...] el hecho genérico mezcla inextricablemente, entre otros, el hecho natural y el de cultura. Que las proporciones y el tipo de relación misma puedan variar, es, desde luego, una evidencia, pero ninguna instancia está totalmente dada por la naturaleza o por el espíritu, como ninguna está totalmente determinada por la historia”, (p. 15).

<sup>120</sup> Enric Sullà cita las siguientes palabras del profesor J. M<sup>a</sup> Pozuelo en *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998, p. 30: “[...] toda consideración sobre un esquema canónico lo es en momentos socio-históricos concretos y en contextos determinados: se configurará así una teoría de los cánones, en plural, que han actuado en diferentes etapas de la formación del concepto mismo de literatura y de su propia evolución”. El canon triádico clásico invalidado por el Romanticismo se perpetúa a lo largo del siglo pasado, concluyendo la doble filiación de toda obra a una vocación natural y universal, inmanente e inherente (que Hamburger fusiona a su vez, en sólo dos grandes compartimentos en función de la referencialidad y la emotividad –teatro+narrativa vs lírica-), así como a un sistema formal condicionado por el contexto histórico citado por Pozuelo.

<sup>121</sup> Claudio Guillén los justifica como “cauces de presentación” a tenor de la función lingüística dominante: la *narración* requiere la función referencial y por tanto se asocia a la épica; la *actuación* precisa de la función apelativa y se adjunta al drama y la *enunciación*, que parte de la subjetividad del emisor al verbalizar su mensaje se une a la lírica. En Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción)*, p. 145.

determinación de dependencia natural entre épica, romance y novela o, por el contrario, la aparición exentada y autónoma de cada una de ellas, enmarcadas en contextos socioculturales también independientes entre sí. La manifestación reglada y de índole culta que lo narrativo posee durante la Alta Edad Media es la épica, reproducida pluralmente por las diferentes *chansons*, cantares, *eddas*... que las literaturas románicas y no románicas erigen como inicio de unas tradiciones propias, devenidas, desde criterios románticos, en señas de entidad e identidad, consolidándose en el imaginario colectivo del Medioevo hasta el punto de deberse tener en cuenta para dilucidar sobre el influjo innegable que ejerció en el posterior y autócrata romance.

Los poemas épicos tardíos europeos se sitúan en el siglo XIII (*El cantar de los nibelungos* y las *Eddas menores* islandesas) tras la producción, en la centuria previa, de los tres cantares de gesta vertebrales de la épica románica: *Chanson de Roland*, *Chanson de Guillaume* y *Poema de Mío Cid*<sup>122</sup>. Contemplar la generación del *roman* como hecho literario filial a la épica anularía la relación de simultaneidad real cronológicamente constatable<sup>123</sup>. El agotamiento de la vigencia épica no insta la transformación mecánica de ésta en una modalidad del discurso narrativo literario diferente, el romance. Los siglos XII y XIII aglutinan, en relación de contigüidad cronológica, épica y *roman-romance* como creaciones literarias hermanas dentro de la matriz común del género natural que es el narrativo. La compatibilidad productiva de los últimos poemas épicos y los primeros romances, artúricos, bretones, carolingios y de materia clásica grecolatina o *romans d'Antiquité* sitúa como coetáneas ambas manifestaciones literarias, si bien con fines, paradigmas y plasmaciones diferentes. El *roman* no se contempla como continuador moderno de la épica<sup>124</sup>, ni como resultado final de la transformación de ésta

<sup>122</sup> Tomamos como fecha para este último 1207, referencia cronológica del manuscrito en cuanto a redacción final por parte del amanuense Per Abbat sobre un hipotético cantar de gesta anterior.

<sup>123</sup> “Aunque los orígenes de la literatura artúrica permanecen ocultos en la oscuridad de los mitos y el folclore célticos, el género medieval del *romance* caballeresco comienza con Chrétien de Troyes y Marie de France en la segunda parte del siglo XII. El *romance* artúrico más antiguo que existe en la actualidad es *Erec et Enide* de Chrétien, escrito alrededor de 1170”. Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, presentación de Mario Vargas Llosa, Madrid, Taurus, 1991, p. 27. Williamson, con la datación tajante del primero de los cinco textos que componen la producción del poeta francés de la corte aquitana, zanja la relación de dependencia de un género para con el anterior, pues los grandes poemas épicos, por ejemplo, hispánicos, se están formando y aún no ha sido volcado el *Cantar de Mío Cid* a la copia de la fecha mencionada. Por su parte, Susana Gil-Albarellos en el capítulo IV-2 “La narrativa caballeresca en el sistema genérico ficcional” de su libro *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España* (Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1999) incide en la discriminación necesaria entre épica y romance, pese a la tesis filogenética sostenida por otros autores.

<sup>124</sup> “[...] Dos son las formas básicas de este grupo [géneros épico-narrativos]: la *epopeya* y la *novela*, considerada ésta, no poco metafórica e inexactamente, como la *epopeya* de los tiempos modernos. A

urgida por los cambios estéticos y externos que la sociedad y la cultura medievales, así como la poética de emisión y recepción de textos, imponen. Romance y epopeya se simultanean en el siglo XIII, y la copresencia de ambas opciones literarias reconduce la cuestión no hacia un sistema de evolución sustentado en el cambio y la sustitución automática de una variable por otra, sino hacia un estado de convivencia autónoma, en el que la épica encuentra el agotamiento de sus formas por los condicionantes externos mencionados, y el romance halla una vía original de formulación, acorde a las necesidades y requerimientos del público receptor y los nuevos autores. El “aire de familia” necesariamente adoptado por ambas ratifica su condición de plasmaciones independientes mas vinculadas a unos paradigmas y propósitos naturales, como son la secuenciación narrada de acontecimientos y la verbalización de sucesos ficcionales. Las analogías posibles (y fragmentarias) en cuanto a tematismo, empleo de unidades de acción de índole guerrera o la incorporación de aspectos sobrenaturales y maravillosos que participan activamente en el desarrollo de la fábula, establecen una vinculación hipotextual<sup>125</sup> (que no filogenética) entre epopeya y romance. El análisis de ambas en el siglo XIII revela el uso compartido de la figura heroica como columna vertebral de las narraciones, así como un conjunto de recursos narrativos-locutivos, perspectivización maniquea y ejecución de la justicia poética correlativos. La distribución diacrónica de épica y romance las hace confluír tan sólo en el siglo XIII; la primera se inicia en el siglo X y se extingue cuando nace el segundo, que dilata su presencia como producción dilecta por público y autores hasta el siglo XVI, si acotamos el ámbito tradicional, hasta la actualidad si atendemos a la inmanencia ya reseñada. El XIII se convierte en siglo bisagra en el que se concitan la presencia popular de las cantilenas sesgadas y extractadas de las canciones de gesta, las últimas manifestaciones creativas de la épica y las nuevas aportaciones narrativas caracterizadas como romances. Esta conciliación sincrónica de los subgéneros comporta la mixtificación y experimentación formal entre ellos, gestando así las novedades que enriquecen la genología. El *roman courtois* no es heredero de la épica<sup>126</sup>, ni se convertirá a su vez en herencia asumida por la novela. La

---

ambas les caracteriza el hecho de ser narraciones de algún acontecimiento con un propósito de abarcar una serie total de sucesos. [...]”, Cf. Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, p. 167.

<sup>125</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989. Se trataría de un revisionismo parcial, desde criterios prácticos y de rentabilidad estética, de determinados aspectos formales del texto A o hipotexto, anterior en el tiempo como lo es la epopeya en sus comienzos, llevados a cabo por un texto B o hipertexto, que los inserta y asume internamente al concebirlos como necesarios.

<sup>126</sup> “[...] en el caso de las novelas [romances] de caballerías la cercanía a la épica impregna todo el ambiente novelesco. Desde luego no falta quien se refiere a las novelas cortesés calificándolas de épicas;

consideración del romance como sustituto de la epopeya es análogamente errónea a la que hace de la novela el subgénero con el que suplir al romance. La copresencia de épica y romance en el siglo XIII, pese a su exigüidad, es comparable a la manifestada por el romance y la novela a partir del siglo XVII, situación que se prolonga hasta la actualidad.

La epopeya no es en modo alguno la aportación creativa y sin arraigo previo que las tradiciones medievales europeas presentan a la Historia de la Literatura. El parámetro vendrá dado, esencialmente, por el mundo clásico; *la Ilíada* (la *Odisea* se convierte en hipotexto hábil especialmente para el romance caballeresco y bizantino), las *Argonáuticas* y *Eneida* trazan las pautas ante los textos europeos medievales. La independencia sociopolítica, militar, administrativa y finalmente lingüística de las antiguas provincias del Imperio requería un hecho literario que reflejase estéticamente el origen de las nuevas realidades históricas. La épica medieval europea, en especial la no románica, carecía de modelos o patrones inmediatos a los que asimilar, resultando la producción grecolatina distante temporalmente para unos e incluso culturalmente para otros. Los poemas épicos medievales no se convierten en reproducciones miméticas de los textos consignados porque los condicionantes paraliterarios resultan diferentes, si bien la narración de acontecimientos memorables llevados a cabo por un *primus inter pares* se mantiene intacta, al igual que el modo con que verbalizarlos: el verso que se construye sobre el ritmo y la cadencia de los golpes de voz que distancian al auditorio de lo cotidiano<sup>127</sup>. La épica nórdica y anglosajona ofrece los textos más creativos. *Beowulf*<sup>128</sup>, *El cantar de los Nibelungos*<sup>129</sup> y las diferentes *eddas*<sup>130</sup> islandesas

---

así que una expresión como la de “épica artúrica”, paralela a la “épica carolingia”, no es infrecuente. (Aunque sea, a nuestro parecer, inapropiada)”. Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1974, p. 56.

<sup>127</sup> Northop Frye defiende, como valor inherente al término “épico-a”, el significado primitivo del étimo “epos” y la locución “ta epe” “[...] poemas destinados a la recitación no necesariamente epopeyas del tamaño gigante convencional [...] La diferencia entre el metro y la prosa, evidentemente, no es, en sí, una diferencia genérica, como lo demuestra el ejemplo del drama, aunque sí tiende a ser una. En este ensayo, uso la palabra “epos” para describir obras en que el radical de la presentación es la locución oral, conservando la palabra “epopeya”, en su uso acostumbrado, como nombre de la forma de la *Ilíada*, de la *Odisea*, de la *Eneida* y de *Paradise Lost*. Así, pues, el *epos* acoge en sí toda la literatura, en verso o prosa, que intenta de algún modo conservar la convención de la recitación y de un público oyente”. (“Cuarto Ensayo. Crítica retórica: teoría de los géneros”, vid. *Anatomía de la Crítica*, pp. 325-326)

<sup>128</sup> Es el primero de los tres, así como del conjunto de epopeyas europeas medievales. El texto anónimo anglosajón data de finales del siglo X si bien se considera refundición posterior de las cantilenas primitivas que debieron circular por los territorios sajones desde el siglo VIII. Con una concepción maniquea del mundo que desarrolla a través de sus más de 3000 versos, *Beowulf* expone los dos acontecimientos guerreros fundamentales en la trayectoria del héroe homónimo (cuya onomástica ya apunta connotaciones simbólicas al incluir el arcaísmo *wulf*-lobo): la lucha desigual entre el protagonista y dos figuras teratológicas y extorsionadoras, el medio hombre y demonio Gréndel, que hostiga a los

constituyen el terno básico de la producción épica no románica. La épica románica, sin embargo, se plantea con códigos de funcionamiento propios que difieren sustancialmente de la nórdica en los aspectos externos. Pese a la producción numerosa

---

daneses y al que da muerte, y posteriormente el dragón que amenaza a su reino, junto al que morirá heroicamente. El papel mesiánico que el héroe épico asume en la literatura medieval lo ratifica su primer ejemplo, el anglosajón *Beowulf*.

<sup>129</sup> El texto anónimo alemán de comienzos del siglo XIII versiona definitivamente diversas leyendas, mitos y cantos también escandinavos (como *Beowulf*), así como conocidos y tratados por la literatura islandesa, trazándose analogías importantes entre los dos textos y las *eddas* posteriores. A diferencia del poema anglosajón, *El cantar de los Nibelungos* sí reconoce como finalidad principal de su redacción, la consignación literaria de los acontecimientos fundacionales de un territorio geográfico y de relevancia política y cultural preciso: Burgundia. Mientras que en *Beowulf* los sucesos se concentran en la primacía del héroe guerrero, los *Nibelungos* convierten a la coordenada espacial en elemento detonador de la fábula, origen y final de la misma y ceñidor de los acontecimientos. El poema épico se ha convertido en constatación irrecusable de una identidad-unidad cultural compartida, que se exalta últimamente con la creación de Wagner. El héroe trágico Sigfrido es el hilo conductor de esta epopeya. Tras dar muerte a dos jefes burgundios, pertenecientes a la estirpe nibelunga, se apoderará del tesoro de éstos, custodiado por el dragón e integrado por los elementos mágico-folclóricos que son la espada mágica, la capa que invisibiliza a quien la viste o *tarnkappe* (se trata del elemento que Propp consigna en estos términos: “*F---Un objeto mágico es puesto a disposición del héroe: F<sup>1</sup> el objeto es transmitido*”) y el tesoro fabuloso pero maldecido por los jefes nibelungos antes de morir. Al llegar a Worms, se propondrá contraer matrimonio con Crimilda, hermana del rey Gunther, previa adhesión al monarca para derrotar a Brunilda, reina de Islandia y principal enemiga del reino, quien posee poderes extraordinarios y sólo concederá su mano a quien logre vencerla. Sigfrido la derrota en el combate cuerpo a cuerpo que ésta sostiene contra Gunther, aprovechando la capa prodigiosa, y deviniendo así en sendos matrimonios: ambos reyes, y Sigfrido con Crimilda, conforme a la propuesta y promesa iniciales. Sin embargo, Sigfrido, a diferencia de Beowulf y posteriormente Roldán e incluso el Cid, es el héroe dilecto del Romanticismo que corporeiza en él el fátum desdichado. El héroe alemán no halla la muerte en el enfrentamiento guerrero contra el oponente como sí ocurre con los personajes anglosajón y carolingio. La envidia y la avaricia son el motor del asesinato de Sigfrido, perpetrado por Hagen, consejero del rey Gunther. El felón persuade al monarca de la importancia suma que está alcanzando su cuñado, y en una cacería lo asesina, alanceándolo en la única zona vulnerable de su espalda. Al apoderarse Hagen del tesoro nibelungo, lo esconderá por precaución en un sitio secreto en el cauce del Rin, mientras que Crimilda se verá imposibilitada para reunir al ejército con que vengar la muerte de su esposo. Su posterior matrimonio con Atila, rey de los hunos, reconducirá la situación, ejecutando su venganza contra Hagen y el propio rey Gunther. Crimilda hallará un fin similar, asesinada por un noble guerrero alemán, quedando sepultado bajo las aguas del Rin el tesoro fabuloso. La aportación emocional y afectiva en *El cantar de los nibelungos* se considera superior a la manifestada por los textos análogos épicos, consiguiendo la combinación de las unidades básicas temáticas del ulterior romance (aventura y amor) anticipadamente.

<sup>130</sup> Las *eddas* islandesas representan la aportación épica que más se aleja culturalmente de la románica, así como la convivencia en el siglo XIII con los primeros romances, igualmente compuestos en lenguas neolatinas y que llegan hasta los territorios septentrionales a través de traducciones prontas de la materia artúrica. La literatura islandesa presenta la composición preferente de sagas, ciclos narrativos en verso sobre las principales figuras de la mitología y la historia de los pueblos escandinavos, noruegos e islandeses. La creación de éstas también es anónima, pese a lo cual, las compilaciones más importantes, denominadas *Eddas mayores* y *Eddas menores* pertenecen a poetas destacados que se convierten, a partir del siglo XIII en prototipo de autor de una producción cuantiosa en la que se entremezclan, ya en siglo XIV rasgos constructivos y temáticos del romance románico de ubicación bretona. Snorri Stúrluson se convierte en el poeta islandés más importante del siglo XIII al plantear, en sus *Eddas* una de las más completas compilaciones mitográficas nórdicas, así como la preceptiva poética con que justifica el empleo de la lengua literaria en la construcción de leyendas y sagas. Sin embargo, la conexión más relevante entre las tradiciones épicas germana e islandesa radica en el conocimiento compartido de las cantilenas y leyendas vertidas en torno a Sigfrido, héroe por excelencia de la Europa nórdica y protagonista de materiales diversos (*Volsungos* islandés, con Sigurdh-Sigfrido como héroe) que, a finales del siglo XIII, hallan uniformidad con el mencionado *Cantar de los Nibelungos*.



de epopeyas románicas en Francia y España, tan sólo se han conservado en su práctica totalidad dos de ellas, la *Canción de Roldán*<sup>131</sup> y el *Poema de Mío Cid*. Ambos manifiestan esquemas funcionales, estéticos y teleológicos similares, a pesar de las diferencias que sitúan al poema castellano como el más austero y sobrio de cuantos conforman la producción medieval tanto románica como no románica. Mientras que las epopeyas anglosajonas, germánicas, islandesas y escandinavas diluyen las figuras históricas y documentalmente constatables sobre las que se construye al héroe (tan sólo Beowulf dimana del rey histórico godo Beovulfo<sup>132</sup>), *La Chanson de Roland* y el *Poema de Mío Cid* rehacen la memoria reciente de tales guerreros<sup>133</sup> en composiciones cercanas a ellos, con intención propagandística al situarlos como modelos del guerrero medieval, afecto al monarca como vasallo fiel y afecto a la Iglesia en la cruzada convocada no en los Santos Lugares sino en España o la frontera de la Dulce Francia con la misma. Ambos textos románicos comparten la focalización temática sobre un único punto de interés: las gestas guerreras que Roldán y el Cid llevan a cabo, ratificando el paradigma de fidelidad vasallática<sup>134</sup>.

<sup>131</sup> El manuscrito de Oxford ofrece una datación en torno a 1125-1150, aunque el poema original admite fechas iniciales que lo anticipan casi un siglo. Alrededor de 1096-1099 podría considerarse la composición primitiva, coincidente cronológicamente con la Primera Cruzada. Isabel de Riquer, edición al *Cantar de Roldán*, Madrid, Gredos, 1999.

<sup>132</sup> Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la Literatura Universal I*, p. 171.

<sup>133</sup> Roland, Roldán o Rolando es el caballero Hruodlandus o Rothlandus que aparece documentado como prefecto de Bretaña e integrante de las tropas del emperador Carlomagno ya en el siglo VIII, en la biografía que el monje Eguinardo traza sobre el monarca franco. El Cid, personaje épico, se traza en torno al guerrero castellano Rodrigo Díaz de Vivar (1043?-1099), contiguo cronológicamente a las fechas en que debió formarse el poema, pues a lo largo del siglo XII las gestas del Cid se conocen en los auditorios castellanos, estando reciente la presencia real del militar mercenario enfrentado y aliado indistintamente al monarca Alfonso VI. La distancia existente entre el Roldán histórico y el épico no media sin embargo entre Rodrigo Díaz de Vivar y el Cid Campeador del cantar, adquiriendo el *Poema* como rasgo definitorio y propio, el mimetismo realista en descripciones, así como la supresión total de cuantas unidades de acción maravillosas o fantásticas pudieran predeterminar la acción principal en cada uno de los tres cantares (*Destierro, Bodas, Afrenta de Corpes*).

<sup>134</sup> La superioridad de ambos héroes épicos se constata en el comportamiento ejemplar que manifiestan en sus respectivos textos. Roldán, sobrino del emperador Carlomagno (dato familiar que corresponde a licencia poética por parte del compilador-autor anónimo) e hijastro del traidor Ganelón, participa, como guerrero primado del ejército carolingio, en el enfrentamiento que el monarca franco sostiene en Roncesvalles contra las tropas sarracenas, representadas (metonímicamente) por el ejército del emir zaragozano Marsil. En la batalla, Roldán y los Pares mueren, no sin solicitar auxilio el primero a su tío tañendo el Olifante y ofreciendo, como cristiano modélico, el guante a Dios, vía arcángel San Gabriel, ante de expirar. En cuanto al Cid, las divergencias entre el referente histórico y su correlato literario construyen dos personalidades paralelas, que alejan en aspectos esenciales, como la fidelidad militar o la supeditación del interés propio al egregio, a ambos personajes. El Cid, “buen vassallo/ si oviesse buen señor” continuará batallando desde su condición de exiliado contra el enemigo común, engrosando con sus victorias las tierras adscritas a la jurisdicción real. La constante entrega de dádivas facilitará la reconciliación entre el Cid y el Rey, culminándose con el concierto matrimonial de las hijas del primero con los ya citados infantes de Carrión.

La producción épica europea, pese a las diferencias argumentales y en cuanto a personajes que manifiesta, comparte un conjunto de rasgos constructivos que permiten su sistematización y permeabilizarán u opondrán directa o indirectamente al coetáneo romance de los siglos XII y XIII:

**-Narratividad, oralidad, y procesos de redacción definitiva.** Las posturas controvertidas de las tesis tradicionalistas, que Gastón París, F. Lot o Menéndez Pidal suscriben, e individualistas, a propuesta de Bédier o su discípulo Pauphilet apuntan hacia dos posibles cauces de generación de los poemas épicos que, incluso por parte de los primeros, contemplaría una protohistoria de los textos definitivos imposible de rastrear, pero resuelta a través de hipótesis. Se parte de la base de que el poema épico responde a la definición del “canto noticiero” de Martín de Riquer. El sintagma determina el carácter oral y musical de las composiciones -que contaban en las cortes con un juglar especializado denominado a su vez “juglar de gesta”<sup>135</sup>-, así como la finalidad comunicadora o divulgadora de unos acontecimientos históricos que, diacrónicamente, se han literaturizado hasta amalgamar referentes constatados documentalmente y elementos legendarizantes y, por tanto, ficcionales<sup>136</sup>. La escuela tradicionalista complementa su propuesta con la autoría anónima de cada una de las cantilenas, la sencillez compositiva de las mismas y la necesaria transmisión oral. El sesgo romántico tradicionalista se rebate, entre 1907 y 1914, por *Lés legendes epiques*, desde donde Bédier precisa un único autor, culto y formado en retórica, que gestiona individualmente la redacción del texto a instancias de requerimientos pragmáticos que monasterios y conventos imponen. La conciliación de ambas tesis (J. Rychner<sup>137</sup>) supone la consideración de una tradición popular, anónima y posiblemente segmentada, que gira en torno a los acontecimientos y que se mantiene intergeneracionalmente a través, sobre todo, de la esquematización de las leyendas conservadas en la zona. La oralidad se recupera para la divulgación

<sup>135</sup> Cf. Pedro Martín Baños, “Los juglares de gesta: desmontando algunos tópicos”. *Per Abbat*, nº 1, septiembre de 2006.

<sup>136</sup> “El cantar de gesta es esencialmente histórico o al menos se presenta como tal. Frente a las tesis tradicionalistas, encabezadas por Menéndez Pidal, que defienden en el género una función basada principalmente en el elemento histórico y su recuerdo, otro sector de la crítica advierte que dicha historicidad es solo patente en el detalle, no en el conjunto, y que está destinada a dotar de verosimilitud al relato. En cualquier caso, no se puede negar ese carácter histórico que deriva en cierto sentido de la función social de la épica”. Cf. Susana Gil-Albarellos, *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, p.144.

<sup>137</sup>J. Rychner, *La chanson de geste: Essai sur l'art épiques des jongleurs*. Librairie Girad Lille, 1955.

del texto escrito, cuya repercusión práctica se somete a la difusión a través del tercer responsable: el juglar<sup>138</sup>. La máxima especialización la poseían los anteriormente citados juglares de gesta, destinados por lo general a las cortes, aunque el corpus épico era bien conocido, si bien fragmentariamente, por los juglares mínimamente alfabetos<sup>139</sup>. Si el romance rescata estas expresiones vehiculantes de la función apelativa no se debe a identidad o similitud alguna con respecto a la concepción textual, sino como estrategia para mantener la atención del auditorio. Épica y romance nacen con contexto diferente: mientras que el cantar de gesta es expuesto por el juglar como ejercicio memorístico, el romance es leído por el cortesano primero y escuchado por el plebeyo después, sin necesidad del recitado más o menos dramatizado<sup>140</sup>. Para evitar que la

<sup>138</sup> El más antiguo de todas las epopeyas conservadas en la Europa medieval, *Beowulf*, ratifica la oralidad matriz de los cantos épicos en numerosas ocasiones:

“[...] A veces un hombre / un vasallo elocuente y de rica memoria que sabía muy bien incontables leyendas / de tiempos antiguos, componía un cantar / con su justo trabado. Hábil entonces / la hazaña gloriosa cantó de Beowulf / disponiendo la historia y cambiando palabras / con mucha *soltura* [...]” (vv. 868-874). En otras ocasiones, “¡Oíd! Yo conozco la fama gloriosa / que antaño lograron los reyes daneses” (vv. 1-2), o “Allá a la mañana -así lo escuché- / rodeaba al palacio un enorme gentío” (vv. 837-838). *Beowulf* y otros poemas antiguos germánicos (siglos VII-VIII). Texto original, traducción, prólogo y notas de Luis Lerate. Barcelona, Seix Barral, 1974.

Más tarde, en nuestro *Poema de Mío Cid*, hallamos numerosas tiradas de versos como las siguientes, en las que se reitera similar realidad: “Veriedes tantas lanças premer e alçar, / tanta adagara foradar e passar” (vv. 726-727) o “Las coplas deste cantar aquis van acabando / ¡El Criador vos valla con todos los sos santos!” (vv. 2276-2277). *Poema de Mío Cid*, edición de Colin Smith, Madrid, Cátedra, 1981, octava edición.

<sup>139</sup> El mester de juglaría se revela poliédrico, en su haber cuenta con numerosos profesionales (scops, chanteurs, juglares...), que dependiendo de su formación, orientaban sus espectáculos hacia actividades parateatrales (mimo, tragafuegos, bailes, canciones, juegos de magia, juegos de manos...) o vinculadas especialmente con la transmisión de historias, entre las que figuran los extractos de cantares de gesta, leyendas, e incluso la notificación de sucesos verídicos y hasta familiares interesantes en los puntos de su ruta. “El juglar es un ser múltiple: es un músico, un poeta, un actor, un saltimbanqui; es una especie de intendente de placeres que vive en las cortes de reyes y príncipes; es un vagabundo errante que monta espectáculos en las aldeas; es el vihuelista que por los caminos va cantando gestas a los peregrinos; es el charlatán que entretiene a las gentes en la encrucijada; es el autor y el protagonista de las chanzas que se cuentan los días de fiesta a la salida de la iglesia; es el maestro que hace que los jóvenes salten y bailen; es el tamborero, el trompero y el gaitero que marca el paso en las procesiones; es el narrador, el cantor que anima festines, bodas y vigiliass; es el jinete que da volteretas sobre el caballo; el acróbata que baila parándose de manos, el que juega con cuchillos, el que atraviesa los círculos a la carrera, el que escupe fuego, el que se retuerce como un contorsionista; es el que canta o hace el mimo; el bufón que hace muecas y suelta necesidades; todo esto es el juglar, y algo más”. Edmond Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Champion, 1987, p. 1.

<sup>140</sup> “Oír la lectura de un libro era una experiencia algo distinta. El recital de un juglar tenía las características de una interpretación, y su éxito o su fracaso dependía en gran parte de la habilidad del artista para cambiar de expresión, puesto que el contenido era bastante previsible. Aunque una lectura pública también dependiera de la habilidad del lector para “actuar”, se daba más importancia al texto que al lector. El público de un recital juzgaba cómo un juglar interpretaba las canciones de un trovador concreto [...] en una lectura pública ofrecida por cualquier miembro de la familia que estuviera capacitado para hacerla, los asistentes podían escuchar, por ejemplo, el *Roman de Renard*, relato anónimo.[...] el acto de leer en voz alta para un oyente atento obliga con frecuencia al lector a ser más puntilloso, a leer sin

atención del auditorio se disperse unos y otros recurrirán a estas fórmulas, que procuran asimismo la integración virtual del público en la reproducción de los sucesos. Pese a la conciencia plena del origen textual de cualquiera de los romances, (el tópico del manuscrito encontrado), que lo contrapone a los antecedentes orales de la épica, la transmisión colectiva activa estas perífrasis léxicas, en especial en los *incipit* de los textos y, por analogía temática, en los episodios guerreros. En *El Caballero de la Carreta* se podrá leer:

El rey se la confía y él se la lleva. En seguimiento de los dos salieron todos; y nadie estaba exento de preocupación. Sabed que pronto el senescal estuvo completamente armado, y su caballo fue conducido al centro del patio <sup>141</sup>.

Más adelante, Lanzarote debe abandonar la mesa para ser investido con estas consideraciones:

Los unos se esfuerzan en armarle; los otros le apartan su caballo. Y, sabed bien, no parecía que debiera ser descontado de los hermosos ni más nobles caballeros, según avanzaba al paso, armado con todas sus armas, embrazando el escudo por la correa, bien montado sobre su caballo. Bien parece que es suyo el corcel, tanto le ajusta; así como el escudo que mantiene por su cincha embrazado. Llevaba el yelmo lazado sobre su cabeza tan bien plantado, que ni el más mínimo detalle os parecería prestado o alquilado. Antes hubierais dicho, tan a la medida os habría parecido, que había nacido y crecido con él. En este punto me gustaría ser creído <sup>142</sup>.

La actualización del texto en el momento de la declamación por parte del juglar se apoyaba también en el uso de formas verbales con valor de presente histórico así como deícticos <sup>143</sup>, que acompañados por la gradación espacial que

---

prescindir de pasajes ni volver a otros anteriores, fijando el texto por medio de cierto formalismo ritual [...]”. Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, pp.171 y 179.

<sup>141</sup> Chrétien de Troyes, *El Caballero de la Carreta*, edición de Luis Alberto de Cuenca y Carlos Alvar, Madrid, Alianza- Biblioteca artúrica, 2002, p. 21.

<sup>142</sup> Ídem, pp. 68-69.

<sup>143</sup> Por ejemplo, en la Batalla de Roncesvalles, concretamente en el segundo envite en el que los sarracenos son derrotados, se encuentra, entre otras, la siguiente tirada de versos, (reproducida en prosa):

la cinésica y proxémica proporcionan, permitía trazar conceptualmente la distribución de los personajes en el cronotopos previsto. Estas fórmulas habituales en los nudos de tensión bélica reaparecerán también en pasajes similares en el romance cortesano y caballeresco. No es infrecuente la reproducción de fragmentos narrativo-descriptivos en los que el combate, el enfrentamiento cuerpo a cuerpo o la contienda entre ejércitos remedan episodios análogos en construcción. En *La muerte del rey Arturo*, desde la versión de la *Vulgata* que inspiraría a Malory dos siglos más tarde, las contiendas recrean los lugares comunes de la épica, procurándose también la atención del auditorio que escucha la lectura:

Galopan entonces hacia donde ven el ejército del rey; se atacan con las lanzas bajadas: en el choque os parecería que toda la tierra iba a hundirse, pues el estrépito era tan grande con las caídas de los caballeros que se podían oír a dos lenguas de distancia. El rey Arturo, que reconoció a Mordret, se dirige contra él y Mordret hace lo mismo: se golpean como valientes y esforzados que son. Mordret alcanza al rey primero, de forma que le atraviesa el escudo; pero la cota era fuerte y no pudo romperle ninguna malla; vuela la lanza en trozos al chocar y el rey no se mueve ni mucho ni poco. Por su parte, el rey, que era fuerte y resistente y que estaba acostumbrado a manejar la lanza, le hiere con tal fuerza que los derriba a él y a su caballo juntos; pero no le hizo más daño porque Mordret estaba bien armado. Avanzan entonces los hombres del Rey Arturo dispuestos a apresar a Mordret pero podíais ver a dos mil, cubiertos de hierro, que lo defendían, y no había uno de ellos que no ponga su cuerpo en peligro de muerte por amor a Mordret; podíais haber visto dar y recibir muchos golpes junto a él y morir a numerosísimos caballeros<sup>144</sup>.

---

“[...] La batalla es terrible y rápida; los franceses luchan con fuerza y odio; cortan manos, costillas, espinazos y las vestiduras hasta la carne viva. Sobre la hierba verde corre la sangre clara. [...] La batalla es terrible y grande; los franceses atacan con las azonas brillantes. ¡Si allí vierais el dolor tan grande de la gente; tantos muertos, tantos heridos empapados de sangre! Caen los unos sobre los otros, de espaldas o de bruces. Los sarracenos no pueden resistir tanto: quíeranlo o no, abandonan el campo. Los francos les persiguen con todas sus fuerzas. AOI”. *El Cantar de Roldán*, edición de Isabel de Riquer, laisses CXXIII y CXXIV.

<sup>144</sup> *La muerte de Arturo*, traducción e introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Biblioteca artúrica, 1997, p. 233. Más adelante, el formulismo convergente con la exposición épica reaparece: “[...] Al

El trazado de las escenas de confrontación entre guerreros dentro del romance de caballerías se manifiesta especular al de su correlato épico, incorporando los mecanismos lingüísticos de actualización e incluso dramatización de los hechos salmodiados y leídos respectivamente en cada variante.

**-Folclore y mitografía**<sup>145</sup>. El análisis contrastivo entre los diferentes textos épicos medievales (tanto románicos como no románicos) y sus coetáneos y posteriores romances arroja conexiones que se formalizan como unidades de acción y actantes universales. La morfología última de los cantos épicos y la producción de romances manifiesta un conjunto de *motivos*<sup>146</sup> que, atañendo a la fábula o a los personajes, se reitera mecánicamente con independencia de su procedencia y cronología. Sin embargo, la épica se sustenta sobre bases históricas a las que la diacronía de su transmisión matiza, obvia, olvida, transforma y finalmente suple por nuevas unidades narrativas de ficción, orientadas a mantener la atención del auditorio, pues

---

encontrarse todos podíais ver quebrar lanzas y caer caballeros, pero los hombres del rey Arturo, que eran valientes y fuertes, los recibieron bien, derribando más de cien a su llegada; por ambas partes se desenvainan las espadas y se golpean con todas las fuerzas, matándose unos a otros cuanto pueden. [...] antes de la hora de nona; si entonces estuvierais en el campo de batalla, podríais ver todo el lugar repleto de muertos y con bastantes heridos; poco después de nona el combate estaba tan acabado que, de todos los que se encontraban en la llanura, que eran más de cien mil, no quedaban con vida más de trescientos; de los compañeros de la Mesa Redonda habían muerto todos menos cuatro [...]” (p. 235).

<sup>145</sup> “Mitografía es el conjunto de las obras literarias que tratan de la mitología; en particular, y por antonomasia, mitografía es el conjunto de las obras literarias griegas y latinas (en sentido amplio, incluyendo textos griegos y latinos de toda índole), desde los orígenes hasta el siglo XII d.C”. , Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995.

<sup>146</sup> Es el término empleado por Veselovski para designar las funciones que los actantes o personajes, en este caso, de cuentos populares, llevan a cabo, fosilizándose y resultado reiterativas en la producción milenaria de cuentos. La suma de motivos conformará el tema del cuento, secundario para el crítico: “Veselovski opina que por detrás del argumento hay un complejo de *motivos*. Un motivo puede relacionarse con varios argumentos diferentes. (“Una serie de motivos es un tema. El motivo se desarrolla como tema”. “Los temas son variables: algunos motivos los invaden, o ciertos temas se combinan conjuntamente”. “Entiendo por tema aquél en que se entretajan diferentes situaciones-los motivos”. ) Para Veselovski, el motivo es primario y el tema secundario. El tema es un acto de creación, de conjunción [...] Según él, el motivo es una unidad imposible de descomponer de la narración. (“Por motivo, entiendo la unidad más simple de la narración”. “El motivo se señala por su esquematismo elemental e imaginado; los elementos de mitología y de cuento que presentamos más adelante son así: no pueden descomponerse en más”). Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981, p. 25. Sin embargo, Propp reconviene las afirmaciones de A. N. Veselovski más adelante, aduciendo que los ejemplos proporcionados sí son susceptibles de una atomización mayor. El concepto (y término) del motivo aparece como válido, pero debiendo ser, por tanto, más rigurosa la aplicación a según que unidades narrativas y compositivas del relato.

las obras de actualidad [...] no sobreviven el interés temporario que las ha suscitado. La importancia de estos temas es reducida porque no se adaptan a la variabilidad de los intereses cotidianos del público. [...] No basta elegir un tema interesante; hay que mantener el interés estimulando la atención del lector. El interés atrae, pero la atención retiene <sup>147</sup>.

La recursividad de estos motivos, los hace aparecer indistintamente en los relatos mitográficos griegos, en sus epopeyas, en los cantos épicos orientales y en los medievales, tanto septentrionales como románicos. Pese a supeditarse a tradiciones diferentes, en ocasiones con contacto nulo, estas unidades se repiten en las producciones folclóricas, respondiendo a concepciones mentales desconocidas que llevan a Propp a incidir en que

el problema es más complejo cuando en el folclore nos encontramos con motivos y argumentos que no se remiten de manera directa y clara a ninguna realidad histórica. Nunca han existido caballos alados, flautas mágicas, montañas que chocan entre sí, cíclopes, etc. Aquí, o el pasado está oscurecido, deformado, o el tema se ha recreado sobre la base de ciertos procesos mentales aún no suficientemente estudiados y conocidos <sup>148</sup>.

Las analogías temáticas y los motivos afectan tanto a la secuenciación de las unidades de acción <sup>149</sup> como a la construcción de los personajes, estableciendo

<sup>147</sup> B. Tomachevski. "La elección del tema", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 1970.

<sup>148</sup> Vladímir Propp, "Edipo a la luz del folclore" en *Folclore y realidad. Tres ensayos sobre el folclore*. Madrid, Alianza, 2007, p. 10.

<sup>149</sup> El orden de las unidades trabadas o motivos asociados presenta un esquema compositivo folclórico. Este esqueleto universal ofrece una casuística plural en cuanto a materialización posible en el relato épico pero también el romance, destacando de entre los motivos consignados por Propp los siguientes:

A) FECHORÍA. VIII. *El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios*. El hostigamiento por parte de un tercero hacia una comunidad vulnerable en fuerzas y recursos origina agresores polimórficos, pudiendo quedar desempeñado indistintamente por un dragón, una figura monstruosa o un ser humano. Gréndel, su madre, el dragón en *Beowulf* y Crimilda en *El cantar de los Nibelungos* cubren este actante, atemorizando respectivamente a la corte danesa y burgundia. La confrontación entre fuerzas positivas y negativas adquiere a su vez matices: *el agresor rapta a un ser humano (A<sup>1</sup>), comente un asesinato (A<sup>14</sup>), amenaza con realizar actos de canibalismo (A<sup>17</sup>), atormenta a alguien todas las noches (A<sup>18</sup>) o finalmente declara la guerra (A<sup>19</sup>)*.

B) MEDIACIÓN, MOMENTO DE UNIÓN. IX. *Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir*. En numerosos casos, el auxilio

identidades (parciales) entre los héroes clásicos y los medievales, precedentes ambos de los caracteres del romance<sup>150</sup>.

ofrecido por el héroe descansa sobre la base de un *acuerdo* o *promesa* matrimonial previa, frecuente no sólo en los textos mitográficos y épicos clásicos, sino también en los relatos veterotestamentarios (los matrimonios de Jacob con Lía y Raquel sucesivamente, o Moisés y Séfora tras permanecer pastoreando el rebaño de Jetró).

G) DESPLAZAMIENTO. XV. *El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda*. Tras aceptar la propuesta del gobernante, el motivo folclórico que se reitera tanto en la épica como en los romances es la puesta en camino hacia el espacio en el que acontecerá el enfrentamiento axial de la trama. El desplazamiento admite, a su vez, diversas posibilidades, por las que el héroe *se desplaza por la tierra o por el agua* ( $G^2$ ) o *sigue rastros de sangre* ( $G^6$ ).

H) COMBATE. XVI. *El héroe y su agresor se enfrentan en un combate*. Se trata del punto climático de todo relato de orígenes folclórico. Mientras que en los relatos más sencillos el motivo H aparece una única vez, en los de estructura acumulativa podrá aumentarse exponencialmente. Este motivo se subdivide a su vez en diversas opciones, entre las que prevalecen las siguientes: *se batan en pleno campo* ( $H^1$ ) y *entablan una competición* ( $H^2$ ).

Pr) PERSECUCIÓN. *El héroe es perseguido*. La motivación que insta a un tercer personaje a asediar al héroe tras la obtención de una victoria suele ser la venganza. El héroe de caballerías suele reencontrarse con personajes ancilares a otros oponentes, a los que también debe enfrentarse para zanjar definitivamente estos ciclos o episodios de aventuras.

J) VICTORIA. XVIII. *El agresor es vencido*.

<sup>150</sup> El cotejo entre los textos épicos románicos y nórdicos establece importantes convergencias entre los personajes de Beowulf y Sigfrido, determinantes a su vez en la construcción, a partir del siglo XII, del ciclo artúrico. Roldán y el Cid sostienen por su parte similitudes, como ejemplos de épica románica, pero los modelos septentrionales que incorporan mayor número de factores maravillosos interactúan con mayor efectividad sobre los héroes del romance caballeresco. En todo caso, la hipermasculinización de los héroes es innegable. El protagonista masculino deberá estar dotado de cualidades y bondades superlativas que lo encumbren sobre el resto de personajes individualizados, épicos o de romance. Los epítetos épicos no sólo ensalzan la figura heroica sino que manifiestan la admiración por la superioridad física que habilita para el ejercicio impecable de la guerra y a la que a menudo se une la imbatibilidad. El desenlace de los poemas épicos demuestra, sin embargo, que esta premisa tan sólo la mantiene la aportación castellana, cuyo cantar de gesta finaliza con el héroe incólume y acrecentado en fama y honra. Beowulf, Sigfrido o Roldán, junto al paladín Oliveros y los Pares de Francia corren finales bien distintos: hallan la muerte como consecuencia lógica de su entrega militar, a excepción nuevamente del héroe alemán que cae víctima de la traición del cortesano Hagen. Todos ellos demuestran la primacía detentada sobre sus ejércitos, salvo Sigfrido, que nuevamente actúa en paralelo y con su individualismo preconiza al héroe del romance. Beowulf y Sigfrido se enfrentan principalmente a un único agresor teratológico como el gigante-demonio Gréndel y su madre o el dragón custodio de los tesoros nibelungos. El cotejo con las figuras clásicas es inmediato, destacando entre todas Hércules como paradigma del héroe físico junto a Perseo y Aquiles. La imbatibilidad de Aquiles es ancilar al baño en la Estige, excepto en el talón, sujeto por la mano de Tetis y por tanto no bañado por las aguas mágicas. Sigfrido es similar a Aquiles en este sentido; su invulnerabilidad también resulta relativa, pues en la espalda conserva un pliegue que no pudo mojarse en la sangre del dragón-agresor al que mató, porque una hoja se había adherido a su piel. La singularización del héroe con esta peculiaridad se halla presente también en otros héroes clásicos como Áyax. Además, a los héroes se les dota, en ocasiones, con objetos poseedores de poderes especiales que, bien los auxiliares como donantes, bien los agresores como derrotados, les trasladan. La gradación de cualidades, en este sentido, sitúa al héroe castellano como el único personaje que carece de objeto mágico, dadas las condiciones de austeridad y realismo con que se construye el *Poema de Mío Cid*. Roldán sí posee, aún procediendo de la épica románica, un objeto mágico, el cuerno de marfil u Olifante, a cuyo tañido se congregan las tropas de Carlomagno dispuestas a prestar auxilio. Finalmente, el mayor número de objetos mágicos lo aporta *El cantar de los Nibelungos*, pues Sigfrido es dotado con dos elementos fundamentales: la espada reglamentaria que todo caballero hereda del adversario batido y la capa invisibilizadora, cuyo precedente clásico más importante es el casco de Hades con que las ninfas dotan a Perseo y que le permite zafarse de las Górgonas tras dar muerte a Medusa. La *tarnkappe*, cuya versión última es la que registra la saga de J.K. Rowling, será determinante para que el héroe venza a Brunilda. Perseo se muestra como uno de los arquetipos mitográficos básicos en la construcción no sólo del poema que versa en torno a Sigfrido, sino también de un amplio censo de argumentos caballerescos. Los



**-Gesta guerrera y masculina.** La epopeya vertebrada cada una de las acciones encomiables con la figura del héroe que, indefectiblemente, es un varón. La supresión de la mujer sólo se ve quebrantada en *El cantar de los Nibelungos*, en el que Crimilda y Brunilda alcanzan la relevancia emocional, afectiva y estética que se niega al personaje femenino en el resto de la producción épica, occidental y oriental. Ambos personajes asumen condiciones, actitudes y afectos escorados tradicionalmente hacia el hombre, detentando la segunda el poder supremo de su pueblo y la primera el afán de venganza. Ambas están masculinizadas, en especial Crimilda, que se conduce desde la pasividad actancial del objeto deseado hasta la operatividad del nuevo gobernante que desea restañar el orden y la justicia poética desestructuradas previamente. Sin embargo, resultan personajes funcionalmente aislados en la sucesión de poemas épicos románicos y no románicos. Tan sólo el ulterior romance de caballerías recupera las figuras femeninas como personajes guerreros y autónomos, que se enfrentan a los caballeros en combates atractivos para el público oyente, si bien no de manera masiva. La predilección por los lances guerreros la mantendrá el romance como principio inquebrantable de su estructura profunda así como exégesis; no obstante, los transformará aplicando claves nuevas, entre las que destacan las gestas en el caballero novel, el individualismo con que el caballero blanco o el ya iniciado afrontan los lances, o la deportividad y afán lúdico con que frecuentemente afrontan los envites, sin otra finalidad que el ejercicio llamado a reportar fama. Sin embargo, la analogía resultante entre la preponderancia masculina de la canción de gesta europea y la posterior función protagónica de los caballeros en el romance resulta vertebral en la construcción de ambos.

**-Maniqueísmo y fantasía.** La concepción del mundo llevada a cabo por la épica resulta maniquea. El orden en el que las realidades, presencias y acontecimientos se sitúan está determinado por su adscripción a uno de los dos ejes absolutos de cualificación: el positivo y por tanto benigno, y el negativo, maligno y demoníaco. Consecuencia de esta compartimentación estanca de las realidades es

---

romances se ciñen al patrón textual y hagiográfico del personaje de San Jorge, propuesto por Jacobo de la Vorágine, resultado final de la transformación o cristianización de los materiales vertebrados por Perseo. El icono de éste portando en su alforja la cabeza sangrienta de Medusa y la exposición triunfal de se remeda no sólo a través del héroe alemán, sino incluso en *Beowulf* al regresar de la cueva submarina en la que ha herido de muerte a la madre de Gréndel, con la cabeza misma del monstruo al que antes cercenó la garra.

la sobrevaloración que recae sobre el héroe, la execración paralela para con el agresor y sus auxiliares circunscritos, y la imposibilidad para establecer relaciones de identificación o proyección sobre el primero o compasión por los segundos. El auditorio del canto épico prescinde de cualquier efecto catártico, pero alberga admiración por el héroe y repudio por los villanos. Por ello, la disposición del mundo y el submundo que el poema épico realiza estéticamente conlleva la inclusión de personajes sobrenaturales que orientados también hacia una u otra dimensión, favorecen el desarrollo de pasajes llamativos en los que los héroes han de enfrentarse a seres habitualmente monstruosos y desde ellos, representantes de lo infernal, al Mal. Las formas de lo maravilloso, “adorables inverosimilitudes” para Breton<sup>151</sup> admiten somatizaciones plurales, ya que no presentan paridad entre los textos épicos nórdicos y los románicos<sup>152</sup>, si bien todos participan del encuadre maniqueo del mundo. Pese a la distancia cultural con respecto a la épica clásica, las nórdicas manifiestan analogías mayores con respecto a estas unidades que las producciones neolatinas, pese a que también interpolan esta clase de episodios. Frente a la inclusión del elemento maravilloso en el *Beowulf*, las *eddas* o *El cantar de los Nibelungos*, la *Chanson de Roland* o el *Poema de Mío Cid* cimentan sus aportaciones desde el parámetro teocéntrico y el providencialismo divino que condesciende con estas intervenciones, sean positivas o negativas. Los monstruos y criaturas sobrenaturales, los sueños adventicios o proféticos y otros elementos menores también integrados, polarizan las recreaciones de lo maravilloso en la épica, manifestando paralelismos con el relato folclórico y traslaciones inmediatas hacia el romance.

Las analogías descritas manifiestan los paralelismos básicos existentes entre el sustrato épico clásico, el fondo folclórico universal, las epopeyas medievales y los romances primitivos.

<sup>151</sup> André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, traductor Andrés Bosch, Madrid, Guadarrama D. L. 1980. También añade que “[...] las literaturas nórdicas y las orientales se han servido de él constantemente, por no hablar ya de las literaturas propiamente religiosas de todos los países [...]”.

<sup>152</sup> La épica románica se muestra parca en pasajes recreados desde la clave de lo maravilloso. En ambos poemas se observa tan sólo cómo la figura del Arcángel Gabriel se aparece en sueños a Carlomagno y al Cid, indicándoles la misión que deberá ser llevada a cabo. La supresión del componente fantástico naturalizado en sendos cantares confiere a este episodio, especular en uno y otro, gran importancia dado que procura la conciliación de lo prodigioso con el arbitrio divino.

## La producción primitiva de romances.

### Antigüedad, carolingios y bretones.

Los *Romans d'Antiquité*. La simultaneidad a partir del siglo XII entre la producción épica medieval y las primeras obras ajustadas al parámetro del romance y surgidas en diferentes puntos culturales de Francia, revelan proximidad e interacción mutua al comprobarse las preferencias temáticas y formales que las segundas presentan con respecto a la primera. Si los cantos épicos románicos y no románicos mantuvieron la necesidad por narrar un suceso de orden bélico determinante para la identidad de sus comunidades, los primeros romances recuperan las líneas temáticas y argumentales de la épica, mas no la contemporánea que actuó conforme a las directrices principales de la clásica, sino directamente ésta, es decir, la integrada básicamente por *Ilíada*, *Odisea* y *Eneida*. Los romances iniciales se sustentan, por tanto, sobre una base de contenidos originariamente procedentes de la épica grecolatina, a los que despojan de la teleología y justificación histórica y cultural, convirtiéndolos en los modelos protocaballerescos. El redescubrimiento de la Antigüedad clásica por las cortes aquitanas y bretonas a lo largo de los siglos XII y XIII favorece la actualización de los clásicos y la reactivación de las lecturas épicas grecolatinas no ya en calidad de epopeyas, sino como versiones inaugurales del nuevo subgénero: el romance. Las premisas constructivas de éste se reiteran en los denominados *romans d'Antiquite*, logrando establecer así divergencias entre las epopeyas originales y las recreaciones medievales ya romances. Destacarán, entre nuevos aspectos, la homogeneidad maniquea con que los personajes épicos son tratados, distantes de los matices variados y complejidad psíquica que héroes como Aquiles adolecían, o la inmediata superposición de patrones culturales, sociales e intrahistóricos contemporáneos a una materia concebida y alejada en más de mil quinientos años. La materia clásica se sustenta básicamente en cuatro ciclos y/o héroes capitales: Troya (enclave que genera la *Ilíada*), Tebas (la ciudad mítica del dominio labdácida<sup>153</sup>), Eneas (eje de la *Eneida*) y finalmente, Alejandro Magno, cuya historia formaba parte de la tradición popular perpetuada hasta la Edad Media. El componente amoroso, que la épica soslaya irrecusablemente, imprime afectividad (y efectividad) en los *romans* y la intervención del componente fantástico naturalizado ya facilita la

<sup>153</sup> La estirpe de los labdácidas está integrada por Lábdaco, Layo y Edipo, a quien sucederá Creonte. La ciudad se convierte así mismo, en escenario de la guerra civil que enfrenta a Polinices y Eteocles (hijos de Edipo y sobrinos de Creonte) y que deriva nuevamente en tragedia, en este caso *Antígona*, continuadora de la iniciada por su padre, *Edipo*.

resolución de la trama. El paradigma de la caballería se inocula levemente en estas cuatro propuestas iniciales estableciendo el punto de partida de la producción posterior. De este modo, el *Roman de Thèbes*<sup>154</sup>, el *Roman d'Eneas*<sup>155</sup>, el *Roman de Troie*<sup>156</sup> y por último, el *Roman d'Alexandre*<sup>157</sup> realizan un ejercicio de revisión temática y formal de los presupuestos épicos clásicos que no fosilizan con creaciones miméticas, ya que incorporan las propuestas del subgénero naciente, siempre en relación de contigüidad temporal hacia la épica románica y no románica, con la que establecen analogías formales, temáticas y folclóricas como se señaló

Junto a las muestras primitivas del romance construido a instancias de la renovación de la materia clásica, dos nuevos bloques preceden a la consolidación definitiva del subgénero: el ciclo carolingio, continuador bajo la estructura del romance

<sup>154</sup> El *Roman de Thèbes* (1150) inaugura el ciclo de romances de materia clásica. La *Tebaida* de Estacio se sitúa como base del texto, pero el autor anónimo sacrifica la fidelidad a los pasajes mitográficos, incurriendo en anacronismos y matices en modo alguno recogidos por la tragedia original de Esquilo en la que se hallan los cimientos del *Roman de Thèbes: Los siete contra Tebas*. Se omiten en el romance aspectos procedentes de la tragedia, y por el contrario, interpola aspectos similares a los que desarrollará más adelante el *Roman d'Alexandre*: las escenas cortesanas y la exhaustividad descriptiva. La originalidad del anónimo *Romance de Tebas* estriba en la inserción de episodios netamente cortesanos, en los que las figuras femeninas inspiran amor a los caballeros, en este caso, argivos, pero transformados plenamente en caballeros cortesanos y por tanto actualizados al mundo medieval. Antígona e Ismene, que acuden con su madre al campo de batalla, inspiran sentimientos amorosos férreos en sendos caballeros griegos, que contendrán en el campo de batalla para alcanzar honra ante las damas, enemigas por su calidad de tebanas.

<sup>155</sup> El también anónimo *Roman d'Eneas* (1155), posee, como fuente clásica ineludible, la *Eneida*. Como ya ocurre con el modelo previo, el autor mantiene la nómina de personajes clásicos si bien efectúa ejercicios diversos de ampliación, supresión y modificación poéticas, conducentes a elaborar un texto en el que junto al componente épico inicial (mermado) aparezcan episodios de mayor carga dramática y afectiva que, focalizando el interés en las secuencias amorosas y los personajes femeninos tanto protagónicos (Dido) como secundarios (Lavinia), confieren a la trama las líneas constructivas que interesan al público cortesano al que está destinado. El trazado de los caracteres femeninos, que quedaba soslayado en la épica tanto clásica como medieval, a excepción de la Brunilda y Crimildam, aporta originalidad al enfoque final y pertrecha al *roman* de las claves cortesanas que los ciclos bretón y posteriormente artúrico desarrollan plenamente.

<sup>156</sup> El *Roman de Troie* continúa el ciclo. Benoît de Saint-Maure compone, hacia 1165 el romance inspirado en la *Ilíada* si bien indirectamente, dado el desconocimiento del autor de los textos originales griegos. Como los textos precedentes, comparte con ellos la alteración consciente de los hipotextos clásicos, la incorporación de las pautas cortesanas referentes a pasajes de carga amorosa, el acercamiento inicial a la psicología femenina y la presencia de acciones maravillosas que ya demanda el público. La modificación de los patrones espaciotemporales y la adaptación inmediata al contexto cortesano permite al *Roman de Troie* consolidar las bases del romance posterior.

<sup>157</sup> El *Roman d'Alexandre* finaliza este ciclo. La compilación de numerosos textos del sustrato que desde el Seudo-Calístenes (siglo II) habían formulado el panegírico de la figura del héroe macedonio presenta como resultado el *Roman* definitivo de Alejandro de Bernay hacia 1180. El planteamiento del contenido es intergenérico, pues partiendo de parámetros épicos que regulan los episodios militares, las conquistas y las batallas, se procede a la intervención de las directrices que regularán el romance en su formulación temática: la atomización del héroe, el seguimiento de su formación personal, (armas y letras, sabiduría y templanza junto a la fortaleza y destreza guerreras), la inclusión de unidades de acción fantásticas (los viajes efectuados por Alejandro al fondo del mar o al espacio, que rememoran los citados en *Beowulf* o el pretendido por los Duques para Don Quijote por mediación de Clavileño, paráfrasis de determinados cuentos de *Las mil y una noches*) o las descripciones minuciosas que recrean el esplendor cortesano.

de los motivos épicos de Carlomagno y Roldán, y el bretón, con la propuesta de *Tristán e Iseo*, cuyos orígenes celtas preludian determinados nudos dramáticos del ciclo artúrico posterior, alcanzando rápida difusión por la Europa medieval. El primero de los ciclos consignados está determinado por la continuación en el empleo de los motivos y caracteres protagonistas como Roldán, Carlomagno, Oliveros o Turpín junto a otros muchos en pasajes o episodios yuxtapuestos, paralelos, precedentes o consecuentes al cantar. La modificación formal más importante la refleja el abandono de los metros de arte mayor y la preferencia por el octosílabo, el mismo verso en el que los *romans* del ciclo precitado y los romances castellanos (en su acepción tradicional, esto es, composición octosilábica popular) se construyen y desgajan respectivamente. *Gormont et Isembart*, *El Cantar de Guillermo* o *La peregrinación de Carlomagno* mantienen concomitancias con la epopeya principal, mas difieren de las pautas que los romances de materia clásica ya han formalizado. Junto a estos textos, se une tardíamente *Melusina* (o *Historia de Lusignan*) de Jean d'Arras (1390), romance plenamente cortesano y divergente de cuantos títulos puedan agruparse en la materia carolingia. El texto, a raíz de la disyunción con que se intitula, pretende establecer los orígenes fantásticos de la dinastía a la que pertenece el Duque de Berry, verdadero artífice del romance<sup>158</sup>. Mientras que los romances convencionales priman la dilogía amor y aventuras como parámetros motrices del tejido de la trama, el texto de Jean D'Arras soslaya la hazaña y la aventura y la sustituye inicialmente por la intervención del componente maravilloso somatizado en la figura del personaje híbrido, mitad mujer y mitad serpiente: Melusina<sup>159</sup>. El personaje del hada es uno de los más complejos y ricos dentro de la

<sup>158</sup> El aval mítico para la genealogía nobiliaria ratifica la presencia centenaria de los descendientes en el territorio demandado, y la dinastía representada por el de Berry acude a esta carta de filiación telúrica para demostrar su jurisdicción sobre el territorio de Lusignan. D'Arras procura confirmar el dominio político y territorial de su cliente y mecenas sistematizando, desde una poética culta y armonizada con acontecimientos sociohistóricos medulados por los Lusignan y los Berry, el conjunto de leyendas y relatos folclóricos de orígenes ambiguos (celtas, bretones y franceses) que tienen al hada Melusina como personaje axial.

<sup>159</sup> El mito milenario establece una base de transformaciones para el carácter enteramente protagónico, Melusina, cuya condición como personaje feérico (primordial esta categoría óptica en los romances contemporáneos y posteriores) es reemplazada por la esencia femenina adquirida por amor (un nuevo motivo folclórico, presente, por ejemplo, en el cuento danés de la Pequeña Sirena), para finalmente volver a mutar por la naturaleza híbrida que la mantiene como mujer durante la semana a excepción del sábado por la noche, en la que sus extremidades inferiores se transforman en el apéndice serpentino. Su doble condición deberá mantenerse oculta, para lo que Melusina se encierra en su cuba de agua durante el sábado, ordenando el alejamiento completo de toda la familia. El interdicto, motivo nuevamente folclórico, se verá quebrantado por el esposo, que descubrirá el secreto. Las consecuencias resultan fatales. Melusina asume definitivamente la doble naturaleza, debiendo abandonar el castillo y sus hijos, no sin proferir previamente el alarido monstruoso que se convierte en proverbial. Desde ese momento, Melusina

categoría de los seres maravillosos y feéricos que el romance asimila, pues su vinculación a la tierra y al Maligno como personaje telúrico por su condición de serpiente, su dotación con poderes sobrenaturales y la capacidad para volar (la iconografía la representa añadiendo sendas alas a sus hombros) la convierte en carácter análogo a Morgana y Viviana dentro del ciclo artúrico, pero también a la hechicera Urganda la Desconocida en el ciclo amadisiano. La historia fraguada entre Tristán e Iseo, “gran mito europeo del adulterio”<sup>160</sup>, constituye el romance de orígenes bretones más relevante y conocido junto al mito artúrico y el consecuente Grial, localizándose analogías entre la arquitectura externa y configuración de motivos y episodios amorosos entre ambas. El romance de Tristán y sus numerosas variaciones se difunden por Europa a lo largo de todo el siglo XIII; su redacción inicial a cargo de al menos dos autores conocidos (Thomas y Béroul) se lleva a cabo en torno a 1170 y 1180 respectivamente. La leyenda de la relación fatídica entre Tristán, sobrino del rey de Cornualles e Iseo la Rubia, prometida de éste, consolida definitivamente los parámetros reguladores del nuevo subgénero, el romance, en el que las variables escenas de orígenes épicos y la consiguiente carga bélica decrecen ostensiblemente, la relación interpersonal entre los arquetípicos de la dama y el caballero se exaltan y alcanzan la línea argumental prioritaria, la intervención del elemento maravilloso actúa como fuerza ciega del destino de los amantes y la predilección por los ambientes cortesanos y la radiografía lata del cronotopo circundante provoca un modelo literario que irrumpe firmemente en entornos palaciegos. La presencia del personaje femenino que la épica había defenestrado conlleva la inclusión de la pulsión amorosa, ajustada, como clave también en el romance, al nuevo sistema social que ordena poéticamente a hombres y mujeres: el amor cortés. La publicación y difusión del llamado *Libro del amor cortés*, de Andrés el Capellán, a finales del siglo XII revoca el orden sociomoral de la Edad Media e instaura un código deontológico convencional con que dirimir las relaciones amorosas (literarias, textuales) del estamento noble. Las directrices determinarán el comportamiento y desarrollo del romance y la literatura medieval y clásica en general, enalteciendo a la mujer como señor merecedor de unción vasallática, que el caballero acata. Las disquisiciones vertidas en torno a la verdadera naturaleza del amor y la imposibilidad de hallarlo en la relación contractual que el matrimonio implica en la

---

fungirá como personaje guardián del destino de los Lusignan, auspiciando las batallas y lances caballerescos y cortesanos que fraguan la historia de la familia.

<sup>160</sup> Carlos García Gual, “Tristán e Isolda” en *Primeras novelas europeas*, p. 157.

sociedad medieval, deviene en un juego de usos y costumbres amorosos ilícitos (adulterio) que el *Tristán e Iseo* y posteriormente el *Caballero de la Carreta*<sup>161</sup> de Chrétien y el *Lanzarote del Lago* de la *Vulgata* convierten en elemento axial. El *Tristán e Iseo* se convierte, por tanto, en el primero de los romances plenamente autónomos, ajeno a la ancilariedad temática épica, con prelación de las dos líneas de contenidos medulares (amor y aventuras<sup>162</sup>), injerencia del elemento maravilloso<sup>163</sup> y seguimiento del patrón amoroso cortesano<sup>164</sup>. La presencia de variables folclóricas en la construcción del romance incide en la formulación tradicional<sup>165</sup> de base ya señalada, y prelude

<sup>161</sup> Las diferencias en el planteamiento de ambas relaciones existen; mientras que *Tristán e Iseo* se eximen de responsabilidad alguna, *Lanzarote* declarará su plena consciencia ante la relación adúltera con Ginebra.

<sup>162</sup> La presencia del ser teratológico que llega hasta Cornualles, Morholt, desencadena la secuencia de encuentros y desencuentros amorosos entre ambos personajes. Héroe y agresor resultan gravemente heridos, el gigante en la cabeza debido a que un trozo de la espada de *Tristán* se ha quedado incrustado. Mientras que al monstruo lo sanará su sobrina *Iseo*, experta en drogas y brebajes con poderes curativos, *Tristán* agoniza envenenado, por lo que solicita ser abandonado en una barca sin rumbo determinado (nuevo motivo costumbrista del ritual fúnebre celta y por extensión nórdico, que se aprecia en los poemas anglosajones e islandeses y que se reproduce así mismo en el desenlace de la trama artúrica al quedar depositado el malherido *Arturo* en una barca encaminada, sin embargo, a *Avalón*).

<sup>163</sup> El destino obra como fuerza motriz a lo largo de todo el romance, permitiendo que *Tristán* arribe a las costas irlandesas gobernadas, precisamente, por el hermano de *Morholt*. *Iseo* la *Rubia* sanará al recién llegado, quien regresa a *Cornualles* repuesto. Su nueva misión será encontrar a la dueña del largo cabello rubio que ha cautivado a su tío *Marco* para que pueda éste contraer matrimonio. Seguro de que el cabello pertenece a *Iseo* (o *Isolda*), se encamina hacia *Irlanda*, desde donde parte con ella, tras haber liberado en este caso al país, asolado por un dragón. El rey *Gormond* ha prometido la mano de su hija y medio reino a quien lograra debelar al país, y *Tristán* hará uso de su privilegio, cediéndoselo a su tío *Marco*. Sin embargo, la inclusión del elemento mágico más relevante de todo el romance se produce en plena travesía hacia *Cornualles*. La criada de *Iseo*, *Brengain* guarda la pócima mágica que la reina madre ha preparado para que su hija se enamore irrevocablemente del hombre que la beba junto a ella, pócima que deberá ser escanciada en exclusiva durante la noche de bodas con el rey *Marco*. *Brengain* vierte el brebaje en las colaciones que durante la travesía solicitan *Iseo* y *Tristán* el día de *San Juan*, desencadenando la fatalidad amorosa conducente al *Eros* y *Thánatos* definitivo. Las bodas se celebran y *Brengain* mezcla los restos de la pócima con el vino que bebe tan sólo el rey, que se enamora perdidamente de su mujer.

<sup>164</sup> Desde este momento, los encuentros entre ambos amantes se ajustarán al patrón cortesano: discreción, ilegitimidad y encubrimiento de la pasión irrefrenable sobre la que ninguno de ellos posee potestad alguna dadas las propiedades del filtro. *Tristán* será expulsado de la corte y readmitido nuevamente, pero una prueba capciosa preparada por el enano *Frocín* no podrá ser refutada. “El enano, esa noche, estaba en la alcoba / escuchad cómo actuó esa noche. / Entre cama y cama extiende la harina, / de forma que las pisadas se hagan visibles, / si uno se acerca al otro por la noche / pues la harina retiene las huellas de los pies” (*Béroul, Tristán e Iseo*, edición de Roberto Ruiz Capellán, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1995, 2ª edición, vv. 701-706).

<sup>165</sup> *Tristán*, hijo de la princesa *Blancaflor* y *Rivalén*, heredero de *Leonís*, detenta onomástica simbólica, pues su nombre denota abiertamente la amargura ante la muerte de la madre tras el parto. La concepción de *Tristán* como fruto de los amores inicialmente ilegítimos, pues no cuentan con el sancionamiento del matrimonio, establece el modelo de los orígenes de los caballeros andantes que *Amadís* principalmente asume. Gubernar el escudero educará al niño hasta que éste cuente con la edad requerida para iniciar la etapa de formación militar e intelectual en la corte de su tío, el rey *Marco* de *Cornualles*, hermano de su madre. La relación fraguada entre tío y sobrino será retomada por *Chrétien* para trazar la afinidad entre *Arturo* y *Lanzarote*, que, si bien prescinden de lazos familiares, manifiestan afectos similares a los entablados entre el rey *Marco* y *Tristán*. La primera de las intervenciones del joven caballero está pautada por uno de los motivos folclóricos de mayor arraigo en el relato popular, consistente en la ofensa o injuria perpetrada contra un reino al que se le exige como prueba de fidelidad o garante de paz el tributo de vidas humanas. El pago de las cien doncellas en los cuentos y leyendas tradicionales españoles (*Asturias*,

importantes lugares comunes que el romance de caballerías español llegará a desarrollar. Las condenas para ambos amantes, una vez expuesta su felonía para con el tío y esposo respectivo, son proporcionales a la falta cometida. Tristán es condenado a la hoguera e Iseo entregada a una comunidad de leprosos. Pero el caballero escapará del fuego y salvará a su vez a Iseo, internándose en el bosque. Tras el episodio de la espada en el bosque (Marco sustituye la de Tristán por la suya), el rey readmite a su esposa mas no a Tristán, con la intención de perdonarla tras someterla a la ordalía en la que se comprobará su juramento de fidelidad. Una nueva estratagema de Tristán disfrazado de mendigo que ayuda a vadear un lodazal impedirá comprometer a Iseo que saldrá indemne del juicio de Dios. Ha sido la última de las argucias de los amantes, que ladinamente han burlado a cuantos cortesanos espías han procurado su separación y pérdida inmediata. Finalmente, Tristán se aleja de Tintagel y tras diversas peripecias contrae matrimonio con una nueva Iseo, la de las Blancas Manos. Pero una herida mortal convocará nuevamente a la experta Iseo la Rubia, con la presencia inminente de la reina a través del código dual establecido por el velamen: negro si declina auxiliar a quien ha sido su amante, blanco si se encamina hacia él. Las velas blancas confirman en la esposa de Tristán las suposiciones sobre los afectos del caballero y movida por los celos, contestará al moribundo que las velas del navío son negras. Tristán no puede reponerse de la noticia y fallece. Iseo la Rubia, cuando halla cadáver a Tristán muere de inmediato. Se completa de esta forma el engranaje luctuoso que, aparejado al componente pasional, mediatiza al *Tristán e Iseo* en cualquiera de las versiones. Los amantes recibirán sepultura juntos, naciendo como prueba de la compenetración absoluta de sus espíritus dos plantas, el rosal de rosas rojas y la vid, representantes de Isolda y Tristán respectivamente y cuyo crecimiento estará ligado<sup>166</sup>. El *Tristán* contará con una trayectoria dilatada a partir del siglo XII, que lo populariza por las diferentes literaturas europeas románicas, simplifica su formulación métrica al prosificarlo y remodela el

---

Galicia y León, con la tradición de la procesión de las Cantaderas, presentan leyendas en las que el impuesto ha de ser satisfecho a los reinos árabes. La versión más importante es la que presenta al rey astur Mauregato obligado a satisfacer este estipendio infame, hasta que Nuño Osorio y sus hombres logran vencer a los moros. Alberto Álvarez Peña, *Mitos y leyendas asturianas*, Gijón, ed. Picu Urriellu, 2004), el sacrificio que Etiopía debe efectuar entregando a Andrómeda al monstruo marino Ceto (a la princesa la han precedido otras tantas doncellas), la inmolación de los jóvenes al Minotauro que custodia el laberinto cretense, e incluso la masacre continuada en el Hérot danés hasta la llegada de Beowulf, establecen paralelismos con el motivo que ratifica definitivamente la valía como caballero del protagonista.

<sup>166</sup> El desenlace del romance sitúa a los amantes en relación de identidad con otras parejas clásicas, como Píramo y Tisbe, y ya en la literatura europea, Romeo y Julieta o Isabel de Segura y Diego de Marcilla en el Romanticismo español.



contenido y tratamiento de los personajes a instancias del romance artúrico y posteriormente caballeresco. España recogerá rápidamente el *roman* bretón planteando su reelaboración en el *Libro del esforzado cavallero Don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos en armas* (Valladolid, 1501), con constantes reediciones hasta 1534.

### **La consagración del romance. El ciclo artúrico.**

El romance alcanzaría su consagración definitiva a raíz de la sistematización de uno de los ciclos legendarios más ricos de la Edad Media europea, el artúrico, llevado a cabo durante los siglos XII y XIII por el novelista bretón Chrétien de Troyes y, posteriormente, por el ejercicio de recreación de los materiales previos, bien anónimamente, bien por nuevos autores, que constituye la *Vulgata*. Junto al *Tristán e Iseo*, con el que Occidente sistematiza el nuevo orden amoroso y establece las pautas etológicas del amor cortés, el ciclo artúrico ofrece el motivo temático más popular, misterioso y controvertido de la Europa medieval, así como la evolución directa desde los presupuestos formales del verso octosílabo del primitivo romance hasta la prosa definitiva que en la *Vulgata* sustituye al relato métrico, estableciendo divergencias morfológicas entre la *Historia del Grial y Merlín* (todavía versificados) y el llamado *Lanzarote en prosa*, en el que la *Búsqueda del Grial*, el *Lanzarote del Lago* y *La muerte de Arturo* aparecen ya como una redacción global. La figura aglutinadora del ciclo es Arturo, personaje legendario y literaturizado, perteneciente plenamente a la ficción medieval y disonante con cuantas reconstrucciones arqueológicas e históricas se han trazado hasta hallar las referencias documentales sobre las que parece haberse construido el mito. Frente a la épica, en la que las figuras protagonistas, pese a la desvirtuación posterior, cuentan con una base histórica y documental generalmente precisa e incluso cercana<sup>167</sup>, las referencias al Arturo histórico, sin superposiciones o distorsiones literarias, son escasas cuanto no nulas. Se ha querido trazar la ascendencia de Arturo hasta el caudillo militar celta romanizado o romano directamente Artoris, Arturus o Artús, derivado de Lucius Artorius Castus y presumiblemente activo durante los siglos II o III. El seguimiento y rastreo de la presencia histórica de Arturo se trunca rápidamente ante la falta de testimonios cercanos que verifiquen la identidad real del personaje, por lo que las fuentes en que aparece ratificado como rey de los britanos son tardías (siglo XI).

<sup>167</sup> Es el caso de Carlomagno o el Cid, no así de Roldán o los héroes anglosajones del *Beowulf*, las *eddas* o el *Cantar de los Nibelungos*.

El tratamiento conferido al personaje presumiblemente histórico en sus orígenes es literario, pues mediante las fórmulas o licencias medievales de la adición y sustitución, los cronistas que a partir de Geoffrey de Monmouth incorporan a Arturo a sus recensiones amplían la materia conocida sobre éste, incluyendo motivos extraídos de la tradición legendaria, popular y secular de orígenes celtas. Arturo es por tanto un personaje plenamente de ficción que consigue vertebrar la producción narrativa (indistintamente versificada o prosificada) que, procedente bien de Gales y Cornualles, bien de Aquitania<sup>168</sup>, se difunde por toda Europa. La primera referencia de que se dispone se halla en el historiador galés Nennius, que en su *Historia Brittonum* (hacia 830) lo presenta como *dux bellorum*<sup>169</sup> o caudillo militar en la guerra contra los sajones<sup>170</sup>. Sin embargo, es a partir de la crónica histórica de Geoffrey de Monmouth (compuesta hacia 1136) cuando sobre Arturo se aplica el modelo del monarca prototipo medieval, y la figura muta hacia el carácter legendario y por tanto literario. La *Historia Regum Britanniae*<sup>171</sup> inicia la secesión de la materia artúrica con respecto al resto de la producción bretona, con la que comparte numerosos rasgos temáticos y folclóricos, así como paralelismos en el tratamiento, por ejemplo, de las relaciones amorosas, hasta el punto de acuñar un sintagma propio con el aludir a todo el material orquestado en torno a la figura de Arturo. García Gual, Carmona Fernández o Martín de Riquer reconocen la autonomía con que las expresiones “épica artúrica”, “romances artúricos”, “romances de la Mesa Redonda” o “novelística artúrica” funcionan en estudios y ensayos críticos. La primera aproximación a la figura del rey recoge rasgos esenciales que hacen de Arturo el

<sup>168</sup> Se trata de las clásicas tesis insulares y continentales, defendidas por Jean Marx (*La légende Arthurienne et le Greal*, París, Presses Universitaires, 1952) y Ferdinand Lot (*Étude sur le Lancelot en prose*, París, E. Champion, 1954) respectivamente.

<sup>169</sup> Carlos Alvar, *Diccionario de leyendas artúricas*, Madrid, Espasa, 2004, p. 19.

<sup>170</sup> Tres siglos más tarde, Guillermo de Malmesbury también lo menciona en su *Gesta Regum Anglorum* (1125), reiterando casi en su totalidad los datos consignados por el primero pero apuntando ya la condición regia al incluirlo dentro del censo de monarcas anglos.

<sup>171</sup> Monmouth establece la génesis legendaria del rey Arturo, dotando al personaje de la ascendencia o linaje que el resto de *romans courtois* estimará imprescindible como lugar común en el *incipit* de sus textos, así como incorpora al personaje feérico medular del ciclo, Merlín, actante asimilado inicialmente a la categoría de auxiliar pero con función oracular o profética en la *Historia Regum Britanniae*. El nacimiento y estirpe de Arturo revela también orígenes folclóricos, recurrentes en todo relato popular. Arturo es hijo del rey Uther Pendragón e Ygerne, esposa del duque de Cornualles (o Tintagel), seducida arteramente por el primero, que, enamorado de ella, solicita a Merlín un remedio para yacer juntos tras haber enviado al esposo al campo de batalla. El motivo tradicional de *David, Urías y Betsabé* y el *quid pro quo* por el que Uther adquiere los rasgos físicos de Gorlois y que equipara la concepción de Arturo a la de Hércules (Alcmena concibe a Hércules tras ser seducida por Júpiter que adoptó para ello la apariencia de Anfitrón) y la entrega del niño a Merlín quien a su vez lo deja a cargo del escudero Antor para que lo críe junto a su hijo Keu esclarecen el empleo de motivos tradicionales que el romance de caballerías posterior continúa (Amadís también es fruto de una relación si no adúltera, sí prematrimonial, separado de la madre y entregado a Gandales).

monarca que concita la *fortitudo et sapientia* medievales al presentarlo dotado ya con las posesiones militares que prolongan su esencia guerrera (la espada mítica, Escalibor o Excalibur, la lanza Ron y su escudo), así como con clarividencia, largueza y magnanimidad para desempeñar ejemplarmente la jefatura del reino. Convertido en rey de los britanos, inicia una campaña de expansión territorial continental. Sin embargo, al alejarse para pagar los tributos a Roma (el juego temporal de Monmouth emplea el anacronismo para retrotraer el relato hasta la Antigüedad tardía), el regente de Camelot, su sobrino Mordret, se alzaría contra él por celos (está enamorado de la reina Ginebra), debiendo batirse tío y sobrino repetidamente. La traición<sup>172</sup> se salda con la muerte del traidor y la agonía de Arturo, enviado a la misteriosa Avalón donde se le curarán las heridas. El relato de Monmouth se trunca en este momento, augurando la indeterminación y carácter de *opera aperta* que el ciclo artúrico, independientemente de su situación cronológica o filiación autorial, conservaría hasta Malory. El historiador galés incorporará también, como material auxiliar pero no de vinculación inmediata a la figura de Arturo, las *Prophetiae Merlini* en las que el enigmático taumaturgo y adivino de orígenes inciertos (hijo de una virgen y el diablo) manifiesta su capacidad visionaria. Wace, clérigo francés, traducirá el texto latino de Monmouth al francés, incorporando además la primera de las alusiones a la Mesa Redonda, así como a la capacidad convocante de ésta de los nuevos pares de entre quienes sobresale Arturo<sup>173</sup>. Por su parte, Wace comparte con su predecesor galés el afán cronístico ya que su texto, el *Roman de Brut* (1155) procura establecer la ascendencia de Arturo para con Bruto, el hijo de César<sup>174</sup>. El motivo artúrico, su proceso de legendarización, así como el hecho de la traducción a la lengua autóctona de la Bretaña inician el desarrollo de la narrativa de Chrétien de Troyes, inserto en los contextos palaciegos de Leonor de Aquitania y su hija María de Champaña (o de Francia). Chrétien es el autor que fija definitivamente el arquetipo del romance cortesano especializándolo temáticamente con el ciclo artúrico que hasta las cortes aquitanas llega procedente de Gales y de la traducción de Wace.

Chrétien, sin embargo, despoja la materia de los intereses historicistas de los escritores galeses Nennio y Monmouth, así como su predecesor Wace. Acentúa el

<sup>172</sup> También estaba presente en Ganelón de *La Chanson de Roland* o Hagen de *El cantar de los Nibelungos*.

<sup>173</sup> La circularidad de la mesa será tomada como metáfora de la calidad de igualdad de que gozan los caballeros de Arturo, no concediendo éste lugares privilegiados en torno a la cabecera de la Mesa.

<sup>174</sup> La genealogía con afanes enaltecedores que legitimen a una dinastía se hallaba en el origen de *La Eneida* y se retoma dos siglos y medio más tarde con el *roman de Melusina* por Jean d'Arras.

paradigma de amor y caballería hasta exaltarlo y homologarlo al tratamiento que reciben en *Tristán e Iseo*, individualiza la aventura sobre el protagonista masculino, abandonando el cariz de gesta colectiva que emprendían los héroes épicos, naturaliza la intervención de elementos y criaturas fantásticos que provocan la inclusión de motivos o acciones prodigiosos, consolida el código etológico que el caballero andante asume, regula los usos y costumbres cortesanos sociales y amorosos y, fundamentalmente, complementa la figura del rey Arturo con episodios que anexiona al trazado primitivo de éste, desviando la atención sobre el rey para focalizarla en las hazañas singulares de cada uno de sus caballeros. Chrétien de Troyes no plantea un Arturo paralelo al referente de Monmouth sino que intensifica determinados aspectos de su caracterización psicoemocional, escorándolos hacia la figura del rey sabio, penetrador del sentido de cada acontecimiento, regidor contenido y justo del reino, y prudente juez. Arturo modifica sus valores funcionales originarios, pues de héroe militar activo durante su juventud evoluciona hacia gobernante cauteloso y pródigo pero pasivo físicamente (son frecuentes las referencias a la pesadumbre o preocupación con que el rey ve partir a sus caballeros tras cada celebración de Pentecostés o San Juan). La *fortitudo* vertebró la isotopía que recae sobre el Arturo juvenil, dando paso en Chrétien de Troyes a la sublimación de la *sapientia* que lo equipara así a Carlomagno y lo convierte en paradigma del rey prudente del resto de la producción romancesca. No obstante, y pese a la nueva iconografía de Arturo (maduro y barbado), el rey conserva arrestos guerreros para los momentos claves, así en la disposición de su propio final, víctima de las heridas infligidas por Mordret. La funcionalidad de Arturo se ve modificada; de actante heroico y ejecutor de gestas muta en gobernante dispensador de permisos para que nuevos jóvenes caballeros emprendan aventuras, no siempre vinculadas con el Grial. Chrétien de Troyes explota el recurso de la escisión de una única fábula en tantas otras como personajes secundarios o anclares contenga, elevándolos a la categoría de protagonistas y héroes. Arturo demanda aventuras o insta la búsqueda del plato maravilloso; los caballeros de la Mesa Redonda adquieren volumen e independencia en cuanto la perspectiva del narrador se fija en ellos, soslayando la presión o dirección que el rey haya podido aportar. Como preludeo de la estrategia cervantina con que se dilata la segunda parte del *Quijote*, Chrétien separa a los caballeros de la Mesa y observa sus avatares independientes y entrelazados (técnicamente). El ciclo artúrico prolonga, pues, su efectividad y consigue la solidez del micromundo perfectamente dotado de su propio

código de funcionamiento pragmático. La obra de Chrétien se circunscribe a la unidad temática artúrica que conservará posteriormente la *Vulgata*; las cinco obras -*El Caballero del León* (o *Yvaín*), *Cligés*, *Erec y Enide*, *El Caballero de la Carreta* (o *Lanzarote*) y *La historia del Grial*<sup>175</sup>- comparten los aspectos reseñados, así como la atomización del interés y foco del narrador en diferentes integrantes de la corte de Arturo.

Más tarde, el ciclo artúrico continúa sólido con la publicación de los cinco romances anónimos que integran, entre 1215 y 1230, la *Vulgata*. *La Historia del Grial*, *Merlín*, *Lanzarote del Lago*, *La búsqueda del Grial* y finalmente *La Muerte de Arturo* constituyen una producción cohesionada, congruente y de envergadura al complementarse entre sí, pero también autónoma en la que, entre los caballeros paradigmáticos que preludieron Cligés, Yvaín o Erec, se encuentran nombres de mayor trascendencia dada su relación con Arturo<sup>176</sup>. Se añade a la consolidación del ciclo la renovación formal que supone el abandono del verso octosílabo y la predilección por la prosa que simplifica la estructura externa y permite a los autores responsables del llamado *Lanzarote en prosa* (compuesto por los tres últimos títulos) mayor libertad para verbalizar el contenido anteriormente supeditado al metro, al tiempo que se presenta como garante “de la autenticidad y verdad de lo narrado”<sup>177</sup>. La divulgación y consecuente popularización de la *Vulgata* y en especial el *Lanzarote en prosa* acapara el periodo comprendido entre los siglos XIII y XV a través de producción residual y tardía que integra el nuevo bloque artúrico conocido como *Post-Vulgata*, y al que se suma como manifestación última del universo espacializado en Camelot *La muerte de Arturo* (1485), de Thomas Malory. El título, propuesta no del autor sino del editor inglés William Caxton, induce a valorar el contenido de la obra como nueva recreación de la homónima con que finaliza la *Vulgata*. Sin embargo, Malory parte del *Lanzarote en prosa*, concluyendo el ciclo con la versión culta que prevalecerá en el ideario colectivo europeo durante el siglo XVI y siguientes hasta alcanzar la revisión tardía que Steinbeck

<sup>175</sup> La tensión narrativa se dirige en *El Caballero de la Carreta* manteniendo el modelo del fatalismo amoroso propuesto por el *Tristán e Iseo*, si bien exentando a las relaciones de los amantes (*Lanzarote* y *Ginebra*) del componente maravilloso que desencadenaba el enamoramiento irreparable de los personajes precedentes. *La Historia del Grial* aporta la figura de Perceval y la búsqueda del plato sagrado que contuvo la sangre de Jesucristo y que posee propiedades maravillosas.

<sup>176</sup> Galaad (hijo de *Lanzarote*), Gawain, Keu o Perceval vertebran *La búsqueda del Grial* al tiempo que reaparecen como compañeros en el *Lanzarote del Lago* o *La muerte de Arturo*. Las peripecias caballerescas trascienden la línea argumental de *La búsqueda del Grial* una vez expuestos los orígenes míticos y místicos de la reliquia.

<sup>177</sup> Cf. Fernando Carmona Fernández, p. 271.

entre otros, lleva a cabo en el siglo XX de la mano de *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros* (1976).

### **El romance de caballerías en la Literatura española. Traducciones y primeros textos originales.**

El proceso de divulgación y transmisión hasta España de los textos constitutivos de los distintos ciclos no se produce paralelamente al desarrollo que éstos alcanzan en los cenáculos de Aquitania y la Champaña; la disposición cultural y religiosa de las cortes castellanas retrasa la llegada de los mismos y el proceso de aclimatación -que implicó necesariamente las traducciones casi literales y las mínimas adiciones o supresiones con que modificar los hipotextos importados- se prolonga durante la segunda mitad del siglo XIII, ocupando la totalidad de la centuria siguiente. La literatura española incorpora el subgénero romance, aún sin establecer el uso del taxón como significante unívoco para la nueva modalidad narrativa, a partir de las traducciones y adaptaciones de la tradición francesa, que logran permeabilizar las creaciones propias, incorporando a la prosa medieval castellana de tipo cronístico, historiográfico y hagiográfico los patrones etológicos de la caballería foránea cuyo código deontológico y social es, en ningún caso, desconocido, dada la sistematización que de aquélla hace el *scriptorio* alfonsí en las *Partidas*. La incorporación del romance a la literatura española, a través de cualquiera de las lenguas románicas del momento, plantea una cronología binaria, puesto que a partir del siglo XIV no cesa la producción de romances cortesanos y caballerescos, extinta sólo tras la aparición del *Quijote*. Esta doble cronología impone una primera época constreñida a la Baja Edad Media y Humanismo castellano y catalán, en la que predominan las traslaciones de romances artúricos, bretones y de materia clásica así como las primeras producciones pseudocaballerescas y hagiográficas, y una segunda fase identificada con el siglo XVI, en la que se halla un número ingente de títulos plenamente originales que, si bien mantienen el parámetro artúrico, encuentran en *Amadís de Gaula* (Zaragoza, 1508 aunque con fecha anterior para el texto original desaparecido) su texto inaugural. El “tematismo”<sup>178</sup> verbalizado por la “caballería”, inauguraba así un subgénero inicialmente hibridado con el texto historiográfico (y por tanto conceptuado como veraz), la materia religiosa, miraculística, ejemplarizante y hagiográfica, al que se añadirían textos de creación propia, influidos por los patrones

<sup>178</sup> Término empleado por Huerta Calvo.

previos pero ajenos a cualquier ejercicio de traslación, adición, supresión, mutación o adaptación<sup>179</sup>.

### **Traducciones adaptadas. El ciclo artúrico, el *Tristán* y los *romans d'Antiquité*.**

La presencia de los ciclos de ascendencia francesa, más concretamente bretona y artúrica, mantiene su influjo hasta las últimas décadas del siglo humanista. Deyermond, que denomina a la producción de romances caballerescos españoles publicados a partir del siglo XVI como “neo-artúricos”<sup>180</sup> por la predeterminación con que actúan los modelos de Chrétien y en especial *Vulgata* y *Post-Vulgata*, reconoce la importancia que estas traducciones poseen, pese a la calidad de la traslación. Éstas manifiestan la clara (y pronta) predilección por el ciclo artúrico y el *Tristán*. Sin embargo, la importación de Arturo (o Artús) ya se había producido en el siglo XIII a través de la labor de documentación que el *scriptorio* alfonsí lleva a cabo para la redacción de la *General Estoria* (inconclusa en 1284). El compendio de fuentes<sup>181</sup> empleado por los traductores revela que el *scriptorio* conoce, consulta e integra determinados versos y capítulos de la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth<sup>182</sup>. Por su parte, Lanzarote y

<sup>179</sup> Pascual de Gayangos, en su *Catálogo Razonado de los Libros de Caballerías* (1857) establece una catalogación triple: como “Clase primera”, los libros de caballerías del ciclo bretón (*Lanzarote del Lago*, *Tablante* y *Jofré*, *Tristán de Leóns...*), “Clase II” los libros de caballerías del ciclo carolingio (*Carlomagno y los doce pares*, *Espejo de caballerías*, *Reinaldos de Montalván...*), y finalmente “Clase III” o libros pertenecientes al ciclo greco-asiático, en el que se hallan el ciclo de los Amadises o *Tirante el Blanco* entre un bastísimo censo. Mientras que las dos primeras clases encuadran materiales inspirados directa o indirectamente en romances franceses, el tercero y último recoge la producción vernácula y plenamente hispana.

<sup>180</sup> “[...] The Arthurian romances, or *matière de Bretagne*, are almost as numerous [...]. In quality, however, they cannot compete with several of the previous group: *Libro de Alexandre*, *Libro de Apolonio* or *Historia troyana polimétrica*. It is only when we turn to neo Arthurian romance that we find an original creative effort: in Spain as in England, the Arthurian story had so powerful an attraction that is stimulated the composition of one of the best of medieval romances, [...] *Amadís de Gaula* [...]”. Alan Deyermond, “The lost genre of medieval Spanish literature” en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas I*, coord. Eugenio Bustos Tovar, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 791-200.

<sup>181</sup> Daniel Eisenberg, *The General Estoria: Sources and Sources Treatment*, en la dirección electrónica <http://www.bibliotecavirtualcervantes.com> “[...] A Latin «Estoria de las Bretannas» appears, following the *Troy story*, to narrate the accomplishments of Brutus, a descendent of Aeneas who, after many adventures, arrives in England (II, 2, 263-279, 305a). This turns out to be almost the entirety of Book I (Chapters 3-16 and a note from 17) of the *Historia Regum Britanniae* of Geoffrey of Monmouth († 1155). Alfonso cites twelve verses of his text (II, 2, 272) on the prophecy of Diana. As Entwistle has noted, all of Geoffrey's work through Book III, Chapter 8 (excluding the two opening chapters) is included in the GE, spread through Parts II, III and IV [...]”.

<sup>182</sup> En concreto, aquéllos en los que se asevera que Bruto, descendiente de Eneas, se convierte en monarca britano, legitimando simultánea y diacrónicamente la dinastía y regencia de Arturo. La pretensión retomada por Wace y apuntada no obstante por Monmouth se injiere en la obra del Rey Sabio desprovista de la connotación ficticia posterior dada la categorización o conceptualización del texto de origen, historiográfico y por tanto veraz y cronístico.

Ginebra, así como Tristán<sup>183</sup>, todos pertenecientes al ciclo bretón y los primeros al especializado bloque artúrico, aparecen en romances fragmentarios (en acepción castellana)<sup>184</sup> que refuerzan el conocimiento previo que de los héroes de orígenes franceses se tenía por parte del público castellano. La adecuación definitiva de la materia artúrica se produce por la traducción de la *Post-Vulgata* llevada a cabo durante el siglo XV. De los cinco títulos constitutivos de ésta (*Historia del Grial, Merlín, Lanzarote del Lago, Búsqueda del Grial y Muerte de Arturo*, fusionadas las tres últimas en la propuesta formal del *Lanzarote en prosa*), la *Post-Vulgata* selecciona únicamente al primero, segundo y cuarto; una revisión mínima de la *Muerte de Arturo* se mantiene aneja a la *Búsqueda o Demanda* y desaparece la figura del amante, caballero y cortesano paradigmático que es Lanzarote debido al rigorismo moral de la corte castellana que anatemiza la relación adúltera del caballero y Ginebra. La *Post-Vulgata*, como terno textual base en el proceso introductorio de la materia en España, actuará a su vez como hipotexto de nuevas creaciones: el *Libro de Josep de Abarimatía*<sup>185</sup>, la *Estoria de Merlín* y finalmente un *Lanzarote* cuyo título no debe restringir la línea de sentido temático general ya que incorpora los núcleos argumentales de la *Búsqueda del Grial* y su anejo, la *Muerte de Arturo*. Las últimas traducciones de los materiales primitivos se produjeron en el siglo XVI, con títulos reiterativos como *Lanzarote del Lago, Demanda del Santo Grial* o los sucesivos *Baladros*. Los títulos mismos inician una nueva concepción de la autonomía del caballero andante, ya desgajado de la corte matriz en la que impera un Arturo dispensador de autorizaciones para emprender aventuras (vinculadas o no al Grial), así como la predilección por los acontecimientos y personajes feéricos que en Merlín encuentran la exposición mayor.

En cuanto al *Tristán*, eran conocidas sus aventuras y tribulaciones amorosas a través de las interpretaciones de juglares de procedencia occitana, mucho más cercanos a las fuentes bretonas temporal y espacialmente. El segundo de los textos caballerescos que actúa como paradigma para la confección del romance español y sus héroes

<sup>183</sup> Se trata de los romances titulados “Lanzarote y el ciervo de pie blanco”, “Lanzarote y el orgulloso” o “Tristán e Iseo”, recogidos por Paloma Díaz Más en su edición del *Romancero*, Barcelona, ed. Crítica, 1994. El primero de ellos también es mencionado por D. Marcelino Menéndez Pelayo en sus *Orígenes de la novela I*, capítulo IV como prueba de la génesis francesa y juglaresca tanto del romance como del texto del que procede.

<sup>184</sup> Esto es, como composiciones métricas octosilábicas no anteriores al siglo XV (integradas por tanto en el romancero tradicional).

<sup>185</sup> Homónimo a la versión portuguesa del siglo XV en el que se exponen los orígenes místicos del Grial, custodiado por quien intitula el libro.



masculinos en la faceta cortesana y amorosa se hace presente a partir del siglo XV por el *Libro del muy esforzado caballero Don Tristán de Leonís y de sus grandes hechos en armas* (1501), adecuado al contexto cultural, ideológico y estético de Castilla. Las versiones y adaptaciones peninsulares del motivo-personaje abarcarán desde la versión gallego-portuguesa del *Tristán* en el siglo XIV, hasta la versión definitiva citada anteriormente, con edición en Valladolid en 1501<sup>186</sup>, pasando por la aragonesa *Cuento de Tristán de Leonís*, y las recreaciones castellana y catalana del siglo XV conocidas como *Tristán* y *Tristany* respectivamente. Ambos ciclos de aventuras preconizan la construcción del modelo caballeresco castellano por excelencia, *Amadís de Gaula*, sin soslayar que la versión tardomedieval de Garcí Rodríguez de Montalvo resultó ser edición coetánea a los textos-base del *Tristán*, pudiéndose haber establecido interferencias entre ambos arquetipos, pues el topónimo Gaula aparece en el *Tristán de Leonís* en sus capítulos iniciales, siendo el espacio hacia el que se encamina el héroe para iniciarse en la escudería al servicio del rey Feremondo.<sup>187</sup>

Finalmente, la materia narrativa generada en torno a la Antigüedad clásica (*Roman de Thèbes*, *Roman d'Eneas*, *Roman de Troie* y *Roman d'Alexandre*) ofrece ya en la Península un único texto resultante de la traducción del francés *Roman d'Alexandre*: *El Libro de Alexandre* (primera mitad del siglo XIII). El mantenimiento del título, con la salvedad de la sustitución por “libro” del taxón *roman* indica un proceso de traducción-adaptación que sigue minuciosamente el paradigma foráneo pese a la exigencia formal que la cuaderna vía impone al autor anónimo. Francisco Marcos Marín<sup>188</sup> menciona la filiación del texto castellano para con el francés, mientras que Raymond Willis<sup>189</sup> incide en la conciencia plena del autor por trasladar, estética y formalmente, la esencia del modelo a las condiciones del mester de clerecía. El héroe admite en su recreación, pese a su constreñimiento formal, los lugares comunes que conforman en la Edad Media el prototipo de monarca justo, sabio, pródigo y erudito

<sup>186</sup> Remito a la obra citada de Gómez Redondo y al *stemma* propuesto para el *Tristán en prosa* y su llegada y divulgación peninsular (p. 1508).

<sup>187</sup> “[...] Gorvalán dijo a Tristán:

-Esta vuestra madrastra vos quiere gran mal y no busca sino cómo vos pueda matar. Por ende, me parecería bien que nos partiésemos del reino de Leonís, pues que el rey es muerto, y que nos vayamos a la corte del rey Feremondo de Gaula, que allí podréis todo aquello que a caballero hace menester. Y esto digo porque ya querría que fuédeses caballero”. *Tristán de Leonís*, capítulo IV, Barcelona, ed. Creds, 1965.

<sup>188</sup> Estudio y edición del autor al *Libro de Alexandre*, Biblioteca Virtual Cervantes.

<sup>189</sup> Raymond S. Willis, “Mester de clerecía. El Libro de Alexandre y la tradición de la cuaderna vía”, en *Historia y Crítica de la Literatura española, Edad Media*. Coordinador Francisco Rico.

junto al canon caballeresco del héroe juvenil<sup>190</sup>. Por último, la *Historia troyana polimétrica* (hacia 1270) y los romances titulados *Otas de Roma* (finales del siglo XIII y principios del siglo XIV) y la fragmentada *Ystoria del noble Vespasiano* (finales del siglo XV) componen una coda plural y variada a los materiales de orígenes clásicos y adaptaciones francesas inicialmente, con recepción castellana medieval.

### ***El libro del Cavallero Zifar.***

Este romance anónimo publicado a comienzos del siglo XIV (1300) admite consideraciones diversas en torno a su cualidad como producción inaugural del subgénero de tradición propia y autónoma. Las valoraciones efectuadas en el transcurso crítico sitúan al *Libro del Cavallero Zifar* como crisol en el que se mixtifican diferentes parámetros narrativos medievales, predominando el del *roman* importado de la literatura francesa, al que se le superponen otras líneas constructivas insertas en la tradición del texto hagiográfico, doctrinal y catequético castellano. Sin embargo, mientras que su conceptualización como *roman- romance* resulta unánime, no se procede de manera similar con la designación que especifique cuál, de todas las variantes que ofrece el subgénero, es la pertinente. *El Libro del Cavallero Zifar* se gesta al hilo de fuentes folclóricas, configura la pareja protagonista formada por Zifar y Ribaldo como preludeo de la cervantina y ofrece una teleología ejemplarizante con que el autor anónimo (pese a las atribuciones a Ferrán Martínez de Toledo) manifiesta la dependencia para con el momento, distanciándose del afán lúdico francés. El argumento del *Zifar* admite dos grandes líneas hacia las que dirigirse: mientras que la primera, segunda y cuarta parte (*El Cavallero de Dios, El rey de Mentón, Los hechos de Roboán*<sup>191</sup>) se desarrollan al hilo de la ficción caballeresca, la tercera (*Castigos del rey de Mentón*) se aparta del relato de aventuras y gestas guerreras entreveradas con matices amorosos para asumir el modelo doctrinal de los textos de finalidad edificante. El sintagma con que se intitula el tercero de los bloques compositivos del *Zifar* señala el didactismo frecuente en la literatura

<sup>190</sup> Alejandro concita ambas propuestas para la construcción del personaje masculino del romance caballeresco, y su desarrollo instala motivos y *topoi* mecanizados posteriormente, tales como los presagios de poder y la infancia asombrosa y adventicia de las gestas que el héroe está llamado a realizar, el aprendizaje de la mano del mentor *don Aristotil* (cuaderno nº 32), la inmediata disponibilidad guerrera tras cumplir los quince años de edad (Alejandro se alista para combatir contra el rey persa Darío) y la sucesión posterior de hazañas militares.

<sup>191</sup> Para las referencias y citas al *Libro del Cavallero Zifar* sigo la edición de Cristina González para Cátedra, Madrid, 2001.

castellana coetánea<sup>192</sup>. El texto se acepta habitualmente como inicio del romance español a pesar de la heterogeneidad de su planteamiento y la recurrencia a técnicas de narración orientalistas, tales como la inserción de numerosos cuentos a lo largo de la tercera parte, con los que Zifar ejemplifica e ilustra el consejo escogido que ofrece a sus hijos, siguiendo la pauta abismada del relato marco y narración incluida que el *Calila e Dimna* o el *Sendébar* plantean. Pascual de Gayangos en su *Catálogo razonado* (1857) no hace referencia alguna al *Libro del Cavallero Zifar*, sí por el contrario, a la adaptación ulterior ya plenamente romance caballeresco que, retomando la tradición argumental del texto primitivo del siglo XIV, se publica en 1512 como *Crónica del Caballero Cifar*. El hecho de no mencionarlo en su dilatado censo implica el no reconocimiento del *Zifar* bajomedieval como “libro de caballerías” gemelar a tantos otros en cuanto a estructura interna. Daniel Eisenberg, al igual que Susana Gil-Albarellos lo desclasifican por no considerarlo ajustado al paradigma del romance caballeresco. El crítico cervantista afirma que

I am deliberately omitting, as irrelevant, discussion of a work which some readers might expect to find here the *Caballero Cifar*, which I am convinced, has little in common with the Spanish romances of chivalry as they were understood by Cervantes and other readers of the sixteen century. Even a superficial examination shows us how different the work is<sup>193</sup>.

Eisenberg no remite a la *Crónica* homónima a la que hace referencia la recensión de Gayangos; sus afirmaciones, por hallarse en el capítulo dedicado a los orígenes del romance de caballerías español, se extienden al material sustrático de ascendencia artúrica, bretona, carolingia y grecolatina, exentando al *Zifar* de cualquiera de estas tradiciones y señalándole hipotéticas fuentes orientales y árabes<sup>194</sup>. Gil-Albarellos comparte esta catalogación, reconoce la originalidad del texto (“libro insólito”<sup>195</sup>) pero estima que “no constituye su motivo principal [el esquema de construcción básico del

<sup>192</sup> “Castigo”, en su acepción medieval, establece analogías semánticas con los *exempla* o cuentos moralizantes, máxime si se analiza el contexto y discurso en el que se insertan estos castigos: el discurso regio de Zifar, convertido en rey de Mentón que alecciona a sus hijos Roboán y Garfín e interpola en la estructura de ficción del romance, el capítulo destinado a funcionar como *speculo de príncipes*.

<sup>193</sup> Vid. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, <http://www.cervantesvirtual.com>.

<sup>194</sup> Comprobables especialmente en la técnica del relato marco y en la toponimia y antroponimia empleadas a lo largo el *Cavallero Zifar*.

<sup>195</sup> Susana Gil-Albarellos, *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, p. 38.

romance de caballerías] y por tanto no [lo considera] inaugurador del género y ni siquiera perteneciente a él”. Frente a estas valoraciones críticas, otros autores sostienen que el *Zifar* sí contiene en su conformación interna y somatización externa las pautas del romance que durante el siglo XVI y aún antes -con el arquetipo perdido de *Amadís de Gaula* a finales del siglo XV-, se consolida en la literatura española. Juan Ignacio Ferreras, citado por José Manuel Lucía Megías<sup>196</sup> incluye la tercera parte del *Zifar* dentro del bloque constituido por los libros de caballerías que abordan la materia de Bretaña. *Los hechos de Roboán* relatan las aventuras de corte caballeresco que uno de los hijos de Zifar, el segundogénito que da título al bloque, emprende, emulando las acciones del padre ya coronado como rey de Mentón. La marcha iniciática del muchacho, previo consentimiento del padre, inaugura el esquema de reiteración de las gestas paternas que Esplandián, el hijo y continuador de Amadís con las *Sergas*, consolida un siglo más tarde. Sin embargo, Roboán ya no se traza como caballero desprovisto de los atributos básicos como sí acaeció a su padre. Las peripecias se presentan de inmediato, y la voluntariedad con que son acatadas (e incluso buscadas) se ponen de manifiesto en el encuentro que el joven sostiene con la Infanta Seringa:

Non es lazerio”, dixo el, “al ome que anda a su voluntad”. “¿Como?”, dixo la infante, “por vuestro talante vos venistes a esta tierra, ca non por cosas que ouiesedes de recabdar?”. “Por mio talante”, dixo el<sup>197</sup>.

Por primera vez, un caballero andante se adentra en un territorio inexplorado y lejano<sup>198</sup> sin otra pretensión que la de afrontar autónomamente empresas orientadas al propio enaltecimiento. Desde este momento, los hechos protagonizados por Roboán se ajustan al modelo de la caballería, yuxtaponiéndose episodios de debelación de reinos tras contiendas con los enemigos, pruebas que superar para contraer matrimonio con la infanta citada, recibimiento de la orden de caballería y nuevas aventuras, de entre las que destacan las situadas en las Yslas Dotadas, preludio de la Ínsula Firme amadisiana, en la

<sup>196</sup> Lucía Megías, en su *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Sial Ediciones, 2004 cita la clasificación que sobre la materia desarrollada por los romances caballerescos españoles del siglo XVI lleva a cabo Ferreras. Remite a “La materia castellana en los libros de caballerías (Hacia una nueva clasificación)”, en *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, tomo III: Literatura, Madrid, Gredos, pp. 121-141.

<sup>197</sup> Cf. nota 191, p. 355.

<sup>198</sup> Seringa conoce de oídas el reino de Mentón y ratifica su exotismo, manifestándose así un nuevo rasgo del relato popular que el posterior romance expondrá.

que Roboán contrae matrimonio, convirtiéndose el infante en Emperador. Los elementos maravillosos también intervienen en este cuarto y último libro, si bien desde una perspectiva cristiana que coarta la filiación feérica de estas interpolaciones: Roboán es sorprendido por el demonio, figura ésta que se transformará en caracteres más atrayentes en los libros de caballerías posteriores. Por último, la escudería como estado complementario al de la caballería, se somatiza a través del Conde Amigo, reproducido con perfil diferente al de Ribaldo y precursor del resto de escuderos enaltecidos por sus señores. El romance demanda una resolución feliz para todos los personajes, recurriéndose a la viudedad para que Roboán pueda nuevamente casarse con la Infanta Seringa y encumbrarse al estado máximo pues devienen ambos en emperadores. Sin embargo, el cuarto libro del *Cavallero Zifar* no se desgaja plenamente del entramado anterior. Las hazañas del padre detentan el valor nuclear de la obra si bien se construyen en relación de copresencia con los parámetros del texto didáctico. Es Zifar el personaje axial del romance, sujeto protagonista de aventuras en las que se verá separado de su familia (su mujer Grima y sus dos hijos, Garfín y Roboán), sometido a peripecias y nuevos cambios de fortuna, ascenso social y manifestación constante de las cualidades cristianas exigidas en el ideograma molinense del buen gobernante. El Caballero de Dios- Zifar<sup>199</sup> fusiona los valores éticos del caballero con la moral cristiana. Mientras que las aventuras están recreadas siguiendo los lugares comunes conocidos de la caballería como el *don contraignant*, la línea complementaria que define el romance (el amor) se formula antitéticamente a los modelos propuestos por las traducciones del ciclo artúrico y el *Tristán*; Zifar y Grima conforman el ideal de matrimonio y familia castellanos, que pese a la adversidad, mantendrán intactos los valores de lealtad, fidelidad y amor. El relato cuenta además con la técnica narrativa de la puesta en abismo de los niveles de emisión-recepción entrañada en el manuscrito encontrado y traducido posteriormente (“[...] de caldeo en latín e de latín en romance [...]”). Se ha logrado así distorsionar las claves de la ficción, al revestirla con motivos pseudohistóricos que velan la mendacidad del planteamiento mimético clásico de la realidad transducida a la literatura. Todos estos motivos son considerados por Gómez Redondo y Deyermond para mantener al *Zifar* como romance de caballerías. El *Libro del Cavallero Zifar* es asimilable, por tanto y en esencia, al romance caballeresco tal y como se extiende (y

<sup>199</sup> La pluralidad onomástica exhibida posteriormente por Amadís e incorporada por los caballeros de orígenes artúricos como Lanzarote ya es empleada en el trazado del protagonista.

entiende) en el siglo XVI. Menéndez Pelayo concluye en el primer volumen de sus *Orígenes de la novela* (1905) que el *Libro del Cavallero Zifar* inaugura el censo de títulos que designó como “libros de caballerías indígenas”.

### **Los romances de caballerías áureos. *Amadís de Gaula* y *Tirante el Blanco* como paradigmas del romance español.**

El escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano que efectúan el cura y el barbero<sup>200</sup> expone una reseña importantísima de los romances caballerescos españoles que desde finales del siglo XV y durante todo el siglo XVI somatizaron las pautas del paradigma genérico procedente de la literatura francesa. El número de títulos, así como las ediciones y reediciones constantes a que determinados volúmenes capitales se vieron sometidos (es el caso de *Amadís de Gaula*, el ciclo de los Palmerines o el *Tirante El Blanco*) excede en mucho al resto de la producción literaria española medieval y áurea. La prosa de ficción del XV y XVI se desborda con textos nuevos de creación autóctona, una vez superados los estadios previos de la traducción y adaptación de los romances procedentes de los ciclos artúricos y bretón, así como carolingio y clásico. El posible canon para el “libro de caballerías”<sup>201</sup> peninsular lo propondrían los dos primeros, si bien fueron los rasgos esenciales del *Amadís* los que permeabilizaron al resto de textos inaugurales del subgénero. Los títulos reseñados por los amigos de Don Quijote (*Los cuatro de Amadís de Gaula*, *las Sergas de Esplandián*, *Amadís de Grecia*, *Don Olivante de Laura*, *Florimorte de Hircania*, *El Caballero Platir*, *El caballero de la Cruz*, *Espejo de Caballerías*, *Palmerín de Oliva* y *Palmerín de Inglaterra*, *Don Belianís de Grecia*, y *Tirante el Blanco*, junto al *Bernardo del Carpio* y el *Roncesvalles*) muestran una mínima reseña de las decenas de romances publicados y popularizados; las glosas y comentarios jocosos que el cura plantea son índice de la aceptación general que los libros de caballerías poseían en la sociedad española del Siglo de Oro pues sólo

<sup>200</sup> Capítulo VI de la primera parte, al hilo de la convalecencia del hidalgo tras su primera salida en solitario.

<sup>201</sup> La falta de perspectiva crítica del Siglo de Oro, así como la ausencia de una nomenclatura específica que permita la designación unívoca de las dos nuevas variantes de la prosa de ficción (el romance y la novela) a partir del XVI y especialmente el XVII, hace que tanto los textos de caballerías como posteriormente el *Quijote* carezcan de un taxón propio dentro de la terminología de géneros. El volumen de obras ahora catalogadas como romances caballerescos pasó a designarse como “libros de caballerías”, tal y como en el propio *Quijote* se remite a ellos: Pedro Alonso, el labriego que encuentra a Don Quijote así los llama, como más tarde hacen el cura y otros muchos personajes e incluso el propio cronista-narrador en el primer capítulo. El *Quijote*, por su parte, se incorporará al censo de “novelas”, en sentido moderno y decimonónico, dos siglos más tarde. Tampoco el *Lazarillo de Tormes* manifestó en su título término alguno con el que clasificarse en el canon de géneros del Siglo de Oro.

algunas merecen la valoración positiva de Pero Pérez, trasunto crítico, por otro lado, del propio Cervantes. En el escrutinio destacan y se libran de las llamas, únicamente, dos romances: *Amadís de Gaula* y *Tirante el Blanco*<sup>202</sup>. Del primero se dice que

fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen déste [...] el mejor de todos los libros que de éste género se han compuesto<sup>203</sup>,

mientras que de la obra de Martorell

por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: 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<sup>204</sup>.

La valoración positiva del cura concluye con la invitación al barbero a la lectura del *Tirante*, invitación recogida por numerosos bibliófilos y críticos que dedican ensayos, estudios, reseñas y análisis abundantes a la producción y materiales caballerescos a partir del siglo XVIII. Los romances de caballerías españoles, que Deyermond y Eisenberg tipifican como neoartúricos, han sido censados en diversas ocasiones, radicadas muchas de ellas en el siglo XIX ante la preocupación de la escuela filológica española por la sistematización de los fondos clásicos. El registro comentado más extenso se debe al académico D. Pascual de Gayangos, que anexiona su *Catálogo razonado* a la edición conjunta que en 1857 lleva a cabo de *Amadís de Gaula* y las *Sergas de Esplandián*, precedidas por el discurso preliminar. Gayangos establece la catalogación y tipificación de la práctica totalidad de romances caballerescos áureos conocidos y editados en España a lo largo del XVI, manteniendo como criterio formulador de los diferentes bloques las líneas argumentales similares. Las subagrupaciones de Gayangos atienden a diversos criterios: procedencia y orientación temática de los “libros”, preferencia por un cronotopos orientalizante, presencia de

<sup>202</sup> La edición y traducción castellana del *Tirant lo Blanch* se produce en 1511. El texto original valenciano data, sin embargo, de finales del siglo XV. En 1490 la imprenta de Martín Joan Galba lo saca a la luz.

<sup>203</sup> Miguel de Cervantes, *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, pp. 65-66. En adelante, siempre citaremos por aquí.

<sup>204</sup> Ídem p. 70.

motivos pseudohistóricos y épicos... hasta desembocar en seis categorías o “clases” que se desglosan en:

- Clase I o libros de caballerías del ciclo bretón: (*El Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498), *Libro del esforzado cavallero Don Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501)...etc
- Clase II o libros de caballerías del ciclo carlovingio (carolingio): (*Historia del Emperador Carlomagno y de los doce Pares de Francia* (Sevilla, 1528), *Espejo de caballerías* (Sevilla, 1533), *Libro del noble y esforzado caballero Reinaldos de Montalbán* (Toledo, 1523)
- Clase III o libros pertenecientes al ciclo greco-asiático. Es el bloque temático en el que Gayangos incluye el mayor número de títulos, originales todos ellos y sin filiación directa -vía traducción o adaptación- para con materiales franceses. La designación de la clase está determinada por la procedencia de los héroes protagonistas, en cuyas onomásticas simbólicas se observa la mención del reino de origen, al que anexionan para engrandecerlo igualmente. Resulta interesante la incorporación, como primero y más relevante de todos los títulos, de *Amadís de Gaula* (Zaragoza, 1508) y sus constantes reediciones a lo largo del siglo, debido a que el topónimo lexicalizado en su onomástica (Gaula) no es sino la traducción y castellanización inmediata del país de Gales (Wales) del que son oriundos él y su padre, el Rey Perión. El ciclo se complementa con títulos como *Las Sergas de Esplandián* (Toledo, 1521), así como continuaciones de las aventuras del padre anejas al cuarto y último libro del *Amadís* como fueron el *Florisando* o *Sexto libro de Amadís de Gaula, en que se cuentan los grandes hechos de Florisando, príncipe de Cantaria* (Salamanca, 1510), el *Lisuarte de Grecia* o *Séptimo libro de Amadís* (Sevilla, 1523), el *Octavo libro de Amadís* (Sevilla, 1538), *Don Florisel de Niquea* (Valladolid, 1533) o libro décimo de *Amadís*, *Don Rogel de Grecia* (Sevilla, 1536) o undécimo libro de *Amadís* y tercera parte a su vez del *Florisel*, *Esferamundi de Grecia*, *Palmerín de Oliva* (Salamanca, 1511), *Caballero Primaleón* (Sevilla, 1524), *Caballero Platir* (Valladolid, 1533), *Belianís de Grecia* (Burgos, 1579 precedida por otras dos ediciones, la de 1547 sin identificación de imprenta y la de Amberes de 1564), el *Cifar* adaptado plenamente al romance áureo (Sevilla, 1512), *Clarián de Landanís* (Toledo, 1518), y finalizando prácticamente el bloque III el *Tirante el Blanco* (Valladolid, 1511). Gayangos interpola, en esta subcategoría, un segundo



grupo de “libros de caballerías” de material heterogéneo, que sirven no obstante a Menéndez Pelayo de punto de partida para una nueva clasificación posterior. Bajo el marbete “historias y novelas caballerescas” se aglutinan aquellos títulos que no se han construido manteniendo la disposición interna del romance caballeresco neto, pero mantienen reminiscencias temáticas en la disposición de las unidades de acción y entramado amoroso desarrollado por los personajes. La procedencia de estos materiales puede ser dispar, hallándose desde textos que más adelante se considerarán romances moriscos (*Historia de los amores del valeroso moro Abindarráez y la bella Jarifa* (Toledo, 1561), hasta romances sentimentales o italianizantes (*Arnalte y Lucenda* (Burgos, 1491), *la Cárcel de Amor* (Sevilla, 1492), *Clareo y Florisea* (Venecia, 1552), así como una miscelánea de romances de ascendencia francesa como la *Historia de la linda Melosina* (Tolosa, 1489) u árabe-oriental y castellanización ulterior como ocurre en la *Historia de la Donzella Teodor*<sup>205</sup> (Zaragoza, 1530). Menéndez Pelayo, en la clasificación propuesta por sus *Orígenes de la novela* admitirá estos últimos títulos no en el capítulo dedicado a los “libros de caballerías indígenas” sino en el de “novela sentimental”. La *Melosina* la considera “cuento de hadas localizado en Francia, pero que tiene grandes analogías con los del ciclo bretón”, apuntando un desgajamiento posible de “tradiciones célticas consignadas en algún lai”<sup>206</sup>, y en cuanto a la *Donzella Teodor* no la incorpora a ninguna de las divisiones temáticas que establece. Por otra parte la recensión extensa que el grupo entraña pone de manifiesto los focos editoriales más importantes del momento, resultando las imprentas sevillanas y salmantinas las que mayor número de títulos y reediciones llevaron a cabo.

- Clase IV o libros de caballerías a lo divino. (*Libro de la cavallería celestial* (Valencia, 1554), *Cavallería christiana* (Alcalá de Henares, 1570), *Historia y milicia christiana del cavallero Peregrino* (Cuenca, 1610).

<sup>205</sup> Cf. María Jesús Lacarra, *El apólogo y el cuento oriental en España*, Universidad de Zaragoza. Biblioteca Virtual Cervantes. Lacarra remite a las apreciaciones que Menéndez Pelayo sostuvo, partiendo del *Catálogo razonado* de Gayangos sobre la ascendencia oriental (y árabe) de la *Doncella Teodor*. Por su parte, cita a Knust y sus compilaciones de libros de sentencias y *enxemplos* medievales escritos en latín y de finalidad didáctico-catequética, entre los que vuelve a hallarse la *Doncella*. Teodor es el resultado de la adaptación castellana del antropónimo árabe Tawaddud, nombre de la esclava que en *Las mil y una noches* alecciona al rey y sus ministros sobre principios coránicos, poseedora de una gran sabiduría. Es la protagonista del cuento homónimo que se extiende desde la noche 436 hasta la 462. Gayangos estima como árabe la procedencia de la *Doncella Teodor*, tal y como indica en una nota a pie de página del *Discurso preliminar*, (p. 58) en la que remite a su vez, a las consideraciones de Ticknor.

<sup>206</sup> Menéndez Pelayo, pp. 241.

- Clase V o libros caballerescos de asuntos históricos, “principalmente españoles”. (*Crónica del Cid*, Ruy Díaz (Sevilla, 1498), *Crónica troyana* (Sevilla, 1502), *Crónica del noble cavallero el conde Fernán González* (Basilea, 1516), *Crónica del Rey Don Rodrigo* (Sevilla, 1527).
- Clase VI o libros de caballerías que tradujeron e imitaron los poemas caballerescos italianos como el *Orlando*. (*La hermosura de Angélica* (Madrid, 1602, versión en octava rima de Lope de Vega), *Hazañas de Bernardo del Carpio* (Toledo, 1585) o el *Orlando Furioso* (con diferentes traducciones publicadas en Amberes (1554), Venecia (1553), Lyon (1556) o Medina del Campo (1572).

Menéndez Pelayo, por su parte, retoma la catalogación anterior para establecer la segmentación temática para el estudio de la producción romancesca en la literatura española, a la que, recordemos, denomina “libros” seguido del término “de caballerías”, así como “novelas”, a las que precisa como sentimentales (*El siervo libre de amor*, *La cárcel de amor*, *Grisés y Mirabella*), bizantina de aventuras (*Clareo y Florisea*), histórica (*Las guerras civiles de Granada*) y pastoril (*La Diana*). En cualquier caso, la primera sistematización indirecta de los romances de caballerías se halla en la *Bibliotheca Hispana Nova* (publicada póstumamente en 1696) de Nicolás Antonio Nicolás, segundo de los dos volúmenes (el primero se titula *Bibliotheca Hispana Vetus* y se publicó en 1672) que el autor dedica a la compilación de las diferentes obras literarias españolas aparecidas desde la Antigüedad clásica hasta el precitado año de 1672<sup>207</sup>. Dos siglos más tarde, Diego Clemencín publicará en 1805 la *Biblioteca de libros de caballerías*, mientras que José de Salamanca y Mayol, Marqués de Salamanca, reunirá numerosos de estos romances en una de las colecciones más completas conocidas, base colectora de los estudios críticos de los mencionados Gayangos y Menéndez Pelayo, sin olvidar las ediciones y publicaciones que realizaron Adolfo Bonilla y San Martín entre 1907 y 1908<sup>208</sup>, Ramón María Tenreiro en 1924<sup>209</sup>, Felicidad Buendía en 1954<sup>210</sup> o José

<sup>207</sup> La compartimentación quedó especificada en ambos títulos, mientras que el *Vetus* se ceñía a la producción medieval (abarcaba hasta 1500), la *Nova* comprendía desde éste año hasta 1672. Es en este último volumen donde se hallan las referencias a autores y obras, alfabéticamente ordenados los primeros; tal es el caso, entre otros, de Garcí Rodríguez de Montalvo, quien no figura bajo esta entrada sino como Garcías Ordóñez de Montalvo, desglosándose a continuación sus obras, *Amadís de Gaula* (si bien Antonio Nicolás menciona una edición tardía de 1578) y las *Sergas de Esplandián*.

<sup>208</sup> *Libros de caballerías españoles* (2 volúmenes), Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, Bailly-Bailliére e hijos. En el primer volumen se incluyeron los romances del ciclo artúrico y ciclo carolingio: el *Baladro del sabio Merlín*, *La Demanda del Santo Grial*, *Tristán de Leonís*, *Tablante de Ricamente* y el *Mainete*. En el segundo se hallan el ciclo de los palmerines y el clasificado como “extravagantes”: *Palmerín de Inglaterra*, *La destrucción de Jerusalén*, *Roberto el Diablo*, *Clamades* y

de Amezcua en 1973<sup>211</sup>. Actualmente, son dos los estudios bibliográficos que más complejamente ahondan en el registro de estos romances, pese a las divergencias en las consideraciones de los textos estudiados: la *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, obra conjunta de Daniel Eisenberg y María del Carmen Marín Pina (2000), y la *Antología de libros de caballerías* que José Manuel Lucía Megías coordinó para el Centro de Estudios Cervantinos en 2001.

Sin embargo, del extenso número de romances de caballerías publicados en España a lo largo del siglo XVI, son dos los que pautan el desarrollo del resto, proponiendo sendos modelos de formalización del subgénero, similares en estructura profunda, pero diferentes en los matices externos: *Amadís de Gaula* (Zaragoza, 1508) y *Tirante el Blanco* (Valladolid, 1511). José Manuel Cacho Blecua reseña la doble teoría sobre los orígenes castellanos o portugueses de un *Amadís* medieval que debió publicarse a lo largo del siglo XIV y refundirse o adaptarse en la centuria siguiente, hasta alcanzar la traducción definitiva de García Rodríguez de Montalvo, quien además añadiría el cuarto y último libro, así como las *Sergas de Esplandián*. Indica Cacho Blecua que el desconocimiento de los hipotextos o textos base del *Amadís* primigenio “ha posibilitado las más fantásticas teorías acerca del origen y la fecha del primitivo autor”<sup>212</sup>. Frente a la tesis portuguesa, que ha venido atribuyendo tradicionalmente la obra a Vasco de Lobeira, la castellana mantiene la autoría de Rodríguez de Montalvo (u Ordóñez de Montalvo, según la entrada de Antonio Nicolás) al ser el único texto íntegramente conservado y considerar que el proceso de traducciones que en el prólogo se advierte

desseando que de mí alguna sombra de memoria quedasse, no me atreviendo a poner el mi flaco ingenio en aquello que los más cuerdos sabios se ocuparon, quísele juntar con estos prostrimeros, que las cosas más livianas y de menor substancia escribieron, por ser a él según su flaqueza más conformes, corrigiendo estos tres libros de Amadís, que por falta de

---

*Clarmonda, Oliveros de Castilla, Rey Canamor y El Conde Partinuplés*. Se añade a este segundo volumen un glosario, variantes y correcciones.

<sup>209</sup> *Libros de caballerías*, selección y prólogo, Madrid, Instituto-Escuela, Junta para la ampliación de estudios, 1935.

<sup>210</sup> *Libros de caballerías españoles: El Caballero Cifar, Amadís de Gaula y Tirante el Blanco*, Madrid, Aguilar, 1954.

<sup>211</sup> *Libros de caballerías hispánicos*, Madrid, Alcalá, 1973.

<sup>212</sup> José Manuel Cacho Blecua, edición al *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra Letras Hispánicas, 1996, 3ª edición, p. 57.

los malos escritores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es memoria de ninguno ser visto, que por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra de una hermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traída por un úngaro mercadero a estas partes de España <sup>213</sup>

no corresponde sino al empleo de la estrategia narrativa del manuscrito encontrado que exime de responsabilidad en torno a lo presentado tras la “traslación” al autor convertido en mero traductor y editor. *Tirante el Blanco* sí es el resultado práctico, sin embargo, de una traducción anónima editada en 1511 del texto original valenciano que su autor, Joanot Martorell había publicado en 1490, y del que indica que se trata de una traducción realizada sobre un texto original inglés, que trasladará simultáneamente al portugués y al valenciano<sup>214</sup>, texto del que responsabiliza plenamente como caballero que declara ser, sin escudarse en la labor de traductor y compilador exenta de conciencia fabuladora así como compositiva. Con ambos textos, las literaturas peninsulares más pujantes de los siglos XV y XVI (la castellana y catalana) ofrecen sendos paradigmas del romance de caballerías, de los que, alcanzando notoriedad y divulgación similares, sólo *Amadís* logra institucionalizar el nuevo subgénero, a tenor de las diferencias existentes entre ellos. En ambos textos, los protagonistas responden al prototipo del *homo viator* medieval que señala Zumthor, reconvertidos en caballeros andantes despojados de connotaciones trascendentes y religiosas, buscadores de honra y fama para sí y sus tierras. La itinerancia preside el *Amadís* y el *Tirante*, máxime cuando en el segundo la noción de peregrinaje se instala en los capítulos iniciales, en los que se narran las peripecias del conde inglés Guillén de Varoyque<sup>215</sup> hasta introducir al verdadero protagonista del romance, Tirante el Blanco, que de mero invitado a las bodas del rey

<sup>213</sup> Ídem, pp. 223-224.

<sup>214</sup> La dedicatoria a don Fernando de Portugal no figura en la traducción de 1511. Se trata, como indica Antón M. Espadaler en la edición conjunta del *Tirante el Blanco* en *Novelas caballerescas del siglo XV*, Madrid, Espasa Biblioteca de Literatura Universal, 2003, de un plagio al prólogo de un libro anterior de Enrique de Villena. En cualquier caso, Martorell afirma que “[...] la dicha historia y actos del dicho Tirante estén en lengua inglesa y a vuestra ilustre señoría haya agradado rogarme que la vertiese en lengua portuguesa, opinando que por haber estado yo algún tiempo en la isla de Inglaterra debería saber aquella lengua mejor que otro [...] me atreveré a exponer, no solo de lengua inglesa en portuguesa, sino también de portuguesa en vulgar valenciana para que la nación de la que soy natural se pueda alegrar y valerse de tantos y tan insignes hechos que en él hay [...]” (pp. 435-436).

<sup>215</sup> “Esforçado cavallero, noble de linaje y muy más de virtudes”, que ha viajado a Jerusalén, retirado ascéticamente y de nuevo en combate para prestar su auxilio al monarca inglés depuesto por el rey moro de Canaria y restituido por la astucia de Guillén.

con la hija del de Francia pasa a conciliar toda la atención del narrador, vertebrando el texto. A partir de este momento, se asiste a acontecimientos tan relevantes en los romances de caballerías canónicos como las investiduras, primeras gestas heroicas, batallas, aventuras y trazado de relaciones amorosas vasalláticas y cortesanas. Sin embargo, la somatización que de estos motivos constitutivos plasman las obras de Montalvo y Martorell entraña muchas divergencias. En el escrutinio se anotó la preferencia por el *Tirante el Blanco* del cura-Cervantes. La obra del valenciano se sustrae a uno de los principios básicos del romance, el que integra en todo texto la presencia de unidades de acción fantásticas o maravillosas protagonizadas a su vez por criaturas mágicas cuya intervención se naturaliza. El *Tirante* carece de caracteres feéricos, lo que intensifica el tono realista (nunca, no obstante, mimético de aquellas obras que pretenden transducir los códigos de funcionamiento lógico pragmáticos del mundo empírico a su fábula) atribuido convencionalmente. En el repaso por los caracteres que aparecen en el romance de Martorell, es la diosa Venus la que mejor se ajusta al marbete del personaje maravilloso. Sin embargo, las funciones de la diosa<sup>216</sup> no distan de las atribuciones clásicas de ésta; por otro lado, un pasaje similar -aunque mudada la diosa por el dios Amor- aparecía ya en el *Libro de Buen Amor*, así como en las églogas y pastorales dramatizadas. La injerencia de Venus en el texto se limita a justificar la pasión irrefrenable de Tirante por la princesa, desapareciendo en cuanto asoman los indicios del amor correspondido. Al soslayar personajes de ontología fantástica, *Amadís* y *Tirante* establecen el motivo principal de sus divergencias, pues frente al catálogo de enanos, gigantes, encantadores protagonistas como Arcalaús o Urganda la Desconocida, o damas misteriosas, el romance de Martorell atempera las intervenciones de los mismos hasta reducirlas a un porcentaje carente de significación, si bien es interesante la incorporación de los hermanos Arturo y Morgana<sup>217</sup> con quien Tirante sostiene una entrevista de corte didáctico y moralizante. Cuatro doncellas preludian su intervención en la corte, siendo atendidas por Tirante, ante el que solicitan información sobre

<sup>216</sup> Venus arroja la flecha alegórica con que comienza el enamoramiento entre Tirante y Camesina.

<sup>217</sup> Libro III, capítulos CXCI-CCII. Morgana, a la que no se califica como hechicera o hada (difiriendo de las atribuciones nominales de Chrétien, la *Vulgata* o Malory), sino como sabia (se rehabilita el icono de mujer poseedora de conocimientos sobrenaturales y mágicos) y reina, arriba al puerto de Pera en una galera toda cubierta con ricos paños negros y precedida por diez naves más.

aquel famoso rey Artús, rey de la isla inglesa [...] porque son passados quatro años que andamos por la mar tenebrosa en compañía de su hermana carnal, que por su derecho nombre Morgana se hace llamar<sup>218</sup>.

La llegada de Morgana, ataviada de negro en la nao espectacular, mantiene concomitancias con las intervenciones majestuosas que también Urganda efectúa, si bien la funcionalidad de este episodio de raíces artúricas y descriptivismo exhaustivo y conforme al paradigma de la caballería, difiere de pasajes análogos en *Amadís* y el resto de libros caballerescos. Arturo, caballero desconocido que el emperador tiene encarcelado y que porta una espada llamada Escalibor atiende los requerimientos de Morgana y el Emperador, exponiendo un detallado código de comportamientos caballerescos, así como la tribulación en que se halla ante la pérdida de los valores de la caballería y la suplantación de éstos por las bajas pasiones mundanas. Las palabras del fingido Arturo, como se verá más tarde, apenas difieren de las pronunciadas por Don Quijote en el discurso sobre la Edad de Oro ante los cabreros<sup>219</sup>. Sin embargo, y pese a que la entrevista continúa con la recepción y cena que en la nave de Morgana -ya despojada de los crespones negros- se ofrece, el episodio resulta enteramente fingido, pues ni el rey Arturo ni Morgana responden a la realidad de ambos personajes paradigmáticos; la corte del emperador ha decidido representar este episodio ante Tirante, incluyendo una unidad metaficcional y dramática que en modo alguno *Amadís* recogería. Nuevamente, *Tirante el Blanco* se sitúa en la base de construcción de determinadas escenas, episodios y capítulos cervantinos, pues el juego metaliterario (por el que se confiere a Don Quijote y Sancho un estatus óptico próximo al lector pragmático al ser engañados por otros personajes) volverá a reproducirse en la estancia

<sup>218</sup> Ídem, capítulo CXC.

<sup>219</sup> Las palabras de Arturo son “veo andar este miserable mundo rodando de mal en peor, que veo que los malos hombres que aman los engaños son prosperados, y veo abaxar virtud y lealtad, e veo dueñas y donzellas que en el tiempo passado y en el presente solían bien amar, y agora por oro y plata o joyas son engañadas; no ay ninguno que virtuosamente ame” (capítulo CXCV del libro III). Las de Don Quijote “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados [...] no había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había asentado en el entendimiento del juez, porque entonces no había qué juzgar, ni quién fuese juzgado. Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señora [...] y agora, en estos nuestros detestables siglos, no está segura ninguna [...] porque allí [...] se les entra la amorosa pestilencia y les hace dar con todo su recogimiento al traste”. (Capítulo XI de la primera parte). Ambos personajes execran los tiempos presentes al cotejarlos con la idealidad genésica y edénica de la Edad de Oro, situación para cuyo restablecimiento o mejora se instituyó la orden de caballería.

de la pareja en casa de los Duques con la representación continuada de las cuitas y tribulaciones de la Condesa Trifaldi<sup>220</sup>, Trifaldín su escudero y la Dueña Dolorida (con la explicitud sarcástica de su onomástica). No es de extrañar que *Tirante el Blanco* fuese el libro de caballerías dilecto de Cervantes. Una estética que podría considerarse mucho más mimética que real-maravillosa (dentro de la inviabilidad del término primero en el romance, cualquiera que sea la subtipología histórica o diacrónica del mismo) preside la obra de Martorell, que ocluye frecuentemente la inserción de toponimia fantástica (en *Tirante el Blanco* las rutas recorren países y continentes cuyas denominaciones resultan conocidas aunque igualmente idealizadas como África, Egipto, Macedonia, Constantinopla...) o la cualidad de semi-inmortalidad en el héroe (Tirante, a diferencia de Amadís, muere en su cama, como también Carmesina). Tirante el Blanco combina, además, junto a pasajes de factura netamente neoartúrica y canónica, otros en los que la mordacidad (la garganta de la princesa francesa es tan pálida que el vino tinto se transparentaba al descender por ella) y la salacidad (Tirante no evita rozar el pecho de Agnés para arrancarle el joyel, la doncella Plazer de mi Vida introduce a Tirante en el lecho de la princesa Carmesina) se presentan abiertamente. Ciertos pasajes podrían considerarse escabrosos y antitéticos a la armonía que incluso la evocación de ciertos episodios de derrota sangrientos poseen, pues mientras que Amadís o remata o redime a su contrincante, Tirante es capaz de sacarle un ojo, en un fragmento minucioso que expone el *modus* en que lo ejecuta. El realismo de la obra de Martorell aporta pausas descriptivas costumbristas pero también atribuibles a quien ha viajado, es el caso de la mención y explicación del fuego griego, con que el conde Varoyque logra construir unas modernas granadas de mano. *Tirante* es el romance en que las aventuras están asociadas no tanto a un ideal de enaltecimiento autónomo del héroe y su patria, como a la consecución de mayores privilegios y poderes a través de relaciones políticas, alianzas y disociaciones complicadas. Vargas Llosa, en su *Carta de Batalla por Tirant lo Blanch*<sup>221</sup> compendia el valor del romance calificando sus aventuras como “épicas, risueñas, disparatadas, sensuales y delirantes”<sup>222</sup>; la vitalidad del texto parece contrastar con el estancamiento en que *Amadís* incurre para determinadas voces críticas incluso coetáneas a él. Juan de Valdés, en su *Diálogo de la Lengua* hace declarar a Pacheco y a sí mismo, mutado en el personaje homónimo, las cualidades pero también reconvenciones

<sup>220</sup> Don Quijote II- XXXVI.

<sup>221</sup> Barcelona, Seix Barral, 1991 y más recientemente la edición de Alfaguara, 2008.

<sup>222</sup> Ídem, p. 9.

estimables en *Amadís de Gaula*. Las cuestiones relativas al estilo, las anacronías históricas o la falta de verosimilitud achacable en ciertos pasajes (Valdés recrimina que la coordinada cronoespacial del libro de Montalvo sitúe las hazañas poco tiempo después de la pasión de Jesucristo, contraviniendo el proceso histórico real de cristianización de dichos territorios) postulan las claves por que *Amadís* fue sometido a juicio crítico. Sin embargo, de entre ambas propuestas, es finalmente la de Montalvo la que logra sistematizar la producción caballeresca castellana del siglo XVI, deviniendo en numerosos romances de caballerías que merecieron valoraciones como las que nuevamente Valdés lanza. De determinados libros de caballerías dirá que son

mentirosísimos, tan mal compuestos, así por decir las mentiras muy desvergonzadas, como por tener el estilo desbaratado, que no hay buen estómago que los pueda leer<sup>223</sup>.

Sin embargo, el subgénero romance, desde su especialización caballeresca o cortesana de ascendencia artúrica y bretona, hasta su consolidación a través del *Amadís de Gaula*, se convierte pronto en el prototipo de literatura de ficción que el público español de los siglos XV y especialmente XVI demanda, aun teniendo en cuenta que la sociedad lectora factual de la época se constriñe al veinte por ciento que señala Chevalier, y que de éste porcentaje, no todos los lectores lo preferían, pues determinados sectores comparten las críticas y reprobaciones que la Iglesia vierte. Monarcas y principales de la corte (los Reyes Católicos o Carlos V), el alto clero de inquietudes intelectuales (recuérdese la afición de Santa Teresa por los libros de caballerías<sup>224</sup>), catedráticos, nobles (y de entre éstos, los hidalgos) profesionales liberales, comerciantes, artesanos y criados de casas pudientes dotadas con biblioteca integran una franja lectora autónoma heterogénea, a la que habrá que añadir a todos aquéllos que, analfabetos, dependen de las ya mencionadas lecturas grupales para pasar a ser considerados receptores del libro de caballerías áureo.

<sup>223</sup> Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, edición de José Fernández Montesinos, Madrid, Espasa Calpe, 1976.

<sup>224</sup> Santa Teresa, en el *Libro de la Vida*, capítulo II manifiesta que “era tan en extremo lo que en esto me embebía [lectura de libros de caballerías], que si no tenía libro nuevo, no me parece tenía contento”. La afición la había heredado, tal y como declara, de su madre. Por su parte, Carlos Alvar en “Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 ca.)”, recuerda de Teresa de Jesús que “su afición a las novelas caballerescas [...] la llevó a iniciar un libro titulado *El caballero de Ávila*”. *De la literatura caballeresca al Quijote*, coord. Juan Manuel Cacho Blecua, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.



## **I. 5. EL ROMANCE DE CABALLERÍAS: ASPECTOS FORMALES**

### I.5.1. La trama caballescica. Episodios y modelos de tejido textual.

El romance universal, y el de caballerías en particular, se rige por engranajes de construcción interna en los que, junto al contexto amoroso-cortés amniótico y la inclusión de lo maravilloso, prevalecen las unidades de acción o aventuras conceptuadas como cambios de fortuna cernidos sobre la figura del protagonista y héroe, o mutación de estados iniciales (positiva o negativamente) que deben restañarse<sup>225</sup> y que constituyen la esencia de la gesta. Sus actividades, de responsabilidades guerreras pero

---

<sup>225</sup> Una de las primeras definiciones vertidas en torno al romance la ofrece Walter Scott, quien a su vez complementa y matiza otras, colegiadas previamente: “El Dr. Johnson ha definido el *romance* en su sentido primario, esto es, “una fábula militar de la Edad Media, una historia de descabelladas aventuras de amor y de caballería”. Pero, aunque esta definición expresa correctamente la idea corriente de la palabra, no es lo suficientemente amplia para llenar nuestro actual propósito. Una obra puede ser un auténtico *romance*, aunque no se refiera ni a amor ni a caballería...como tampoco a guerra ni a Edad Media. [...] Nosotros nos inclinamos más a describir el romance como “una narración ficticia, en prosa o verso, el interés de la cual gira alrededor de hechos maravillosos y desusados” [...]”. Sir Walter Scott, *Essay on Romance* (1824); reimpreso en *Miscellaneous Prose Works* (1882), vol. VI, y recogido por Miriam Allot, *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1962. Tanto para el Dr. Johnson como para Sir Walter Scott, las “descabelladas aventuras” o los “hechos maravillosos y desusados” ejercen como patrón con el que dirimir la conformación de las tramas, debiendo conceptuar como tales aquellas secuencias narrativas que transgreden los procedimientos físicos y empíricos del mundo tangible, desde perspectivas miméticas y realistas. Tan maravillosa y desacostumbrada será la inclusión de figuras prodigiosas y feéricas, como la concatenación de *metabolés*, encuentros y desencuentros entre protagonistas, hábiles en cualquiera de las modalidades del romance clásico o en el folletín decimonónico contemporáneo a Scott, mas no en la concepción y percepción estética de la narrativa realista y naturalista ulterior a 1824.

también cortesanas y lúdicas, entrañan un prototipo de acciones dinámicas e itinerantes que van a predeterminar la linealidad con que se secuencian las aventuras. El romance de caballerías no connota estatismo o inmovilidad debido a la carta de naturaleza de los hechos narrados; si descendemos al análisis de sus títulos los sintagmas empleados constatan la importancia de dos elementos: la aventura y su ejecución por la figura masculina protagonista. A pesar de que en las referencias coloquiales a los romances de caballerías se señala directamente a sus protagonistas (*Amadís de Gaula, Tirante el Blanco, Palmerín de Inglaterra...*), la lectura de la formulación íntegra de los títulos revelará que frecuentemente, términos como hazañas, hechos o aventuras figuran acompañados del héroe, del que también se reseña su valía o entrega como caballero<sup>226</sup>. El esquema binario estímulo aventurero-respuesta positiva al encararlo y victoria obsecuente es ineludible; al héroe caballeresco no le afecta la distribución de las aventuras ni la disposición de las mismas: hacia todas se encamina, las afronta y finalmente de ellas sale fortalecido. Las expectativas que genera el “libro de caballerías” no están tan vinculadas a la incógnita que pudiera propiciarse en torno a si el protagonista será capaz de superarlas, como al engranaje interno que las ordena y que debe formularse con la creatividad garante de su efecto desautomatizador, dado lo inesperado de las mismas. El autor cuenta, para favorecer la expectación lectora, con un conjunto de estrategias de distribución de los episodios bastante flexible, si bien ha de resultar recurrente e incluso fósil tras la aplicación indiscriminada en todo el censo de romances. El romance de caballerías plantea por tanto, un conjunto de líneas temáticas comunes que aportarán en consecuencia una unidad fabulística pese a la disposición estética que se realice posteriormente. Los romances de caballerías resultan análogos entre sí, lo que deviene en la formación de lugares comunes. Entre las líneas temáticas, motivos, episodios y pasajes convergentes en el subgénero serán reseñables, por su presencia inequívoca, los expuestos a continuación.

---

<sup>226</sup> La mención de algunos de los títulos de la recensión de Gayangos como *La demanda del sancto Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz, su hijo* (Sevilla, 1535), *Libro del esforzado cavallero don Tristán de Leonís y de sus grandes hechos en armas* (Valladolid, 1501) o el *Libro del noble y esforçado caballero Reinaldos de Montalbán, y de las grandes proezas y estraños hechos en armas que él y Roldán y todos los doze pares paladines hizieron* (Toledo, 1523) evidencia la relevancia conferida al motivo aventurero sobre el que descansa la constitución del romance caballeresco.

**El viaje**<sup>227</sup>.

El extracto del romance de caballerías arquetípico<sup>228</sup> se resumiría en los términos que se plantean en el capítulo inicial del *Quijote*

la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas,

en el “Discurso preliminar” de Gayangos

tres son, a nuestro modo de ver, de considerar en esta cuestión importante: 1.<sup>a</sup> el espíritu guerrero y de aventura que en estos libros prevalece, y los hábitos y costumbres que allí se pintan; 2.<sup>a</sup> los materiales históricos, si tal nombre merecen, sobre que están fundados; 3.<sup>a</sup> los recursos de imaginación empleados por sus autores [...] ficciones sorprendentes y maravillosas, [...] monstruos y dragones, [...] sabios encantadores y maléficas hadas, que constituyen, por decirlo así, la maquinaria de los libros de caballerías,

o en la exposición sucinta que Menéndez Pelayo dedica a la materia de Bretaña

el instinto de la aventura [...] los atrae [a los caballeros]; se batan por el placer de batirse; cruzan tierras y mares, descabezan monstruos y endriagos, libentan princesas cautivas, dan y quitan coronas, por el placer de la acción misma.

<sup>227</sup> “El trasiego y la movilidad de un viaje o viajes más o menos dilatados son los elementales soportes de las primeras novelas del mundo [...] De una u otra forma, el viaje ha acompañado a la novela como la sombra al cuerpo”. Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1988, pp. 69-70.

<sup>228</sup> Martín de Riquer indica que “los libros de caballerías trenzan una complicada y fabulosa historia en países imaginarios o reales transfigurados, y crean una nueva mitología [...] sus héroes son capaces de luchar y vencer, ellos solos, a ejércitos compuestos por miles de combatientes, y de enfrentarse con terribles y monstruosos dragones, y de superar los poderes de la magia y de la hechicería. Reciben miles de heridas, sufren inauditas peripecias e incluso alcanzan una desmesurada longevidad. Los caminos por que vagan están poblados de castillos encantados, de lagunas fantásticas, de gigantes atemorizadores, de salvajes en estado primitivo, de enanos perversos y de sierpes maléficas [...] se encadenan los prodigios y las maravillas, frecuentemente se quebrantan las leyes de la naturaleza [...] en este mundo fabuloso el caballero se interna con su empresa: mantener la justicia, propagar la fe, conquistar reinos y ganar la gloria militar, y tal vez la mano de una princesa y una corona para sus sienes”. Martín de Riquer y José María Valverde, *Historia de la Literatura Universal I*, p. 427.

El muestreo breve sobre los contenidos de la materia caballeresca arroja un grupo nutrido de tópicos que poseen como hilo conductor e instigador del romance, el motivo del viaje, de arraigo medieval y proyección durante todo el Siglo de Oro hasta la regresión del género tras el último periplo caballeresco: el emprendido por Don Quijote. La aventura itinerante del caballero no se entiende sino como viaje, jornada, peripecia o desplazamiento<sup>229</sup> que sojuzga al héroe a mutar de estado, ya sea físico, ya emocional (como sí sucederá con los caballeros contemporáneos). La traslación ingénita del viaje, la no permanencia en un contexto concreto (el caballero andante prototípico se autocensura si considera que la estadía en un espacio único se prolonga innecesariamente<sup>230</sup>) se vuelcan, a lo largo de la Edad Media, en el tópico medieval de la *peregrinatio vitae* a la que complementa el *homo viator*. La linealidad en la concepción del tiempo medieval judeocristiano halla en el motivo del viaje la metáfora estética de la existencia. Por otro lado, a partir del siglo XII el viaje comienza a asociarse al conocimiento de espacios alejados planteado por Zumthor, que mitificados inicialmente, adquieren naturaleza objetiva y pragmática gracias a los primeros “libros de viajes”<sup>231</sup>. De entre estos, destacan, por ejemplo, *El libro de las Maravillas* (1298-1299) de Marco Polo, la *Embajada a Tamorlán* (1406), de Ruy González de Clavijo o *Andanças e viajes de Pero Tafur* (1436-1439), relato autobiográfico que el propio Pero

<sup>229</sup> “Desde el remoto ejemplo de la *Odisea*, la narración de aventuras resulta de la combinación de dos elementos estructurantes: un caminante y el azar, de tal suerte organizados que, siendo uno el caminante, sean muchos los azares. Cada uno de ellos, según el sistema de circunstancias, puede actuar de dos maneras básicas: o para resolver la situación creado por el anterior, o para crear una nueva, sin que falten ejemplos de ambas funciones realizadas por un solo azar. Llamamos “aventura” a la serie de acontecimientos completos que se deducen de la presencia activa de cada uno de estos azares en el trayecto del caminante, de lo que se infiere una relación íntima, de causa a efecto, entre “azar” y “aventura”, de tal modo que cada una de éstas quede delimitada por la actuación de cada uno de aquéllos”. Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, ed. Destino, 2004, pp. 15-16.

<sup>230</sup> “Ya le pareció a Don Quijote que era bien salir de tanta ociosidad como la que en aquel castillo tenía; que se imaginaba ser grande la falta que su persona hacía en dejarse estar encerrado y perezoso entre los infinitos regalos y deleites que como a caballero andante aquellos señores le hacían, y apréciale que había de dar cuenta estrecha al cielo de aquella ociosidad y encerramiento; y así, pidió un día licencia a los diques para partirse”. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* II-LVII.

<sup>231</sup> Paul Zumthor, en la segunda parte de *La medida del mundo* (Madrid, Cátedra, 1994) titulada “El cabalgar”, incide en que, durante la Edad Media europea, “[...] los occidentales, gracias a algunas habladorías, tienen un pequeño número de nociones vagas sobre este inmenso más allá. Las leyendas traicionan el estupor que provoca su mera evocación [...] Desde la Alta Edad Media, se va despertando aquí y allá una curiosidad más precisa; se va haciendo más general en el siglo XII, en la clase caballeresca, como también entre los clérigos. Gusta escuchar relatos de otras tierras; los enciclopedistas o los cronistas comienzan sus obras con una *descripción del mundo*”. El aperturismo geográfico se produce a través de la iniciativa de viajeros y exploradores, que sistematizan sus experiencias, descubrimientos y empresas en títulos que no pasaron a considerarse literarios (y por tanto, ficcionales), sino cronísticos y comprobables.

publica tras su periplo oriental, a imitación de Marco Polo. La convivencia de los libros de viajes primitivos y los romances caballerescos del ciclo artúrico y bretón a lo largo del siglo XV establecerá en Europa una relación de influencia recíproca al adoptar los primeros determinados lugares comunes de los “libros de caballerías”<sup>232</sup>, mientras que éstos nutrían sus cartografías imaginarias con topónimos reales propuestos por los libros de viajes a los que irrecusablemente sometían a procesos idealizadores absolutos. La verosimilitud de los relatos de viajes de la Baja Edad Media se enjuicia dados el exotismo sugestivo de los ambientes, costumbres y comunidades descritas y el amaneramiento estilístico, especular en determinados aspectos al romance de caballerías. Ante los exploradores o viajeros se presentan lances análogos a los que los caballeros afrontan, si bien suelen asistir como espectadores pasivos debido al descriptivismo esencial del libro. En ocasiones, la crónica de viajes adopta la objetividad del narrador alodiegético, como en la *Embajada a Tamorlán*, pero también la narración parcial del autodiegético, que como responsable principal de los hechos vividos y transcritos, construye un relato biográfico permeabilizado por pautas de redacción del romance de caballerías. La interdependencia entre ambos tipos de relatos contribuyó a diluir la baliza que dictaminaba el estatuto de ficción del romance del de realidad pragmática del libro de viajes, originando si no textos transicionales, sí al menos unas pautas narrativas comunes desde las que incurrir en errores de catalogación, juicio y análisis por parte de los lectores de unos y otros. El viaje, en el romance de caballerías, se construye sin embargo a partir de la noción de aventura, y ésta se concibe desde el sentido planteado por Lukács en su *Teoría de la novela* (1920). La disponibilidad del héroe a arrostrar la suma de acontecimientos y condicionantes que muten situaciones estables, revocando así su inmanencia y perpetrando cambios de fortuna de sentido negativo (un secuestro, el derrocamiento de un monarca, una invasión guerrera en un país pacífico...) le harán protagonizar un conjunto de *metabolés* que deberá reconducir hasta sus estados primitivos y armónicos. La consecución de la justicia poética requiere del resquebrajamiento previo de ésta; de la ruptura inicial surgirá la necesidad de su recomposición, responsabilidad que recae invariablemente sobre el héroe. La decisión de emprender la ruta y afrontar las aventuras resulta

---

<sup>232</sup> Joaquín Rubio Tovar destaca de la obra de Marco Polo las “paredes forradas de oro y plata [...] que era un tópico en los romances occidentales” en su “Introducción” a *Viajes medievales II*. Biblioteca Castro. Madrid, ed. Fundación José Antonio Castro, 2006, pp. 23-24.

voluntaria, como declara Tirante el Blanco, si bien es cierto que el héroe jamás declina prestar su auxilio a quien lo haya requerido<sup>233</sup>; la respuesta ante el estímulo aventurero es invariablemente positiva, lo que preconiza todo un paradigma de construcción heroica del rol principal, que obtendrá su premio poéticamente justo al finalizar sus hazañas<sup>234</sup>. Pero también puede ser, por el contrario, que no se produzca ninguna situación de quebrantamiento de la justicia en el comienzo del romance. Las aventuras no están preludiadas debido a la inmanencia de la armonía inicial. En ese caso, es el caballero el que debe establecer un punto de inflexión en su situación personal, optando por una puesta en camino genérica, abstracta, indefinida y no marcada, porque le habrá de conducir a toda situación posible. En ambos casos, el efecto que surte es similar: el inicio del viaje con o sin objetivo marcado, y el desencadenamiento de los engranajes dispensadores de aventuras. La linealidad del viaje inicial dosificará la consecución del objetivo, pudiendo ser inmediato o mediato según el tiempo narrativo transcurrido en su obtención. En cualquier caso, tanto si la prueba se resuelve de inmediato porque es el objetivo premeditado y primero, como si se posterga ante la generación de nuevas unidades de acción tangenciales que también han de ser solventadas, las aventuras descansan sobre modelos y funciones recursivas. Motivos como los enfrentamientos entre el héroe y su oponente el agresor, la extrapolación grupal de este conflicto a la conflagración entre ejércitos enemigos, la concesión de los denominados “dones en blanco” o *don contraignant*, auxilios mágicos sobrevenidos por personajes feéricos,

<sup>233</sup> La imposición y/o voluntariedad del caballero por emprender el viaje también se recoge en uno de los motivos folclóricos más importantes: *IX. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir*. Propp, *Morfología del cuento*, p.47. Sin embargo, ante el caballero andante la orden queda despojada de la connotación coercitiva por la fidelidad vasallática juramentada a quien le obliga a asumir su papel en la aventura, además de la disposición diligente y pronta del héroe a participar en la misma. Si no hubiera perspectiva de intervenir en gesta alguna cuyo resultado se oriente principalmente a la satisfacción de la honra o fama, por ejemplo, de un rey, será el caballero quien, incuestionablemente, se ponga en camino por sí mismo.

<sup>234</sup> El romance de caballerías arquetipo reproduce el canon que Friedman considera “trama de fortuna”, y aún dentro de ésta, “trama de acción”. Se trata del más primitivo modelo de construcción fabulística: “El interés primordial, y con frecuencia el único, se basa en lo que va a ocurrir, con el personaje y el pensamiento representados de una manera esquemática en función de las necesidades mínimas requeridas para que avance la acción. [...] pocas veces, si es que alguna, nos vemos implicados en un asunto intelectual o moralmente grave; tampoco el resultado presenta implicaciones profundas para el protagonista, otorgándole libertad para empezarlo todo de nuevo, quizás en forma de continuación [...] y los placeres que experimentamos son casi totalmente causados por el suspense, la expectación y la sorpresa puesto que la trama se organiza alrededor de un ciclo básico de enigma-solución. [...] Los ejemplos más frecuentes se encuentran en aquellas clases de ficción que denominadas de aventuras, detectivescas, el *western* y la ciencia-ficción”. Norman Friedman, “Tipos de trama”, vid. Enric Sullá, *Teoría de la novela*. Es interesante comprobar cómo el autor asocia este formato de trama a las subformas literarias que actualmente desglosarían el concepto genérico del romance, tal y como se apreció en el capítulo 1.1.

hostigamiento de naturaleza similar a los anteriores y perpetrados por los ayudantes del agresor, pruebas intelectuales como acertijos, o de resistencia física figuran en la secuenciación de las aventuras caballerescas, manifestando todos ellos orígenes folclóricos y populares. El viaje se ofrece con un sentido único de desplazamiento universal y finalidad altruista tal y como establece el ideograma de la caballería andante.

### **Estrategias de inserción de aventuras.**

La especularidad entre la estructura diacrónica natural de la fábula y la plasmación final que la trama ejecuta en el romance caballeresco dará como resultado textos de estructuras lineales, en los que apenas si se produzcan desviaciones. La dislocación temporal y el empleo de recursos anacrónicos (analepsis, prolepsis o elipsis) se atemperan y tanto la fábula como la trama fluyen unidireccionalmente o de manera acompasada con el vector narrativo que es el viaje. No obstante, los autores poseen diferentes mecanismos de distribución y dosificación de aventuras que pueden trocar la linealidad anterior y modificarla convenientemente. Hasta tres son las estrategias narrativas o modelos de inserción de episodios o aventuras que permiten disponer la trama del romance de caballerías arquetípico. Con ello, el autor pretende romper la percepción mecánica del lector, favorecer la capacidad sorpresiva del acontecimiento narrado (por imprevisto) y dilatar episodios o lances de especial interés para éstos, que sólo quedarán resueltos tras agotar las interpolaciones que circunstancialmente puedan postergarlos. Veámoslo.

**1. Episodios o unidades de acción yuxtapuestas.** Se trata del mecanismo más común y el que menor complejidad ofrece a la hora de incorporar nuevas secuencias de acción. Las aventuras entrañan sentido completo, acabado y autónomo, y tras su culminación dan paso a otras análogas, creando una cadena de acontecimientos perfectivos e independientes. La concatenación de estas unidades reproduce un esquema lineal, de progresión causal y consecutiva en la que las aventuras iniciales pueden condicionar otras nuevas y posteriores. Una vez que el objetivo prioritario se consigue, la aventura se da por terminada y sólo el autor determinará el grado de cohesión entre las colmatadas y las potenciales pudiendo o no generar una nueva secuencia ancilar a la anterior. La autonomía de las aventuras les permite ocupar cualquier segmento temporal en la



coordinación de las unidades que componen la fábula, debido a que no alteran la estructura, como tampoco el trazado psicoemocional del protagonista, que en todo episodio manifestará una pauta etológica previsible. Finalmente, una aventura puede ramificarse en otras tantas de manera interna, aventuras necesarias o arbitrarias para la obtención del resultado final, aunque ceñidas a un conjunto de condiciones impuestas por la situación de origen.

**2. Episodios tangenciales.** La segunda propuesta de inserción de unidades narrativas en el romance caballeresco se centra en el conjunto de aventuras de carácter secundario. El caballero que acepta intervenir en la restitución del código de justicia abrogado en una comunidad puede encontrarse con la postergación de la aventura prioritaria para él, dada la inserción de nuevos episodios menores que también reclamen su presencia. La aventura precisa de la puesta en camino, lo que dilata temporalmente la participación directa e inmediata del protagonista, estableciendo un periodo de tiempo de espera que, desde el punto de vista de la estructura, puede ser aprovechado para introducir una nueva acción. Se producen así episodios tangenciales, cuyo contacto con la trama lineal se condensa en un único punto o circunstancia que insta precisamente la injerencia de los mismos, y que pronto se convierten, por su pluralismo, en señal de identidad del nuevo género (con respecto, por ejemplo, a la épica<sup>235</sup>). Estos motivos o acciones menores poseen funciones de dilatación con respecto a la acción medular, así como de desautomatización en el lector por albergar líneas temáticas inesperadas que desplazan eventualmente el foco de atención del narrador desde el héroe protagonista hasta el (los) personaje(s) novedoso(s) y todo lo recién incorporado. Si el caballero se pone en camino sin un objetivo definido, siendo el camino mismo no el medio sino el fin, las aventuras se sucederán progresivamente y gozarán de idéntica valoración en cuanto a importancia. Si por el contrario, el camino mediatiza un propósito ya acotado, todo elemento perturbador de la consecución directa de aquél se considerará tangencial. La situación tipo con la que interpolar una unidad narrativa tangencial la ofrece el motivo mismo del viaje, desde el que se dará

<sup>235</sup> Ana Luisa Baquero Escudero, "Espacios y tiempos múltiples: El viaje y la narración de historias", en *Libros de viajes y viajeros en la Literatura y en la Historia*, editores Fernando Carmona y José Miguel García Cano, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Museo Universidad de Murcia, 2006.

paso a la inclusión de un personaje desconocido con el que sostendrá un encuentro el héroe. De este encuentro, fortuito o premeditado, (porque se ha podido producir una búsqueda previa del héroe, al que se conocerá de oídas por su valía y generosidad), se desencadenará una nueva unidad narrativa, dirigida siempre por el personaje advenedizo: ante el caballero se expondrán una serie de hechos que a menudo plantearán un entuerto que exija reposición de la justicia y por tanto, intervención directa del protagonista. La interpolación de esta clase de sucesos a la trama principal establece una jerarquía de planos narrativos abismados en un nivel 2, cuyo principal receptor interno o narratario ha de ser el propio caballero protagonista<sup>236</sup>. La asociación de relatos tangenciales al principal se convierte en el mecanismo de dispensación de los capítulos protagonizados activamente por Marcela, Luscinda, Dorotea, Cardenio, Don Fernando, Zoraida y el Capitán. La tribulación ajena conmueve a los héroes, que acceden a la petición, indistintamente de que ésta se haya formulado en términos explícitos (el demandante solicita auxilio para debelar un reino invadido y un trono usurpado, por ejemplo) o se haya planteado en términos absolutos y abstractos (se suplica “ayuda”, “socorro”, “protección”) amparándose en la fórmula tradicional del *don contraignant* o petición secreta-don en blanco. El solicitante no especificará en este caso, el motivo de su desamparo, pudiéndose encubrir perfectamente una trampa para el héroe, pues nuestro solicitante es consciente de que el código de honor del caballero no le hará rehusar la súplica. Todo romance de caballería cuenta en la armazón de su trama con diversos episodios sustentados sobre el *don contraignant* e incluso Don Quijote se verá sometido a uno de ellos, precisamente a tenor de la intervención de Dorotea-Micomicona por instigación del cura<sup>237</sup> en el capítulo XXIX de la primera parte.

<sup>236</sup> “[...] en dichas novelas [narraciones históricas reseñadas por García Gual] encontraremos entre los episodios insertos, abundantes novelas cortas. Las mismas suelen aparecer como historias presentadas como reales contadas por los propios personajes, y a menudo inconclusas, de forma que en su desenlace se funde en muchas ocasiones el destino de sus protagonistas con el de los héroes de la acción primera. A este respecto, volvemos a encontrar como función dominante, la explicativa, de manera que esos diversos personajes relatores informaran a los protagonistas sobre sus orígenes y desarrollo de su historia hasta el momento actual. En tales casos, [...] no provoca una ruptura total en la exigencia tradicional relativa al principio de unidad”. Ana Luisa Baquero Escudero, “Las novelas sueltas en el *Quijote*”, separata de *Cervantes y su mundo II*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005, pp. 23-25.

<sup>237</sup> “[...] Dorotea [...] apeándose con grande desenvoltura, se fue a hincar de rodillas ante las de don Quijote; y aunque él pugnaba por levantarla, ella, sin levantarse, le habló en esta guisa:

**3. La técnica del *entrelacement*.** De orígenes bretones, la técnica del *entrelacement* permite construir la trama a partir de la combinación de secuencias extraídas de aventuras que pertenecen a líneas temáticas paralelas a la principal. En compañía del héroe medular del romance, se hallan otros tantos caballeros menores responsables de la ejecución de aventuras diversas, muchas de ellas trazadas análogamente a las emprendidas por el principal. La exposición de las gestas de estos grupos de andantes encuentra en el entrelazado el modo de ofrecer la simultaneidad cronológica de los hechos, pues esta estrategia vuelca al texto segmentos narrativos correspondientes a las ramificaciones de la aventura principal en relación de copresencia temporal. Los acontecimientos suceden simultáneamente en el tiempo, y ante la imposibilidad lingüística de una exposición sincrónica, el entrelazado intenta aproximar al lector o auditorio a esta contigüidad temporal, fragmentando los hechos y acompasándolos al desarrollo de todos los demás. La hazaña se dilata temporalmente y sólo se colmata cuando el resto de acontecimientos (contemporáneos) también alcanzan su culminación. Mientras que la aventura autónoma -planteada uniforme y secuenciadamente-, permite una lectura lineal, la aventura dosificada por el entrelazado impone un ritmo entrecortado en la lectura y la necesidad de recuperar toda información previa con objeto de su lógica y congruente asimilación. La situación tipo para el empleo de la técnica del entrelazado suele consistir en la presentación de un grupo de caballeros que han de separarse para abordar en solitario diferentes aventuras. El caso paradigmático lo protagonizan los caballeros del Rey Arturo: procedentes de Camelot, Lanzarote, Boores, Perceval, Galván, Lionel, Helaín el Blanco y primeramente Galaz (junto al resto de caballeros de la corte) emprenden el día de Pentecostés del año 454 la búsqueda del Santo Vaso, instados por los presagios y apariciones halagüeñas. El grupo avanzará conjuntamente por el bosque hasta alcanzar el castillo de Agán. Tras pernoctar en él y ser agasajados por el anciano caballero artúrico, los

---

-De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero!, fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona, y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto [...]

-Yo vos le otorgo y concedo-respondió Don Quijote-, como no se haya de cumplir en daño o mengua de mi rey, de mi patria y de aquella que de mi corazón y libertad tiene la llave.

-No será en daño ni en mengua de los que decís, mi buen señor-replicó la dolorosa doncella". *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* I-XXIX.

---

**Romance vs Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: de *Morsamor* (1899) a *Olvidado Rey Gudú* (1996)**

caballeros procederán a separarse<sup>238</sup>. Las aventuras se acotarían en motivos de acción mínimos planteados en relación de copresencia con otros tantos motivos, también simultáneos en el tiempo. Sólo la presentación del último de ellos permitiría la incorporación de un nuevo fragmento constitutivo del orden lineal de la primera aventura. El efecto que surte con esta estrategia es equiparable al de la recursividad de la puesta en abismo o cajas chinas en el relato popular; si el exceso de niveles narrativos en el cuento agota su efectividad en el momento en que la memoria del lector no retiene los motivos que pretextan la inclusión de un nuevo *enxemplo*, en el romance de caballerías el empleo recurrente del entrelazado provoca resultados similares. Por ello, habitualmente, los autores restringen el número de aventuras sometidas al entrelazado narrativo, garantizándose así el efecto desautomatizador que resulta de la curiosidad suscitada en los lectores. El tejido final resultante es polifónico, plural y heterogéneo. Sobre este modelo o arquetipo se configurarían también las tramas de los romances de caballerías españoles de los siglos XV y XVI, alcanzando a Cervantes finalmente como ya se ha visto.

### I.5.2. Construcción de actantes y personajes

La configuración de los caracteres principales del romance de caballerías mantiene la ordenación actancial indicada por Propp en su *Morfología del cuento popular*. Los personajes, como responsables de la ejecución de las acciones canalizadas por las diferentes aventuras, se construyen partiendo de la base folclórica vigente en los

---

<sup>238</sup> “Por la noche tomaron consejo de lo que podrían hacer; y por la mañana decidieron que cada uno saldría y marcharía por un camino distinto, pues verlos marchar a todos juntos se podría considerar como una provocación. Al amanecer [...] se separaron unos de otros, tal como habían dispuesto, entrando en el bosque cada cual por su lado, por donde más espeso lo veían, por donde no había ni camino ni sendero”. *La búsqueda del Santo Grial*, traducción e introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Biblioteca artúrica, 1997, p. 43. Sin embargo, la técnica del entrelazado no ampara las ciento cincuenta aventuras singularizadas por cada caballero objetivamente, si se la hubiera empleado minuciosamente, hasta el lector de *La Búsqueda del Santo Grial* habrían llegado las ciento cincuenta aventuras iniciales, balizadas por secuencias con sentido pleno pero incompletas por necesitar sus consecuencias inmediatas, que una vez expuestas cederían paso a segmentos similares si bien procedentes de cada una de las ciento cuarenta y nueve aventuras restantes. Dada la inviabilidad de la memoria por retener semejante número de acciones vertebradas por sus respectivos héroes, el romance optará por escoger tan sólo las vertebradas por los personajes principales y, de entre ellas, las acometidas por Galaz, hijo de Lanzarote y nieto del Rico Rey Pescador en el libro segundo, y ya en el tercero en Melián, caballero desconocido que aparece en el anterior y con el que el hijo de Lanzarote entabla amistad. El cuarto se centra en los hechos de Galván para a partir del quinto libro retomar la figura de Galaz y reiterar el tejido entrelazado en paralelo con los otros dos.

cuentos tradicionales y en confrontación directa con el volumen que dicha categoría narratológica adquiere en la novela<sup>239</sup>. El personaje se convierte en el relato popular en el sujeto agente de las unidades de acción o motivos, configurándose como elemento sintáctico imprescindible aunque carente de rasgos individualizadores que lo singularicen frente al resto de caracteres. La categoría del personaje<sup>240</sup> siempre ha pretendido codificar, en cualquiera de los ámbitos de la ficción, las pulsiones psíquicas y afectivas del ser humano, entablando con éste relación de especularidad discutida a lo largo de la Teoría y crítica de la Literatura<sup>241</sup>. La definición por tanto, resulta poliédrica y controvertida; la relación de identidad entre aquél y su referente pragmático conduce a su contemplación, valoración y conceptualización desde la alteridad: el personaje es a la ficción como el hombre a la realidad fáctica y, aunque se le plantea como ente irreal, es capaz, no obstante, de suscitar en el receptor del hecho literario, actitudes proyectivas positivas o de rechazo. El lector o espectador se coloca, para su contemplación, “en pie”<sup>242</sup>, siendo el modo en que Valle-Inclán sitúa a Don Quijote o Hamlet. Sin embargo,

<sup>239</sup> El héroe de todo romance de caballerías es un personaje plano, pues en él concurren las premisas planteadas por Forster en torno a esta categoría de personajes. En efecto, a los héroes caballerescos (como también bizantinos o pastoriles) “[...] se les reconoce fácilmente cuando quiera que aparecen. Son reconocidos por el ojo emocional del lector [...] los personajes planos resultan muy útiles, ya que nunca necesitan ser introducidos, nunca escapan, no es necesario observar su desarrollo y están provistos de su propio ambiente [...] resultan sumamente cómodos. Una segunda ventaja para el lector es que son fáciles de recordar después. Permanecen inalterables en su mente porque las circunstancias no los cambian; se deslizan inmovibles a través de éstas y ello les confiere en retrospectiva un carácter tranquilizador y los mantiene cuando el libro que los sustenta parece decaer”. Edward Morgan Forster, “Personajes planos y personajes redondos”, en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullá, p. 36.

<sup>240</sup> Procedente de la adaptación latina *prósōpon* sobre el término griego anterior con significado “máscara” y posteriormente “personaje”.

<sup>241</sup> Los numerosos trabajos de crítica literaria vertidos por los principales narradores realistas españoles (Clarín, Galdós, Valera o Pardo Bazán entre otros) inciden en cómo hasta el personaje han de transfundirse todo un conjunto de caracteres físicos, psíquicos, afectivos, cognitivos y ambientales que hagan de ellos propuestas (si bien literarias) de las pulsiones del hombre. D. Benito, como exponente de “la cuestión palpitante” del siglo, en “La sociedad presente como materia novelable” (discurso de ingreso en la Real Academia, 1897), indicaba que “Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción”. En 1901, Galdós prologará una de las ediciones de *La Regenta*, reiterando las ideas expuestas en su discurso pero ahora atomizadas sobre las figuras protagonistas de la novela y, entre todas, Ana Ozores. De ella, Clarín resalta “cómo se desarrolla el proceso psicológico y por qué caminos corre a su desenlace el problema de Doña Ana Ozores”. En cuanto a Clarín, Galdós encomia su “conocimiento de los escondrijos y revueltas del alma humana”, así como el trazado de la “sutil psicología de esta señora, tan interesante como desgraciada” (<http://www.cervantesvirtual.com>).

<sup>242</sup> Retomamos nuevamente la entrevista concedida por Valle-Inclán a Martínez Sierra (vid. nota 68). Con el título posterior “De rodillas, en pie, en el aire”, el dramaturgo categorizaba a los personajes en función de la actitud con que el espectador se enfrenta a ellos y la perspectiva superior, natural o cómica con que han podido ser configurados por parte de sus autores. El dramaturgo propone un esquema tripartito para la

a la relevancia conferida tradicionalmente a la categoría narratológica del personaje se oponen los postulados psicocríticos, amparándose en las tesis psicológicas y psiquiátricas de finales del siglo XIX. Partiendo de las propuestas psicoanalíticas, se desestima la conceptualización del personaje desde la alteridad del referente humano debido al desconocimiento que éste posee sobre sí mismo por la preterición tradicional con que Occidente ha postergado el ámbito onírico. De este modo, si el referente pragmático sobre el que se construye el personaje ignora su realidad esencial exacta, el personaje mismo, al que se despoja de la variable irracional y el subconsciente no puede convertirse ni remotamente en alter ego hipotético del primero. En cualquier caso, tanto las consideraciones psicocríticas como las miméticas de cariz realista no abordan el estudio del personaje desde criterios formales e intratextuales, sino desde planteamientos pragmáticos, semánticos y paratextuales en definitiva. La aproximación al personaje desde presupuestos funcionales y teóricos permitirá sistematizarlos en modalidades diferentes, llegando esta categoría constructiva a convertirse en la clave discriminadora entre novela y romance<sup>243</sup> como pudo ya apreciarse. La configuración

---

catalogación del personaje a tenor de la situación escópica del receptor literario. Junto a la contemplación de los caracteres en paralelo o “en pie”, consecuencia de la aplicación de un criterio realista y sustentación en la *mimesis* (el personaje se reproduce adaptándosele el código de comportamiento humano), se ofrecen dos nuevas posiciones para su apreciación: de rodillas y en el aire. El acercamiento a los caracteres desde la primera de ellas implica, necesariamente, el doblegamiento del lector al personaje, al que se calibra como ente superior, perfecto y ejemplar. La apreciación del personaje si el lector se halla en un plano físico inferior, reporta el agigantamiento de aquél y consecuentemente, su adscripción a las categorías heroicas. El personaje que es contemplado de rodillas incrementa sus cualidades positivas, asume actitudes y aptitudes privadas en su grado superlativo al lector real y deviene en héroe paradigmático. Mientras que sobre el personaje observado en pie se puede realizar un ejercicio de proyección o abominación por parte del lector, ante el héroe la única opción posible consiste en la admiración de una *hibrys* portentosa, portadora de efectos catartizantes si se encuadra dicho personaje en la tragedia clásica. Es la posición visual requerida para apreciar a los héroes homéricos y trágicos, así como épicos. Por último, la contemplación de los caracteres desde una ubicación imprecisa y aérea importa distancia e ironía. El lector o espectador se halla en un plano de superioridad con respecto a aquéllos, por lo que los personajes empequeñecen y se dotan de valores cómicos y limitaciones efectivas. Es el espacio conferido a la apreciación de los personajes cómicos, inhabilitados para mostrar una evolución psicoafectiva relevante. Valle-Inclán añade una cuarta tipología al incorporar al esperpento, amalgama del terno visual anterior por someter al personaje a complejas estrategias de asimilación, que hacen de él un héroe degradado y decadente (en el aire) hacia el que sentir conmiseración (en pie) y capaz, eventualmente, de integridad moral edificante (de rodillas). Max Estrella, protagonista de *Luces de Bohemia* (1920-1924), es el exponente paradigmático del esperpento valleano.

<sup>243</sup> Son varios los autores que han procurado trazar las lindes con que confinar estancamente romance y novela. Sin embargo, es la categoría del personaje la única que permite la disociación definitiva entre uno y otra. Joaquín Álvarez Barrientos expone que Cervantes convierte el ya género decadente pero canónico, en otro nuevo, la novela al “transformar los elementos integrantes del *romance* y servirse de ellos, o de algunos de ellos, para crear lo que resultó ser la novela moderna”. De todos los aspectos constructores de la misma, es la reconversión radical del personaje, desde el humor y la ironía, la que cimenta la disociación entre ambos. También remitirá, como autoridad, a W.C. Booth (*Retórica de la ficción*), indicando que “la novela, mejor que cualquier otro género, es la más apropiada para representar la

compleja, o por el contrario, la sencillez maniquea con que esté conformado, determinarán su esencia como carácter novelesco, cuentístico, épico o romancesco. E. M. Forster tipifica al personaje en dos grandes categorías: *flats* (personajes planos) y *rounds* (personajes redondos). Admite entre los primeros a los caracteres concebidos como unidimensionales, carentes de volumen, previsibles, maniqueos en el desarrollo de sus acciones y esquemáticos. La delgadez con que están trazados puede soslayar el empleo de rasgos singularizadores, tales como la onomástica, la prosopopeya y la capacidad desautomatizadora en el lector de su comportamiento, predecible y estipulado. En cuanto a los segundos, son cuantos protagonizan la novela decimonónica europea, así como los personajes cervantinos Don Quijote-Sancho debido a la complejidad emocional de su construcción. Frente a ellos, se sitúa la simplicidad pragmática de aquéllos otros de orígenes populares. El personaje del cuento folclórico desempeña una función primordial: ejecuta la acción básica del relato, lo que le convierte en agente fáctico del suceso principal. El personaje aparece instrumentalizado, se supedita a las necesidades generadas por el desarrollo de la acción, por lo que, al sojuzgarse a ésta, anula gran parte de los rasgos que permiten atomizar cualquiera de los caracteres literarios. El personaje del cuento popular se inclina etológicamente por acciones buenas o malas a tenor de su ubicación en el orden maniqueo de su relato, resultando su comportamiento mecánico. Finalmente, al personaje del cuento popular se le despoja de una de las señas de identidad principales de la que adolece el personaje de la novela contemporánea: la capacidad dialogística y el autoconocimiento desprendido de todo intercambio verbal con, al menos, otro personaje. El carácter previsible de estos roles lo dirime la funcionalidad que se les haya conferido, resultando un modelo teórico actancial que regula y cataloga a aquéllos. Propp opta por establecer siete esferas o ámbitos de actuación, desempeñados cada uno por un actante específico, que Greimas reduce más tarde a seis y sobre cuya base oscilarán las creaciones del romance de caballerías. Éstas son:

---

complejidad de la experiencia humana [...] Booth escribe: “ningún otro arte es tan apropiado para el retrato de personajes que sena mezcla compleja de bueno y malo, de lo admirable y lo despreciable [...]”. Finalmente, Álvarez Barrientos concluye que “Novelas serán para nosotros aquellas composiciones en prosa, de ficción, que relacionen al hombre con su entorno, que representen la complejidad de la experiencia humana, y que por consiguiente, la moralicen”. J. Álvarez Barrientos, *La novela del siglo XVIII*, en *Historia de la Literatura española*, Gijón, ediciones Júcar, 1991, pp. 23 y siguientes.

---

**Romance vs Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: de *Morsamor* (1899) a *Olvidado Rey Gudú* (1996)**

- a) la esfera de acción del agresor: es el actante que perpetra actos de violencia o maldad contra el héroe para abortar la consecución de su objetivo.
- b) la esfera de acción del donante: también considerado como variable del auxiliar, confiere al héroe un objeto mágico o prodigioso con el que solventar, mediante *deus ex machina*, una situación peliaguda.
- c) la esfera del auxiliar: frente a la pasividad del actante anterior, el auxiliar también se subordina a las necesidades eventuales que puedan suscitarse en la aventura del héroe. Puede ayudar en el combate.
- d) la esfera de la princesa y su padre: resulta frecuente que el padre incoe la acción, prometiendo como recompensa a su hija, a la que entregará en matrimonio al héroe.
- e) la esfera del mandatario: se asimila habitualmente al padre. En cualquier caso, es el responsable del envío del héroe.
- f) la esfera del héroe: es el ejecutor y responsable máximo de la acción propuesta por la trama. Está llamado a resolverla positivamente, siguiendo el patrón maniqueo folclórico.
- g) la esfera del falso héroe: imposta al héroe, cuyo comportamiento remeda pero con signo negativo (ante una prueba, el héroe la supera y el falso héroe no). Su posición al finalizar el relato puede dilatarlo y aportar un efecto desautomatizador mayor.

El cuento popular cede, por tanto, dicha tipología a dos nuevas variables del personaje narrativo: el épico inicialmente y, con posterioridad, el del romance de caballerías, que pasa a desentrañarse en los siguientes términos.

### **I.5.2.1. El héroe. El caballero andante en su dimensión literaria.**

El caballero andante precisa, para su construcción literaria posterior, partir del referente social de los jóvenes bachilleres investidos finalmente como tales. El romance de caballerías somete a un proceso de idealización innegable este escalafón nobiliario de repercusión militar real<sup>244</sup>, por lo que la iconografía caballeresca que prevalece resulta

<sup>244</sup> Para comprobar cómo los usos caballerescos reales devinieron en literatura y desde aquí regresaron a su praxis social primitiva que, aunque decadente y artificiosa, se resistía a desaparecer, es especialmente interesante la obra de Martín de Riquer *Caballeros andantes españoles* (Madrid, Austral, 1967). Riquer examina numerosos tópicos registrados por “la novela de aventuras medieval, la que tiene por héroe al *caballero*”, que se ejecutaron históricamente por caballeros reales, quedando constancia documental.



de la transformación final que sobre aquella base hizo el *roman courtois* artúrico. Frente al carácter gregario de los caballeros andantes, convocados ante labores mercenarias y considerados como fuerza de ataque o defensa conjunta, el individualismo con que la literatura los singularizaría más tarde. La figura del caballero no se exenta inicialmente del grupo, y su valor se asocia a actuaciones conjuntas. El declive de la caballería guerrera irá propiciando, gradualmente, el afianzamiento de un nuevo modelo de caballero, autónomo o independiente, que subsiste participando en justas o torneos. Sobre este segundo referente se traza la figura definitiva del andante: al diluirse la conciencia de individuo integrante del grupo, el interés se concentrará no ya en el colectivo, sino en cada uno de sus participantes. La expectación que surte en el lector se incrementa, demandando un conocimiento exhaustivo de la figura de la que sabe va a medular el relato. De este modo, el héroe del romance de caballerías, como actante axial del texto, precisa de una presentación lineal que permita al lector el seguimiento diacrónico de sus hazañas, iniciándose éstas con el nacimiento mismo. El héroe, como figura protagónica dotada con rasgos absolutos, poseerá un contexto social conforme a lo indicado en la *Poética*; la superioridad de éste con respecto al personaje común se refleja en su pertenencia a estirpes o linajes regios, de los que se convierte en heredero. Si bien la consagración real como personaje protagonista se posterga hasta su investidura como andante, el héroe proporciona al lector el desarrollo de sus cualidades de forma pautada ya desde el mismo momento de nacer y a lo largo de su infancia.

### **Estirpe y nacimiento del héroe.**

El nacimiento del héroe se puede desglosar, a su vez, en dos episodios constitutivos: la narración de los amores de los padres, fruto de los cuales será el protagonista, y las condiciones específicas del nacimiento mismo, en las que se consignarán rasgos encomiásticos que establezcan similitudes entre ellos y, por ejemplo, determinados personajes veterotestamentarios o míticos. El héroe hijo de reyes nace, generalmente, en situación de clandestinidad, debido a las relaciones prematrimoniales que los padres sostienen, regidos por las indicaciones que Andrés el Capellán sistematiza en su *Libro del amor cortés*. La habitual juventud de los padres, quienes a su vez pueden no ser aún soberanos, provoca que el matrimonio se prorrogue y acontezca con posterioridad al nacimiento del niño. La llegada al mundo de la criatura

se encubrirá, bien por los abuelos –avergonzados de la preñez de la hija–, bien por la propia madre y alguna doncella (antigua *suivante*) ayudante durante la gestación. La madre del héroe será recluida en este tiempo, ocultándose la situación. Si se contraviniesen estas condiciones adversas de la “protohistoria” del protagonista, éste quedaría eximido de nuevas circunstancias especiales, tales como la separación con respecto a la madre o una infancia al cuidado de una familia mentora. El héroe, como hijo natural, deberá crecer ocultando su verdadera identidad, aspecto éste que en constantes ocasiones incluso él desconoce. Se trata de una estrategia narrativa con la que el autor irá dosificando el desarrollo de la fábula a través de la trama, debido a que la ocultación del heredero permite ahondar en dos nuevas facetas argumentales, la que atañe a la infancia y la que concierne a la revelación del propio yo y sucesión oportuna en el trono paterno. Los caballeros andantes y su paradigma artúrico, (el propio rey Arturo), satisfacen esta oportunidad narrativa con un censo de lugares comunes muy recurrente. El motivo tipo se desarrolla, en el romance de caballerías español, en *Amadís de Gaula*<sup>245</sup>, al que desde ahora se tomará como paradigma del subgénero en cuanto a apreciaciones. El honor y la honra femeninos, capitales en el teatro nacional clásico, también vertebran, por tanto, el inicio de la historia de Amadís. El segundo de los núcleos temáticos importantes dentro de la presentación o preámbulo del héroe recae sobre las circunstancias del nacimiento. La exclusión social del niño, ignorado por el padre y los abuelos, arranca con su abandono. La separación del futuro héroe y su madre entraña ya el germen de aventuras posteriores, tales como identificaciones mediante anagnórisis, reencuentros y reposición en el trono, translaticias todas hasta el romance bizantino. Al abandonar al niño, éste deberá portar alguna señal identificativa; marcas de nacimiento u objetos pertenecientes a los padres permitirán vincularlo más

---

<sup>245</sup> Los amores incontenibles entre el rey Perión de Gaula y la infanta Elisena (hija del rey Garínter) se presentan rápidos y efectivos; la infanta, de vida ejemplar por haber declinado cuantos pretendientes aspiraran a su mano, yace con el rey Perión la primera noche, tras un episodio celestinesco protagonizado por la fiel criada Darioleta. Tras exigir como garante de esta entrega el consabido matrimonio, la situación se prolonga durante diez días, al cabo de los cuales el rey Perión retorna a Gaula. Al dolor por la separación de los amantes se añade la consternación de Elisena al descubrir su estado y el castigo impuesto, pues “era por ley establecido que cualquiera muger 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*, pp. 242-243). Desde este momento, la infanta (instigada por Darioleta) solicita a sus padres retirarse durante algún tiempo a una estancia apartada y cercana a un río, con el fin de regresar a las prácticas piadosas que la caracterizan. Los reyes accederán de inmediato, pudiendo desarrollarse el embarazo sin ningún sobresalto, pues el secreto está a salvo con Darioleta.

tarde con sus orígenes a través de las mencionadas anagnórisis<sup>246</sup>. Frente a esta presentación arquetípica del nacimiento del caballero, en *Tirante el Blanco* se optaría por una modalidad sencilla e inusual en el romance (primera de las divergencias entre los dos modelos propuestos en España, previa a la inclinación definitiva por la opción de Montalvo en detrimento de la más realista de Martorell, tan relevante sin embargo para Cervantes). La linealidad de este romance no prioriza durante los primeros capítulos al personaje protagonista, cuya incorporación se dilata hasta el capítulo XXX del primer libro. Hasta ese momento, el lector desconoce la identidad del hombre a caballo que se rezaga del grupo y se encamina desde Bretaña hasta Londres para ser armado caballero por el rey. Su inclusión en el relato es atípica, aparece dormitando sobre su cabalgadura hasta que ante una fuente se despierta y entabla conversación con el ermitaño. Sólo en ese momento manifiesta quién es, así como su ascendencia y linaje. Con sencillez indica

que a mi dicen Tirante el Blanco, porque mi padre fue señor de la marcha de Tirania, que por la mar confina con Inglaterra, y mi madre fue hija del duque de Bretaña, y ha nombre Blanca; por esso quisieron que yo fuesse llamado Tirante el Blanco<sup>247</sup>.

Martorell se enfrenta al modelo amadisiano al plantear un caballero ya adulto que no precisa de una “protohistoria” personal para convertirse en personaje activo y heroico. Tirante comparece joven, como corresponde a la prosopopeya del héroe, y despojado de un nacimiento peculiar que haya podido condicionar su crecimiento y por tanto su infancia y trayectoria vital. Frente a los matrimonios naturales de Perión de Gaula y Elisena u Onoloria y Lisuarte de Grecia, la legitimidad del nacimiento de Tirante y el conocimiento inmediato de sus padres. La onomástica que porta el protagonista se esclarece al tener conciencia del topónimo-reino del padre y del nombre

<sup>246</sup> Amadís de Gaula no nace con señal o estigma físico alguno, pero sí se le adjunta la espada y el anillo del rey Perión, que Darioleta sustrajo de su cámara la primera noche que yació con Elisena. Otros, como Amadís de Grecia, están marcados por figuras o letras extrañas. El personaje de Feliciano de Silva nace con una espada reproducida a lo largo del cuerpo, cuya punta termina señalando el corazón. Sobre ella se han trazado portentosamente unas letras enigmáticas que los corsarios secuestradores no atinan a descifrar. Como su bisabuelo, Amadís de Grecia no solo es fruto ilegítimo de los amores entre la infanta Onoloria y el rey Lisuarte de Grecia, (homónimo a la obra del mismo Feliciano de Silva), sino que también sufre el abandono materno si bien con mayor complejidad, pues los citados corsarios lo raptan.

<sup>247</sup> Vid. nota 214 en cuanto a edición, pp. 503-504.

de la madre. No se ocultan valores simbólicos ni se connota sema alguno superpuestos a la referencialidad de dicha onomástica, como sin embargo sí ocurría en la connotación amorosa del étimo del de Montalvo. Tirante constituye, en este sentido, una propuesta original si se le coteja con los cauces de ingreso en los textos de caballerías, del resto de andantes protagonistas. A su juventud y falta de condiciones sibilinas en el nacimiento, se une la ausencia formal y técnica de una presentación en perspectiva, ya que el narrador permanece oculto en este episodio, cediéndose la palabra al propio personaje. También Cervantes escoge, al introducir a Don Quijote, a un personaje adulto al que someter a la paródica transformación onomástica y etológica conocida<sup>248</sup>. Sin embargo, la propuesta encabezada por *Amadís de Gaula* se consolida rápidamente, ofreciendo nuevos puntos de interés. La separación sistemática de los recién nacidos suele enaltecerse a través de su similitud con episodios folclóricos (reseñados entre otros por Otto Rank<sup>249</sup>) presentes en relatos clásicos e incluso bíblicos: la relación intertextual resulta inmediata para con el nacimiento y posterior abandono de Moisés<sup>250</sup>. Finalmente, el niño será recogido por una familia o tutor individual (ermitaño, caballero...) que fungirá como mentor durante su infancia, instruyéndole en la caballería como corresponde al personaje llamado a convertirse en héroe. Nuevamente Tirante se opone a los caballeros restantes: Gandales ha iniciado en el ejercicio e ideograma caballerescos a Amadís y a su propio hijo, Gandalín; Lanzarote del Lago, hijo del rey Ban y la Dama del Lago<sup>251</sup>, también se formará durante la infancia ajeno a los círculos paternos. Incluso Arturo es separado al nacer de sus padres por imposición

<sup>248</sup> El lector desconoce, en todo momento, los orígenes de Alonso Quijano, por lo que Don Quijote se configura como héroe carente de antecedentes y de trayectoria inaugurada, no con una juventud o infancia portentosa, sino con su investidura en la venta de Juan Palomeque.

<sup>249</sup> *El mito del nacimiento del héroe* (1909). El psicólogo alemán analiza las condiciones en que se desarrollan los nacimientos de héroes folclóricos pertenecientes a diversas culturas, tales como los babilonios Sargón de Acad o Gilgamesh, los clásicos Rómulo, Edipo, Perseo y Paris, o el veterotestamentario Moisés. Entre ellos se producen analogías interesantes, tales como el rechazo del padre hacia la figura del hijo (generalmente determinado por un auspicio u oráculo de signo parricida, como ocurre con Layo-Edipo, Acrisio-Perseo, Príamo-Paris y ya en pleno Barroco español Basilio-Segismundo), conducente a ordenar la muerte del pequeño, que nunca llega a producirse porque o la madre o el verdugo se apiadan de él y lo ceden a un tercero para que lo críe clandestinamente. Moisés, por su parte, es eximido de la muerte impuesta a todos los niños judíos por el Faraón, gracias a la astucia de la madre y al afecto que la princesa egipcia le cobra. En todos ellos la profecía, oráculo o anatema resultará inexorable, proporcionándose simultáneamente orígenes míticos a fundadores y héroes.

<sup>250</sup> *Libro del Éxodo*, capítulo II. En cuanto al personaje de Montalvo, Amadís es depositado en una cesta impermeable -junto a la espada del rey Perión-, que se abandona en el río próximo a la estancia en que Elisena ha permanecido los últimos meses

<sup>251</sup> O del rey y Elaine (siendo raptado en este caso por la Dama, quien lo cría con arreglo a la formación precaballeresca prescriptiva).

de Merlín, quien lo entrega a la familia del buen caballero Héctor, al que Arturo creará padre hasta el momento en que se manifieste como inminente rey de Inglaterra el día de Navidad de sus quince años. Tirante, sin embargo, sorprende al ermitaño durante el primer encuentro, al declarar que desconoce los entresijos de qué sea la caballería andante, circunstancia que propicia la incorporación de unos capítulos digresivos y de carácter didáctico en torno al funcionamiento de aquélla. Por último, una de las diferencias más interesantes en el trazado del nacimiento del héroe entre los primitivos romances artúricos y los de caballerías españoles estriba en la supresión de caracteres feéricos coadyuvantes en dicho motivo. Los héroes procedentes de la tradición artúrica se hacen acompañar, con frecuencia, de roles o actantes sobrenaturales imprescindibles al plantearse sus respectivas génesis. El rey Arturo es el ejemplo paradigmático. La incorporación del elemento fantástico se produce a través del enamoramiento de Uther Pendragon de Igerne, la esposa de uno de sus generales, al que remitirá al frente en primera línea de combate para garantizar su fallecimiento pronto. Los paralelismos con el motivo veterotestamentario David-Urías-Betsabé ratifican nuevamente el sustrato folclórico en el mito artúrico, añadiéndosele a continuación otro motivo clásico, *quid pro quo*, dado que Arturo seducirá a Ygerne tras haber adoptado la apariencia del esposo gracias a un sortilegio provocado por Merlín. Las artimañas del mago aportan la intervención de fuerzas sobrenaturales, de las que el romance español de caballerías prescinde en el motivo temático presente. Por último, el nacimiento del héroe implica la presentación de la onomástica que, al menos inicialmente, éste ostentará. La elección del nombre con que se designe al futuro héroe suele entrañar connotaciones cualitativas de signo positivo, trascendiendo así la mera referencialidad del nombre propio. Al héroe se le ajustará un nombre “alto, sonoro y significativo”<sup>252</sup>, de repercusión generalmente simbólica. Tirante el Blanco quebranta de nuevo el comportamiento regular de esta línea de construcción óptica en el personaje, pues ya justificó la motivación paralingüística que provoca su nombre. Por el contrario, el censo de caballeros de nombres parlantes capaces de aportar información suplementaria sobre sí mismos es amplio. Tristán, como modelo paralelo a Arturo, connota la pesadumbre y desazón

<sup>252</sup> Don Quijote, tras ocultar su identidad pragmática como Alonso Quijano, decide conferir a Aldonza Lorenzo un disfraz onomástico análogo al suyo. Escogiendo para ello el nombre de Dulcinea, onomástica a la que califica en dichos términos. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I-I.

albergadas por la madre ante su nacimiento<sup>253</sup>. Amadís es bautizado por Elisena como “Amadís sin Tiempo”

porque creía que luego sería muerto, y este nombre era allí muypreciado porque así se llamava un santo a quien la donzella lo encomendó<sup>254</sup>.

La trayectoria cortesana posterior de Amadís le reportará semas nuevos desde los que sugerir la fidelidad amatoria hacia Oriana, especialmente tras superar la prueba del “Arco de los Leales Amadores” en la Ínsula Firme. El resto (Florestán de Niquea, Felixmorte de Hircania, Amadís de Grecia, Palmerín de Inglaterra, Cirongilio de Tracia o tantos otros censados por Gayangos) ofrecen similitudes semánticas con los primeros, extrapolándose desde los nombres valoraciones adjuntas e incardinadas hacia la caracterización psicoafectiva de éstos. La construcción onomástica descansa sobre un sintagma nominal arquetipo integrado por el nombre específico del caballero acompañado indefectiblemente de un director preposicional cuyo término aludirá a la procedencia geográfica del héroe, con el fin de enaltecer dicho reino o país. Por último, junto a la nominalización inicial del héroe podrán anexionarse nuevas propuestas designativas que complementen a la primera y permitan ahondar en facetas desconocidas vinculadas al caballero. La plurionomasia es frecuente en los textos épicos, así como en los romances caballerescos y más adelante, en los bizantinos; los circunloquios o perífrasis léxicas con que remitir al héroe ceden paso a otros nombres, también motivados semánticamente. De nuevo, *Amadís de Gaula* propone diversidad onomástica para el héroe protagonista. Amadís sin Tiempo será sustituido circunstancialmente por el de Donzel del Mar<sup>255</sup>, Beltenebros, Caballero de la Ardiente Espada, Caballero del León o Caballero del Enano dada la sucesión de aventuras que predeterminen las razones del cambio en la designación del héroe.

<sup>253</sup> “Y cuando ella [la Reina] le tomó y le vio tan apuesto, dijo:

-¡Oh mi hijo, cómo tú eres nascido en gran tristeza y en gran dolor! Ca después que tú fuiste engendrado, perdí a tu padre. Y agora eres nascido en gran tristeza; yo quiero que hayas nombre Tristán”. *Don Tristán de Leonís*. P.27.

<sup>254</sup> Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1996, 3ª edición, pp.246-247. En adelante, se citará a través de esta edición.

<sup>255</sup> Es el nombre escogido por Gandales y su mujer, los tutores del niño hasta su ingreso como escudero.

### La infancia del héroe. Su formación como escudero.

Una vez superadas las condiciones adversas del nacimiento del héroe comienza el desarrollo de la trayectoria de éste, ocupando la infancia un espacio notable en la disposición capitular del romance. La infancia, como etapa vital, no es decisiva ni significativa en la mayoría de los protagonistas, pero permitirá esbozar el carácter de los héroes y preluir determinadas actitudes que se verán ratificadas en cuanto se les ordene caballeros. La fragmentación o concepción del tiempo medieval estipulaba que el periodo infantil se alargase hasta la adolescencia condensándose en el término “puericia” empleado por San Agustín en sus *Confesiones*; por su parte, la mayoría de los héroes abandonan uno y otro periodo en torno a los doce o quince años, cuando se les presenta la ocasión de manifestar su valía y se les concede, como galardón a lo demostrado, una investidura prematura. Durante los años previos a la obtención del grado de caballero, el héroe niño resulta iniciado doblemente en el ideario de la caballería y los afectos humanos, precisando para ello de un mentor responsable del aprendizaje del niño en sustitución de los padres<sup>256</sup>. Gandales<sup>257</sup> desempeña un papel importante en la infancia de Amadís; lo rebautiza al recogerlo como Donzel del Mar y lo educa en compañía de su propio hijo, Gandalín, en calidad similar pues “fizo criar el doncel como si su hijo propio fuese, y así lo creían todos”. El diseño escolar y precaballeresco vendrá determinado a su vez por los usos bajomedievales vigentes todavía en el siglo XVI: trivium y cuadrivium<sup>258</sup>, sin olvidar que la formación inicial del futuro caballero se acompaña del conocimiento del *modus vivendi* cortesano, así como del ejercicio de diversas actividades deportivas y cinegéticas. En todas ellas, el héroe infantil demostrará superioridad con respecto al resto de compañeros, y en el caso de Amadís, con relación a su hermano de leche Gandalín, relegado siempre a un segundo plano. Destaca el héroe en todas sus facetas, tanto físicas como psíquicas, aventajando a

<sup>256</sup> La iniciación se mantendrá especular a los planteamientos clásicos que hicieron del centauro Quirón el tutor de Aquiles o, según la tradición y el propio *Libro de Alexandre*, de Aristóteles el homólogo para Alejandro.

<sup>257</sup> También se ha de hacer mención a la única figura femenina en calidad de mentora presente en el ciclo artúrico, si bien los romances caballerescos españoles optan con posterioridad por un equivalente masculino. Junto a Merlín, como paradigma del *psychopompos*, comparece la Dama del Lago, responsable de la formación de Lanzarote y única entidad féérica femenina desempeñando dicha función. Así, de ella se indica en *El caballero de la carreta* que “aquella dama era un hada que le había dado el anillo y le había criado en su niñez. Tenía en ella gran confianza de que, en cualquier lugar que se encontrase, le aportaría ayuda y socorro”. Chrétien de Troyes, *El Caballero de la carreta*, p. 62.

<sup>258</sup> El *Trivium* integraba las disciplinas de la Gramática, Dialéctica y Retórica, mientras que el *Cuadrivium* englobaba Aritmética, Geometría, Música y Astronomía. Todas ellas se impartían en lengua latina.

quienes compiten con él y prelujiendo su comportamiento futuro. El grado superlativo en el héroe impide adecuarlo a situaciones y contextos convencionales, planteándose la infancia como preámbulo -en escala- de la consagración definitiva. Se generaliza en todos ellos el empleo de la elipsis en aquellos pasajes que no entrañan información de interés para el público lector; con breves indicaciones se vela el contenido de buena parte del tiempo que comprende la infancia, y tan sólo cuando suceden acontecimientos relevantes pasan a mencionarse éstos. De Amadís, trastrocado en Donzel del Mar todavía, se dirá que:

criávase con mucho cuidado [...] y de su muger, y fazíase tan hermoso, que todos los que lo veían se maravillavan <sup>259</sup>.

El carácter sucinto de esta afirmación recuerda a su vez las elipsis neotestamentarias vertidas en torno a la infancia de Jesús<sup>260</sup>, estableciéndose también correlación con la figura cristológica al señalar la estupefacción que provocan en quienes lo conocen tanto su belleza como su inteligencia:

todos los que lo oían estaban sorprendidos de su inteligencia y de sus respuestas <sup>261</sup>;

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 <sup>262</sup>.

Desde ese momento, la crianza conjunta de los hermanos de leche se pauta tan sólo con tres balizas cronológicas: Amadís y Gandalín se presentan con tres, cinco y siete años, dando cumplida muestra el primero, con apenas tres (años), de su inclinación por la caza y los instrumentos cortesanos. Durante este paréntesis, el narrador opta por bosquejar a grandes rasgos los aspectos más encomiables del Donzel, incidiendo en los

<sup>259</sup> Cit. *Amadís de Gaula*, p. 253.

<sup>260</sup> “El niño crecía y se fortalecía; estaba lleno de sabiduría, y gozaba del favor de Dios” (Lc 2, 40), “Jesús iba creciendo en sabiduría, en estatura y en aprecio ante Dios y ante los hombres” (Lc 2, 52).

<sup>261</sup> Lc 2, 47.

<sup>262</sup> Cit. *Amadís de Gaula*, p. 262.



motivos físicos, emocionales y actitudinales. La elipsis es absoluta en el modelo paralelo, *Tirante el Blanco*, cuyas aventuras arrancan siendo ya adulto, desconociendo por tanto sus andanzas pueriles. No obstante, e indistintamente del personaje que funja como tutor del héroe durante la infancia, éste manifiesta una superioridad y madurez intelectual inapropiada para dicha etapa (lo que lo convierte en un *puer senex*), que enlaza a su vez con el motivo folclórico de orígenes orientales presente, por ejemplo, en las transformaciones textuales que experimenta la figura del personaje de las *Mil y una noches*, Doncella Tawaddud.

La infancia comienza a agotarse conforme el futuro caballero se aproxima a la franja de edad mencionada, si bien el prototipo constituido por Arturo revela ante los nobles su condición egregia algo más tarde, manifestándose como rey de Inglaterra con quince años, y siempre tras haber superado la prueba iniciática<sup>263</sup>. El modelo artúrico lo modifica sustancialmente *Amadís de Gaula*, debido a que el ingreso en la vida adulta del personaje de Montalvo se pauta partiendo de la escudería, mientras que Arturo se incorpora de inmediato a la distinción suprema (rasgos éstos que los nuevos héroes del censo narrativo contemporáneo mantendrán renovadamente). Arturo es ungido, si bien de modo profano, como monarca de los ingleses en virtud del cumplimiento de la profecía. Su funcionalidad no la origina la necesidad de labrarse un nombre, sino la obligación de consolidar el reino conferido. Arturo, en este sentido, carece de la autoimposición de pruebas o aventuras con las que enaltecer su persona. Amadís, llamado a convertirse en sucesor del rey Perión y por tanto, futuro rey de Gaula, no se instala tan mecánicamente en la posición real. Amadís sí ha de emprender un peregrinaje vital, de resonancias alegóricas medievales todavía, que le permita afianzarse como caballero y desarrollar potencialidades positivas con las que afrontar, llegado el momento, la jefatura del reino. Mientras que a Arturo ya se le reconoce la máxima autoridad o dignidad, porque se le ha situado en el trono de Inglaterra a través

<sup>263</sup> Ante el resquebrajamiento de la unidad política anterior, la hegemonía británica comienza a fragmentarse, inquietando a los grandes y a Merlín, que dispuesto a solventar la situación, convoca a *los señores* y gentilhombres de armas en Londres para hacerles partícipes de la proclamación del (inesperado) nuevo rey. La prueba, caracterizada como ordalía medieval o juicio de Dios (más mágica que teológica, no obstante) ratificará la superioridad del *primus inter pares* elevándolo a dicha categoría. Ésta, de índole mítica y ancestral, consiste en la extracción de una espada mágica hendida en un bloque de piedra. Al igual que sucederá más tarde con el asiento reservado al Mejor Caballero del Mundo en torno a la Mesa Redonda, la espada no comporta un ejercicio de fuerza (en este sentido diferiría, por ejemplo, de la demostración de la primacía física de Hércules, e incluso en las sociedades precolombinas, del Toqui mapuche), sino la epifanía ante el grupo de la autoridad moral de un personaje principal.

de fuerzas irracionales, (el fátum clásico se instala en el romance bretón), Amadís debe merecerla y previamente lograrla, batiéndose en las aventuras precedentes a su investidura regia. Por ello, el abandono de la infancia, y en el caso de Arturo, adolescencia, admite una valoración también polar. Para Arturo, la etapa de formación clandestina a cargo de sir Héctor finaliza con la extracción de la espada en la iglesia; para Amadís, se contemplarán dos momentos significativos: su incorporación como escudero al servicio del rey Languines en compañía de su hermano de leche Gandalín, ambos con siete años, y más tarde su investidura como caballero con ocho más. De este modo, el rey solicitará a Gandales la protección y formación del Donzel, quien con siete años consiente (como preludio de la fidelidad paternofilial y vasallática) ingresar como escudero de aquél. Las palabras del padre recogen a su vez la emoción intensa por ceder la educación del hijo adoptivo a una autoridad superior:

fijo hermoso, que de pequeño començaste a andar en aventura y peligro, y agora te veo en servidumbre de los que a ti podrían servir [Agrajes, hijo del rey Languines], Dios te guarde y enderece en aquellas cosas de su servicio y de tu gran honra y haga verdaderas las palabras que la sabia Urganda de ti me dixo, y a mí dexé llegar a tiempo de las tus grandes maravillas que en las armas prometidas te son <sup>264</sup>.

El proceso iniciático ha dado comienzo, estableciendo a su vez dos de las pautas (que la novela picaresca, como relato deconstructor de los planteamientos caballerescos, mantiene): la separación a la edad de siete años del pícaro de los padres (madre en especial) y su entrega a un mentor o tercero <sup>265</sup>. La escudería es propuesta de este modo,

<sup>264</sup> Cit. *Amadís de Gaula*, p. 261.

<sup>265</sup> En el tratado primero, la madre de Lázaro indica: “Hijo, ya sé que no te veré más. Procura de ser bueno, y Dios te guíe. Criado te he y con buen amo te he puesto; válete por ti”. (*Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1998, 13ª edición, p. 22). El sentido de estos términos es análogo al que plantean los proferidos por Gandales, salvo por la seguridad con que el caballero intuye que volverá a ver al hijo adoptivo convertido en personaje de prestigio, y la certidumbre, en Antona Pérez, de que ni una premisa ni la otra se cumplirán. Ambos casos, considerados por Martín de Riquer como literatura “de evasión” (“evasión muy sutil, cumplida por el protagonista dentro de la realidad más normal y efectiva, en repliegue hacia su espíritu egoísta [...] por indiferencia cínica ante el mundo común, que preludia el ánimo del Barroco, su “sentimiento de del desengaño” Vid. *Historia de la Literatura Universal I*, p. 577) plantean sendos caminos iniciáticos para sus protagonistas, que habrán de concluir no obstante, en una situación exitosa, si bien entendida ésta dentro de las expectativas arcádicas de las caballerías y el ascenso social máximo por el que medra el pícaro.

como etapa transicional entre la niñez plena y la edad adulta, en la que el protagonista ingresa tempranamente.

Desde una perspectiva sociológica, la etapa que ocupaba la formación como escudero comprendía desde los siete u ocho años hasta los dieciocho, en el caso de una investidura posterior como caballero (a este grado aspiraban los bachilleres de las casas aristocráticas más pudientes), aunque también podía perpetuarse si el muchacho descendía de una familia igualmente noble pero de rango inferior. En ambos casos, al escudero se le exige una ascendencia social adscrita al estamento nobiliario, con independencia de su signo, siempre relativo a tenor del cotejo que se sostuviese con el señor en cuya corte el bachiller se forma<sup>266</sup>. Conducente a la obtención del grado de caballero, la escudería se convierte en etapa de aprendizaje cortesano y afectivo, al situarse en la casa de un noble relevante que fungirá como nuevo tutor durante este periodo<sup>267</sup>. Además, el modelo amadisiano se reproduce intratextualmente, ya que la formación escogida para el segundogénito del rey Perión de Gaula y Elisena (Galaor) reitera con puntualidad los estadios por los que Amadís ya ha transitado. Sin embargo, la experiencia remarcable a lo largo de la estancia del Donzel del Mar en la corte de Languines es la de cariz amoroso. Amadís se inicia paralelamente en el afecto vasallático a la dama, representada por la Infanta Oriana hacia la que manifestará amor

<sup>266</sup> Las funciones básicas del escudero las describe Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), recogiendo las siguientes atribuciones, responsabilidades y situaciones sociales. Escudero era “el hidalgo que lleva el escudo al cavallero, en tanto que no pelea con él, y el que le lleva la lança que suele ser joven le llaman page de lança. En la paz, los escuderos sirven a los señores de acompañar delante sus personas, asistir en la antecámara o sala; otros se están en sus casas, y llevan acostamiento de los señores, acudiendo a sus obligaciones a tiempos ciertos. Oy día más se sirven dellos las señoras, y los que tienen alguna passada huelgan más de estar en sus casas que de servir, por lo poco que medran y lo mucho que les ocupan”. *Tesoro de la lengua castellana o española*, <http://www.cervantesvirtual.com>. La beligerancia connatural al caballero andante de épocas anteriores se reduce, y las responsabilidades contraídas por quienes desempeñaban las distintas labores de escudería quedan también replegadas. Covarrubias incide, además, en la segunda de las variantes propuesta, es decir, aquella que permite al bachiller contraer de modo vitalicio el estado o rango del escudero. No denota el lexicógrafo la transitoriedad de esta etapa para aquellos otros jóvenes que la finalizan al recibir la investidura caballeresca, por otro lado, ejercicio más frecuente y operativo durante la Edad Media que en el Barroco.

<sup>267</sup> “Una de las escasas directrices educativas que atraviesa la literatura medieval apunta a la formación de la caballería manceba, orientándola a la necesaria adquisición de unos conocimientos militares, así como al cultivo de una obligada cortesía a la que se han de ajustar acciones y comportamientos que van a ser fácilmente regulados por una producción letrada nacida específicamente para ese uso. Los regimientos de príncipes, los libros de castigos, casi toda la crónica real, los tratados de *re militari*, los nobiliarios participan de este empeño, que se concreta de una manera efectiva en los romances de materia caballeresca, instigados en buena medida para transmitir estos valores de formación, vinculados a las distintas formas en que ha de materializarse el fenómeno de la alegría cortesana”, Fernando Gómez Redondo, “El paradigma de la mancebía en el *Amadís de Gaula*”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después*.

inconmensurable y fidelidad plena<sup>268</sup>. Los gestos simbólicos del amor cortés, reproducidos sobre la base del vasallaje feudal y desde intenciones enaltecidas para con la mujer, los adopta el Donzel pronto: el primer contacto físico que Amadís tiene con Oriana se resuelve con el besamanos cortesano que el siervo-amante asume en señal de obediencia y acatamiento al señor-dama- *midons*. Tras esta situación, la investidura de Amadís (todavía Donzel del Mar) como caballero se precipita. La cadena de dones concedidos se activa, y Oriana eleva la súplica del muchacho a la infanta Mabilia para que ésta a su vez la presente a su tío, el rey Perión, a quien Amadís ha escogido como responsable activo de su propia investidura. El desconocimiento que el héroe manifiesta hacia su familia natural, ya a punto de abandonar la adolescencia, lo aboca a un entramado de relaciones sociales y afectivas muy rico al que deberá reintegrarse gradualmente tras salvar la separación infantil y la obtención de honra por sus andanzas. De este modo, las actividades de formación durante su estadía en la corte del rey Languines apenas se apuntan; la elipsis en cuanto a contenidos se puede resemantizar a través de la competencia lectora sobre escudería, teniendo presente ante todo que la principal línea informativa de este paréntesis la proporciona la inclusión definitiva en el romance de la coprotagonista femenina, Oriana. En cuanto a Tristán, su recorrido resulta similar formalmente, si bien las motivaciones que conducen a su formación como escudero hasta alcanzar la investidura difieren de las convencionales. Tristán, pese a su juventud, ha asistido al rey Meliadux, escapando siempre a los intentos por envenenarlo que la reina, su madrastra, ha querido perpetrar contra él<sup>269</sup>. Llegado el momento, Tristán compartirá con su tutor la necesidad de iniciar una nueva etapa vital que lo conduzca hasta la caballería anhelada, auspiciada por la corte benevolente del rey

<sup>268</sup> “Los rasgos constitutivos básicos [...] en el paradigma de la *nueva cavallería christiana* [...] son los siguientes: hermosura y fortaleza físicas insuperables, fidelidad absoluta al emperador, amor radical a su señora [...] actitud profundamente religiosa y respeto al código de la caballería”. Javier Gómez-Montero, *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El espejo de caballerías (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen, Niemeyer, 1992, p. 256. Nótese que todos los atributos consignados ya han sido corroborados por Amadís, cuando ni siquiera ha sido investido caballero.

<sup>269</sup> Hasta en tres ocasiones procura la reina deshacerse del hijastro, detonando la última de ellas (una vez muerto el monarca) el abandono definitivo del reino de Leonís. Siempre “castigado” por el ayo y mentor Gorvalán (se recordará que “castigar” significó durante la Edad Media “adoctrinar”, “enseñar”, “catequizar”, manteniéndose esta designación incluso en ciertas colecciones de cuentos medievales como los *Castigos e documentos del Rey Don Sancho IV*. Sin embargo, esta acepción desaparece en el siglo XVII; el *Tesoro de lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias ya no recoge este significado y define así el término: “tomar satisfacción y enmienda del que ha errado, para que se corrija de allí adelante [...] hácese el castigo ó de palabra con reprehensión, ó con obra, imponiéndosele alguna pena corporal o pecuniaria”), Tristán no beberá los tósigos que cíclicamente se vierten en su copa y por equivocación ingieren otros personajes.

Feremondo de Gaula. Encubierta su identidad, Tristán comenzará su aprendizaje como escudero del rey, sirviéndolo

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 sutil 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 <sup>270</sup>.

El texto resulta más explícito que el de Montalvo, al enumerar las actividades más destacadas del programa de formación de los bachilleres candidatos a la obtención del rango de caballero. Finalmente, si la experiencia amorosa inicial se asociaba a esta etapa en el caso de Amadís, para Tristán ambas ofrecen un solapamiento idéntico. La tesitura a la que Tristán ha de enfrentarse plantea una complejidad mayor, debido a que Belisena, la hija del rey, pretende seducirlo, rechazándola éste con vehemencia. El motivo que a continuación se desencadena responde al parámetro folclórico de la mujer de Putifar<sup>271</sup>, si bien finalmente la salvación del joven dependerá del testimonio de la infanta, que remeda a Dido<sup>272</sup> al apoyar la espada contra el suelo y apuntarla hacia su pecho, prometiendo suicidarse si el doncel no es librado de la pena máxima. El rey conocerá en ese momento que Tristán es inocente, restituyéndolo a la antigua confianza y aprecio que en la corte solía. El joven, cuya formación se ha visto interrumpida porque no ha logrado su investidura debido a las contrariedades amorosas descritas,

<sup>270</sup> Cit. *Tristán de Leonís*, p. 39.

<sup>271</sup> Ante los desdenes del joven, la infanta acusará en falso a Tristán (reiterándose el marco del *Sendeban*, construido sobre este mismo motivo), lo que llevará a una nueva prueba con que determinar la veracidad de la incriminación. El rey Feremondo, instigado por Gorvalán, planteará a Belisenda la elección del reo que desee se salve, debiendo elegir entre un primo, causante de la muerte de un caballero cortesano, o el innominado todavía Tristán. La disyuntiva recuerda de nuevo otro pasaje neotestamentario (la elección entre Jesús y Barrabás que Pilato propone al pueblo) que se resuelve desfavorablemente en principio, debido a que la infanta opta por su primo. Feremondo continúa con el plan establecido, pero ante la inminencia de la ejecución de la sentencia, Belisenda solicitará un *don contraignant* a su padre: le ha de ser entregada la espada con que ha de decapitarse a Tristán.

<sup>272</sup> Los amores contrariados de la infanta Belisenda la precipitan rápidamente hacia la determinación primera que mostrase ante la corte, pues al conocer la identidad de Tristán y la licencia con que cuenta para regresar al reino de Leonís, consumará el suicidio.

deberá ponerse en camino una vez más, conduciéndose por último hasta el reino de Cornualla. La corte del rey bretón Marco o Mares se convertirá, desde ahora, en el punto de partida y llegada de las aventuras del protagonista, deviniendo en foco desde el que se irradian las líneas de contenido amoroso axiales. La llegada de Tristán a Cornualla entraña por último, un sentido adventicio y oracular, dictaminado por el enano del monarca:

hoy entrará en vuestra corte el más noble caballero del mundo [...] mas en otras cosas os hará deshonra y vergüenza <sup>273</sup>.

La ansiada investidura de Tristán se hará efectiva, definitivamente, en la corte del rey Mares. El momento se dilata hasta enmarcarlo, simbólicamente, en el contexto palaciego en el que ha de demostrar el personaje su dimensión heroica y amatoria.

### **Investiduras y aventuras iniciáticas.**

La culminación de la formación cortesana y protocaballeresca se produce invariablemente con la investidura de los protagonistas como caballeros noveles. El ingreso en la orden de la caballería andante, se adscriban o no a una comunidad específica (es el caso de los caballeros del rey Arturo y la Mesa Redonda o Tirante como caballero de la Garrotera en contraposición a Amadís o Tristán), habilita a los neófitos para el ejercicio de un ideograma preciso y altruista, codificado férreamente. El código deontológico de la caballería se articula sobre postulados que enlazan con la defensa del más débil y el ejercicio de la justicia, añadiéndose a su vez un conjunto de pautas de conducta inherentes al caballero que afectan al *modus vivendi* social y moral del mismo. El comienzo de esta nueva etapa precisaba de un rito iniciático con el que se expusiesen socialmente las obligaciones contraídas por el postulante. El acto de investidura adquiere de este modo un valor casi sacramental, atribuyendo a los diferentes ejercicios de que constaba el rito valores simbólicos<sup>274</sup>. El recorrido por las

<sup>273</sup> Ídem, p. 50.

<sup>274</sup> Sin embargo, la popularidad con que el ceremonial se perpetúa en el imaginario colectivo se debe no tanto a su plasmación por el romance de caballerías medieval, como a la recuperación que de este motivo llevará a cabo el Romanticismo; la investidura, como ceremonia brillante y solemne, se convierte en icono predilecto del medievalismo idealista decimonónico, falseando la dimensión real que tuvo durante la Baja Edad Media y la parquedad con que este momento acostumbra a resolverse en los romances clásicos. Los movimientos pictóricos prerrafaelita y simbólico acudirían con frecuencia a este motivo.

investiduras de los principales personajes caballerescos arroja todo un censo de lugares comunes. Por ejemplo, la ceremonia con que Arturo es investido es la continuación lógica del procedimiento sobrenatural con que se le proclama monarca; la extracción de la espada del bloque de piedra deberá repetirse hasta en cuatro ocasiones<sup>275</sup> para ratificar la primacía del muchacho propuesto por Merlín, y ante la reiterada superación de la prueba por su parte, los nobles corroborarán al muchacho como rey legítimo, invistiéndolo primeramente como caballero dada su corta edad. La ceremonia con que Arturo es presentado a nobles y vasallos alcanza un valor doble, puesto que su ingreso y nombramiento como caballero andante novel se solapa a su coronación, no pudiéndose proceder a ésta sin que el grado de caballero le sea reconocido previamente. Malory reproduce este momento en los términos siguientes:

seguidamente se arrodillaron todos a un tiempo, ricos y pobres, y suplicaron a Arturo merced, por haberle postergado tanto tiempo. Los perdonó Arturo, tomó la espada con ambas manos, y la ofrendó sobre el altar donde estaba el arzobispo, y fue hecho caballero por el mejor hombre que allí estaba<sup>276</sup>.

La descripción del ceremonial de investidura resulta parca y carente en todo momento de detalles cortesanos. El laconismo, precisamente por diferir del tópico decimonónico, refleja más especularmente la práctica medieval. La investidura no dejaba de ser una ceremonia sencilla, depositaria inicialmente de una clara finalidad pragmática consistente en el auxilio militar a un superior en época de confrontaciones. La utilidad real y primitiva exigía un rito rápido, en el que el espaldarazo y posterior entrega de la espada constituían los únicos requisitos. La contextualización palaciega, la presencia de público cortesano (y dentro de éste, femenino), el empleo de adminículos como las espuelas y ropajes especiales de color blanco se incorporan tardíamente, cuando la ceremonia soslaya el valor militar primitivo y se convierte en epifanía social del postulante aristócrata. Arturo ni siquiera precisa para su investidura de una autoridad

---

<sup>275</sup> La primera convocatoria de nobles hecha por Merlín tiene lugar el día de Navidad, a partir de entonces, se aplazará en tres ocasiones más la deliberación en torno a la legitimidad de Arturo como monarca de los ingleses. Las fiestas de la Candelaria, Pascua de Resurrección y finalmente Pentecostés serán las fechas elegidas para repetir la prueba y obtener (improbables) nuevos resultados.

<sup>276</sup> *La muerte de Arturo*, p. 34.

social o jerárquica mayor, tan solo es necesaria la superioridad moral del innominado “mejor hombre que allí estaba”. En realidad, para Arturo la breve ceremonia no deja de ser un trámite irrecusable que con su cumplimiento franquea la inmediata coronación. Similares se plantean las investiduras de Amadís y Tristán, en las que apenas si se concede valor al procedimiento, exento de detalles preciosistas<sup>277</sup> (aunque la de Tristán plantea un nuevo detalle ritual, la vela de las armas en la capilla durante la víspera, situación que no se reproduce en *Amadís de Gaula* pero que Cervantes parodia en el capítulo III de la primera parte del *Quijote*). Finalmente, la que protagoniza Amadís no responde tanto a una necesidad guerrera, sino a una instancia cortesana que lo situará a partir de ahora como icono del amante que estipula el programa amatorio determinado por el Capellán: “aqueste fue el comienzo de los amores de este cavallero y desta infanta”<sup>278</sup>. De todos los caballeros protagonistas, Tirante es el único que difiere notablemente en motivación usual por la que investirse en el romance caballeresco. Tirante desconoce los postulados de la caballería, procediendo el atónito ermitaño a la lectura de capítulos significativos de tratados especializados con los que vehicular el adoctrinamiento teórico y reflexivo del postulante, aspecto éste que parece ser mecánico e inherente en Tristán, Amadís e incluso Arturo. El episodio se prolonga durante diversos capítulos recogidos por el primero de los libros de que se compone *Tirante el Blanco*, finalizando con la entrega simbólica de un libro al protagonista, regalo que habrá de entregar al rey de Inglaterra como presente del ermitaño. El gesto entraña significación simbólica; con su cesión al inminente caballero, el ermitaño (que se recordará, también ejerció la caballería ejemplarmente durante cincuenta años, pues no

<sup>277</sup> En ambos modelos, los personajes demandan a la instancia o autoridad superior (dos reyes, Perión de Gaula y Mares de Cornualla) un don, que desglosan solicitando la investidura. La edad es, tanto en el prototipo artúrico como en los héroes castellanos, similar, pues todos son armados caballeros con quince años, catorce en el caso de Tristán. El contexto condiciona igualmente esta súplica, pues uno y otro se hallan ante situaciones de peligro y consideran necesaria su aportación y participación como soldados. Sin embargo, una diferencia se plantea entre la aceptación de que gozan Tristán y Amadís ante la corte y sus monarcas-tutores, y el rechazo frontal que un buen grupo de nobles muestra hacia Arturo, al que calificarán de monarca imberbe y bastardo hasta que Merlín esclarezca los orígenes de su nacimiento y legitime su ascendencia. Por su parte, la investidura caballeresca de Tristán la precipita la llegada hasta Cornualla del destacamento irlandés capitaneado por Morlot, que amenaza a Mares con entrar en batalla si no se salda el tributo del septenio en curso. Tristán formaliza el *don contraignant*, consistiendo éste en que se le arme caballero. El rey, contrariado porque prefiere una circunstancia más propicia con que agasajar al joven escudero, manifestará su disconformidad, pues se siente en la obligación de un agasajo mayor. Añádese a ella la investidura de Amadís, que se resuelve con la escena taxativa siguiente, en la que también el soberano lamenta la austeridad: “este acto de os armar cavallero según vuestro gesto y apariencia con mayor honra lo quisiera aver fecho. Mas yo espero en Dios que vuestra fama será tal, que dará testimonio de lo que con más honra se devía fazer” (*Amadís de Gaula*, p. 277).

<sup>278</sup> Cit. *Amadís de Gaula*, p. 278.



es otro que el Conde Varoique) lega alegóricamente su conocimiento sobre la materia y, en especial, inculca la asunción absoluta y responsable del código de conducta de la caballería. La inacción de esta breve estadía junto al ermitaño contrasta con el dinamismo del periodo inmediato a la investidura del resto de personajes, a los que se somete a pruebas de fuerza, obviándose la toma de conciencia de la profesión para la que postulan. La preparación doctrinal de Tirante diverge, como motivo narrativo del romance, del resto de textos, compensando el detenimiento expositivo con la descripción prolija que se hace de los festejos en Londres con motivo de las nupcias del rey. Es en este contexto en el que Tirante será investido caballero, aportando, ahora sí, toda la ritualidad codificada que se popularizaría más tarde<sup>279</sup>: el juramento caballeresco, el espaldarazo, el beso de acogida en la nueva orden, la imposición de espada y espuelas a cargo de las damas y caballeros principales de la corte, finalizando la celebración con una fiesta en honor del homenajeado.

Superado el trámite social que habilita para el ejercicio de la orden, el caballero novel afronta sus primeras aventuras y su propia epifanía, con objeto de enaltecer su nombre, el de su dama y el del país o corte. El ingreso en la caballería exige el cumplimiento riguroso de su código, por lo que la transgresión de alguna de sus pautas reportará severos castigos e incluso la devaluación del grado de caballero con la deshonor definitiva para éstos<sup>280</sup>. No es el caso de ninguno de los personajes protagonistas del romance, que prontamente afrontan la primera de las aventuras, destacando dos ejes de acción: hazañas enfocadas al auxilio permanente de una autoridad superior, o gestas y aventuras en las que confirmar la filantropía ingénita a la orden, revirtiendo la acción en un nuevo personaje desfavorecido o ultrajado. Tristán y

<sup>279</sup> Las celebraciones prototípicas han de prolongarse durante un año y un día, al término de las cuales Tirante promete al ermitaño regresar y narrarle, pormenorizadamente, cuanto haya sucedido. Cumplido el plazo, el ya caballero se presenta acompañado por un importante grupo de caballeros igualmente noveles, dando comienzo su exposición. Desde la narración alodiegética de Tirante, el lector conoce la progresión de los acontecimientos, todos ellos esbozados desde el ejercicio cortesano, palaciego y caballeresco. La minuciosidad descriptiva y el detallismo realista –pese a la idealización que preside todo el texto– con que se narran los festejos responde a las preferencias del público áureo por las coordenadas topificadas del romance: el palenque y la liza, las alegorías dramatizadas de temática amorosa o las investiduras de aquellos candidatos de nobleza acreditada ocupan los capítulos más preciosistas del texto.

<sup>280</sup> El ermitaño expone ante Tirante la significación de cada uno de los elementos útiles en la investidura y devenir cotidiano del caballero; el mal uso que de ellos se haga conlleva baldón, degradando el valor simbólico en ellos depositado. De este modo, ante el desacato o perjurio de las normas, el caballero será despojado de las piezas de que se compone la armadura, en una ceremonia paralela tras la que quedará desautorizado como caballero y execrado por la orden. Simbólica resulta entonces la presencia de los clérigos que incesantemente entonan el oficio de difuntos, pues no de otra manera está ya estimado el caballero perjuro.

Tirante mantendrán el modelo artúrico, incluyéndose en el primer supuesto, mientras que Amadís, al igual que Don Quijote, emplean su recién estrenado estado en auxiliar a dos personajes ultrajados (el caballero llagado cuya mujer adúltera trata de asesinar, y Andrés, el pastor de Juan Haldudos). Las aventuras no responderán a un esquema único. Las hazañas del caballero se diversifican, admitiéndose diferentes motivos o factores que desencadenen el desarrollo de aquéllas, si bien el análisis de las aventuras más frecuentes en los romances va a permitir establecer determinados prototipos. Siempre con el ideograma caballeresco como trasfondo emocional, solidario y comprometido<sup>281</sup>, las aventuras que los héroes acometen resultan muy heterogéneas, pudiendo tipificarse bajo los siguientes prototipos:

- a) **Aventuras de naturaleza bélica.** Habitualmente, las primeras gestas de los recién investidos caballeros son de carácter guerrero, aportando así reminiscencias épicas al romance tradicional. La subordinación al ejército del monarca o noble que los ha elevado de rango social es considerada justa correspondencia a la merced alojada en la investidura, puesto que en ocasiones ésta se anticipó -y prescindió incluso del boato prescrito- porque su misma utilidad terminaba imponiéndose a la distinción cortesana que conlleva. El recién nombrado caballero se inicia en un campo de batalla poderoso, participando activamente en la consecución de la victoria por parte de su monarca. Son numerosas las aventuras encuadradas en este prototipo: ante la inminencia de luchas y contiendas, el héroe solicita su pronta investidura para poder participar en aquéllas y así intervenir en el decurso positivo de las mismas. De manera casi inmediata, el joven caballero deviene en el adalid del rey, descollando de entre los guerreros congregados y conduciendo directamente a la victoria. Amadís, Arturo o Tristán, desde el primer momento, manifestarán su superioridad castrense, protagonizando pasajes hiperbólicos en los que la estocada épica que anega en sangre los campos es perpetrada por ellos. La dimensión militar del caballero andante

---

<sup>281</sup> Las palabras pronunciadas por el rey de Inglaterra en la investidura de Tirante el Blanco y acatadas por éste sintetizan el espíritu de la caballería clásica, haciéndose extensiva a la proclamación constante que un siglo más tarde lleva a cabo Don Quijote: “[...] ¿juráys [...] que a todo vuestro poder defenderéys las dueñas y donzellas, biudas y los huérfanos desamparados, y aun a casadas, si socorro os demandaren, y a todo vuestro poder pornéys la persona y entraréys en campo a todo riesgo, si tuvieren drecho aquella o aquellas que os demandaren socorro?”. Cit. *Tirante el Blanco*, p. 551.

se ratifica inmediatamente con su presencia en estas lides, que le proporcionan honra y fama iniciales con las que cimentar la esperada trayectoria personal heroica. La preferencia por estas facetas inaugurales se vincula finalmente a la necesidad por subrayar la lealtad a los principios vasalláticos juramentados, enlazando en el caso de los protagonistas caballerescos españoles con las figuras épicas tradicionales y, de entre todas ellas, la del Cid.

**b) Aventuras lúdicas (justas, torneos, combates...) y convocatoria de cortes.** No siempre la intervención de los caballeros en gestas militares tiene resonancia pragmática. El ejercicio de la guerra resulta a todas luces primordial para el personaje andante, pero históricamente los periodos de tensión bélica venían contrarrestados con otros tantos de paz en los que los caballeros ya investidos debían proveerse cotidianamente participando en actividades que remedasen aquéllas, pero ya con valor lúdico o deportivo. El romance de caballerías incorpora numerosos episodios en esta línea temática, situando a los personajes principales al frente de lances deportivos de usanza medieval con fines recreativos. Con frecuencia, la celebración de nupcias reales se acompaña de estos bandos hasta los que acceden caballeros de toda envergadura, dispuestos a demostrar su valía en juegos inicialmente gratuitos (frente al impulso crematístico que reportaba en situaciones reales), en los que se baten y retan en un intento por discriminar a un *primus inter pares* eventual. En circunstancias prácticas, el vencedor de justas y torneos aspira a premios económicos e incluso, a la mano de alguna rica heredera; en el romance caballeresco las pruebas encomian y engrandecen su nombre. La trasposición de las características del héroe desde los episodios bélicos hasta las celebraciones cortesanas se aumenta con la inclusión de un nuevo factor, el amoroso, que franquea el paso a una nueva línea temática: la cortesana. Al destacar sobre el resto de caballeros, el héroe se singulariza a los ojos de la dama principal (generalmente, aunque también puede ser objeto de anhelo por parte de alguna otra doncella de la corte), que no dudará en abrazar la causa del caballero, interceder por él y convertirse en la divisa esencial de cuantas acciones aquél emprenda. Por último, la Edad Media recurría con

frecuencia a estos espectáculos públicos, que se perpetuarán a lo largo del siglo XVI e incluso XVII en plazas mayores o espacios abiertos, debido al rescate de estos juegos por su vistosidad y gran poder de convocatoria<sup>282</sup>.

- c) **Don contraignant.** La incorporación de lances a través de este motivo se asocia frecuentemente a la disponibilidad de que hace gala el caballero. El término, de orígenes franceses, implica la solicitud de auxilio al héroe por parte de un tercero, que en ningún momento revela el contenido de su petición a menos que sea ésta concedida. Ante el caballero se plantea la diatriba de acceder a la súplica desconociendo un contenido que pudiera resultar alevoso, y la obligación de resolverla, debido a su condición caballeresca. El *don contraignant* se empleará en ambas direcciones: si en ocasiones reporta peligros y emboscadas al héroe, en otras tan solo es el vehículo del que se sirve el demandante para garantizarse el cumplimiento de deseos o necesidades sin que haya lugar la recusación del caballero.
- d) **Aventuras orientadas al enaltecimiento de la dama.** Bajo este marbete clasificatorio se recogen no tanto ejemplos tipificados de aventuras, como la teleología depositada en ellas. No todas las hazañas realizadas por los héroes responden a idéntica finalidad. El héroe orienta cada una de éstas hacia objetivos distintos, y si bien es cierto que todas han de resultar positivas (pues vienen a restablecer el orden fisurado), la rentabilidad de las mismas admite propuestas varias. La correcta resolución del trance implicará el engrandecimiento de la fama y la honra del caballero, pudiendo éste derivar su propia nombradía hasta su dama. La religión del amor que propugna Andrés el Capellán permite que el caballero se llegue a encomendar a su dama para acometer las pruebas o

<sup>282</sup> En pleno siglo XVII “subsistían aún, aunque transformados y algo en desuso, los ejercicios caballerescos de la Edad Media, bélicos simulacros de los combates. Tales eran las justas, las escaramuzas de adargas o torneos y los juegos de cañas. [...] Los torneos eran obra de la nobleza, entre cuyas filas se reclutaban sus actores y espectadores. Generalmente los inspiraba una dama, y eran un homenaje rendido a su hermosura por el caballero que *la servía* (esta frase de *servir* era ritual en la galantería caballeresca), el cual actuaba de *mantenedor*, retando a sus iguales. [...] Los contendientes peleaban agrupados en cuadrillas, tirándose tajos y mandobles furiosos y desordenados. Otros caballeros les servían de padrinos, determinaban el número de los encuentros, y ponían fina a la lucha cuando lo estimaban reglamentario o conveniente, colocándose en medio de la plaza”. José Deleyto y Piñuela *...también se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 81 y siguientes.

aventuras a las que se enfrente<sup>283</sup>. Sin embargo, una nueva posibilidad se aprecia en esta dedicatoria constante: en ocasiones, los caballeros retan a otros nuevos caballeros con ejercicios severos, con el único interés de ratificar una supremacía femenina en detrimento de otra. Se trata de enfrentamientos gratuitos, conducentes tan solo a la demostración del celo y la fidelidad que el caballero retador y el retado respectivamente, sienten por sus damas. El modelo lo propone, entre otros, el personaje amadisiano Angriote de Estravaus<sup>284</sup>, que al frente de un paso, desafía a todo caballero por el honor de su dama en un episodio conocido como “paso honroso”<sup>285</sup>. No obstante, el motivo caballeresco entabla analogías con otro de los motivos vinculados al cuento folclórico, en concreto el catalogado por Aarne y Thompson como “la pelea en el puente”<sup>286</sup>. Finalmente, en raras ocasiones los caballeros protagonistas del romance se detienen en soliviantar a otros tantos al amparo de la provalación de la belleza de su dama. Son ellos, sin embargo, los afrentados por caballeros secundarios, a los que terminan imponiéndose e imponiéndoles el reconocimiento de la dama propia. El héroe andante no suele admitir en su trayectoria la estadía pasiva en un punto geográfico, aguardando la llegada de otros como él con los que batirse; antes al contrario, en su peregrinaje aventurero pueden reproducirse estas circunstancias a las que se somete por el nombre y fama propios y de la amada. Por este mismo motivo, los encuentros destinados a exaltar la hermosura de la

<sup>283</sup> Frecuentemente Don Quijote suplica a su señora que lo acorra en trances peligrosos que, en caso de solventarse favorablemente, serán interpretados como muestra de la protección y benevolencia de Dulcinea para con su caballero.

<sup>284</sup> Derrotado por Amadís (con lo que el grado superlativo de la belleza femenina lo arrebató el de Gaula para Oriana), Angriote se convertirá en fiel caballero del protagonista, reconvirtiendo su actitud provocadora en todo un ejemplo de adhesión y reconocimiento a la superioridad del héroe. De manera similar procede Don Quijote ante los comerciantes que se encaminan hasta Murcia para comprar sedas. Su ímpetu como caballero enamorado que pretende hacer jurar a la comitiva que “no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso” (*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I-IV.) provocará la escena afrentosa consabida para el caballero, saldada con su caída patética y los exabruptos dedicados a los toledanos.

<sup>285</sup> Procede de la costumbre medieval de determinar el honor y valentía de los caballeros tras asumir el reto de un tercero a desviar sus caminos. El ejemplo histórico más popular es el protagonizado por Suero de Quiñones, quien sostuvo la custodia del puente a lo largo de un mes (y tras obtener permiso del Rey Juan II) en la localidad de Hospital de Órbigo, sometiéndolo a todo aquél que deseara cruzarlo al duelo.

<sup>286</sup> Ambos autores clasifican este motivo como 300 A, desglosándolo en el modo que sigue: “Ayudado por su potranca, el joven fuerte derrota a tres dragones y a sus esposas, a pesar de sus ayudantes dormidos”. Aunque el motivo final empleado por el romance caballeresco ha sufrido una profunda transformación, el paso honroso mantiene la concomitancia con el enfrentamiento al adversario ante la necesidad de franquear un paso elevado. *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*. Traducción de Fernando Peñalosa, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995, p. 48.

mujer elegida serán considerados por los héroes paréntesis lúdicos y cortesanos en la trayectoria global de aventuras que hayan emprendido. Por último, (y aunque se expondrá en apartados más pertinentes), no deben olvidarse los ejercicios penitenciales que por motivos amorosos los caballeros realizan, y que establecen nuevas pausas narrativas, destinadas al seguimiento emocional de los mismos ante el desencuentro afectivo. Episodios como los retiros de Amadís convertido en Beltenebros o Lanzarote disfrazado onomásticamente como Caballero de la Carreta preludian el ascetismo sentimental de Don Quijote en Sierra Morena.

- e) **Aventuras de motivación cinegética (caza jabalí).** Adscritas a un marco lúdico, las aventuras asociadas al ejercicio de la caza pueden consistir en la caza misma o en la transformación de este motivo, inicialmente divertido, en una nueva afrenta que requiera la intervención del héroe. En el primero de los casos, los caballeros-cazadores pueden estar convocados por un monarca o una corte cualquiera con la única pretensión de participar en una jornada de solaz, descanso y esparcimiento, que al tiempo pone de manifiesto la superioridad física y la precisión del héroe sobre el resto de compañeros. La caza, actividad asociada al estamento privilegiado durante la Edad Media, comparte con las justas y torneos similar categoría, las tres emulan el ejercicio militar en época de paz, sirviendo de entrenamiento físico. Sin, embargo, en la segunda de las propuestas, la caza puede estar motivada por alguna agresión u hostilidad perpetrada por animales salvajes, incluso teratológicos, que requiere de un grupo de hábiles caballeros (o uno solo, el protagonista) para su derrota. La cacería se convierte así en recreación de nuevos episodios mitológicos, de entre los que sobresale la batida contra el mítico jabalí de Calidón.
- f) **Aventuras y enfrentamientos con personajes sobrenaturales y feéricos.** En otros episodios, la dificultad o el peligro de la aventura la encarna la categoría óptica del enemigo contra el que ha de batirse el héroe. La superioridad inicial del agresor puede estribar en su adscripción a un corpus de personajes sobrenaturales de entre los que habrá que distinguir feéricos (y por tanto, con posibilidad de ser positivos), o teratológicos (y demoníacos). El romance incorpora con frecuencia esta tipología de personajes debido a que la disparidad

inicial con que se abordan los enfrentamientos hace resaltar la superioridad innata del héroe. Las aventuras en las que comparecen poseen un atractivo añadido a las proporcionadas por otros oponentes, gracias a la colisión de fuerzas de signo diferente. Por ello, la victoria del héroe en el caso de que su agresor o villano sea maligno (y por tanto, teratológico) cobra un valor especial: la bondad y la nobleza connaturales al héroe que ha profesado la caballería han prevalecido pese a las asechanzas de potencias superlativas. Por último, también ante estos caracteres, el héroe puede verse fortalecido, atesorando algún objeto mágico concedido como galardón, amuleto protector o simple botín justo tras derrotar al oponente. El precedente se hallaría ya en la épica, recordando entre otros las espadas de factura inigualable que cobra Beowulf tras derrotar a la madre de Gréndel.

- g) **Aventuras marítimas.** La extensión habitual del romance de caballerías permite a los autores la diversificación de las aventuras. Manteniendo los mismos objetivos y motivaciones que las desarrolladas en tierra, el trasladar a los personajes por el mar y enfrentarlos entre sí reporta exotismo al relato. La predilección por la escenografía marítima de traza homérica será retomada por otro de los romances tradicionales, el bizantino, si bien el de caballerías suele recurrir a ésta para desautomatizar la percepción lectora y plantear un punto de inflexión en la trama. Los lances en alta mar evaden a personajes y lectores, injieren rasgos y descripciones diferentes a las habituales y permiten modificar algunas de las pautas de construcción de los episodios militares (el catálogo de héroes, por ejemplo, se traslada al mundo marítimo con lo que se procede a la descripción de naves y aparejos marinos). Además, la confrontación en alta mar o en medio del océano implica lejanía con respecto a los reinos de origen así como la trascendencia de conflictos que suelen enfrentar a países relevantes. Al embarcar, el héroe y su destacamento toman parte activa en la defensa de una causa y personaje superior, emulando a Ulises o Jasón, diferenciándose a su vez de nuevos y posteriores personajes como Persiles-Periandro o Sigismunda-Auristela.

### El final de la jornada (y la muerte) del héroe.

La consumación de las unidades de acción mencionadas convoca al héroe a finalizar andanzas y aventuras. El tiempo del protagonista se acaba, y con él, el romance de caballerías emprende un viraje hacia las dos posibles soluciones con las que concluir el relato de las hazañas del caballero: la muerte de éste (situación infrecuente) o la dilatación de nuevas aventuras desarrolladas por algún familiar directo, habitualmente su hijo o nieto, dejando inconclusa la obra. Las edades del hombre medieval y áureo instalan en la madurez también al héroe, que terminará trasgrediendo determinados motivos inherentes a su prosopopeya y etopeya en el caso de que el autor haya decidido prolongar su existencia como protagonista. La tensión narrativa se ha descargado invariablemente en el héroe durante el romance; la culminación lineal del texto, que ha solapado el transcurso de las aventuras con la trayectoria y crecimiento personal del protagonista, impone asimismo la doble culminación de lances y vida activa (cuando no biológica). La consideración del romance de caballerías como relato de formación (*bildungsroman*) para el caballero impone el esquema de desarrollo prefijado por el subgénero alemán; en él, el tiempo natural parte del nacimiento e infancia del héroe para, tras protagonizar y asumir las etapas de la adolescencia, juventud y madurez, emprender el último tramo del viaje personal, alcanzando una senectud inactiva física mas no afectivamente. Son pocos los romances que han optado por desarrollar un desenlace natural para sí y para sus protagonistas por extensión. No siendo la *imitatio vitae* la clave estética en la construcción de romance caballeresco alguno, tampoco ha lugar la inserción de la muerte como pauta estilística de la etapa final del caballero. El comportamiento generalizado en el romance ha de ser, por tanto, el de soslayar la desaparición de éstos<sup>287</sup>, optándose así por la continuidad ininterrumpida de su existencia, si bien puede ésta plantearse de modos diferentes.

---

<sup>287</sup> También aquí se manifiesta la profunda divergencia entre la concepción del romance caballeresco tradicional y el *Quijote*. El caballero atraviesa una exhaustiva transformación emocional a lo largo de la segunda parte, cuya única y última resolución ha de ser la muerte. Si el personaje vertebraba la escisión entre uno y otro subgénero narrativo, la calidad y hondura psíquica y afectiva de Don Quijote no puede dejar de sojuzgarse a la muerte misma. Sobre dicha parte de la obra de Cervantes, indica Riley que “La feliz ecuanimidad de la locura de Don Quijote se ve perturbada. Todavía loco en esencia, conserva rasgos básicamente cómicos [...]. Sin embargo, en general el efecto es sobrio. Don Quijote no es ninguna excepción a una de las pocas reglas seguras de la literatura: a medida que un personaje va aprendiendo con la experiencia, se vuelve menos cómico. El cambio que se opera en él es coherente con su historial clínico. El aumento de sus precauciones, los indicios de su pérdida de confianza y la depresión son síntomas de un enfriamiento gradual de sus acaloradas pasiones, lo que desemboca en una fría melancolía. Su estado se ve luego agravado por su despreocupación ante la comida y el descanso. La



La progresión lógica y lineal de las existencias de los protagonistas ha de conducir a la instalación de éstos en una senectud calificada desde la perspectiva clásica que la asocia a la sabiduría. La *fortitudo et sapientia* medieval resulta aplicable en exclusiva al héroe o caudillo avalado por la pericia militar y la mesura, contención y prudencia en sus juicios. Ésta, vinculada a la vejez, dota al protagonista de un estado de plenitud absoluta y modélica que en el romance puede verse desarrollado hasta la consumación natural de la vida del personaje (y por tanto su muerte), o, por el contrario, mantenido en situación de latencia ácrona que planteará al texto como *opera aperta* consecuentemente. Sin embargo, en el romance de caballerías tradicional, la extinción de aventuras y hazañas ante el fallecimiento del héroe resulta inusual. El héroe es presentado, en proporción a la disposición argumental general, como joven eterno cuya trayectoria personal desafía el paso del tiempo. El héroe de caballerías dispone de una proyección pública centrada en su juventud. El número de capítulos destinados a su etapa infantil y adolescente es muy inferior al que condensa los avatares de una juventud dilatada hasta el punto de fusionarla con la madurez interna y lógica que el lector moderno atribuiría. El lector del Siglo de Oro asiste a la prolongación de las cualidades físicas y psíquicas de la juventud de todo héroe, sin atisbos de finitud o conclusión; todo el relato está construido sobre la premisa interna de una juventud imperecedera que neutraliza cualquier consecuencia natural del paso del tiempo. Sin embargo, a lo largo de los numerosos capítulos expositores de las unidades de acción, el héroe, pese a su estancamiento en la perfección psicofísica juvenil, sí colma etapas naturales sin que se vean reñidas con la también inherente mutación de estado y edad. De entre estas vivencias, ha de destacar la experiencia del hijo y la prole, que en el caso de Arturo y Amadís se resuelve de modo diferente. El héroe prolongadamente joven (Amadís) se convierte, con apenas quince años y sin conocimiento alguno de ello, en padre de Esplandián, fruto de sus relaciones clandestinas con la princesa Oriana. El niño está determinado a perpetuar el esquema de actuación, comportamiento y desarrollo personal y social del padre, ofreciendo doblemente a autor y lectores, la ocasión de geminar los mecanismos narrativos y exegéticos empleados ya con *Amadís*. Padre e hijo compartirán, en breve espacio de tiempo, características físicas y emocionales similares,

---

lógica culminación de este proceso será la muerte, a la que precederán una fiebre cuartana, un sueño pesado y un breve retorno final a la cordura. El médico que lo atiende en sus últimos días diagnostica la causa de su muerte inminente como “melancolías y desabrimientos” [...]. La fiebre y el sueño ayudan a devolver la ecuanimidad a su mente, pero no salvan su vida”. *Introducción al Quijote*, pp. 132-133.

---

**Romance vs Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: de Morsamor (1899) a Olvidado Rey Gudú (1996)**

abrogando la distancia temporal mimética que un planteamiento realista hubiera impreso. Amadís y Esplandián resultan análogos, estableciéndose entre ambos afinidades absolutas; Esplandián continuará las hazañas del padre, convirtiéndose reiteradamente en el mejor caballero del mundo<sup>288</sup>, llegando a concluir algunas de las hazañas de su progenitor, batiéndose con él y derrotándolo finalmente. Padre e hijo confluyen en el espacio y en el tiempo con cometidos, atribuciones y objetivos idénticos que afrontan con especular entrega y sacrificio. El lector no percibe escisión generacional alguna porque hasta la conversión decisiva de Esplandián en héroe protagónico de las *Sergas*, el joven se ve supeditado a la presencia monográfica del padre en los cuatro libros que le son pertinentes. Elisena, en compañía de la fiel Darioleta, enunciaría la onomástica del recién nacido Amadís con la apelación o epíteto “Sin Tiempo”. El narrador explicita a continuación el motivo de este adyacente: la madre, ante la desconfianza que le suscita la fragilidad del canasto y la edad del niño, prelude el pronto fin de éste, condenado a no disponer del tiempo necesario para su crecimiento y desarrollo. Sin embargo, desde una perspectiva contemporánea, el apelativo “Sin Tiempo” enlazaría con la inmunización del caballero al decurso inexorable del mismo, privándolo y privándose de las penurias de una senectud negativa. Finalmente, la imposible vejez aborta del mismo modo la extinción de la vida del protagonista. Amadís y Oriana, jóvenes e impermeables al paso natural del tiempo, se retiran a la Ínsula Firme en la que hallan descanso y solaz perpetuos, mientras el (también) joven Esplandián reencarna el ideal caballeresco defendido por el padre. Sin embargo, y pese a ser éste el patrón sobre el que se desenvuelven las trayectorias de la mayoría de héroes andantes, para otros, en menor proporción, optan sus autores por la finitud de dichas existencias, contando con tres paradigmas relevantes: Arturo, Tirante, y como oclusión definitiva del género, Don Quijote.

La postergación indefinida de la senectud, por la que se habilita a los jóvenes caballeros para el ejercicio continuado de las actividades del andante, implica la caída en un tiempo eterno, pero positivo, *in vitam*. La eternidad negativa de las propuestas de Cioran se invalida doblemente, pues no se produce el inmanentismo temporal más allá de la muerte, ni recae sobre el individuo anatema o execración alguna. Al caballero

<sup>288</sup> Epíteto épico de raigambre artúrica por la atribución sucesiva a Lanzarote del Lago, Perceval y finalmente Galahad –hijo del primero–.

situado en los estados reconocidos previamente, se le concede por tanto, una “eternidad positiva”, feliz y plena dada la transgresión implícita de las normas del tiempo cronológico. No obstante, y a pesar del predominio de este manejo del tiempo en su dimensión estética, en los tres personajes mencionados con anterioridad las premisas que rigen el desarrollo de las existencias de los mismos revocan lo planteado. Arturo, Tirante y, como émulo definitivo, Don Quijote, ofrecían al lector clásico trayectorias personales rigurosamente balizadas. Al acotar sus existencias, los autores plasman un modelo de héroe humanizado en mayor medida que el resto, debido, precisamente, a la consciencia de que incluso ellos han de finalizar sus días. Para Don Quijote, la muerte adquiere una doble funcionalidad, pues si por un lado culminan las peripecias del ya cansado Alonso Quijano (en quien deviene el caballero recuperado el juicio, siendo un canto al bien morir medieval), por otro garantiza a Cervantes la imposibilidad de una cuarta entrega, coartando cualquier otro intento de nuevos avellanedas. Sin embargo, entre los dos primeros personajes reseñados se establecen divergencias fundamentales que parten de la finalidad con la que ambos son presentados a los lectores medievales y áureos respectivamente. Arturo, por la faceta pseudohistórica recogida por Monmouth y su pronta transformación legendaria a través de los *romans* de Troyes, cuenta con un final escindido, según convenga a la primera o segunda de las valoraciones que sobre él se haga. Al partir de un referente al que considera real, Monmouth lleva a cabo su labor de documentación historiográfica pese a la enorme parcialidad del rigor altomedieval. La muerte de Arturo constituye uno de los puntos exigibles en todo canon biográfico; con la constatación de ésta se corrobora la dimensión real del personaje, que llega hasta el público como referente tratado con verismo por el cronista. De este modo, Arturo habría muerto en el transcurso de su última batalla, abatido por el traidor Mordred y siendo sepultado en la abadía de Glastonbury. El rey concita sobre sí cuantas cualidades positivas laudan al héroe épico: su muerte se produce involuntaria y violentamente, en el transcurso de una batalla originada por la defensa del ideograma caballeresco. Se añade a ello que Arturo fallece en edad madura y no prolecta, lo que demostrará que su vigor y fortaleza en modo alguno se han visto atemperados. Sin embargo, la proyección alcanzada por el rey a través de Chrétien de Troyes lo legendariza, y de nuevo la transgresión del código temporal permite sobredimensionar al personaje, atribuyéndole la condición literaria del inmortal. Arturo se convierte en carácter protagonista de otra

obra abierta, susceptible de continuidad. Tras la batalla, el rey agonizante será depositado en una nave que lo conducirá a la Avalón enigmática. Allí, Arturo deberá ser sanado de sus heridas, y la leyenda incrementará el impacto emocional que el héroe despierta en los lectores asegurando que desde entonces, aguarda dispuesto a auxiliar a su país cuando éste se vea necesitado. El Arturo muerto, de vida consumada y apurada, insta a valoraciones más historiográficas (pese a las carencias y limitaciones expuestas); por el contrario, el Arturo situado en el tiempo caído de Ciorán propende a lecturas folclóricas, que enlazan finalmente con el revestimiento mesiánico de un Arturo preparado para la parusía y redención míticas del nuevo Camelot. Por último, y planteado como contramodelo amadisiano, Tirante diverge consecuentemente con los finales estipulados para los héroes arquetípicos. Frente a la posibilidad del fallecimiento de Arturo y la dilatación del esplendor juvenil de Amadís, Martorell se decanta por finalizar la existencia de Tirante de modo alternativo a ambos; Tirante fallece, pero no a la usanza del rey de Camelot y tampoco como más tarde lo hará Don Quijote. Tirante expira en su cama, rodeado de los principales de la corte, víctima del “mal del costado” que, lejos de toda heroicidad, humaniza, trivializa y hasta degrada al personaje si se le aplica el rasero del caballero estándar. Martorell ha soslayado durante la construcción de su romance, lances y episodios sobrenaturales que vengan a contrarrestar las dosis de realismo de las que Cervantes hace mención en boca del cura<sup>289</sup>. El fin de Tirante diverge abiertamente del resto de caballeros; aquejado de una dolencia en modo alguno causada por las actividades inherentes a todo caballero (la guerra, el torneo o el combate), el protagonista expira rodeado de Carmesina y los principales de la corte, no sin antes haber puesto en orden su alma y arrepentido de faltas, como corresponde nuevamente al bien morir de usanza medieval. Finalmente, Don Quijote, desde su participación irónica y distanciada, se asimila al modelo postulado precisamente por Tirante. Exento parcialmente del registro anodino que imprime el “mal del costado” a la muerte del héroe valenciano (a diferencia de éste, el personaje cervantino no se halla en plena juventud), Don Quijote muere como consecuencia natural de unas fiebres suscitadas por la exposición excesiva e inapropiada a la turbulencia de la vida andante. La edad del hidalgo, las peripecias del viaje emprendido desde Barcelona hasta la aldea

<sup>289</sup> “[...] Dígoos verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: 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 [...]”, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* I, VI.

con el propósito firme de su reclusión, la desazón de la derrota y las penurias físicas de los trayectos culminados (“vencido y asendereado Don Quijote”) acaban por minar la salud de Alonso Quijano, postrándolo en el lecho del que no se volverá a levantar. La muerte de Don Quijote, enfocada por Cervantes con laconismo y sequedad (“quiere decir que se murió”) viene a culminar todo un proceso de preparación que le hace contrastar con las de sus predecesores porque

nunca [se] había leído en ningún libro de caballerías que algún caballero andante hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como don Quijote<sup>290</sup>.

Con todo, no resultará usual la opción por la muerte del caballero en el censo mayoritario de los romances caballerescos clásicos, sí por el contrario en la renovación que sobre el arquetipo comportarán los textos contemporáneos posteriormente objeto de análisis. La dilatación y prorrogación antinatural de las trayectorias de los caballeros afamados no fue sino trasunto idealizado del universo paralelo hasta el que se evadían los lectores y oyentes del romance con cada lectura. La temporalidad del héroe de caballerías se solapaba así al inmanentismo del presente y la *durée* bergsoniana que hace que el instante juvenil se dilate y englobe cuantas aventuras emprenda.

### **I.5.2.2. El personaje femenino en el romance de caballerías. Los *feridos de punta de ausencia* y el amor cortés<sup>291</sup>.**

La definición del subgénero romance plantea una doble articulación temática axial: las aventuras caballerescas y el amor, entendido éste desde la perspectiva cortés y

<sup>290</sup> Ídem, II-LXXIV.

<sup>291</sup> La complementación entre amor y caballería deberá ajustarse perfectamente en todo romance, no debiendo sobresalir una de las líneas constructivas con respecto a la segunda. Indica E. Williamson que “La vida del héroe en las historias de Chrétien está dedicada a la realización de dos propósitos: (I) alcanzar la fama por las armas (II) someterse por entero a la voluntad de una señora. Como estos dos conflictos suelen entrar en conflicto, la cuestión fundamental de estas historias es cómo lograr un equilibrio duradero entre las obligaciones militares del caballero y las exigencias de su amada. [...] Lo que se requiere, pues, es una armonización entre las exigencias de las armas y las del amor. En esta armonía se encuentra el ideal de la cortesía. Las historias de Chrétien son, por lo tanto, como una educación sentimental y espiritual de un caballero. se describen en ella los delicados conflictos de conciencia que experimenta el héroe en su esfuerzo por realizar el ideal de la cortesía a través de diversas pruebas y peligros”. E. Williamson, “Cervantes y Chrétien de Troyes: La destrucción creadora de la narrativa caballeresca”, en *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, ed. María Eugenia Lacarra, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1991, pp. 150-151.

cortesana. La predilección por este tipo de nudos argumentales masculiniza la trama, soslayando la presencia de roles femeninos que, desde la distribución de acciones medievales y clásicas, no se ajustan al requerimiento del actante encargado de dichas ejecuciones. La supresión de todo personaje femenino invalidaría el esquema de conformación interno y externo del romance, devolviéndolo a un estatus narrativo con predominio de lo épico. La mujer en el *roman* supondrá la incorporación a la literatura de las revisiones sociológicas que sobre ella se realizan a partir del siglo XII<sup>292</sup>, aportaciones que se llevarán a cabo desde la idealización absoluta que los modelos cortesanos de Andrés el Capellán estipulan. El romance de caballerías, y con anterioridad, los *romans courtois* bretones, hallan en la inclusión de personajes femeninos la escisión temática oportuna para no sobrecargar sus contenidos guerreros y dinámicos, procurándose nuevos episodios de claro predominio afectivo y sensorial que hasta el momento se habían condensado exclusivamente en las diversas producciones líricas. Con la reincorporación de la mujer a la literatura, en clave si no protagónica, sí al menos como contrapunto al principal, autores y lectores ven satisfecha la necesidad de pausas que distiendan la crispación de las hazañas guerreras de los héroes. A través de esta combinatoria temática, el caballero andante se desliga gradualmente del monolitismo psíquico del caudillo épico, admitiendo en su construcción afectiva rasgos emotivos, no obstante perfectos y ejemplares. La mujer del romance de caballerías, pese a su conformación maniquea y predecible, se yergue como ejecutora de acciones plurales, impidiendo un trazado monocorde o unívoco en la atribución de funciones o actantes. Los personajes femeninos del romance diversifican así su pertinencia, puesto que al asumir acciones varias desde las que condicionar el desarrollo positivo o negativo del destino del protagonista, no admiten análisis o valoraciones conjuntas, antes bien, instan a la compartimentación de todas ellas en iconos y prototipos plurales. Las fuerzas de acción masculinas se ven equilibradas finalmente por la presencia femenina en cualquiera de sus posibilidades; el amor en todas sus facetas, pero también la magia, el poder y en menor medida, la osadía de la transgresión hallan, en los personajes encarnados por mujeres, los contrapuntos originales del romance caballeresco.

---

<sup>292</sup> Frente a la defenestración sociomoral y misógina de la Alta Edad Media, el gótico rehabilita el icono femenino a instancias de las corrientes marianas que se imponen en Europa, y que ajustadas a la condición de la mujer en general, afectan al papel de ésta en el contexto social.

### **La *midons* cortés y el caballero vasallo. Penitencias amorosas.**

Tal y como ocurre se vio, el romance mantiene como criterio interno la selección de roles de extracción social elevada, en su afán escapista y evasivo. De entre los estereotipos sociales, el personaje femenino del romance se inscribe en la aristocracia, encontrándose mínimos ejemplos de féminas provenientes de otra clase. Por tanto, la primera de las atribuciones reportadas a la mujer es la de su designación social: las protagonistas del romance de caballerías pasan a ser tratadas como damas, pudiendo matizarse este apelativo en función de la relevancia que posean (emperatrices, reinas, princesas o infantas, condesas, duquesas...). La dama cortés del romance estereotipará por tanto, el código de construcción física, psíquica y etológica del personaje femenino, estableciendo un canon del que divergen únicamente las protagonistas sobrenaturales y aquéllas que invierten sus funciones y desarrollan acciones masculinas. Las damas del romance poseen, por tanto, esquemas inamovibles en su construcción, pero siempre desde la heterogeneidad de las mismas.

Las damas que mueven afectos en los caballeros del romance cuentan con un retrato global en el que sus cualidades psicoafectivas se somatizan atendiendo a códigos rígidos. La noción clásica de la *sofrosine* se ve corporeizada férreamente, convirtiendo determinados atributos físicos en significantes de valores o nociones a menudo emocionales. Se logra así la decodificación inequívoca de la etopeya de la dama por parte de los lectores u oyentes, que identifican, entre otros signos, que la larga y undosa cabellera rubia determina un carácter afable, solícito y fiel, que la oscura implica malignidad, vileza e incluso conocimientos sobrenaturales y prohibidos, o que la rojiza indica propensión a la lubricidad y la traición. Oriana y Carmesina poseen la cabellera rubia, Morgana y Urganda son morenas (si bien sobre esta última no recae estigma alguno debido a que es la auxiliar de Amadís) y Ginebra pelirroja, manifestando el terno los comportamientos atribuidos a sus significantes físicos, signos de comunicación cifrada y anticipada al público. La dama del romance caballeresco modélica es planteada como culmen de la belleza y virtud femeninas, concertando sobre sí los parámetros petrarquescos que la poesía del Trecento había popularizado. De entre todas las damas del romance, ha de destacar sobremanera la compañera argumental del protagonista, a la que se transformará en *midons* absoluta al situarla como vértice de la nueva pirámide social que convoca el requerimiento amoroso del caballero. La dama,

bella y juvenil (apenas salida de la niñez), cautivará de tal suerte al protagonista, que de inmediato se desencadenarán la fases con que se gradúa el amor descrito por el Capellán. Siendo la primera de estas premisas la reciprocidad entre ambos amantes, el *roman courtois* dilata puntualmente la satisfacción del deseo amoroso a tenor de un conjunto de condicionantes descritos, de entre los que sobresale la reprobación social de estos amores por considerarse adúlteros y la consecuente clandestinidad. Tristán e Iseo, y posteriormente Lanzarote y Ginebra ejemplifican estas relaciones condenadas al ostracismo y reportadoras de finales trágicos para sus protagonistas. El romance de caballerías desarrollado posteriormente en la tradición española suprime, por una cuestión de contexto sociocultural y religioso (España como país adalid del catolicismo, como manifiesta, por ejemplo, la finalidad depositada en las *Sergas de Esplandián*), el planteamiento amoroso triangular. El adulterio, impropio de caballeros que se confiesan cristianos ejemplares, se abroga en los romances, desnaturalizando parcialmente al amor cortés bajomedieval que con Tristán e Iseo no obstante, había atemperado el deseo irrefrenable de los amantes por la presencia de lo esotérico. Así, arranca la primera de las etapas consignadas por el amor cortés como *fenhedor*. El encuentro inicial entre los futuros amantes se contextualiza, habitualmente, en el entorno palatino al que el joven caballero -bien novel, bien postulante a una investidura inminente- se integra para complementar su formación. La ecuanimidad jerárquica entre los enamorados deberá mantenerse, y si bien es frecuente que la condición real del joven sea desconocida incluso por él mismo, el desarrollo de los acontecimientos le devolverá su estatus egregio prontamente para que el matrimonio que les aguarda no sea conceptuado como indecoroso o morganático. Amadís conoce de este modo a la dulce princesa Oriana, cuya intercesión servirá para agilizar la investidura del Donzel del Mar. Montalvo, al igual que de Silva o Bernal recurre a la *poética begli occhi* o enamoramiento a través de la pureza de la mirada (el taxón italiano corresponde al *Dolce Stil Nuovo* petrarquesco) como estrategia con la que enfatizar la virtud excelsa de la dama. Los amantes se reconocen de inmediato, *escritos* en sus almas los gestos de aquéllas. A ello se le añade el enaltecimiento que el caballero hace de la dama, elevándola a la condición de ser superior al común mortal e intermediaria, también *stilnovista*, entre la Divinidad y el hombre. Mutada en *donna angelicata*, la dama del amor cortés asume la última de sus funciones: su conversión en simbólico señor feudal (*mi señor*) al que el caballero rinde



homenaje y sitúa como principio y fin de su universo solipsista. Diferente es el encuentro que Martorell propone para Tirante y Carmesina, recurriendo al motivo popular del encuentro en misa entre los amantes que sublima y deifica a la dama y que el romancero español también plantea<sup>293</sup>. Continuarán, en la secuenciación del núcleo amoroso, las etapas conocidas como *preghador* (suplicante) y *entendedor*, dosificando los requerimientos y rechazos entre dama y caballero, hasta alcanzar la correspondencia plena de afectos. Conseguida ésta, la fase definitiva conducirá a los amantes al *drutz*<sup>294</sup>, exaltación carnal del amor profesado y que, como compensación a la anulación del adulterio en los romances españoles, se plantea en un momento inicial del texto, previo a todo matrimonio y, por tanto, sacralización entre los protagonistas. Si bien el *drutz* no está estigmatizado como el que se presenta con Tristán o Lanzarote (Iseo y Ginebra son reinas adúlteras), tampoco cuenta con licencia moral suficiente en la recatada y estricta etología que la Iglesia imponía a los prometidos. Lejos de todo sensualismo en *Amadís de Gaula*, pero exaltado hasta el paroxismo en *Tirante el Blanco* como contrapartida, el *drutz* supone en el romance la incorporación de la materia amorosa en su más rotunda carnalidad. Estos episodios, convenientemente secuenciados a lo largo del romance y no siempre protagonizados por los mismos personajes<sup>295</sup> aportaban escenas especialmente demandadas por el público femenino. Por su parte, la exaltación del enamoramiento

<sup>293</sup> “Romance de la bella en Misa”:

“En Sevilla está una ermita    cual dicen de San Simón  
 adonde todas las damas    iban a hacer oración;  
 allá va la mi señora,    sobre todas la mejor. [...]   
 A la entrada de la ermita,    relumbrando como el sol,  
 el abad que dice la misa    no la puede decir, non;  
 monacillos que le ayudan    no aciertan responder, non;  
 por decir “amén, amén”    decían “amor, amor”.

*Romancero*, ed. Paloma Díaz-Mas. Texto A. La iglesia, como coordinada espacial de este primer intercambio de miradas entre los protagonistas, mimetiza el entorno con las pulsiones concebidas desde ese instante por el caballero: Carmesina se convierte en la mujer divinizada (y posteriormente, erotizada) del universo de Tirante.

<sup>294</sup> “La primera fase en el proceso amoroso es el enamoramiento. [...] E inmediatamente después se desata la pasión sin límites de los enamorados, que puede culminar con la consumación de su amor. Es aquí donde entra en juego el erotismo, motivo que ocupa un lugar constante en la mayoría de los libros de caballerías. [...] El acto amoroso siempre se plantea, o bien como algo esporádico con una función concreta, que puede ser la iniciación sexual del caballero [...] o la justificación de un nuevo personaje para dotarlo de un origen prestigioso. [...] Sin embargo, de cara a los protagonistas principales de la obra, el contacto carnal oficia como puente entre el enamoramiento inicial y la lealtad amorosa, que será la consolidación de la pasión y el amor”. Marta Haro Cortés, “La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el Amadís de Gaula”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, p. 197.

<sup>295</sup> La multiplicidad de caballeros secundarios permite que también el *drutz* sea un motivo recurrente para refrendar, por ejemplo, la capacidad amatoria de Don Galaor o la lascivia de nuevas damas.

absoluto entre damas y caballeros puede desencadenar diferentes episodios de temática bien conocida por el público, sobresaliendo los novedosos retiros ascéticos de motivación amorosa. La fidelidad entre los amantes ha de ser el valor medular que vincule a ambos; la dama adúltera o casquivana es penalizada a menudo o relegada a papeles de rango inferior porque su etología amatoria contraviene los dictámenes de la lealtad contraída para con el caballero enamorado. El compromiso deberá revelarse como invulnerable, y cuando el caballero detecta distanciamiento y displicencia en la dama, lejos de sopesar la presencia de un nuevo héroe, especulará con su propio comportamiento y por tanto responsabilidad en trato tan indolente. Como reparación por la falta cometida (frecuentemente inexistente, pues no se tratará sino de un malentendido entre amantes, desembocante en la ira de la dama, tal y como ejemplifica Oriana), el caballero albergará pulsiones contradictorias con su natural carácter, emprendiendo una etapa de recogimiento e introspección pseudomística. La ascesis amatoria muta en secularizado retiro de anacoreta, que dispuesto a expiar la ofensa perpetrada contra la divinidad (la *midons* se deifica), lleva a cabo actuaciones de autocastigo que, en el caso de Don Quijote, se resolverán de modo absurdo. La incomprensión caracteriza estos retiros, el caballero desconoce en qué haya podido errar, pero el reconocimiento de la superioridad de su dama lo insta a realizar estos ejercicios punitivos con los que confía regresar al estado de gracia con que la señora lo toleró hasta el momento. Desarrolla la protagonista un nuevo tópico procedente también del planteamiento del Mediodía cortés, deviniendo en *belle dame sans merci* o señora inmisericorde. A su vez, la confinación del caballero en su penitencia implica el encubrimiento onomástico considerado como nuevo disfraz con el que ocultar la verdadera identidad del penitente. Lanzarote del Lago inicia la larga tradición de caballeros expiatorios de supuestas faltas amorosas<sup>296</sup>, seguido de Amadís, que convertido en Beltenebros (“bello en las tinieblas”), aspirará a hallar de nuevo el favor de Oriana<sup>297</sup> hasta finalizar con Don Quijote<sup>298</sup>, modelo impecable de comportamiento

<sup>296</sup> Lanzarote asume su traslado en la carreta infamante de la que dimana uno de los apelativos más frecuentes del personaje, Caballero de la Carreta, con la única intención de liberar a Ginebra, prisionera en el castillo de Bandegamus.

<sup>297</sup> Oriana se siente ofendida porque cree que Amadís ha cortejado a la hermosa Briolanja, negándole en consecuencia la princesa su afecto al héroe. Retirado a la Peña Pobre, las privaciones y proclamación de su incansable amor devolverán a Amadís la estima perdida ante Oriana.

<sup>298</sup> Don Quijote mantendrá las motivaciones exigidas para la asunción de estas actitudes, y considerándose otro más de los “feridos de punta de ausencia” estará dispuesto a medrar en la estima de

en Sierra Morena aguardando el regreso de Sancho. Hermosas, dulces, exquisitas en el trato, apasionadas, fieles enamoradas de sus caballeros, modelos de virtudes emocionales y espejos de elegancia de las mujeres que las admiraban en el transcurso de las largas lecturas, las damas protagonistas de los romances caballerescos presentan una iconografía esclerotizada de la pulsión amorosa cortesana. En torno a ellas, la corte aglutina nuevos roles y caracteres femeninos contruidos con finalidades narrativas diversas si bien de índole secundaria, salvo en el caso de las mujeres de esencia sobrenatural, que por su importancia (y no obstante su inclusión intermitente y oportuna en la trama) merecerán consideración como actantes autónomos e individualizados.

### **Damas secundarias.**

Junto a las protagonistas, el romance de caballerías sitúa a damas de menor rango y tradición destinadas a desempeñar papeles necesarios para el desarrollo armonioso del argumento. El romance caballeresco cuenta con un censo nutrido de personajes secundarios que comparten con el protagonista numerosas condiciones psíquicas y etológicas, y cuyo rendimiento es menor en el relato porque se les relega a una exposición puntual y porque suele ser su cometido realzar las hazañas del héroe bien por su situación aneja, bien por oposición, pues son contruidos igualmente desde el maniqueísmo base. Los caballeros secundarios, miembros de la comitiva amistosísima que acompaña al héroe, son un reflejo empañado de las bondades de aquél; como hipotéticos héroes minimizados, el autor suele concederles experiencias personales análogas a las del protagonista, incluyendo en estas vivencias la exigencia amorosa. Tal y como ocurrirá en la comedia clásica, en la que el criado espeja con la criada los lances amorosos del galán, el caballero secundario requiere de damas igualmente catalogadas para proseguir su desarrollo emocional, y más concretamente, amoroso, y así distender la tensión concentrada sobre la pareja principal, al tiempo que aportar nuevas líneas lúdicas del gusto del público clásico. Son estas damas a su vez, reflejo de la protagonista, a la que emulan en belleza y discreción. No obstante, dentro de esta categoría, resaltan dos prototipos especiales: la dama despechada por el caballero protagonista y la dama lúbrica que contraviene la pureza y decoro de la

---

su señora Dulcinea. Mudando nombre y estado, realizará el nuevo Caballero de la Triste Figura cabriolas y canciones que causan el sonrojo de Sancho y el grupo que regresa con Dorotea, dispuestos todos a devolver al caballero a la aldea.

---

**Romance vs Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: de *Morsamor* (1899) a *Olvidado Rey Gudú* (1996)**

doncella tipo, solicitando favores sexuales a cuantos varones jóvenes conozcan. Las primeras de éstas representan la tentación carnal para el héroe. Dotadas con las mismas premisas físicas y jerárquicas que la dama elegida, instigan al caballero para que ceje en su amor por aquélla y se rinda a los encantos propios.<sup>299</sup> Sin embargo, la inclusión habitual de estos referentes femeninos en los romances sitúa, frente a la belleza y poder que en las damas solicitantes se fusionan (a menudo son princesas, reinas e incluso emperatrices), el autodomínio del caballero, que repele el encuentro y hace valer la honestidad de su carácter, así como el grado de lealtad absoluto a la dama. Amadís será sometido a diversas pruebas de amor, ratificadas todas ellas con el paso del Arco de los Leales Amadores. Lanzarote protagonizará un lance similar con la doncella de Shalott, si bien el fátum cernido sobre la infeliz muchacha deviene en el *Eros-Thanatos*. La muerte de algunas de estas damas despechadas supondrá la exaltación hasta el paroxismo del amor contrariado, variante que incrementa la noción de culpa en el caballero principal, en cualquier caso inocente. Finalmente, el segundo de los modelos femeninos recogidos de entre las secundarias impone el contrapunto de la tensión sexual en el transcurso de relaciones idealizadas del romance de caballerías. La inclusión del motivo siempre aparece vinculada a damas turbadoras timbradas con la lubricidad que hacen redivido el estigma medieval del “mal amor”, dimanado por la *cupiditas* femenina. Estas damas son poseedoras a su vez, de un planteamiento proxémico relevante, pues a menudo guardianas de torres, castillos o puentes conducentes a nuevos espacios (selvas, montes, palacios, islas, navíos...) sólo franquean el paso a quienes accedan a sus súplicas, si bien en ocasiones tan sólo se muestran anfitrionas del caballero, demandando en pago a su hospitalidad, no ya la reciprocidad amorosa, sino el *yogar* pasajero. Por último, se adscriben también bajo esta tipificación femenina las damas funcionales u operativas, es decir, aquéllas que actúan como responsables directas o indirectas de la inclusión de una nueva aventura, destacando de entre estos

---

<sup>299</sup> Junto a ellas ha de mencionarse también a la singular Viuda Reposada, que pese a su condición social, anhela conquistar al joven Tirante, sintiendo celos desmedidos por Carmesina y procurando en todo momento estorbar las acciones que arteramente Plazer de mi Vida (sobre la que se volverá más adelante) urde para unir a los amantes. Con la Viuda Reposada, Martorell ridiculiza las pretensiones de la mujer madura y en modo alguno protagónica, que ansía la modificación de su categoría social (y literaria), deviniendo de dueña en dama casadera si bien contraviniendo la regla que Natura impone sobre la extrema juventud de los amantes.

lances los desarrollados a través del *don contraignant*<sup>300</sup>. Tras el restañamiento de la bondad resquebrajada del reino, es habitual que la dama sea ofrecida por su padre como esposa al caballero, o que esta diligencia parta de ella misma; en cualquier caso, el héroe, comprometido previamente con la dama principal, rechazará delicadamente a la hermosa, pudiendo adoptar el rol femenino dos desenlaces: la reconversión en dama despechada (con reiteración de los comportamientos ya establecidos) o su disolución definitiva en la trama.

### **Dueñas y celestinas.**

La gradación de las edades del hombre encuentra también su correlato en la categoría del personaje femenino, y si junto al caballero aparecen figuras adultas y maduras, incluso ancianas, que aconsejan, acompañan o fungen como mentores o *psychopompos*, las damas cuentan igualmente entre sus acompañantes con mujeres de edad que representan el papel de dueña. La corte femenina en el romance de caballerías es amplia y populosa, pero tiende a estandarizar a todas sus componentes. También es el caso de la doncella de confianza de la dama, que poseedora de onomástica (rasgo singularizador frente a la homogeneidad del coro femenino), ejecuta acciones relevantes para el desarrollo de la trama, siendo común que éstas se vinculen con las condiciones en que los héroes nacen. Manteniendo el patrón social y jerárquico real, la dueña supervisa el crecimiento de la muchacha, atendiéndola desde su niñez y convirtiéndose más adelante en la confidente de cuitas y anhelos, por otro lado, no confesados a la madre. La dueña ejerce sobre la dama fuerte influjo; aconsejándola en sus decisiones y asistiendo a la madurez física y emocional de la joven, se revela como figura homóloga a la que salvaguarda al héroe en su etapa de crecimiento precortesano. Sin embargo, mientras que el mentor adquiere un papel decisivo en la formación moral e intelectual del joven, la dueña queda relegada al ámbito doméstico y afectivo. De este modo, las intervenciones de la dueña o criada de mayor rango y distinción se adscriben al conjunto de vivencias personales y, muy en especial, amorosas. A menudo, la actuación de la dueña enlaza con el prototipo de la alcahueta; convertidas en celestinas atemperadas, los

---

<sup>300</sup> Las damas que hasta el caballero se acercan requiriendo su intervención son poseedoras de historias propias con que el autor las singulariza y de cuyos detalles se pone al corriente al lector-oyente al efectuarse el relato anacrónico y autodiegético de las interesadas. Esta narración, imprescindible para justificar la necesaria intervención del héroe otorgará a la dama recién incorporada autonomía y volumen, a diferencia del resto de féminas.

encuentros físicos primeros están favorecidos por estas mujeres, deseosas de proporcionar a las doncellas experiencias lejanas en ocasiones para ellas. El mencionado amor cortés precisa únicamente de dos actores, la dama y el caballero, y si bien es cierto que los tres primeros estadios avanzan causal y consecutivamente a tenor de las concesiones estipuladas de la primera para con el segundo, el cuarto y último exige para su formulación de la intervención de la tercera o *suivante*<sup>301</sup>. Los encuentros entre los protagonistas pronto ofrecen sus resultados: la dama queda encinta del caballero, que ha abandonado la corte semanas atrás desconociendo el estado de la doncella. El embarazo ha de ocultarse cuidadosamente a los ojos del padre y la corte, por lo que el retiro, justificado ascéticamente, garantizará su apartamiento social hasta el parto. La fiel Darioleta ejemplifica este subtipo femenino en el que se concilian la tercera y la doncella encubridora del desliz de la dama, sugiriendo incluso la solución a la que la protagonista no es capaz de llegar dada su ofuscación. Sin embargo, es a Plazer de mi Vida, la doncella enérgica de Carmesina, a quien mayores matices constructivos se le aportan en la etopeya. Ésta, joven y brillante, rápida, ingeniosa y salaz, consigue modulaciones diferentes en el empleo del rol monolítico de la criada del personaje femenino principal. Su talento natural para el enredo amoroso y la propensión al erotismo se preludian desde la onomástica misma, constituyendo un ejemplo de nombre parlante<sup>302</sup>, cercano en connotación a los ideados por Cervantes<sup>303</sup> en su obra. Plazer de mi Vida es un personaje voluminoso y perspicaz, que rebasa los contornos de su propia condición secundaria y ancilar a la dama, y se revela como presencia femenina compleja con la que contrarrestar la previsibilidad de Carmesina.

<sup>301</sup> El rol lo sobredimensiona probablemente la criada de Iseo (Brengaín) por cuanto de responsabilidad contrae al forzar el destino luctuoso de ambos protagonistas a través del bebedizo. En el romance arquetípico se prescinde sin embargo, de tal cantidad de rasgos individualizantes, confinándose a la labor de celestina y posteriormente, partera.

<sup>302</sup> Proyectada su capacidad amatoria en la inocente Carmesina, procurará a Tirante el *drutz* de la relación cortés sin dilación, coprotagonizando escenas voluptuosas junto a los amantes; Plazer de mi Vida media en la relación entre Tirante y la princesa, interviene directamente en coloquios y exposiciones que recuerdan la *quaestio amoris*, conduce al héroe hasta el lecho de la doncella y finalmente, tras avatares cortesanos, accede a contraer matrimonio ventajoso con el señor d'Agramunte.

<sup>303</sup> Tampoco este modelo de personaje femenino permanece incólume a la ironía cervantina, que se mantiene especular incluso desde la ya reseñada onomástica. Durante la estancia de Don Quijote en el palacio ducal, la Dueña Dolorida o Condesa Trifaldi (antítesis por edad de la juvenil Plazer de mi Vida) se convierte en vértice del “escuadrón dueñesco” al que tanto denuestan Sancho y los concurrentes, así como en exponente de comportamientos que dichas dueñas acostumbraban a manifestar, destacando de entre todos el de celestinas aun cuando ellas mismas repudian a otras tantas que podrían rapar sus barbas de castigo, “porque las más oliscan a terceras, habiendo dejado de ser primas”. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* II, XL

**Reina madre.**

La reina porta la mayor de las distinciones y rango social en el romance de caballerías. Su elevada condición no implica necesariamente su conversión en protagonista del romance, pues la categoría egregia queda asociada a la edad madura en la mujer, y no son sino sus hijas, princesas o infantas, quienes verdaderamente detentan los roles principales en el relato. La configuración del retrato de estos personajes reproduce el censo de tópicos del momento, y su presencia puede resultar preludio de los cambios de fortuna que al joven personaje femenino le aguardan. La reina es un carácter frecuentemente geminado, pues se hace necesaria en la genealogía del héroe así como en la de la infanta. Sin embargo, entre ambas se establecen matices sutiles debido al grado de pasividad que una y otra ofrecen. A menudo, la reina madre de la dama protagonista comparece en el relato más tarde que su homóloga, la madre del héroe, pues concentrado el romance en los episodios de éste y haciendo de su cronología un tiempo lineal, el momento del nacimiento resulta decisivo. La madre del héroe es expuesta a la *metabolé* que hace que evolucione desde la condición de doncella seducida hasta reina por derecho adquirido tras contraer matrimonio con el joven príncipe, padre del héroe. La circularidad del tiempo en el romance se evidencia en los tópicos que atañen a las mujeres principales. La madre espeja el comportamiento de la nuera, pues ambas concebirán a sus hijos en el marco de la reprobación de amores no sacramentados, deshaciéndose de ellos para evitar la difamación de la corte. En el abandono de los niños ambas se someten a una diatriba agónica íntima en la que la salvaguarda de la honra acabará imponiéndose a la maternidad. Las analogías prototípicas las reproducen nuevamente Elisena-Oriana con respecto a Amadís-Esplandián, aunque en romances paralelos como el *Clarián de Ladanís* (1518) o *Don Policisne de Boecia* (1602)<sup>304</sup> no se provoca la transgresión sociomoral del matrimonio secreto, no habiendo necesidad de encubrir los estados de ambas reinas<sup>305</sup>. No obstante, las reinas del romance español difieren de las protagonistas de los *romans* bretón y

---

<sup>304</sup> Gabriel Velázquez de Castillo y Juan de Silva y Toledo respectivamente.

<sup>305</sup> En cualquier caso, la segunda de estas reinas, Grudemela, reproduce otro de los motivos del cuento folclórico, el de la mujer estéril o mayor que consigue concebir un hijo tras la superación de una prueba, en este caso, exenta de toda connotación mágica, pues no es sino el resultado de prácticas piadosas por parte del rey. Grumela encuentra sus antecedentes en las vetero y neotestamentarias Sara de Ur, Ana, la madre del profeta Samuel, e Isabel, esposa de Zacarías.

artúrico en que éstas aúnan a su juventud la condición real desde el comienzo, realzando así la disociación social exigida entre dama y caballero por el amor cortés.

### **Contradamas.**

La construcción metódica, pero también mecánica, de los caracteres femeninos en el romance de caballerías favorece la disposición del lector a fosilizar rasgos y peculiaridades en cuantas mujeres de ficción le son presentadas. Cuando el personaje rompe los contornos establecidos se rebela a una formulación monolítica, y revela matices y pliegues psicoafectivos ignorados, con los que captar la atención del oyente ávido. Plazer de mi Vida es el personaje femenino más sobresaliente en *Tirante*, como también lo es Dorotea frente a Luscinda en el *Quijote*, más ajustada ésta última al patrón del relato sentimental italiano. Desautomatizar al público del romance de caballerías no era sencillo; el golpe de efecto conllevaba la inclusión de nuevos caracteres que viniesen a desarrollar funciones en ocasiones espurias, pero garantes de la distensión en el relato e incluso, del contrapunto cómico. Sin embargo, estos personajes paralelos, divergentes y rupturistas no vertebran en modo alguno la trama, pues la novedad en ellas depositada desviaría la estética demandada para la obra, produciéndose en ese caso textos deconstruidos e incluso parodias. No obstante, se ha de diferenciar entre estos personajes, poseedores de las peculiaridades que a continuación se verán indicadas, y aquellas otras de esencia sobrenatural y por tanto, diferentes en consideración óptica a damas, reinas, doncellas o dueñas. La ruptura de las pautas constitutivas del retrato femenino puede ser doble: a través de la invalidación del tópico físico, con lo que se ofrece a la doncella fea, y a través también del conjunto de pulsiones y actuaciones, produciendo el subtipo de orígenes épicos y clásicos que es la doncella guerrera.

La primera de ellas resulta inusual en el romance clásico; en la construcción de las damas prevalece de tal modo la acumulación mecánica de tópicos físicos, que toda transgresión sobre estos iconos sólo puede valorarse en dos vertientes: o la mujer fea y contrahecha somatiza con su apariencia la perversidad de su condición, y de este modo estará inserta en la tradición de personajes teratológicos (ogresas, gigantas, enanas...), o impone un tirón de descenso cómico. Ya en el último e inconcluso de los *romans* de



Chrétien, *El cuento del Grial*, se menciona expresamente a la Doncella Fea<sup>306</sup>, personaje de extraña funcionalidad pues recrimina a Perceval su enmudecimiento ante la contemplación de la lanza de Longinos y el Grial, propiciando grandes cataclismos por esta turbación. Su presencia parece gratuita, pues ninguna de las aventuras que propone es abordada por el protagonista, pero su prosopopeya, en la que se emplean técnicas esperpénticas como la animalización y cosificación, contrasta vivamente con la atmósfera de exquisitez y hermosura en que las doncellas y damas artúricas se mueven. Similar, pero cómico, resulta otro de los personajes más disparatados del *Florambel de Lucea*<sup>307</sup> (1532), la duquesa Remondina, que “con ser la más fea y disforme doncella que hay en este reino, cuida que es la más bella y apuesta de cuantas nacieron”<sup>308</sup>. En cuanto al segundo de los modelos mencionados, el de la mujer guerrera, permite la inclusión de líneas constructivas propias que permiten transfundir la temática masculina hasta la doncella. La fémina que se ejercita en la guerra puede hacerlo abiertamente (por lo que todos conocerán que la condición de su adversario, cuando con ella se enfrenten, es la de una mujer) o de manera encubierta, debiendo velar su identidad y portar emblemas de armas neutros que contribuyen a enfatizar el misterio de estos personajes. La mujer soldado reproduce un icono tradicional clásico (con Hipólita y Pentesilea, reinas de las amazonas, a la cabeza), heredado a su vez por las sagas nórdicas

<sup>306</sup> La descripción de Chrétien deconstruye acibaradamente los motivos que integral el tópico de la *descriptio puellae*. De ella se indica que “[...] nunca hubo nada tan manifiestamente feo ni siquiera dentro del infierno. Nunca visteis hierro tan negro como su cuello y sus manos, y aún era eso lo de menos en comparación con la demás fealdad que tenía. Sus ojos eran como dos agujeros, tan pequeños como de rata, tenía nariz de mono o de gato y orejas de asno o buey. Sus dientes parecían yema de huevo por el color, pues eran rojizos, y tenía barba como de macho cabrío. En medio del pecho tenía una joroba, y la espalda parecía un báculo [...]”. Chrétien de Troyes, *El cuento del Grial*, introducción, traducción y notas de Carlos Alvar. Madrid, Alianza Biblioteca Artúrica, 2006, pp. 158-159. De entre los atributos desmitificados cabe mencionar los dientes, que concentran por su situación en el rostro la atención, de modo similar a como Cervantes enfatiza la dentadura de Belerma en el sueño-visión de Don Quijote en la Cueva de Montesinos (*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* II, xxiii).

<sup>307</sup> Francisco de Enciso Zárate.

<sup>308</sup> *Aventuras de libros de caballerías*, edición de Jesús Maire Bobes, Madrid, Akal, 2007, p. 201. La Duquesa Remondina manifiesta su desvarío en creer que caballero alguno la merece salvo que sea capaz de batirse y derrotar a la docena que guardan un paso por ella indicado y retan a cuantos hasta allí se acercan con intención análoga a la que Angriote d’Estravaus declara en el *Amadís*. La condesa, anticipo formal de algunos personajes de la comedia española del primer tercio del siglo XX (recuérdese, por ejemplo, a la singular señorita de Trevélez) ofrece al lector, e incluso a los narratarios de esta historia motivo de chanza y burla, pues no se ve compensada con rasgos positivos como la inteligencia, la donosura, gracia y talento, que en el cuento popular sí logran neutralizar la fealdad, tal como podemos comprobar en el cuento de Perrault *Riquete el del Copete*. Por supuesto, Cervantes aportará un número importante de personajes a este subtipo femenino, en especial durante la segunda parte, en escenas y capítulos de corte carnavalesco como los citados con anterioridad a propósito de la Condesa Trifaldi y su corte, sin olvidar a la increíblemente fea Belerma en la Cueva de Montesinos o la aldeana en que Dulcinea fue transformada y motivo del descenso a la sima y las laceraciones de Sancho.

medievales, destacando, como ya se indicó, Brunilda en *Los Nibelungos* o las poderosas valkirias germanas. Estas doncellas guerreras, jóvenes y hermosas, soslayan su naturaleza femenina, desarrollando cualidades y actitudes varoniles belicosas. A menudo, actuarán instadas por la necesidad de consumir una venganza o reparar el honor ultrajado (propio o de la estirpe), ya que la desprotección familiar y social en la que se encuentran las conduce a asumir el rol masculino. Valientes, astutas, fuertes, vengativas y frecuentemente inmisericordes, las nuevas amazonas del romance protagonizan escenas de combates y justas, midiendo su valor al de caballeros encomiados por el relato. A este prototipo pertenecen la infanta Florinda del *Platir*, la Reina Lira del *Espejo de Príncipes y Caballeros* o Rubimante y la reina Calafia en *Flor de Caballerías*, remedos todas ellas de Hipólita y homenaje éstas últimas a la Parthenos (Παρθένος) al batirse por la palma de la diosa. Finalmente, en otras ocasiones dama y caballero invertirán sus funciones, y si es natural en los romances que sea el héroe quien liberte a la dama de sus raptos o encantadores, en menor número de casos se reproduce el ejemplo contrario, tal como propone el libro del *Caballero Platir* (1533) a través de los personajes de Florinda y el protagonista<sup>309</sup>. Con ellas, el libro de caballerías ofrece episodios y lances que marcan, a su vez, importantes puntos de inflexión por la desautomatización que supone al auditorio el hallazgo de caracteres femeninos independientes y osados, capaces de retar a caballeros notables, exponerse a peligros para salvar a nuevos personajes o asumir el mando de reinos lejanos, constituyendo referentes matriarcales de reminiscencias milenarias en el entramado netamente masculino del romance, al que de nuevo regresará el texto contemporáneo.

### **Mujeres sobrenaturales. La dama feérica y teratológica. Las mujeres sabias.**

El microcosmos del romance es real por fenomenológico, es decir, la generación de realidades y personajes transgresores de los patrones miméticos posee idéntico

<sup>309</sup> “La infanta Florinda dijo contra el caballero:

-[...] Vos habéis de saber que yo soy doncella y mi corazón tiénelo un caballero que vos aquí prendisteis y tenéis en prisión. [...] acordé de ponerme en toda aventura olvidando mi propio natural por cobrarle. Y vine aquí cual me veis, en figura de caballero, porque por ninguna manera hubiese causa de excusar conmigo la batalla [...].

-¡Santa María, valme!-dijo Peliandos-. Dígoos que nunca oí tal cosa ni la podía creer: que doncella viniese de la manera que vos, señora, vinisteis ni hiciese lo que en la justa conmigo os avino”. Vid. *Aventuras de libros de caballerías*, p. 127.

pragmatismo que la estética realista, por constituir una aportación más a los mundos posibles. En el prefacio a *Melusina*, el librero Jean d'Arras manifiesta que

los juicios y designios de Dios son como un abismo sin orillas ni fondo, y que no es sabio el que intenta abarcarlos con su mente, [...] además, [...] algunos prodigios del universo y de la tierra, como por ejemplo, los debidos a hadas, son de los más reales; por lo tanto, el hombre no debe esforzarse en intentar entender[los] [...] sino que debe limitarse a pensar en ellos y admirarse<sup>310</sup>.

De este modo, el enfoque repercute directamente en la creación de los actantes, por lo que el lector del romance tradicional encuentra una doble clasificación para el personaje femenino, a tenor de su adscripción a una de las dos vertientes estéticas constructivas. En efecto, las que poseen una naturaleza paralela a la mortal y humana, a menudo frecuentan la trama en sus diferentes nudos aportando motivos con los que auxiliar a los protagonistas o, por el contrario, entorpecer sus andanzas. La fémina de esencia sobrenatural, todopoderosa y coadyuvante del héroe es una constante en todos los romances tradicionales. La mujer de naturaleza mágica aparece dotada con poderes trascendentes, así como con la oportunidad de comparecer en las escenas pertinentes, recuperando para el romance la idoneidad del clásico *deus ex machina* con el que solventar dificultades. No suele detentar el papel protagonista del romance, se desvirtuaría de este modo la arquitectura interna del texto por cuanto de desarrollo a instancias de las aventuras del caballero andante requiere. Tan sólo ocasionalmente se encuentran raros ejemplos de romances en los que el autor haya decidido abrogar el rol protagonista masculino sustituyéndolo por el femenino, y éste con la condición de que ella pertenezca a alguna de las subtipologías maravillosas que contempla el carácter de la mujer. Cuando ello ocurre, la motivación del autor ha conciliado intereses literarios innegables con la necesidad de construir la estirpe prodigiosa de alguna casa nobiliaria que debe ratificar su prevalencia sobre otras a través de una ascendencia maravillosa. Es por ello que el caso más interesante procede también de la literatura francesa de finales del siglo XIV a través de la citada *Melusina o Historia de Lusignan* que Jean d'Arras compone a instancias de la familia del Duque de Berry para

<sup>310</sup> Jean d'Arras, *Melusina*, Madrid, Alianza, 1999, p. 28.

autenticar de algún modo el derecho [...] a tal propiedad, incorporada a su patrimonio [del Duque de Berry] en 1369: es entonces cuando encarga a su librero, Jean d'Arras la vida de Melusina o la historia de Lusignan [...] encargo [...] plenamente justificado y [que] respondía a unos intereses políticos bien definidos<sup>311</sup>.

La historia de la enigmática (y linda) Melusina pronto se proyecta en las letras españolas con las ediciones sucesivas de 1489 (en imprenta francesa), 1512 y finalmente 1526<sup>312</sup>. Melusina<sup>313</sup> es la única protagonista sobrenatural de un romance en el que la caballería se enfoca hacia la cruzada histórica en la que participaron, activa y plenamente, miembros destacados de la familia. Pero la *Historia de Lusignan* moldea un personaje femenino vigoroso, fuerte, poderoso<sup>314</sup>, sagaz, inteligente, piadoso, intuitivo y enérgico. Melusina asume los rasgos positivos del buen gobernante y estratega, por lo que la *Historia* no sólo persigue la constatación del dominio de la casa de Berry, sino también el canto laudatorio al modelo de virtudes que dicha casa debe continuar. Melusina, única protagonista absoluta de textos romancescos supondrá el mito del hada femenina por excelencia, sobrepasando incluso a personajes tan relevantes como los feéricos del ciclo artúrico, carentes del protagonismo íntegro.

<sup>311</sup> Carlos Alvar, "Prólogo" a *Melusina*, Cf. nota anterior, p. 9.

<sup>312</sup> Leonardo Romero Tobar, "De Melusina a Medusina (Sobre la Quexa y Aviso de Juan de Segura)", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, nº 7, 1998, pp. 133-141.

<sup>313</sup> De orígenes inciertos, Melusina es la hija de la también hada Presina (hermana de la Dama de la Isla Perdida, pues hasta Avalón se desplaza con sus tres hijas tras la traición de su esposo) y el rey Elinás, que trasgrede el interdicto impuesto por Presina sobre su ausencia en los partos y crianza de los hijos, quebrantamiento que desencadena el abandono mencionado. Melusina, conjurada con sus hermanas Melior y Palestina, castigará duramente a la madre, confinándola en el tronco de un árbol en Avalón (se recordará que también Merlín sufre idéntico final proporcionado por la joven Viviana o Nimué), no sin que antes recaiga sobre ella la maldición famosa: su esencia sobrenatural se hibridará cada sábado al atardecer, adquiriendo de cintura hacia abajo la apariencia de una serpiente. Sobre Melusina, bella el resto de jornadas, se cierne un anatema que la demoniza al condicionar su metamorfosis al *sabbath* y a una morfología serpentina. Melusina contraerá matrimonio con el noble Remondín, con quien fundará el linaje de los Lusignan, y quien instala nuevamente la circularidad temporal frecuente en el romance, cometiendo la misma falta que el rey Elinás. Remondín rompe su promesa, y un sábado al atardecer espía a Melusina, que se halla encerrada en su torre, en una gran cuba de agua. Descubierta el secreto, el hada abandona el castillo no sin antes proferir el grito pánico que caracterizará desde entonces cada una de sus intervenciones ya al final del relato. La peculiaridad óptica de Melusina no es, sin embargo, el motivo ponderado en el texto del librero. La estructura del relato en este aspecto es circular, pues comienza revelando la condición del personaje y concluye incidiendo en esta misma condición, ahora ratificada y sin remisión alguna (Melusina no recuperará jamás la apariencia humana).

<sup>314</sup> De entre sus atribuciones mágicas destacan, por ejemplo, las que la hacen responsable de la rapidísima construcción de castillos e iglesias en todo el territorio Lusignan. El motivo será retomado en 1965 por Mujica Láinez en *El Unicornio*.

Sin embargo, esta misma Melusina no constituye el prototipo de personaje femenino sobrenatural del romance de caballerías, no porque infrinja las pautas que formulan el retrato de éstas, sino por la vertebración plena que lleva a cabo en su texto. La incorporación de estas mujeres sobrenaturales debía estar motivada por la necesidad de que desenlazasen prodigiosamente situaciones extremas, o bien colmaran de protección al protagonista. Las mujeres de condición fantástica se escinden de este modo en féminas dotadas con poderes maravillosos de signo positivo o negativo (hadas, hechiceras, encantadoras, sabias...), y el que acoge a aquéllas de prosopopeya deforme como índice de su malignidad, pudiendo estar desprovistas de poderes, si por tales no se cuenta la poderosa fuerza bruta que suelen adolecer. Entre las últimas destacan gigantas, jayanas, ogresas y cuantas inviertan el modelo femenino desnaturalizándolo. Los personajes teratológicos, a menudo identificables con dragones, monstruos, hidras, endriagos...e inspirados en otros tantos de orígenes clásicos poseen naturaleza animal y en menor medida humana, circunstancia que se hace extensiva al subtipo femenino. La giganta Andandona<sup>315</sup> (a la que Sancho compara con su Teresa<sup>316</sup>), ejemplifica este prototipo de personaje escorado en femenino, salvaje y peligrosa<sup>317</sup>, que importa a la acción la amenaza del ser que se desarrolla en el medio hostil, no civilizado. Gromadaça, esposa del oponente Famongomadán y custodia del caballero Angriote d'Estravaus al que Amadís ha de rescatar, supone otro ejemplo.

Frente a ellas, la literatura artúrica, por influjo directo del folclore nórdico y muy especialmente celta, plantea personajes femeninos hermosos físicamente y fantásticos, responsables bien individualmente, bien de modo coral, del destino de sus principales

<sup>315</sup> “La caracterización de Andandona contradice, una tras otra, todas las reglas aristocráticas de comportamiento, de educación o de belleza que acatan y encarnan las mujeres amadisianas, a quienes su nobleza de sangre distingue moral y físicamente. [...] Pero la singularidad de Andandona, que redunda en su subordinación lúdica, bebe en aquellos manantiales en los que el miedo masculino hacia la mujer transformó algunas de ellas en seres autosuficientes, transgresores de un orden patriarcal cuya amenaza sólo la chanza logra mitigar en este episodio”. , Rafael M. Mérida Jiménez, “Tres gigantas sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguida”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, pp.226-227.

<sup>316</sup> *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* II, xxv.

<sup>317</sup> “Amadís y sus compañeros, después que ovieron comido, entráronse en la cámara del gigante por le ver, y hallaron que le curava una giganta su hermana, que se llamava Andandona, la más brava y esquiva que en el mundo avía. [...] Tenía todos los cabellos blancos y tan crespos, que los no podía peinar; era muy fea de rostro, que se semejava sino diablo. Su grandeza era demasiada y su ligereza. No avía cavallo, por bravo que fuese, ni otra bestia cualquiera en que no cavalgasse, y las amansava. Tirava con arco y con dardos tan rezio y cierto, que matava muchos ossos y leones y puercos, y de las pieles dellos andava vestida. Todo lo más del tiempo alvergaba en aquellas montañas por caçar las bestias fieras. Era muy enemiga de los christianos y hazíales mucho mal [...]”. Cit. *Amadís de Gaula*, pp. 980-981. La giganta será derrotada finalmente por el fiel Gandalín, que tres capítulos más tarde la decapita.

caballeros, sobresaliendo Morgana le Fay. La hermanastra de Arturo<sup>318</sup>, pese a la pluralidad de fuentes desde las que trazar su trayectoria, es un personaje telúrico capaz de somatizar las fuerzas poderosas de la Tierra y canalizarlas negativamente, en oposición maniquea al taumaturgo Merlín, auxiliar paradigmático de cuantos magos y hechiceros intervengan en los posteriores romances de caballerías. En Morgana se concitan los atributos de la hechicera demoníaca: dominadora de las fuerzas naturales, con capacidad chamánica e instinto asesino al preparar ungüentos y pócimas letales, se mostrará lúbrica y envidiosa finalmente. Morgana deconstruye el retrato que de ella proporciona la *Vita Merlini* de Monmouth, mudando prosopopeya y etopeya a instancias de la necesidad de un personaje adalid de las fuerzas del Mal en el ciclo artúrico<sup>319</sup>. Las mujeres sobrenaturales aparecen sistemáticamente dotadas de conocimientos profundos, resultado de su iniciación en cultos y ritos místéricos. La mujer sabia medieval, que aparecía connotada positivamente desde un prisma intelectual, filosófico y religioso por influjo oriental, carecía de rasgos que supusiesen que sus conocimientos habían sido adquiridos por vías paralelas al estudio o el adoctrinamiento. En el *roman* artúrico son numerosas las mujeres sabias, pero en el orden suprarreal, es decir, catalogadas como nigromantas, hadas o “sabias” directamente por los personajes de naturaleza humana. Junto a la emblemática Morgana destaca Viviana, Niviana, Nimué, Doncella del Lago como la identifica el texto castellano *El baladro del sabio Merlín*<sup>320</sup> e incluso Dama del Lago, reiterando la capacidad aglutinante del elemento lacustre en ambas mujeres<sup>321</sup>. Viviana invalida

<sup>318</sup> Morgana es hija de Igraín (o Igerne), madre de Arturo y Gorlois, su primer esposo, nacida antes de que Uter engendrara en ella al futuro rey. En todo caso, el personaje de Morgana resulta, filológicamente, ambiguo y oscuro. (Vid. Santiago Gutiérrez, *Merlín y su historia*, Madrid, Alianza Biblioteca Artúrica, 1999, p. 186 y siguientes).

<sup>319</sup> La joven Morgana se iniciará en la magia precisamente con Merlín, superando al maestro y protagonizando el primero de los dos abandonos que el mago arrostra, pues Nimué emulará a su predecesora ya al final de la vida de aquél, incidiéndose así en la circularidad temporal o eterno retorno de determinadas acciones de los *romans*. Morgana, devenida en reina de Avalón y carácter próximo a la Dama del Lago, es el personaje ácrono e inmortal, invulnerable -como ser prodigioso- al paso del tiempo.

<sup>320</sup> Burgos, 1498. Se desconoce el autor.

<sup>321</sup> Entre los étimos propuestos para la onomástica de Morgana, Carlos Alvar reseña la aportación de Frappier, quien establece la posible analogía entre ésta y la sirena irlandesa Muirgein, (nombre parlante con significado “nacida de la mar” (Carlos Alvar, *Diccionario Espasa Leyendas Artúricas*, p. 326). Además, la probable identidad conjunta de Morgana-Dama del Lago-Viviana también parece ratificarla el origen y fin de Excalibur: La espada, de la que Monmouth indica que procedía de Avalón, habría sido forjada por Morgana, con independencia de que se halle hendida en la piedra tal como recoge Malory posteriormente. Si del hada proviene, al hada regresa; la orden de Arturo a su caballero Bedevere de devolver Excalibur a su dueña implica arrojarla al lago, siendo recogida por el brazo femenino emergente, uno de los pasajes más hermosos y conocidos del ciclo artúrico. El brazo, tradicionalmente identificado

parcialmente el arquetipo de Morgana, ya que carece de la vesania con que actúa su predecesora; los motivos que la instan a perpetrar contra Merlín el castigo eterno los alega el mencionado *Baladro* como intento por parte del anciano mago de seducir a la doncella<sup>322</sup>, si bien no ha de olvidarse que el texto se inserta en la perspectiva moral y religiosa de la Castilla del siglo XV. Los personajes sobrenaturales del mundo artúrico se corresponden con los modelos universales que también la mitología clásica pondera, al establecer analogías con otras figuras lacustres como nereidas, ninfas y náyades pese a que éstas actúan coralmente y sólo Egeria sobresale como deidad mentora de Numa.. Finalmente, Melusina, Morgana y Viviana se sitúan como paradigmas en la construcción de sus homólogas en el romance de caballerías posterior, que incorporará claves interpretativas religiosas con las que supeditar a todas ellas al providencialismo divino que las deja actuar, no obstante sus conocimientos sobrenaturales. Urganda la Desconocida, por ser la “sabia” prototipo del romance castellano, concilia la naturaleza chamánica de Morgana<sup>323</sup>, el hibridismo serpentino de Melusina y la preferencia por el medio lacustre y la profecía de la Dama del Lago. Urganda es el personaje femenino maravilloso más importante de toda la producción castellana. Su inclusión en la obra de Montalvo es especular a la de otros caracteres como Arcaláus el Encantador, polarizando los ejes del Bien y el Mal en sus papeles de auxiliar y oponente respectivos del héroe. Urganda recibe (como Morgana el de “el hada”) el sobrenombre de la

---

con el de la Dama del Lago, cierra el silogismo: la Dama del Lago ha de ser Morgana, origen y final de la tizona y personaje contaminado posteriormente por la presencia de la joven Nimué, por otro lado tan especular a sí.

<sup>322</sup> “Amigos-dijo ella [Viviana]-, este hombre sabed que es hijo del diablo y sus obras hacía; y andaba en pos de mí por hacerme escarnio y deshonor, si pudiese, que él creía de mi tener mi virginidad, la que yo he ofrecido a Dios. Y nunca otro la tendrá sino Él. [...] Y puesto que él me quería escarnecer, mejor es que yo le escarnezca a él [...]”. *El baladro del sabio Merlín*, Edición de José Javier Fuente del Pilar, Madrid, ed. Miraguano, 2007, 2ª edición, p. 454. Anteriormente, Merlín acoge en su retiro de Brocelandia a la doncella, para la que funge como mentor y a la que inicia en el conocimiento supremo, sin evitar la atracción sentida hacia la joven. La virginidad de Nimué es rasgo distintivo con respecto a Morgana, así como extensión de la virtud suprema de la mujer medieval en la literatura, pues no es sino la *puella* quien domeña al unicornio, símbolo de entre cuyos valores destaca la indocilidad y la violencia extrema. Viviana aprehende la sabiduría del mago, deviniendo la alumna en maestra aventajada y heredera de los conocimientos sobrenaturales del mundo artúrico. Merlín es encerrado por ella en la gruta mágica, condicionando la debelación del taumaturgo al hallazgo del mejor amante del mundo, condición ésta que cumplirá Tristán según el texto y que propicia a su vez en la literatura castellana las pruebas de fidelidad amorosa construidas sobre el Arco de los Leales Amadores amadisiano.

<sup>323</sup> Su esencia proteica se manifiesta instantáneamente en un pasaje en el que sostiene un coloquio con Gandales; acabada la disertación éste asiste a la transformación de Urganda, que pasa de mostrar una apariencia juvenil (“no passava de diez y ocho años”) a semejar “vieja y lassa”. Cit. *Amadís de Gaula*, p. 256. Una situación paralela (ancianidad absoluta y omnisciencia) se observa también en la leyenda que acompaña a la Sibila cumana, si bien la senectud máxima de la profetisa es irreparable, frente a la fugacidad del cambio en Urganda.

Desconocida, insistiendo en las vetas ignoradas de su procedencia y teleología suprema. Urganda, como ser eterno, condiciona el destino del personaje desde antes del nacimiento mismo; sus profecías se muestran simétricas a los oráculos clásicos así como a las visiones de Merlín. La sabia, de la que en la primera intervención se menciona su boato como sobrecompensación a su belleza (escasa), indica críptica y sucesivamente a Perión y el putativo Gandales el destino que le aguarda al primero por intervención de su hijo (pese al desconocimiento que del niño tiene el padre), así como los grandes hechos que está llamado a hacer el Donzel del Mar. El oráculo mantiene las pautas tradicionales del cuento folclórico: no debe desvelarse el contenido de la profecía bajo pena de castigo (“si lo descubres, venirte ha por ello más de mal que de bien” exhorta Urganda a Gandales), y sólo tras la insistencia del interlocutor se revela la identidad de la profetisa. La primera aparición de la sabia arroja, además, comportamientos similares a los del hada artúrica, pues la veleidad del personaje bretón se asemeja a la inclinación que Urganda manifiesta para con el joven caballero enamorado de otra doncella, al que lleva consigo dejando sumida en la pena a la muchacha. Su reincorporación al romance se producirá en otro de los ciclos importantes del aprendizaje vital de Amadís: sus primeras aventuras. Urganda, como donante y auxiliar del héroe, dota a éste con obsequios también prodigiosos como lanzas o espadas con los que garantizar la imbatibilidad ante el adversario, o el anillo mágico con que anular las invectivas de Arcaláus contra Amadís y Oriana<sup>324</sup>, ya hacia el final del romance. Finalmente, la marcha de la sabia se produce de manera espectacular; la teatralidad de sus apariciones y desapariciones la proporciona el carro con forma serpentina que se asemeja al tirado por dichos animales con el que Medea<sup>325</sup> abandona la escena en la versión de Séneca. Asimismo, otros personajes femeninos de idéntica procedencia se yerguen como modelos para estas doncellas mágicas, y junto a Medea cabe mencionar a Circe, punto de partida de nuevos caracteres amadisianos como la

<sup>324</sup> El anillo folclórico protege a quien o quienes lo portan, Urganda lo entrega a los protagonistas para que el Mago pernicioso no obre contra ellos “[...] mientras en las manos los traxerdes ninguna cosa que por él se haga vos podrá empecer, ni otro alguno de vuestra compañía, ni sus encantamientos ternán fuerza ninguna mientras preso lo tuvierdes [...]”. Cit. *Amadís de Gaula*, p. 1634.

<sup>325</sup> La Helíade se sitúa, inequívocamente, en la génesis de estos personajes femeninos sobrenaturales que, aunque de ascendencia celta los primeros, están conformados sobre patrones universales cuyos rasgos comparten con la hechicera por antonomasia de la mitografía griega.



secundaria Doncella Encantadora<sup>326</sup>, derrotada y despeñada finalmente por el caballero felón del que habíase enamorado.

Por último, las mujeres de naturaleza maravillosa, mensajeras, guiones de desfiles prodigiosos y portadoras místicas en el ciclo artúrico del santo plato y la lanza sangrante, custodias de fuentes, castillos o grutas ayudan a integrar la realidad paralela a la mimética, sin que pueda disociarse de ésta porque, juntas, construyen el romance como mundo posible.

### I.5.2.3. Auxiliares, agresores y antihéroos.

Con frecuencia se ha mencionado que la distribución de personajes en el romance caballeresco se realiza a tenor del maniqueísmo esencial de éste, de ahí que sobre la consideración positiva del héroe y la dama no quepa vacilación alguna, dimensión, sin embargo, que en los personajes secundarios precisa de puntualizaciones dependiendo de su funcionalidad. La aventura, como ruptura del orden y la justicia natural, es el resultado de la oposición agónica entre quien quebrantó la armonía y el héroe predeterminado a restañarla mediante confrontación personal. El primer actor de esta dicotomía se ancla, por compensación lógica, en el eje negativo, asumiendo las funciones del oponente, villano o definitivo antagonista. Su caracterización se traza por oposición al protagonista, desde el también doble plano físico y psicoemocional, y cuenta, al mantener una simetría invertida con respecto a aquél, con auxiliares y ayudantes diversos con cuyas acciones trascendentes procurará desbaratar los fines nobles del protagonista. De este modo, héroe y oponente se encuentran respaldados por sus respectivos auxiliares y donantes, que tanto de manera continuada como puntualmente y a través de la concesión de objetos prodigiosos e intervenciones *ex machina* por parte de los entes maravillosos, sobredimensionan las acciones por hacerlas alcanzar la esfera de lo sobrenatural.

---

<sup>326</sup> “Sabed que [...] aquella roca fue poblada por una donzella que de allí fue señora; la cual mucho trabajó de saber las artes mágicas y nigromancia, y aprendiólas de tal manera, que todas las cosas que a la voluntad le venían acabava. [...] muchas vezes acaeciõ tner alderredor de aquella pena muchas fustas que por la mar passavan desde Irlanda y Nuruega y Sobradisa a las ínsolas de Landas y a la Profunda Ínsola. Y por ninguna guisa de allí se podían partir su la donzella no dicesse a ello lugar desatando aquellos encantamentos con que ligadas y apremiadas estavan, y dellas tomava lo que le plazía; y si en las fustas venían cavalleros, teníalos todo el tiempo que le agradava, y fazíalos combatir unos con otros hasta que se venzían ahun matavan, que no havían poder de hazer otra cosa, y de aquello tomava ella mucho plazer”. Cit. *Amadís de Gaula*, pp. 1695-1696.

### Escuderos y caballeros gregarios.

Del caballero andante ya se mencionó su origen histórico coral, como segundón perteneciente a una familia de linaje, que por mantenimiento íntegro de hacienda confina al resto de hijos varones o a la Iglesia o a la Milicia. El joven bachiller, provisto de caballo y armadura, a menudo se une a otros que, como él, vagan erráticos, en busca de fortuna y dama, y a la espera de demostrar socialmente su destreza en combates cortesanos en tiempos de paz o como mercenario en los de guerra. Los autores de los *romans* primitivos no erradican por completo el contexto real del que proceden sus personajes, rodeando al héroe de una comitiva afín y prestigiosa que actuará de modo coral y en cuya jefatura se instalará al protagonista, cuando no haya emprendido éste la hazaña en solitario. El destacamento militar de la épica proponía un abnegado coro de caballeros andantes pese a su subordinación al protagonista principal, que también se mantiene, al menos actitudinalmente, en el comportamiento gregario de los *iuvenes* del romance artúrico<sup>327</sup>. La situación del grupo se ve, sin embargo, modificada sustancialmente en el romance peninsular ante la ausencia de un referente vertebrador común de los caballeros, que no ha de ser otro que una orden de caballería concreta que fomente la hermandad connatural. Con *Amadís de Gaula* y sus congéneres la adscripción a una orden específica se anula, y los caballeros noveles profesan en la caballería en términos absolutos, sin entidad nominal precisa alguna. Tan solo *Tirante el Blanco*, probablemente como única y nueva novela caballeresca que ficcionaliza las biografías primitivas de caballeros reales frente al libro de caballerías (según propuesta de Martín de Riquer<sup>328</sup>), incide en que el héroe ha profesado en una orden auténtica, la de la Garrotera<sup>329</sup>, tal y como se indica en el subtítulo. Por ello, el individualismo

<sup>327</sup> Chrétien convoca en sus composiciones a los caballeros de Arturo en Camelot para la celebración de las fiestas principales del calendario litúrgico. Sin embargo, los caballeros de la Mesa Redonda no manifiestan un comportamiento homogéneo o unidireccional en sus intervenciones, pues si en los conflictos bélicos se revelan como soldados excelentes a las órdenes del *primus inter pares* Arturo, cuando el reino se consolida y el hallazgo del santo plato se convierte en acicate principal, los caballeros emprenden su búsqueda en solitario (o en pequeños subgrupos, como el que protagoniza la *Búsqueda del Grial*), precipitando la extinción de la Orden y el reino que Arturo y Ginebra lamentan. Los caballeros artúricos se formulan como correlato cortés a los Doce Pares que admira Don Quijote, y entre quienes se encuentra Roldán. A su vez, la simbología numérica de los paladines de Carlomagno se correspondía con la bíblica, sin que los textos de Monmotuh, Wace, Troyes o Malory hayan indicado que los caballeros artúricos reiteran la cifra.

<sup>328</sup> Prólogo a la edición de Planeta. Barcelona, 1990, p. 47.

<sup>329</sup> La orden de la Garrotera no es sino la adaptación de la (orden) de la Jarretera o Charretera, cuya fundación también recoge Martorell en su obra, orden a cuya cabeza se sitúa, en la actualidad, la Reina Isabel II de Inglaterra.

absoluto que recae sobre el héroe se va a ver mitigado parcialmente con la compañía de un *alter ego* atemperado, el escudero, cuya presencia inaugura el Ribaldo de Zifar y culmina Sancho. El mismo caballero a menudo ha ostentado la condición de tal, por ser la etapa última en su formación y constituir un cargo honorable si se desempeña ante cualquier autoridad palatina. Entre caballero y escudero se produce un acompasamiento afectivo o *pas de deux* por proximidad, analogía, o reflejo -no sin tibieza- de las cualidades del primero en el segundo. Gandalín es la propuesta habitual del escudero característico<sup>330</sup>, si bien es reseñable la actuación de Manesil, escudero del caballero Clarián de Landanís debido a la conciliación que hace de dos aspectos básicos: la funcionalidad del escudero auxiliar y la aplicación práctica del objeto mágico con que resolver favorablemente las adversidades. Encantado y torturado el príncipe sueco (el escudero lo halla crucificado y sometido a vejaciones inhumanas), el escudero acudirá en su rescate, no sin ingerir el bebedizo mágico que lo invisibiliza y gracias al cual puede cegar y matar a las gigantas responsables del atropello<sup>331</sup>.

### Donantes sobrenaturales.

El héroe épico y posteriormente el narrativo cuentan, para la superación de sus aventuras, con el auxilio inmediato de figuras de esencia sobrenatural cuyos rasgos se han anticipado en las aportaciones femeninas a esta subcategoría. Hera, Hermes o Palas actuaron como ayudantes de algunos de los principales personajes mitológicos gracias a la naturaleza divina y consecuentemente omnímoda que poseían; el cuento folclórico procede a universalizar dichas figuras despojándolas de connotaciones culturales concretas, mientras que el *roman* propuso figuras intermedias no sacralizadas, sino autorizadas por Dios -dado el contexto teocéntrico en que se hallan- aunque sobredotadas en esencia y poder como para emprender y procurar acciones imposibles al hombre. El héroe nace a menudo auspiciado por un fátum complaciente o una profecía favorable enunciada por el personaje mágico guardián. De Arturo y Amadís, como ejemplos de héroes en textos y contextos diferentes, se anticipan sendos

<sup>330</sup> El hermano de leche de Amadís no sólo acompañará al héroe en sus aventuras, también participará en el entramado amoroso que le acerque hasta Oriana (no sólo las dueñas de las damas asumen este papel, debiendo compartirlo con el escudero por poseer ambos roles la mayor estima ante sus respectivos señores), e incluso protagonizará eventuales gestas, como la decapitación de la ya mencionada gigante Andandona.

<sup>331</sup> Álvaro de Castro, *Libro segundo de Don Clarián de Landanís*. Vid. *Aventuras de Libros de caballerías*.

porvenires triunfales, si bien el rey de Camelot sucumbe ambiguamente tras la batalla en Camlann. La prolepsis narrativa, aunque cifrada y alegórica en ambos casos, la formulan Merlín y Urganda la Desconocida, caracteres afines en funcionalidad. El personaje trascendente se compromete, frecuentemente desde el nacimiento del héroe, a protegerlo y guiarlo durante su trayectoria vital, determinando la formación del niño y aconsejando, en el caso de Merlín, en la edad adulta. Merlín reproduce el arquetipo del mentor, interviniendo activamente incluso en la concepción del niño como pudo comprobarse, atrayendo sobre sí la capacidad transformadora del taumaturgo-druida, el asesoramiento prudente y práctico del consejero medieval y la protección del *psychopompos* clásico. Así también, magos, hechiceros y sabios que se incorporan al romance de caballerías ofrecen protección y amparo a sus pupilos, procurándoles el medio imprescindible (y a menudo mágico) para la superación exitosa de las pruebas iniciáticas. Veamos algunos ejemplos: el ya mencionado Clarían de Landanís es agasajado por la Doncella Encubierta con motivo de su profesión como caballero novel con

un manto y un chapeo, y [...] un anillo, todas tres joyas tan ricas cuales  
hombre jamás nunca las viera.

Cada uno de los presentes guarda mágicas propiedades, así, el manto advierte con su brillo de las intenciones fieles o aviesas de los interlocutores, el sombrero actúa como triaca contra venenos y el anillo sana de inmediato cualquier herida. Amadís parece contar tan sólo con una auxiliar femenina, Urganda así como con el maestro Elisabad, perteneciente a la corte de Grasinda<sup>332</sup>. El físico reproduce el papel que en el ciclo artúrico han desempeñado Morgana y Merlín separadamente, pues al curar las heridas emula a la primera que asumió la responsabilidad de la sanación prodigiosa e inconclusa de Arturo en Avalón. Elisabad carece, sin embargo, de la naturaleza superior

---

<sup>332</sup> Se trata de uno de los episodios más conocidos del libro tercero de Montalvo. El autor recurre al motivo folclórico del auxilio por parte de terceros al héroe o personaje principal (Filemón y Baucis, Ovidio, *Metamorfosis* VIII; Q1.1. “Dioses (santos) disfrazados recompensan la hospitalidad y castigan a inhospitalidad”, Aarne y Thompson, *Los tipos del cuento folclórico*), desconociendo la identidad de éste (con lo que se prueba la bondad de los auxiliares circunstanciales). Amadís ha comparecido ante la dueña y su corte bajo el disfraz onomástico de Caballero de la Verde Espada, sudoroso, sucio, malherido, pese a lo cual “recibió tanta honra, tanto placer como si de cavallero pobre andante que parecía fuera manifestado a ella ser fijo de tan noble rey como lo era el noble rey Perión de Gaula, su padre”. Cit. *Amadís de Gaula*, p. 1125.

de sus predecesores, pero su presencia junto al héroe será garante del pronto restablecimiento de cuantos personajes se pongan en sus manos.

### **Oponentes, villanos y agresores al servicio del antihéroe.**

La aventura es el pilar constructivo del romance y Covarrubias señala que, tomada la voz como sustantivo “entonces es término de libro de cavallerías; y se llaman aventura los acaecimientos en hechos de armas”. La ruptura del orden previo y la obligación del caballero a su restauración por los votos profesados exige de una fuerza desencadenante, no sólo del agravio bien contra un personaje concreto, bien contra un colectivo (pueblo, país...), sino también del hostigamiento permanente al caballero con la finalidad de perpetuar el daño infligido. La confrontación entre el personaje negativo y perverso que se tipifica como oponente o agresor y el héroe revela, finalmente, la disociación maniquea de todo elemento narrativo del romance en el plano del Bien o el Mal. El antagonismo desarrollado entre ambos actantes cuenta con nudos narrativos resueltos favorablemente por el protagonista, aunque pueda dilatarse su victoria con aparentes triunfos del oponente. Éste responde a las técnicas constructivas actanciales básicas del relato tradicional, basando su desarrollo en la superposición de un conjunto de claves deconstructoras de las del héroe. El carácter protervo se manifiesta en cada una de sus actuaciones, y llega a somatizarse también a través de la prosopopeya, que presenta verdaderas figuras repulsivas e incluso teratológicas. El estigma físico predetermina la reprobación de sus etopeyas, aunque eventualmente se pueden incorporar a la trama caracteres encajables a priori en esta categoría sorprendiendo posteriormente al lector por sus acciones favorables al héroe. La funcionalidad del antagonista es, por tanto, la implantación en el microcosmos narrativo de un código de funcionamiento ético transgresor del ideal desarrollado, invirtiendo así el paradigma moral de la caballería. La pluralidad de antagonistas y las diferencias que entre ellos entablan permiten, a su vez, observar una triple posibilidad en el texto: oponentes exclusivamente humanos, sobrenaturales o mágicos y, por último, monstruosos y dotadas con extraordinario poder devastador.

**El agresor humano. El mal caballero. El traidor.**

El agresor establece el reflejo invertido de las cualidades heroicas. Frecuentemente, el oponente tradicional del héroe en el romance es una figura máxima del escalafón jerárquico, y el lector encuentra a reyes o emperadores de exóticos países retando a otros tales, si bien esta animadversión atañe a una visión de conjunto que no se atomiza en el héroe protagonista, sino que se manifiesta en las cartas de batalla nacionales o internacionales. Si focalizamos la atención sobre los personajes que albergan inquina hacia el caballero, encontramos a menudo personajes egregios que canalizan su desagrado al protagonista, tal vez por celos. Acordes con esta tipología destacan el propio rey Lisuarte, padre de Oriana, quien manifiesta aversión al hijo de Perión e incluso llega a expulsarlo del reino, o el alevoso Abiseos, hermano del rey de Sobradisa y nuevo monarca tras el fratricidio perpetrado<sup>333</sup>. En otras ocasiones, el antihéroe se mueve por pulsión amorosa, ocultando pasos u obligando a cuantos caballeros encuentre a proclamar la belleza de su dama. Angriote d'Estravaús o Cuadragante son algunos de los personajes amadisianos que ejemplifican este tipo, pero tan sólo inicialmente debido a su conversión en caballeros leales al de la Ardiente Espada tras ser derrotados por éste. Por último, también ha de mencionarse la presencia de personajes secundarios negativos debido a su carácter traidor. El mal consejero de orígenes medievales, recogido tanto en el cantar de gesta (Ganelón) como en la cuentística castellana (cuyos exponentes máximos son los chacales Calila y Dimna) es retomado por el romance de caballerías, que en ellos vuelca al cortesano perverso que, o bien distorsiona el sentido recto de su asesoramiento al monarca, traicionándolo a menudo, o bien discurre nuevas formas con las que hostigar al caballero, redundando sus actuaciones en detrimento lógico de aquél.

**Magos y nigromantes.**

Ambos auxiliares se conceptúan negativamente debido a su papel coadyuvante junto al agresor. La sobredotación maravillosa estará siempre supeditada a la permisividad divina, por lo que sus intervenciones, contrarias a los designios morales que defiende el caballero, suelen estar justificadas de antemano por la voz narrativa

---

<sup>333</sup> Este episodio desencadenará una lucha de poder interna en el reino que alcanzará relevancia internacional en el contexto espacial de *Amadís de Gaula*, exigiendo el crimen la reparación de la justicia por Amadís y Agrajes, ante quienes finalmente ha de sucumbir.

como suceso extraordinario permitido por Dios para exaltar de modo apoteósico Su justicia, fáctica por la acción del héroe. Aunque el público del romance termina contando con una galería de personajes tipificados nuevamente, las posibilidades creativas en su configuración son mayores que las que ofrece un oponente humano, por lo que al conferir los poderes a éstos, los autores recurren a propuestas novedosas que buscan la ruptura de la identificación mecánica de los lectores (si bien no terminaría de conseguirse). Por ello, son numerosos los personajes que como tales están consignados, destacando sobremanera Arcaláus el Encantador, hechicero subyacente en toda la trama amadisiana y responsable de la tergiversación del cauce narrativo hasta presentar ante el héroe numerosas aventuras y traiciones, alcanzando inicialmente una consideración superior a éste por conseguir encantarlo y derrotarlo<sup>334</sup>. El antagonista mágico lo es doblemente, pues si se confronta con Amadís también lo hace con Urganda, al compartir ambos idéntica condición óptica. Finalmente, es interesante la justificación última que los “editores” de los manuscritos encontrados proporcionan a determinadas figuras dentro de esta categoría: los sabios. Los personajes así conceptuados son los ejecutores de la redacción final de las hazañas, dependiendo de su criterio, afecto o desfavorable al protagonista, la presentación que de ellos se haga. Cervantes incide abiertamente en este aspecto a lo largo de la primera parte de su obra, manifestándose en un Don Quijote en extremo preocupado por los follones encantadores conjurados en su contra para que quede memoria vil de sus gestas, memoria a su vez escarnecida por la permutación de la realidad tangible que el caballero reconoce tras cada fracaso<sup>335</sup>. Como el resultado distará de lo esperado por el desajuste entre la situación pragmática y la fenomenológica para Don Quijote, éste debe recurrir, para condicionar el desastre, a la intervención *deus ex machina* aviesa de la única figura capaz de domeñar el destino

<sup>334</sup> En el primer libro de Montalvo, Arcaláus hechiza a Amadís tras la liberación de unas dueñas por el joven. En el combate cuerpo a cuerpo, y a punto de ser alanceado por el caballero, Arcaláus convoca sus poderes y neutraliza a Amadís, que cae desfallecido ante él. Sólo en el capítulo siguiente (XIX) la intervención también prodigiosa de una doncella y su conjuro devolverá la salud al hijo de Perión.

<sup>335</sup> Don Quijote se atendrá siempre al código regulador de la caballería andante para superponerlo a la realidad aséptica que le rodee cuando la coyuntura resulte mínimamente análoga a lo estipulado por dicho código. A tenor de estas similitudes esporádicas (una comitiva, un traslado, mujeres ataviadas con traje de camino, construcciones de altura considerable y robustez, color sobredorado en cualquier objeto metálico...), Don Quijote reproduce el funcionamiento interno de la aventura, metaforiza los elementos brindados por la coordenada en la que se encuentra, suple mentalmente las carencias y mima la hazaña.

de los héroes: el sabio o mago<sup>336</sup>. Por último, de los sabios escritores se infiere que acompañan a su calidad como personajes activos en la trama, la naturaleza de testigos omniscientes y ubicuos, pues si Sancho se hizo “cruces de cómo las pudo saber el historiador que las escribió” al comienzo de la segunda parte, Don Quijote asegura que “debe de ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia; que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir”<sup>337</sup>.

### **Monstruos y figuras teratológicas.**

El romance, heredero de tantos personajes tradicionales, recupera para la disposición maniquea de los propios figuras híbridas en las que lo humano y la degradación monstruosa se concilian como ejemplos de caracteres abyectos, contrarios al héroe. La mentalidad mítica con que se concibe el enfrentamiento entre buenos y malos en el cuento folclórico exige de iconos paradigmáticos sobre los que volcar plásticamente dichas atribuciones morales. De esta disociación resulta el hecho de que los personajes teratológicos, a menudo revisión de otros tantos clásicos (Escila y Caribdis, Hidra de Lerna, Minotauro, Cerbero, titanes, gigantes, hecatonquires, cíclopes...) sean interpretados como vicarios o significantes distensos de la noción absoluta del Mal. Todos ellos actúan impulsados por la necesidad de anular la potencialidad buena del héroe, mostrándose repugnantes en apariencia y letales en actuación. Su creación implica la mixtura de naturalezas o esencias, por lo que el conjunto de figuras deformes y peligrosas que atenta contra el orden en el romance recurre al Bestiario medieval como fuente de inspiración, en colaboración con la épica y mitología grecolatinas, y desde la intención final de conformar monstruos infernales capaces de suspender el ánimo del lector. Sus funciones se diversifican en acciones concretas, como la de servir de vehículo al personaje superior que los domina o crea (incluso Urganda se desplaza a menudo sobre una serpiente), custodiar estancias mágicas, dificultar el acceso hasta éstas o simplemente perpetrar daños físicos

<sup>336</sup> A lo largo de la novela, Don Quijote enumerará y denominará a numerosos sabios y hechiceros enemigos declarados, comenzando su censo el sabio Frestón, al que acusa no solo de la transformación de los gigantes en molinos de viento (I, VIII), sino también de arrebatarse su biblioteca.

<sup>337</sup> *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* II, II. La presencia soterrada del sabio encargado de narrar a la posteridad las hazañas del caballero es una constante en el decurso de las aventuras. Ya en su primera salida en solitario (I, II) Don Quijote menciona en dos ocasiones al sabio innominado que escribirá sus *famosos hechos*, ratificando la tesis de Torrente Ballester de que el anhelo auténtico del manchego es verse convertido en personaje de novela.



insoportables a quienes contra ellos se batían. El monstruo es la prolongación terrenal del inframundo, con independencia de que su ubicación implique la *catábasis* física o simplemente alegórica (por ejemplo, en un castillo o selva). Por ello, mientras que *Tirante el Blanco* no proporciona apenas esta tipología de personajes, *Amadís de Gaula* y el resto de los romances caballerescos aportan un nutrido estadillo de nombres y caracteres afines a la categoría tratada. De entre ellos, destacan habitualmente los gigantes (y jayanes), los endriagos, las figuras zoomórficas<sup>338</sup> y enanos<sup>339</sup>. Finalmente, es interesante la supresión en el romance castellano, de la figura antagónica y maligna de la bruja, personaje cuyo comportamiento se ajusta al parámetro del agresor dotado con sobrecompensación mágica y penetración de las fuerzas ocultas. Mientras que en el cuento popular la bruja es depositaria del arco variado de acciones reprobables y desencadena el conflicto y vejación de los protagonistas (es el caso de la mítica Baba Yaga de la mitografía eslava), en el romance este rol se ve sometido a una transformación sutil y feérica que ofrece como resultado definitivo a Morgana, Viviana o Urganda. En ninguno de los tres casos se referirán a ellas como brujas ni el narrador ni los personajes. Paralela a esta tendencia, Cervantes incorpora referencias al colectivo de las brujas en sus *Novelas Ejemplares* de estética realista (a tenor de la subdivisión de Casaldueiro) y resto de producción, pero no así en el *Quijote* y pese a que su interpolación en el largo censo de personajes hubiese supuesto un ejemplo añadido de deconstrucción prosaica del empaque sobrenatural con el que hadas, magas y hechiceras se adornan en los libros de caballerías. La novela, que “no tiene ninguna contaminación mágica o infernal”<sup>340</sup>, se mantiene especular a la premisa tácita de la supresión en clave literaria de estos personajes, probablemente por la pragmática repercusión social de las mismas, y por la incorporación peligrosa de una realidad anatemizada, divergente por completo del universo idílico plenamente aceptado por los lectores en el pacto de ficción del romance.

### I.5.3. Espacio y tiempo. Coordenadas referenciales y simbólicas.

Las nociones de tiempo y espacio, planteadas como realidades indisolubles por Mijaíl Bajtín, enmarcan las acciones del romance de caballerías. La doble ubicación

<sup>338</sup> El Cabalión del *Florisel de Niquea* es una clara adaptación del Minotauro cretense.

<sup>339</sup> Estos últimos pueden incorporarse, no obstante, como auxiliares del héroe, tal será el caso de Ardián en cuyo honor Amadís se hace nominar durante un tiempo Caballero del Enano.

<sup>340</sup> José Luis Lanuza, *Las brujas de Cervantes*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1973.

espaciotemporal no se manifiesta unívoca y se convierte en un signo cuyo significante aparece vinculado a una lectura del tiempo o el espacio que, en general, trasciende la mera literalidad. Espacios y tiempos en el romance tradicional admiten exégesis abismada, con valores estéticos y finalmente simbólicos que logran enlazar con toda una filosofía maniquea del espacio de raigambre medieval y clásica, confiriendo especial relevancia a la profusión de espacios y al escapismo temporal. El traslado del héroe desde su nacimiento mismo hará de éste un viajero inexorable en sentido estricto y también trascendente<sup>341</sup>; el héroe será alojado a lo largo de su trayectoria por multitud de espacios de los que sin embargo, se podrán extraer características comunes organizadas en torno a dicotomías conceptuales: espacios centrípetos y centrífugos, espacios naturales frente a la *civitas* caballeresca (en realidad, reducida al castillo), y espacios para la *anábasis* y la *catábasis*, todos ellos contruidos sobre la idealización absoluta que preside el texto. El exotismo cosmopolita medieval del libro de viajes ya visto se traslada al romance de caballerías, que dispone la génesis argumental en un enclave alejado, eufónico y de connotaciones exquisitas, inapreciable cartográficamente pero en ocasiones inspirado en espacios físicos reales, si bien sometidos a una desvirtuación positiva. La onomástica caballeresca ofrece la variada casuística de países, reinos o imperios a los que los caballeros pretenden honrar a través de sus actos. Gaula, Hircania, Grecia, Inglaterra, Niquea, Tracia, Bretaña, Landanís, Escocia e incluso el adyacente en la onomástica de Lanzarote (del Lago) expresan el escapismo físico hacia espacios o bien inexistentes, o con referencialidad cierta pero en cualquier caso no operativa puesto que no son tratados con rigor, sino desde la idealización que los convierte en paradigma. Inglaterra o Grecia no responden en modo alguno a los países reales en el momento en que son citados, como tampoco Tracia o Nicea mantienen la valoración geopolítica de la Antigüedad. Gaula es la desvirtuación fonética y morfológica de Wales-Gales, análogo en capacidad sugestiva a Inglaterra. Ninguno de estos espacios concita, sin embargo, el simbolismo emblemático del filantrópico Camelot artúrico, aunque mantengan la inconsistencia física de aquél en sus menciones.

---

<sup>341</sup> “El viaje da a estas novelas su argumento y su principio de unidad, [...] a causa del viaje los personajes se nos dan a conocer o se realizan y, por encima de esas aventuras grotescas o épicas, el autor piensa en otro viaje: el del hombre durante su existencia”. Roland Bourneuf Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989, pp.115-116.

### Espacios de lo centrífugo y centrípeto.

El desplazamiento viajero del caballero andante implica, siempre, su alejamiento con respecto al centro narrativo del que provenga. En este sentido, el trayecto adquiere denotación centrífuga<sup>342</sup>; la distancia para con el espacio matriz se ve ampliada proporcionalmente a las experiencias que matizan la pericia heroica, resultando con frecuencia especular, por el programa caballeresco que lo sustenta y la lucha maniquea entre ambos bandos, al sentido medieval de la cruzada, aunque desprovisto aquél del historicismo inherente de ésta. El catálogo de países compromisarios debía resultar pintoresco (por acumulación y exceso) y también exótico. La comparecencia de ejércitos caracterizados por la idiosincrasia de sus respectivos países ha de resultar llamativa a la perspectiva del narrador-editor, que relatará un encuentro ecuménico entre diferentes pueblos guerreros. Cuando el caballero no lleva aparejado el sentido de enfrentamiento como *primus inter pares* de un colectivo en la conflagración internacional, la aventura individualizada o atomizada en él precisara también del espacio que impele a lo centrífugo, aunque deban precisarse escenarios posibles próximamente. Sin embargo, frente a estas coordenadas expansivas, las que comportan el recogimiento espacial del héroe se ven engrosadas por matices relevantes vinculados por lo general, con la dimensión afectiva de éste. En la aventura individual y solipsista, los afectos del héroe pueden verse determinados e incluso somatizados por la espacialización que de él y sus actos se haga. El espacio puede condicionar la aventura y hasta corporeizar el estado de ánimo del caballero. Estos espacios con repercusión subjetiva en el personaje se contraponen a los primeros, a tenor del matiz centrípeto que

<sup>342</sup> Pongamos, como ejemplos de extensión en el espacio vertebrado por el héroe, algunos emplazamientos del *Tristán de Leonís*, *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*. *Tristán de Leonís* se vertebra principalmente en torno a tres grandes espacios: Cornualla (desde donde arranca la acción una vez que Tristán ya ha sido armado caballero por el rey Feremondo), Irlanda (el país del que procede el gigante Morlot, hasta el que llega Tristán tras haber dado muerte a aquél y en donde se producirá el encuentro con Iseo) y Tintoyl (el reino de Tintagel según la versión de Béroul, en el que se expone uno de los acontecimientos más controvertidos del *Tristán*, el *quid pro quo* folclórico por el que la reina Iseo es sustituida en el lecho por Brangel. La estancia de la pareja en Tintoyl se prolongará “en gran solaz bien dos años”. Más significativos y pretenciosos resultan los de Amadís o Tirante, en los que aparecen ciudades y países como Gaula (castellanización de Gales), la Ínsula Firme o la Peña Pobre vertebrando los dos primeros libros de *Amadís de Gaula*, Constantinopla y Gran Bretaña espacializando buena parte de las aventuras más decisivas de los dos últimos libros, o en el caso de *Tirante el Blanco*, Jerusalén como detonante del preámbulo narrativo que medula el conde Guillén de Varoique, seguido de referentes reales como Inglaterra o Gran Bretaña, Roma, Rodas, Sicilia, Alejandría (pese al anacronismo que permite la copresencia de las primeras con la última, a la que se hace depositaria todavía de su antiguo esplendor clásico) o Constantinopla. Estos espacios funcionan así como elementos aglutinadores de aventuras episódicas aunque incardinadas todas ellas hacia una única finalidad: la reposición de la justicia quebrantada.

manifiestan. El personaje parece replegarse sobre sí mismo en determinadas circunstancias, siendo la más evidente la que le impulsa a expiar su culpa amorosa, volviéndose penitente<sup>343</sup> como Lanzarote- Caballero de la Carreta, Amadís-Beltenebros o Don Quijote-Caballero de la Triste Figura como pudo verse. Todos ellos se recogen en espacios naturales y abiertos, aunque inextricables e inhóspitos (la Peña Pobre, al borde del acantilado o Sierra Morena). La ubicación en el medio natural reporta al personaje aislamiento y soledad, así como contacto con lo telúrico y primigenio, favorecedores del refinamiento espiritual del retiro y ascesis amorosa. De este modo, suprimido todo estímulo exterior y consagrado a la espiritualidad amorosa de la caballería, el héroe se mimetiza con el medio, somatizando la floresta, selva, bosque o peña el tiempo de introspección del caballero tras la toma de conciencia de su indignidad (errónea, como se indicó) ante la dama. El bosque se convierte en la primera de las “moradas interiores” de la experiencia vital del protagonista. Otras de las lecturas simbólicas de un enclave específico la aporta la mazmorra, con su movimiento descendente, en la que el héroe se encuentra encantado. La torre, con un sentido inverso en el espacio, no sólo funge como coordenada física del cautiverio del personaje, también materializa –siempre y cuando éste no haya perdido la consciencia- un nuevo giro intimista en la doble apreciación que lectores y el propio personaje hagan del

---

<sup>343</sup> La conversión de Amadís en Beltenebros, que emula posteriormente un Don Quijote mutado en Caballero de la Triste Figura, impone un parón narrativo en la trama, consagrada a la exposición de las pulsiones amorosas que el desorientado Amadís alberga ante el rechazo de Oriana. En otras ocasiones, el abandono de las vanidades mundanas responde tan sólo a necesidades espirituales y eremíticas, que sin embargo, no se prolongan en exceso en el protagonista. El caballero es, ante todo, un personaje de acción que detenta la responsabilidad central en el avance de la trama, por lo que todo detenimiento en su trayectoria ralentiza los acontecimientos y, finalmente, lo desnaturaliza. Si bien la penitencia se orienta hacia la expiación de la culpa amorosa, en un mínimo de ocasiones puede asistir el lector al mantenimiento del concepto natural del término y su consecuente interpretación en clave religiosa (y no cortés). La piedad, el recogimiento, la desazón íntima del caballero, el afán por el autoconocimiento, la remisión de alguna falta ominosa o la necesidad de ejercitar la confesión u oración pueden conducir a su ascesis particular, diferente en dos aspectos con respecto al modelo amadisiano o caballeresco: 1º. El lugar elegido suele ser una ermita, eremitorio o capilla olvidada, provistos de lo indispensable para vivir (yacija, riachuelo). 2º. Se produce la trasposición momentánea, bien del acompañante, bien del mentor por un nuevo personaje. El escudero puede verse soslayado, y como tutor emocional se halla a menudo un anciano anacoreta. Este paréntesis, que en *Tirante* se revestía con el adoctrinamiento caballeresco que encaja con las afirmaciones de Rafael Mérida Jiménez (“[...] los ermitaños aparecen representados como modelos de perfección, de bondad y de sabiduría; de aquí que su misión sea fundamentalmente didáctica, al representar ellos mismos un espejo comparativo a través del cual los caballeros [...] contemplarían [...] el ideal cristiano que inspiraron”. “Monasterios y ermitas en el *Amadís de Gaula*. Encrucijadas narrativas e ideológicas de Garcí Rodríguez de Montalvo”, en *Amadís de Gaula: Quinientos años después*), prevalece en novelas contemporáneas como *Siddhartha* (Hermann Hesse, 1922), o más recientemente a través del caballero protagonista de *Mont Elín de los caballeros* Fernando de Balboa (Juan Francisco Jordán Montés, 2007).

suceso. La sobrevaloración del personaje protagonista puede atemperarse en el relato a tenor de las victorias inopinadas de sus adversarios, triunfos que minimizan al héroe sólo con la finalidad de redoblar el enaltecimiento de éste una vez sea liberado bien por sus caballeros, bien por sí mismo o su auxiliar sobrenatural. El torreón y la mazmorra contribuyen, pues, al espacio de la revelación de la propia (aunque eventualísima) vulnerabilidad. El personaje adoptará una nueva postura introspectiva, humilde y regresiva a una condición humana frágil, que nada pudo resolver contra los poderes del enemigo. Finalmente, los valores simbólicos e interdiscursivos de espacios como el mar, el río o la montaña, comparecen con frecuencia en la arquitectura espacial del romance, sin modificar el valor universalmente conferido. El mar, con su lectura escatológica, culmina dos de los romances paradigmáticos, *La muerte de Arturo* y *Amadís de Gaula*, incidiendo en la dilatación ininterrumpida y eterna de sus vidas casi extintas.

### **Espacio natural frente a la *civitas* caballeresca.**

Junto a la somatización de las pulsiones íntimas amorosas del caballero, el espacio abierto y natural acoge otras valoraciones que lo contraponen con el urbano, sistematizado y cortesano, del que parte y hasta el que regresa el héroe tras concluir cada uno de los ciclos narrativos. El medio natural adquiere, asimismo, diversas plasmaciones, destacando el jardín, la floresta, la selva o bosque, y dentro de éstos, el espacio feérico de la fuente. La isla, de presencia permanente en el romance tradicional, admitirá nuevas lecturas encuadradas en el exotismo costumbrista de quienes la habiten, así como en la ejemplificación de realidades organizadas paralelamente al mundo del caballero, que ha de ser tomado a su vez como paradigma de civilización en ocasiones abrogada. La conformación del espacio natural opta por graduar el bucolismo en sentido mayor o menor en función de la exégesis que el autor desee concederle. Ante una unidad de acción amorosa, se postula el jardín o paraje edénico construido sobre *locus amoenus* absoluto. La armonía y exaltación pasional de los amantes tiene lugar en un espacio que favorezca el equilibrio y la belleza, y el jardín o el paraje en campo abierto pero idílico brinda dichas connotaciones. Sin embargo, este bucolismo podrá verse atenuado conforme las acciones se alejen del componente amoroso del romance. La floresta ya no implica la disposición armoniosa del jardín, aunque connota espacio

igualmente agradable si bien no demarcado. En ella, y especialmente si incorpora una fuente o manantial, tendrán lugar las peticiones de ayuda por parte de personajes desconocidos que reclamarán la presencia y actuación del héroe. La fuente concita lo fantástico y pone en contacto, a modo de espejo, la realidad natural a la que pertenece el héroe y la trasreal. Junto a la fuente se halla el personaje, generalmente femenino y de esencia superior, que propone al caballero la aventura<sup>344</sup>. Por último, la desvirtuación creciente del espacio natural desemboca en la selva agreste. El lugar montaraz e indomeñable, ignoto cuanto más se interna el caballero en su fronda, corresponde a una visión del tiempo y el espacio al servicio de otra realidad igualmente sobrenatural, pero execrable, demoníaca y teratológica. El enmarañamiento formal de la selva es análogo al primitivismo físico y moral de quienes la habitan, por lo que las aventuras que puedan presentarse en este contexto confrontarán las fuerzas maniqueas del romance. Gigantes, monstruos o endriagos pueblan a menudo estos lugares, en los que no obstante también podrán enclavarse espacios inicialmente dependientes de la *civitas* (castillo, alcázar, palacio...), aunque deconstruidos y con interpretación negativa. Se añade a todo ello que frente a la libertad (incluso desinhibida) del paraje natural, la sistematización urbana imprime, al carácter del héroe y los demás personajes, la necesidad de ajustarse a un patrón social y moral enjuiciable. La urbe no aparece desarrollada con un sentido moderno en el romance tradicional. La ciudad se relega en exclusiva a los ámbitos de actuación del caballero, y como éste no desciende del estamento noble, es el castillo el que representa las dependencias connaturales del héroe. El castillo, alcázar o palacio (aunque el segundo de los términos goza de una connotación orientalista y exótica) aglutina funciones protectoras al tiempo que simboliza el poder supremo. En torno a éstos se organizarán contiendas, justas y torneos bien deportivos, bien amorosos, que subrayan las reglas y los mecanismos internos con los que se regula el mundo cortesano y exquisito del que no egresa jamás el romance. Sin embargo, el interior del castillo resulta a menudo caleidoscópico; las estancias numerosas que lo integran pueden a su vez somatizar nuevos tiempos ahora simbólicos, como la ya citada mazmorra con la primacía del Bien o el Mal, o las comunes *pieças* o cámaras mágicas, espacios de encantamientos y encantados, a menudo diseñadas de

<sup>344</sup> Ninfas, náyades u ondinas (variando su denominación en función de la ascendencia mitológica que posean) son los personajes que propician el desarrollo de las aventuras encuadradas en estos cronotopos. Más tarde, el Romanticismo las recuperará en relatos como la leyenda *Los ojos verdes* de Gustavo Adolfo Bécquer.

modo similares. La cámara defendida que antecede al Arco de los Leales Amadores es el prototipo de estas estancias en las que la decoración mural anticipa alegóricamente el tipo de prueba a la que deberán someterse los personajes.

### Espacios de *anábasis* y *catábasis*.

La dimensión simbólica del espacio se intensifica en la materialización que éste hace del tiempo agónico del héroe, es decir, del momento de lucha interna con una realidad demoníaca de la que se infiere el descenso a los infiernos. El averno<sup>345</sup>, físico en el modo en que Ulises, Eneas o Dante se introducen, o figurado y emocional supondrá indefectiblemente un movimiento descendente y el encuentro con la realidad sobrenatural que cae bajo el dominio de lo teratológico, execrable e infernal. La escenografía del descenso reitera unas pautas de construcción, en las que el héroe se halla a menudo en una gruta o caverna, custodiada por monstruos o endriagos con los que batirse, para finalmente obtener el objeto que indujo su puesta en camino. La *catábasis* implica el reto definitivo para el héroe. El viaje infernal entraña nuevos peligros que acechan no sólo a la integridad física del protagonista, también a la moral. El infierno puede acabar con la vida del héroe, y si esto ocurriese, la preparación espiritual con que se haya confortado antes del combate sería la única premisa sobre la que evaluar su salvación o su condena (aunque el maniqueísmo vertebral del romance impondría la opción inicial, ensalzando también así la figura del caballero). El infierno y sus guardianes suponen la máxima de las pruebas a que el héroe es capaz de someterse, y su superación implica, necesariamente, el trayecto inverso y por tanto, ascendente, así como el reconocimiento positivo e incluso revelador de su valía ante la comunidad. La *anábasis*, en sentido lato, excede la mera significación del viaje o expedición jenofontiana porque alcanza valores de exaltación y reconocimiento del héroe. La complementación del viaje a los infiernos con la *anábasis* aporta simetría en la arquitectura del espacio y el tiempo en el romance tradicional: frente al descenso al inframundo, el ascenso<sup>346</sup> para reinstalarse en la realidad habitual del relato. El

<sup>345</sup> El predecesor literario más plástico de la *catábasis* en el romance podrá aportarlo la epopeya inglesa; en efecto, determinados pasajes de *Beowulf* anticipan espacial e interpretativamente el descenso al infierno, en especial, aquél que relata el segundo de los viajes del héroe danés en busca de la madre del monstruo Gréndel, emprendiendo el viaje submarino fantástico en el que a su vez, aparece deconstruido el escenario asfixiante y abrasador por el lacustre.

<sup>346</sup> El héroe emprende un alzamiento, ya sea literal (el gauta Beowulf reflota con su armadura y la nueva espada para escapar de la caverna submarina de los monstruos, y Don Quijote es izado con las maromas

paradigma del descenso a los infiernos en el romance castellano se halla también en sendos pasajes de *Amadís de Gaula* y *Don Belianís de Grecia* (1547), con valoraciones análogas a los sentidos recogidos hasta aquí. Centrándonos en el segundo de los modelos, hallaremos que el héroe deberá defender a unas doncellas indefensas a la salida de Persépolis, por lo que se batirá contra un dragón espantable que emerge de la selva (y que modifica así la ubicación estricta de la *catábasis*). El episodio, de reminiscencias apocalípticas si bien con la confrontación estereotipada del varón caballero<sup>347</sup>, finalizará con el sacrificio de aquél, pues pese su superior fuerza y corpulencia, la figura teratológica e infernal termina abatida aún cuando D. Belianís se encuentra desprovisto de las armas mágicas<sup>348</sup> con que la doncella sabia Belonia lo dotó al comienzo del libro I. Resulta también interesante el sentido trascendente y maniqueo que este episodio reporta, por la calificación del dragón como “diabólico animal”<sup>349</sup> y la acción de gracias del caballero a Dios al finalizar la aventura (“No se vio jamás cosa más medrosa. Él se hincó de rodillas dando gracias a Dios, que de tan gran peligro lo librara”<sup>350</sup>). No obstante, otra de las aventuras relevantes no del príncipe de Grecia, sino de su amigo Periano<sup>351</sup> se desarrolla íntegramente en una de las grutas de acceso al Infierno, en sentido clásico y como homólogo de Hércules o Eneas el sultán persa. Finalmente, las anábasis podrán somatizarse con el ascenso a algún monte significativo. La manifestación de la valía personal admitirá así dos direcciones: la pública (desde la coordenada clásica, vetero y neotestamentaria) y la personal e introspectiva a través de la autofanía individual por la que el héroe aprehende su primacía.

---

de la Cueva de Montesinos), ya figurado (el héroe sale de la floresta infernal, pese a la linealidad del movimiento y su carácter centrípeto-centrífugo).

<sup>347</sup> *Apocalipsis* XII, 1-9. Se trata en definitiva, de una nueva recreación de la figura hagiográfica de San Jorge luchando contra el dragón.

<sup>348</sup> “[...] al cabo de los quales, queriéndose partir los cavalleros, la sabia les sacó unas armas tan ricas, que nunca rey ni gran señor tales las tuviera. Las del príncipe don Belianís eran todas amarillas con tantas labores tan naturales por ellas juntamente por tanta perlería que davan de sí tan gran claridad como si diez antorchas estuvieran encendidas [...]”. Jerónimo Fernández, *Don Belianís de Grecia* I-X, ed. de Lilia E. F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1997.

<sup>349</sup> *Belianís de Grecia*, en *Aventuras de libros de caballerías*, p. 221.

<sup>350</sup> Ídem, p. 222.

<sup>351</sup> La isotopía con que se traza este cronotopo es especular a la tradicional y rememora el infierno de Dante y Virgilio: los aullidos de dolor, la deconstrucción de los ríos infernales con la inversión de los cauces caliginosos, los monstruos infernales que navegan en esta brea y, finalmente, la mención de la Estigia y el Leteo parafrasean la escenografía mitográfica del Averno. El pasaje se traza asimismo con consciencia humanista y clásica, pues la abyección de los personajes que en él se dan cita se entremezcla con las menciones de Plutón o Caronte, así como con una relación de los tormentos a los que los pecadores son sometidos.



### La historia en la Historia. El tiempo interno.

Todo romance establece como premisa temporal sobre la que desarrollarse, la retrotracción hasta épocas lejanas en las que la incorporación naturalizada de lo mágico o fantástico se permite, precisamente, por esa misma distancia con respecto a la coordenada aquí-ahora de lectores u oyentes. El romance de caballerías hace uso de un tiempo legendario, es decir, de aquél que en las leyendas permite la realización del suceso sobrenatural sin que el receptor enjuicie su verosimilitud debido, justamente, a que *in illo tempore* el código que regía la realidad difería del pragmatismo que pueda ostentar el presente. Sin embargo, en el romance de caballerías se acompañarán anacrónicamente dos épocas: la elegida por el autor como coordenada histórica en la que desarrollar la trama, y la contemporánea práctica, transducida al texto a través de la ambientación, caracterización y empleo de usos y costumbres coetáneos a público y autor. La incongruencia es evidente: si la inmensa mayoría de los romances caballerescos optan por mantener el modelo artúrico que sitúa la trama en una época inmediatamente posterior a la pasión de Jesucristo, la construcción de los espacios y más concretamente, los caracteres, su ideología, moral, indumentaria y sistemas sociopolíticos circundantes transgreden el arcaísmo que la primera pauta temporal establecida exigiría<sup>352</sup>. Montalvo sienta las bases de una cronología pretendidamente historicista, pero también alejada del momento, y libre –por ancestral– de acoger cuantos sucesos pudieran ser calificados como inverosímiles por lectores y críticos guiados por la estética mimética. Son mínimos los detalles históricos verdaderamente constatables en el romance. La documentación, exigida en el libro de viajes y también en la crónica historiográfica, se obvia en el relato de caballerías, de modo que cuantas referencias a monarcas, emperadores o reyes, pactos, batallas y treguas puedan comparecer en el desarrollo argumental no corresponderán a sucesos notificados pragmáticamente sino a la libre creación del autor. Éste se procura así dos cualidades pretendidas: si por un lado la elección de una época pretérita le garantiza la viabilidad y naturalización de los acontecimientos, la formalización de la misma a través del costumbrismo inmediato le reporta cercanía práctica con los lectores, que comprenden mejor el universo del romance al identificar la intrahistoria en la que también se hallan insertos. Es

<sup>352</sup> “No muchos años después de la pasión de nuestro Redemptor y Salvador Jesuchristo fue un rey cristiano en la Pequeña Bretaña por nombre llamado Garínter, el cual, seyendo en la ley de la verdad, de mucha devoción y buenas maneras era acompañado”. Cit. *Amadís de Gaula*, p. 227.

infrecuente, por tanto, que el escritor despliegue referencias reales a lo largo de su texto<sup>353</sup>.

### **El tiempo constructivo.**

El empleo del tiempo narrativo o constructivo predominante es el que permite que la trama avance linealmente, sometiendo el orden de los acontecimientos a una secuencialidad causal y consecutiva. El comienzo *ab initio* del romance se vincula, por tanto, a la necesidad por trazar la genealogía del héroe, en un intento por emular la rememoración no sólo de los grandes antepasados de los personajes clásicos, también las extensas filiaciones bíblicas. Su objetivo es predeterminar el valor de la estirpe que confluye en su último representante; una vez consumado su propio ciclo vital, el héroe dará paso a las hazañas de su hijo, quien reproducirá puntualmente la inmensa mayoría de las características del padre y abuelo (de éste en menor medida, salvo que se trate del ciclo de los amadises, en los que el primitivo Amadís, abuelo de los nuevos personajes, es tomado como referente implícito<sup>354</sup>), imprimiendo una estructura circular al tiempo, ya catalogado como simbólico. Sin embargo, sobre esta estructura lineal y de evolución diacrónica, el autor injiere pequeñas anacronías tal y como se mencionó al hilo de la construcción episódica de las aventuras. Si bien no son abundantes, las rupturas de la unidireccionalidad del relato se resuelven en general, a través de las analepsis internas homodieéticas<sup>355</sup>, verbalizadas por personajes secundarios inicialmente que abren nuevos frentes narrativos (o unidades de acción), debiendo poner en antecedentes al héroe de lo acontecido si se demanda su auxilio. La segunda de las modalidades anacrónicas, la prolepsis, se asociará sistemáticamente a la profecía u oráculo, que bien pronunciado en la infancia del héroe como divisa o paradigma existencial, bien como soporte críptico de acontecimientos futuros, terminará desarrollándose, con lo que

<sup>353</sup> Ginés Pérez de Hita incorporará necesariamente dichas claves, mas su obra no se calificaría como romance de caballerías, sino como romance morisco e incluso protorrelato histórico, alejado de las convenciones que la ficción impone al primero de los tipos mencionados.

<sup>354</sup> Especialmente gráfico es el árbol genealógico del ciclo de *Amadís de Gaula* que bajo la coordinación de Anna Bognolo y Stefano Neri (Universidad de Verona), ha resultado del *Progetto Mambrino*. Pudo apreciarse en la exposición *Amadís de Gaula 1508: 500 años de libros de caballerías*. (9 de octubre 2008-18 de enero 2009). Biblioteca Nacional de España.

<sup>355</sup> Manteniendo la terminología genettiana, éstas podrán ser a su vez autodieéticas (una doncella pone al corriente al héroe de aquello que le ha ocurrido y para lo que pide restauración) o alodieéticas (una doncella informa al héroe de qué ha ocurrido en el reino y a terceros para la reparación, o expone la historia con que se adereza un paraje, castillo... por ejemplo, la Roca de la Doncella Encantada exige de la leyenda que la acompaña, para que Amadís pueda acometer la requerida aventura, ya en el libro IV.

subrayará la inexorabilidad de las sentencias dictadas por los personajes sobrenaturales. Por último, el desenlace de estos relatos incurre, habitualmente, en la imprecisión de la *opera aperta*, por lo que el texto está llamado a prorrogarse indefinidamente en la imaginación de los lectores, por la libertad conferida a éstos ante la ausencia de un final concluyente. El modelo de esta vaguedad oclusiva se halla en el ciclo artúrico; la barca conducida hasta Avalón, en la que es portado Arturo no responde a una realidad comprobada por el narrador, que soslaya indagar el final sobrevenido a dicha embarcación y se contenta con la presentación de la leyenda con que se adorna en la tradición oral. A través del final abierto, recae sobre los personajes la benevolencia del autor que los instala en una dorada medianía, alejados de la contienda entre poderosos y la guerra heroica. Amadís y Oriana han de dedicarse a gobernar, y sólo Tirante el Blanco comporta un final contundente al cerrar su fallecimiento cuantos ciclos o sagas pudieran haberse producido. La indeterminación con que finaliza la primera parte del *Quijote* había sido, por tanto, un reflejo intertextual más de los modelos narrativos deconstruidos; para invalidar la apertura que invitó a la continuación del apócrifo, Cervantes reconsiderará la última de las analogías entre su personaje y el referente de Martorell. El arte de buen morir de Alonso Quijano no sólo redime el disloque de sus últimos meses, también instala la obra en la completez máxima, impidiendo nuevas continuaciones.

### **El tiempo simbólico.**

El tiempo del romance no es tan sutil en sus valoraciones simbólicas como el paradigma escatológico medieval que porta la obra de Dante. Tampoco procura la invalidación del tiempo cronológico y natural a tenor de la noción del tiempo personal, subjetivo o kairológico que, sin embargo, Cervantes sí incorpora en el episodio a dos tiempos del descenso a la cueva de Montesinos. La inclusión de pasajes en los que la vivencia personal del momento excede en duración al decurso diacrónico del mismo no responde a conceptos como la *durée* bergsoniana contemporánea, sino al sencillo planteamiento folclórico que en el cuento oriental se identifica con motivos como el del canto del pájaro que hace al derviche perder la noción del tiempo y regresar al monasterio años más tarde. El romance, a través de la imprecisión del tiempo histórico manejado, se instala en la negación del tiempo mismo y por tanto en la inmanencia de

un pasado dilatado y redivivo en cada lectura. La valoración interna de este vector conduce hasta un eterno presente, debido a que el romance invalida las características del paso del tiempo diacrónico, pues ninguno de los personajes es sometido, por ejemplo, al envejecimiento connatural de aquél e incluso conviven en condiciones de igualdad física padres e hijos (tal es el caso de Amadís y Esplandián). La reiteración de ciertos acontecimientos narrativos, claves para la configuración del relato por pautar las generaciones de héroes encargadas de las gestas, incorpora también matices vinculables al eterno retorno griego y nietzscheano; las condiciones en que tiene lugar la concepción, nacimiento y crianza del protagonista van espejando a su vez las que arroparon a sus antecesores y predeterminando también las de sus descendientes. La circularidad temporal no sólo se infiere en estos episodios, a menudo los patrones sobre los que se construyen las aventuras están esclerotizados, y la recursividad manida instala al lector en la anticipación de la trama. La frecuencia de estas pautas procura, por tanto, la previsibilidad argumental y la reiteración puntual de tiempos y espacios. Finalmente, espacio y tiempo metafísicos se unen indisolublemente en el romance caballeresco.

#### **I.5.4. El mundo maravilloso. Fantasía, sueño, profecía y encantamientos.**

El romance descansa sobre tres aspectos organizativos: el amor y la aventura (que vertebran la congruencia temática) y la injerencia de lo fantástico no obstante su naturalización, emulando la capacidad generadora de la Naturaleza. El planteamiento argumental de unos sucesos inviables desde la perspectiva mimética o realista abocará al texto a su calificación como fantasioso, concepto degradante en cuanto a aplicación a una obra durante buena parte de la teoría y crítica literaria occidental. De la Edad Media se ha señalado cómo el erudito desdeña cuantos textos creativos se publiquen, por considerarlos carentes de utilidad alguna (praxis moralizante o propedéutica principalmente), carencias que dimanaban a su vez de la necesidad de los autores por ofrecer lo que la crítica contemporánea designa como “mundos posibles”<sup>356</sup>. La función

---

<sup>356</sup> “La noción de mundo posible se asienta sobre una concepción del universo basada en la existencia de diversos mundos alternativos entre sí. Con sólidas y antiguas raíces filosóficas en pensadores como Leibniz, se trata, sin embargo, de una reflexión teórica absolutamente moderna, que plantea la concepción textual de mundos efectivamente actualizados con otros probable o hipotéticamente actualizables. Se podría decir, entonces, que se trata de una teoría que propone un acercamiento distinto y abierto al texto, en el que infinidad de mundos cobran o pueden cobrar existencia en la medida en que son concebibles por la mente humana”. Rosa Galdona Pérez, “Mundos ficcionales en el texto: una teoría semántica de la

perlocutiva del lenguaje es exaltada en el hecho literario por cuanto de constitución de una nueva realidad operativa posee la construcción verbal del mismo. Todo suceso narrado es real por fenomenológico, pero no es sino en épocas próximas cuando se produce la rehabilitación crítica del relato y por extensión, del texto de estética fantástica. La transgresión del mecanismo o norma física que rige lo empírico cae bajo el dominio de lo sobrenatural o extraño, pese a que lo fantástico y lo maravilloso no admiten identidad (aunque sí simultaneidad) en el contexto conceptual del romance<sup>357</sup>. “Fantasía” es sinónimo de “imaginación” para Covarrubias, pero durante su siglo, “maravilla” y “encantamiento” admitieron glosas diferentes que procedían a su vez de la noción que de ambas ofrecieron la Edad Media y el Siglo de Oro a través del romance en general, y del de caballerías en particular. Las diferencias entre una y otro radican en el agente (causante) directo del hecho al que se califica como maravilloso, pudiéndose apreciar aspectos que ya reseña el *Tesoro de la lengua* y que indican que la maravilla es “cosa que causa admiración [...] por ser extraordinaria”. Sin embargo, la transgresión de la pauta natural u ordinaria que regula los hechos no es tan relevante como el que sólo “viendo los efectos, e ignorando las causas”, pueda el sujeto maravillarse. Sobre la acción y su efecto recae la impersonalidad gramatical, es decir, el acontecimiento carece de un ejecutor conocido e incluso racional, pasando a constituir simplemente un hecho espontáneo para el que no hay código regulador alguno. Frente a este término, encantamiento y hechizo poseen también el sema del quebrantamiento de la regla ordinaria, pero siempre como resultado de la infracción que de ella haga un agente, al que se identificará con el auxiliar y/o agresor sobrenatural. Encantamiento y hechizo aparecen como el producto fáctico emprendido por las iniciativas de “maléficos,

---

narración”, *Actas del V Encuentro de Jóvenes Hispanistas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero/2>.

<sup>357</sup> En efecto, relatos “fantásticos” y “maravillosos” no son, en modo alguno, sinonímicos, estableciendo un conjunto de pautas propias que permitirán disociarlos. Todorov inaugura el camino de la teoría literaria al respecto y discrimina ambas nociones con precisión. La categoría de “lo fantástico” queda desglosada en los términos siguientes: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 34.

---

**Romance vs Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: de *Morsamor* (1899) a *Olvidado Rey Gudú* (1996)**

hechiceros, magos o nigrománticos”<sup>358</sup>. Sin embargo, el primero de ellos afecta a todo tipo de realidad, mientras que el segundo atañe únicamente a un objeto pasivo humano, incidiendo el lexicógrafo en el aspecto demoníaco de dichas prácticas, aspecto éste que lleva a Don Quijote a creer en encantamientos pero no en hechizos (dada la pureza de credo del caballero). Así, mientras que la fantasía lo circunda todo, la maravilla posee la capacidad de conmocionar a personajes y lectores<sup>359</sup>, y el encantamiento y el hechizo no, ya que en ellos actúan agentes específicamente dotados con capacidades sobrenaturales convenientes, aceptadas y naturalizadas por el pacto narrativo. La Ínsola Firme, el Arco de los Leales Amadores o el encantamiento final que recae sobre el rey Lisuarte son el producto de acciones fantásticas perpetradas por otros tantos personajes sobrenaturales de los que, finalmente, se admite dicha sobredotación esencial. Por todo ello, estos sucesos admitirán una triple clasificación; encantamientos, sueños y profecías confieren al romance los pasajes de mayor carga desautomatizadora por cuanto de quebrantamiento de la rutina física de la naturaleza comportan.

### Sueños y profecías.

Su importancia en el texto literario ha llegado a plantear su consideración como subgénero narrativo. La configuración de los pasajes en los que tiene lugar un acontecimiento onírico se rige por un conjunto de pautas inalterables: los personajes caen en un profundo sopor, el sueño corona una jornada de exaltación emocional y los protagonistas se hallan solos. El sueño, que en el romance clásico no participa de las claves surreales contemporáneas, plantea al personaje una nueva situación cifrada pero perfectamente lógica y ordenada que suele desarrollarse autónomamente y que contribuye a la organización de la trama<sup>360</sup>. La alegoría constituye la clave interpretativa

<sup>358</sup> Covarrubias expresa, no obstante, que estos cuatro términos *son diferentes*.

<sup>359</sup> “[...] lo fantástico [...] exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje, [...] en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación “poética”. Estas tres exigencias no tienen el mismo valor. La primera y la tercera constituyen verdaderamente el género, la segunda puede no cumplirse. Sin embargo, la mayoría de los ejemplos cumplen con las tres”, T. Todorov, Vid. *Introducción a la literatura fantástica*, p. 44.

<sup>360</sup> Julián Acebrón Ruiz concluye que “Las ficciones del Cuatrocientos (y sus epígonos los libros de caballerías quinientistas) asumen y potencian el repertorio de posibilidades que brinda la materia onírica, aplicadas sobre todo a la estrategia narrativa. Sabedores de que los límites de sus historias no son otros

del sueño, que a su vez admite una exégesis global profética o al menos adventicia. El sueño no emerge en el héroe como imagen inconsciente y catalizada a instancias de vivencias pretéritas. El sueño literario tradicional no procura el *memento* de la experiencia, rescatando esta variante el hecho literario contemporáneo y particularmente, la lírica. Antes al contrario, cuando al personaje del romance se le hace soñar, el rapto es plenamente funcional, porque advierte al lector y al protagonista mismo aquello que sobrevendrá, aunque su codificación visual (y lingüística) no sea recta o literal. Por ello, el sueño cumple funciones oraculares, enlazando con pasajes y personajes como la escala de Jacob o los episodios clásicos en el que el numen profético inspira al héroe. En el romance caballeresco se introduce, además, la figura dotada con la capacidad para desvelar el contenido o significación del sueño. Es habitual que este rol, asimilable circunstancialmente al auxiliar (porque su ayuda radica en la correcta interpretación que condiciona favorablemente al héroe), lo desempeñe un ermitaño u hombre santo, que no necesariamente ha de poseer cualidades excepcionales o sobrenaturales, sino pureza y rectitud de juicio, así como sabiduría resultante de la contemplación divina, la ascesis y la oración.

En cuanto a las profecías, poseen un funcionamiento narrativo similar al del sueño, si bien mantienen diferencias de entre las que sobresale el estado de vigilia en el que los personajes se encuentran para recibir información sobre su proceder futuro. Mientras que el sueño proviene de una instancia superior que revela lo venidero al personaje bajo codificación y que no comparece, la profecía exige de una voz vehicular. El auxiliar que profetiza generalmente no domina el destino, sino que posee el don de la clarividencia a través del que anticipa ciertos sucesos. La profecía puede ofrecerse en cualquier momento de la trama y suele hacerse en términos enigmáticos, exaltando la curiosidad del lector u oyente que especula con las posibles interpretaciones correctas. Sin embargo, el mecanismo verbal de la profecía es análogo al del sueño, recurriendo a la alegoría tal y como parodia Cervantes en el matrimonio inferido que Don Quijote hace del encuentro entre los cifrados león furibundo y (esclarecedora) paloma

---

que los que la coherencia del texto mantiene, los autores se mueven con libertad en un universo de prodigios y aventuras maravillosas donde los sueños son, por lo general, sencillamente eso: *sueños*, sin ambages; con ser verosímiles, no tienen por qué ser verdaderos". Julián Acebrón Ruiz, "No entendades que es sueño, mas visión cierta". De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas", Vid. *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, p. 257.

---

**Romance vs Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: de *Morsamor* (1899) a *Olvidado Rey Gudú* (1996)**

tobosina<sup>361</sup>. Por último, la profecía en el romance de caballerías se comporta similar al oráculo clásico; inexorable, sin admitir reprobación alguna o quebrantamiento, con la diferencia de que la justicia poética que rige el romance augura en todo momento una resolución feliz y positiva.

### Encantamientos.

La tipología de éstos es heterogénea; el encantamiento implica la ruptura de la progresión natural de los acontecimientos, a través de la inserción de una mecánica alternativa que afecta a la esencia de aquellas realidades con las que el héroe ha de enfrentarse. El encantamiento, conjurado por el personaje auxiliar –generalmente- del antagonista, estorba el funcionamiento normal del rol o entidad sobre el que se cierne<sup>362</sup>. Las consecuencias del sometimiento al hechizo han de resultar atractivas al lector, que en la restauración de las cualidades iniciales encuentra dificultades y peligros que sólo el héroe podrá minimizar. Toda materia y personaje es susceptible de convertirse en objeto del encantamiento: Amadís mismo es sujeto pasivo de los hechizos de Arcalaús el Encantador<sup>363</sup>, la Ínsola Firme se plantea como espacio errático, pese a su carácter insular, y finalmente el rey Lisuarte desaparece del universo amadisiano emulando a Arturo, víctima de un hechizo inopinado<sup>364</sup> al adentrarse en la floresta en pos del caballero que vejó a la doncella. La aventura maravillosa sucede por esta misma permisión, con objetivo último de engrandecimiento del ideograma al que se consagra el

<sup>361</sup> “[...] ¡Oh Caballero de la Triste Figura!, no te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso. La cual se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno, ya después de humilladas las altas cervices al blando yugo matrimoñesco [...] Quedó don Quijote consolado con la escuchada profecía, porque luego coligió de todo en todo la significación de ella y vio que le prometían el verse ayuntados en santo y debido matrimonio con su querida Dulcinea del Toboso”. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* I-XLVI.

<sup>362</sup> El encantamiento es uno de los ejercicios prácticos de la magia, y al hablar de ésta “[...] es necesario distinguir entre la magia blanca o benéfica y la magia negra o demoníaca, cada una de las cuales se halla íntimamente ligada a diferentes e importantes figuras de las ficciones caballerescas. Nos encontramos así con la dicotomía entre magos que son aliados de los héroes, cuyo modelo tradicional es el sabio Merlín de la materia artúrica, y magos que son sus adversarios y antagonistas, representantes de lo anticaballeresco y lo anticortés. [...] los magos y hechiceras de carácter maléfico se convierten en antagonistas e intentan frenar el ascenso y promoción de los personajes centrales, [...] creando encantamientos a modo de obstáculos, y enfrentándose física o mágicamente con los caballeros y sus auxiliares”. Jesús Duce García. “Magia y maravillas en los libros de caballería hispánicos”, Vid. *Amadís de Gaula: quinientos años después*, p. 192.

<sup>363</sup> *Amadís de Gaula* I, XIX.

<sup>364</sup> Desfallecido, Lisuarte es trasladado por una comitiva exclusivamente femenina a una embarcación, desde donde parte hacia un espacio remoto y no explicitado, análogo en definitiva, al Avalón en el que el rey de Camelot deberá permanecer al cuidado de Morgana hasta que sea reclamada su presencia en Gran Bretaña.



caballero, teleología que queda reseñada por la comunión recibida previamente<sup>365</sup>. Profecías, sueños y oráculos auspician la aventura sobrenatural y pautan el decurso vital de los héroes.

---

<sup>365</sup> La precitada desaparición de Lisuarte ejemplifica el pasaje: la actividad y distracción favorita del rey consiste en la caza, máxime en la floresta reservada a la que se confina con su esposa, pasados los días como caballero y monarca glorioso. Sin embargo, el cumplimiento con las obligaciones del credo inaugura cada jornada, y aquélla en la que ha de resultar encantado mantendrá esta dinámica; el rey, sacramentado por la asistencia a la eucaristía, cuenta así con la disposición maniquea necesaria como para que el encantamiento que lo apresa no lo condene. La presencia última de la sabia Urganda cierra el ciclo amadisiano, incidiendo en que el destino de Lisuarte estaba predeterminado como ella mismo auguró.

## SEGUNDA PARTE

## II.1. CORPUS Y CRONOLOGÍA

La segunda parte del presente trabajo, en el que se somete a análisis el corpus objeto de estudio a efectos de la premisa de que renueva formalmente la materia tradicional caballeresca, requiere, inicialmente, la mención contextualizada de las obras que, de entre otras muchas posibles, han resultado seleccionadas. Bajo la designación de romance de caballerías se han aceptado todos aquellos textos que a lo largo de la Alta Edad Media y el Siglo de Oro abordaron como objeto argumental o temático el universo sociocultural caballeresco, sometiénolo a un proceso de estetización que lo idealizaba y alejaba de la praxis inicial que poseyó. Sin embargo, el seguimiento diacrónico de este subtipo temático (previo a la irrupción de la novela moderna y paralelo en su transcurso a ésta misma, pues romance y novela no son variantes narrativas abrogada y suplente respectivamente) revela su agotamiento poco tiempo después de que Cervantes publicase la segunda parte del *Quijote*. La obsolescencia no del género romance, sino de la materia por él abordada (pastoril, bizantina, sentimental o italianizante, y morisca) es natural y la motiva la sustitución del canon del momento a instancias del gusto estético del público, que condicionará a los creadores. La materia caballeresca anduvo, por tanto, agotada, incapaz de conectar nuevamente con los lectores de los siglos inmediatos hasta la irrupción del Romanticismo y su afán reivindicador del sustrato cultural,

folclore y tradición literaria vernácula. Sólo entonces se invertirá la situación, devolviendo al primitivo romance de caballerías un protagonismo ya extinto. Al afán bibliófilo que impulsa las colecciones de Gayangos y los estudios y anotaciones ingentes de Clemencín en España, se suma la fascinación que el redescubrimiento del género produce en la literatura inglesa con Scott o Conan Doyle, éste a través de la ya publicada a principios de siglo *Sir Nigel*. La materia caballerescas registrará una segunda oleada de títulos en los que vuelven a reivindicarse, a la luz del idealismo romántico, los valores universales de la caballería, sin que éstos vayan a desaparecer, desde entonces, en las propuestas temáticas de autores, épocas y estéticas tan divergentes a aquéllos. La novela histórica romántica propugnará esta tendencia, convirtiéndose España, por ejemplo, en claro caso del mimetismo literario para con los modelos ingleses o, por mejor decir, scottianos. La iconografía constituida por el caballo y caballero, la dama, el rey a cuyo servicio y honra se supeditan las hazañas de aquél, y las relaciones fraguadas entre ellos siempre sobre la base de la generosidad, honorabilidad y lealtad al monarca y la *midons* se verá enriquecida por un contexto histórico reproducido más o menos documentalmente que en todo caso le conferirá el calificativo de histórica a la nueva forma narrativa escogida: la novela. A su vez, el grado de intervención de lo maravilloso caballeresco podrá verse disminuido en aras de una pretendida verosimilitud mayor, si bien lo prodigioso se mantiene bajo la apariencia de peripecias y oportunidades improbables desde una perspectiva pragmática o cotidiana. Tras la irrupción del Realismo, la novela histórica (y con ella la primera regresión al mundo de la caballería) redujo nuevamente su presencia en el espacio literario, relegándose a un ámbito dependiente, en exclusiva, de las predilecciones del autor. Desde entonces, la nueva novela de caballerías o “novela de caballerías a la moderna” reaparece residualmente en la evolución de la prosa española más próxima, vinculándose por lo general a autores conocidos por textos muy diferentes a los que nuestra propuesta de corpus analice. Por este motivo, la cronología aportada en primer lugar procura el repaso diacrónico de los últimos cien años de la novela española, inaugurando su recorrido el primer título que escapa al contexto romántico que estandarizó la narración histórica poscaballerescas, por lo que atesora así la máxima originalidad. *Morsamor*, colofón de la trayectoria personal de un autor realista como D. Juan Valera y poseedor de una fecha de publicación con la que simbólicamente clausurar un siglo, el XIX, es el primero de los textos aportados. Como con el resto de obras, desde él se trazará el

panorama general en el que se inserta editorialmente, sin olvidar las reseñas oportunas hacia la bibliografía de su autor, pues la capacidad desautomatizadora de la novela (y las novelas) es doble: se opuso vivamente al resto de textos publicados en su momento y continúa contrastando con la propia producción valeriana que el lector convencional conoce. Tras ella, la Vanguardia, las voces personales de Cunqueiro y Perucho durante la posguerra, la aportación hispanoamericana a esta necesidad por revisitarse el viejo *roman*, el neovanguardismo deconstrutor de los años setenta y las décadas finales del siglo XX continuarán un modelo similar de reflexión y estudio. Cada uno de los periodos, siempre mantenidos secuencial o históricamente, aportará al menos un título significativo a nuestra propuesta de censo, que sólo en el caso de la década de los noventa se invalida pues habrán de reseñarse dos; en modo alguno se inscriben los títulos establecidos en una línea temática de masiva producción que permita afirmar que son ejemplos de una tendencia sólida y mayoritaria. El porqué se ha regresado a la materia artúrica en unos casos, neoépica y caballerescas en otros, es el objeto de estudio del bloque destinado al análisis de los textos. También lo es la delimitación de los formatos, modelos u opciones discursivas y formales que, dentro de la narrativa contemporánea, se ofrecen al autor. Las obras, hijas de su tiempo, precisaban, por tanto, de una panorámica básica en la que ubicarse y desde la que, bien por oposición, bien por identidad, significarse. Sólo así podría apreciarse la originalidad depositada en cada una de ellas, textos rebeldes al contexto del realismo poliédrico (el de la trayectoria personal de Valera, ese otro social de la posguerra o el sucio de los años noventa), y textos personales desde los que dar respuesta práctica e íntima a la asunción de la vanguardia y la renovación posmoderna del género. Finalmente, también en el presente apartado se ha optado por hacer mención de otros tantos textos menores, que mantienen conexión con los censados en el corpus pero que sin embargo, fueron desestimados. De entre ellos, varias novelas (*Amadís*, de Ángel María Pascual, *Libros de caballerías*, de Juan Perucho, *La torre vigía*, de Ana María Matute) e incluso un cuento (“Amadís”, de Ignacio Aldecoa) acompañan a las siete obras analizadas en el bloque 2. Los motivos por los que se postergaron se expondrán oportunamente. De este modo, el corpus escogido manifiesta su carácter abierto y en modo alguno concluyente, así como el criterio subjetivo que ha llevado a acotarlo en los términos propuestos, pues tanto la selección de títulos como el periodo temporal acotado podrán someterse a matizaciones con las que, por ejemplo, integrar obras de publicación en los primeros años del siglo

XXI, muy próximas a los presupuestos manifestados por las escogidas. El Realismo y el doble contraste que supuso *Morsamor*, la Vanguardia y *Viviana y Merlín* de Benjamín Jarnés, la personalísima opción de Cunqueiro y *Merlín y familia*, la caballería y el cervantismo argentinos de Mujica Láinez en *El unicornio*, la demanda de lo narrativo con *El rapto del santo Grial* y *La rosa de plata* de Díaz-Mas y Soledad Puértolas respectivamente, y la novela que sintetizaría por sí sola la renovada materia caballerescas desde la óptica de la sensibilidad y estética finisecular de Ana M<sup>a</sup> Matute, *Olvidado Rey Gudú*, pautan los epígrafes inmediatos.

### **Realismo vs *Morsamor*.**

El panorama literario español durante la segunda mitad del siglo XIX queda resuelto por los autores que publican sus obras bajo los parámetros del movimiento Realista, que logra consolidarse en España con cierta tardanza. Ocupa Galdós, desde los primeros momentos, un lugar preferente, porque la eclosión de los grandes títulos (realistas) de nuestras letras arranca con *La fontana de oro*, *Doña Perfecta*, *Marianela*, *Gloria* o *La familia de León Roch*, no obstante el carácter tendencioso de estas obras primerizas. *La Regenta*, en 1885, y un año más tarde, *Fortunata y Jacinta*, consagran la narrativa española del momento, a la que el maestro canario continúa ofreciendo títulos como *Miau*, *La de Bringas*, *El Doctor Centeno*, *Tormento*, o las series sucesivas de episodios nacionales, así como sus últimas novelas: *Misericordia*, *Nazarín*, *Tristana* o *Halma* entre otras. Clarín, por su parte, continuará publicando cuentos y artículos, y sólo seis después de la aparición de su obra principal ofrecerá al público la peculiar y transgresora *Su único hijo*. La condesa de Pardo Bazán también contribuirá, desde una reseñada, criticada y consciente cercanía hacia lo naturalista, al fortalecimiento de la nueva literatura con títulos como *Los pazos de Ulloa* (1886) o el ingente número de cuentos desde cuyos planteamientos se verá abordado tanto el Realismo como el Naturalismo (no pueden olvidarse “Un destripador de antaño” o “La santa de Karnar”). Doña Emilia tampoco duda en redactar una de las reflexiones críticas más relevantes sobre el estado de las letras en la “Cuestión palpitante”, que se convierte, junto con el discurso de ingreso de Galdós en la Real Academia Española (“La sociedad como materia novelable”), en fuente imprescindible para el análisis, valoración y guía de los textos coetáneos a ellos mismos por estar formulados desde una sincronía que, lejos de restar objetividad para el juicio crítico, ayuda a comprender los objetivos e indicadores

de la edad de plata de la narrativa española. Se suma a ellos Pereda, que asimila y recrea el costumbrismo romántico de Mesonero Romanos o Estébanez Calderón en sus obras, convirtiéndolo en nuevo referente literario junto al terno mencionado. Frente y junto a ellos, como complemento por la singularidad de sus planteamientos estéticos, aparece Juan Valera.

No cabe, sin embargo, planteamiento polar o disociado entre los autores precitados y D. Juan, pues su labor narrativa enriquece el escenario del Realismo propuesto con solidez por Galdós y Clarín, ya que Valera es escritor realista de pleno derecho. No sería adecuado formular un esquema pendular en uno de cuyos extremos se situase Valera, confrontado y opuesto a sus compañeros, porque se desvirtuaría así la esencia de su narrativa. Sin embargo, la lectura de su también extensa obra arroja toda una serie de caracteres inherentes, que le confieren la originalidad<sup>366</sup> de unas novelas que conscientemente se han alejado de la crudeza de los bajos fondos “novelables” de Galdós, la hipócrita, ubicua y desconcertante psicología humana de los habitantes y protagonistas de *Vetusta*, o la brecha rotunda que escinde los polos sociales de la Pardo Bazán y Pereda.

Valera catalizará tan sólo aquellos elementos epidérmicamente adscritos a esta estética siempre que los considere oportunos, para incorporar a continuación su personal visión de la psique femenina en tensión constante con la masculina, e incluyendo técnicas narrativas poderosas que cautivan tanto o más que las peripecias de sus protagonistas.

La dedicación de Valera a la narrativa de manera más o menos constante y prioritaria no alcanza sino el último cuarto de siglo. Paralelos a sus colaboraciones críticas en periódicos y diarios, irán transcurriendo sus títulos más destacados, comenzando en 1874 una *Pepita Jiménez* publicada, como ya hiciera con la prematura *Mariquita y Antonio*, por entregas en la *Revista de España*. Si en la primera había mostrado un carácter fuertemente imbuido por la prosa romántica, con *Pepita Jiménez* el autor ofrecía un giro importante y manifestaba consumadamente lo que en adelante

---

<sup>366</sup> “Hay otra clase de novelas, en las cuales, examinadas superficialmente, nada sucede que de contar sea. En ellas, apenas hay aventuras ni argumento. Sus personajes se enamoran, se casan, se mueren, empobrecen o se hacen ricos, son felices o desgraciados como los demás del mundo. Considerados aislada y exteriormente, los lances de estas novelas suelen ser todo lo contrario de memorables y dignos de escritura; pero en lo íntimo del alma de los personajes, hay un caudal infinito de poesía que el autor desentraña y muestra, y que transforma la ficción, de vulgar y prosaica, en poética y nueva”. *De la naturaleza y carácter de la novela*, Juan Valera (1860).



sería seña de identidad de su obra: la fusión de los aspectos temáticos del Realismo con la exquisita sensibilidad lírica con la que sin necesidad de ahondar en aspectos escabrosos, logra penetrar en el flujo y reflujo constante de la mente humana. A ello se le suma el dominio de una de las técnicas narrativas más complejas, la epistolar, que con Valera supera la funcionalidad crítica ilustrada de Cadalso, por vehicular la poesía contenida en las relaciones entabladas entre la joven viuda y Don Luis de Vargas, así como el patrocinio y guía del tío y tutor de éste, el deán innominado. A través del intercambio de cartas, el lector asiste al juego abismado de ficciones que convierte al autor en un supuesto editor de textos, cuya labor se asemeja a la del bibliotecario que ordena y sistematiza un cartulario, en un intento por conferir cohesión a los manuscritos. Cervantes, por tanto, se halla plenamente presente en este proyecto casi inaugural de la prosa de madurez de Valera, pues al ocultar conscientemente su responsabilidad como autor hasta mimetizarse prácticamente con el lector, nada hay que pueda imputársele, ya que asegura que no modifica los contenidos originales. *Pepita Jiménez* se revela así como la primera piedra de toque de toda la producción valeriana, si no la más importante de la globalidad de la misma:

Para mí [dirá Clarín a propósito del *Comendador Mendoza*] el Sr. Valera es el mejor prosista contemporáneo de los que escriben en español [...] Además, el autor de *Pepita Jiménez*, es un observador profundo, un crítico notable, piensa y siente con gran independencia y no escasa profundidad; tiene una sola candidez, la del escepticismo filosófico, que si no es afectación es ligereza, y si es afectación es ligereza también<sup>367</sup>.

Pero la prosa de D. Juan no resulta ancilar a las nuevas tendencias. La narrativa del autor virará a menudo hacia propuestas tanto temáticas como estructurales quizá más arraigadas tiempo atrás, pero siempre renovadas por la originalidad de sus planteamientos. La tradición y el folclore afloran habitualmente en la narrativa valeriana, mas no en ejercicios de rescate literario aséptico. Tal será el caso de *Las ilusiones del Doctor Faustino*, un año posterior a su *Pepita*, resultando ambas muy distintas. El protagonista de Valera, abúllico, apático e indiferente, resulta toda una desmitificación del romántico Fausto goetheano y un preludeo del fray Miguel de

<sup>367</sup> Leopoldo Alas "Clarín", "El Comendador Mendoza", artículo publicado a propósito de la novela homónima de Valera. *Solos de Clarín*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, 1881, pp. 262-269.

Zuheros, y aunque se ha querido ver cierta proyección del autor en su criatura, resulta mucho más interesante comprobar cómo Valera escoge por primera vez la obra del poeta alemán como referente implícito sobre el que construir su novela. Sin embargo, será nuevamente una novela de clave femenina, *Doña Luz* (1878), y argumento familiar (el del sacerdote enamorado de la protagonista homónima), la que retome el pulso iniciado por *Pepita Jiménez* cuatro años antes. Tras ella, la continuidad literaria valeriana la conforman básicamente durante algunos años, cuentos, con los que el autor puede trabajar otra de sus facetas: la de compilador -como buen conocedor- del material folclórico del país. Sus cuentos tienen la virtud de escapar a cualquier intento de compartimentación estanca, pues todos los registros (popular, culto, infantil, fantástico, realista, incluyendo facecias, patrañas y modernos microrrelatos basados en chascarrillos andaluces de difusión oral) se dan cita a lo largo de los títulos<sup>368</sup>. Simultáneamente, el escritor se enfrasca en la creación de la tercera y última de las novelas de protagonista femenina que caracterizan su producción. *Juanita la Larga* (1895) propondría otro de esos tipos femeninos fuertes, de recio carácter y voluntad indomable, que complementaba a la Pepita de hacía más de veinte años. Su publicación tuvo lugar cuando el movimiento realista, que todavía debe presenciar la edición de los títulos del último Galdós, ha comenzado su declive en favor del Modernismo y, fundamentalmente, una prosa pujante y antagónica defendida por los regeneracionistas. No en vano, la juventud del 98 arrecia en sus publicaciones de marcada tendencia crítica y analítica. Mientras tanto, aumenta la dolencia que impide al egabrense una dedicación más continuada a la literatura. Valera, al igual que Galdós, se está quedando ciego, aunque logra publicar todavía tres títulos más. En 1897 ve la luz *Genio y figura*. Un año antes, un relato de extensas dimensiones, “El caballero del azor”, parece preludiar la que habrá de ser su última contribución a la literatura: *Morsamor*. “El caballero del azor” fue un cuento largo, que no rebasó sin embargo los límites de las pretensiones del autor y en absoluto devino en novela, pese a que emplazaba ya temática y estética útiles para un desarrollo ulterior, que se atendería al formato libre y autónomo de la narrativa extensa. El cuento manifiesta toda una serie de

<sup>368</sup> Para D. Juan, la temática oriental de traza posromántica (o “premodernista”, pues no dejan de preludiar el exotismo argumental del *fin de siècle*) estará presente en cuentos como “El espejo de Matsuyama” o “El pescadorcito de Urashima”; los de argumento fantástico en “El hechicero”, los infantiles (aunque no por ello dulces y sin tristeza) en “La muñequita”, y los citados chascarrillos populares en brevísimos relatos como “Las gafas” o “La Karaba”. Su cuento más ambicioso y preludio evidente del contexto en el que desarrollará su *Morsamor*, “El caballero del azor”, es anterior a éste en tres años (1896).

características que lo hacen divergir de inmediato de los relatos realistas, tal vez porque coincide en numerosos aspectos con uno de los libros más influyentes de aquel año (1896): *Prosas Profanas*. En ambas se podía rastrear la simetría de la predilección del nicaragüense y el español por la retrotracción hasta la Edad Media y el Siglo de Oro. Evasión, escapismo, rechazo de la mediocre sociedad que los circunda, ansias cosmopolitas y universales (que en la novela de Valera se ven contextualizadas en el prodigioso viaje que el Caballero emprende hacia Oriente emulando a Marco Polo) y homenajes explícitos o subrepticios a la literatura clásica, son premisas que comportan ambos títulos. En cierto modo, también “El Caballero del azor” es una prosa, pagana y medievalizante. Planteadas así las cosas y con el prelude de este extenso relato, Valera prepara la que habrá de ser su última novela. *Morsamor* ve la luz en 1899, clausurando no sólo el siglo, sino toda una trayectoria literaria. *Morsamor* será el proyecto personal del autor. Lejos de los convencionalismos estéticos que hayan podido marcar etapas previas, y lejos asimismo de cuantas nuevas tendencias se consolidan en el panorama literario, *Morsamor* funge como colofón libre y pleno a todas las novelas, a todos los cuentos y a cuantos escritos y textos críticos haya podido llevar a cabo su autor. El argumento comienza ya planteando la divergencia con respecto al resto de la producción valeriana. Fray Miguel de Zuheros, religioso español del siglo XVI, desde la reclusión abnegada del convento, ha de convertirse en nuevo Fausto al que brindarle una segunda oportunidad que lo sustraiga de la mediocridad, el desencanto y desazón de su existencia postergada. Será entonces cuando reciba un nuevo bautismo y de su peculiar y anagramática onomástica (*Morsamor*: *Mors* = muerte y *amor*, revisión del clásico *Eros* y *Thánatos*) surja el caballero andante y aventurero que embarcándose en peripecias diversas, se encamine hacia Oriente y consiga realizar la primera vuelta al mundo. El viaje iniciático y la autofanía plena final tras vivir una vida que no se corresponde en absoluto con la aparentemente plácida pero también vegetal del convento, consigue convertirse en homenaje claro a quien también abandonara su hacienda rota en ventas con las que mercar libros, y cómo no, a su autor. Valera no pretende simplemente la recreación del mito del viajero maduro que procura reconciliarse consigo mismo antes del momento supremo, afrontando retos hasta entonces inusitados. Valera efectúa todo un ejemplo de creación literaria sustentada en un ejercicio de intertextualidad que no sólo alcanza al mito cervantino, sino que lo trasciende y logra recrear desde la perspectiva, la luz y las novedades técnicas y

temáticas del fin de siglo, todo un sustrato tradicional compuesto por romances de caballerías a los que sabe acercarse hasta hacerlos redivivos. *Morsamor* dimana entonces en Amadís, Palmerín, Tirante, Felixmarte, incluso Zifar, aunque rebasa los maniqueísmos emocionales de éstos en una mefistofélica caballería. La complejidad de este *ethos* sólo se comprende bajo el prisma de toda una carrera literaria forjada en las claves realistas, que va a permitir afirmar de *Morsamor* que reúne tradición y modernidad. *Morsamor* es la novela valeriana que desconcierta al lector por la capacidad evocadora de literaturas y héroes pretéritos, pero también por la anticipación de tendencias narrativas desarrolladas a lo largo del siglo XX. *Morsamor* no admite una identificación estanca; rebasa los límites estrictos de la novela histórica, comparte importantes puntos de creación de la novela lírica y de formación, y prelude la fantasía naturalizada precursora de lo real maravilloso, tan significativo en la literatura del pasado siglo.

### **Las vanguardias. Ortega, el tiempo y el personaje vanguardista. Jarnés y *Viviana y Merlín*.**

Tras la publicación de *Morsamor*, punto de partida del corpus narrativo elegido, el siguiente hito editorial se distancia de éste treinta años. A lo largo de esas tres décadas la narrativa occidental, y más específicamente la española, ha asistido a transformaciones sustanciales que la hacen divergir del canon decimonónico pese a la reticencia de autores como Blasco Ibáñez (y en menor rango Felipe Trigo o Eduardo Zamacois) que mantienen la preponderancia de una trama sojuzgada a fuertes caracteres de traza realista que el lector continúa demandando. La producción narrativa marcada por la estética del siglo XIX ofrece también las figuras de Concha Espina o Wenceslao Fernández Flórez, si bien con un tono mucho más humorístico, irónico e incluso escéptico. La novela comercial, como la galante o erótica, arropada por el éxito entre las clases medias, continuará publicándose durante la segunda década del siglo, y autores como Pedro Mata, Rafael López de Haro o Joaquín Belda atemperarán el naturalismo descarnado de Trigo y Zamacois bien entrado el siglo XX. El ensayo obtiene con Ortega y Gasset, Eugenio D'Ors o Manuel Azaña sus más importantes exponentes, los grandes escritores noventayochistas continúan publicando, e incluso irrumpen en el panorama literario los denominados "epígonos del 98": José López Pinillos, Eugenio Noel o Manuel Ciges Aparicio. La novela lírica, que se nutre de hallazgos vanguardistas tales

como la disolución de las tramas, la interiorización del discurso, la fragmentación de las percepciones o la sublimación simbólica de las experiencias tiene en los narradores novecentistas Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala a sus principales exponentes. Junto a ellos, la irrupción de las Vanguardias europeas instaurará la iconoclasia estética y, ya circunscrita a ésta, la estilística y literaria. La ruptura del paradigma mimético impulsa nuevas claves creadoras en las que se eleva por primera vez como materia artística no la realidad perfecta (entendida como acabada, finita), sino la potencialidad de la realidad pánica en la que se concitan aquellas dimensiones vetadas a la aprehensión humana – aunque no por ello menos reales en sentido pragmático-. El canon artístico se traslada desde las pulsiones apolíneas o racionales hasta la quiebra de toda percepción mecánica, movimiento que entraña la exención del arte de cualquier otra funcionalidad que no sea la de suspender el ánimo del receptor. Las manifestaciones de este arte deshumanizado, porque pretende eludir toda permeabilidad con el interdiscurso afectivo universal, se estipularán por parte de Ortega en una especie de “heptálogo”<sup>369</sup>, muy conocido, en el que las premisas aglutinantes fueron tanto el carácter preeminentemente lúdico de la obra de arte, como la ironía, que en términos narrativos remite de nuevo al sustrato cervantino. El hecho artístico, y por extensión el literario -asumido como juego- despoja de toda trascendencia o inmanencia a la obra, centrada en exclusiva en la creación de una norma autónoma e independiente que le permita justificar su presencia *per se*. La obra de arte se concibe como objeto y sujeto pleno, sin necesidad de códigos morales, sociológicos, culturales...que le auxilién en el proceso decodificador por parte de sus receptores, tan “jugadores” como el propio creador. La lectura sociológica de la implantación de la Vanguardia y su razón de ser para Ortega resultan claras:

Entonces tendremos un objeto que sólo puede ser percibido por quien posea ese don peculiar de la sensibilidad artística. Será un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; será un arte de casta, y no demótico. He aquí por qué el artista nuevo divide al público en dos clases de individuos:

---

<sup>369</sup> “Tiende: 1.º, a la deshumanización del arte; 2.º, a evitar las formas vivas; 3.º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4.º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5.º, a una esencial ironía; 6.º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7.º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna”. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, ed. De Valeriano Bozal, Madrid, Austral, 2008, 16ª edición, p. 54.

---

los que lo entienden y los que no lo entienden [...] El arte nuevo es un arte artístico<sup>370</sup>.

La aplicación de las nuevas pautas del hecho estético a la literatura (y más concretamente a la narrativa), provocará la disociación entre quienes continúen haciendo uso de las cláusulas tradicionales narratológicas y quienes aborden el experimentalismo formal -y marginal en cuanto a propagación- con Carreres, Sawa y, especialmente por su mayor proyección, Jarnés. Además, la producción noventayochista, urdida al hilo del Regeneracionismo, había logrado anticipadamente consolidar ambas premisas a través de Baroja, que caía en la horquilla más conservadora por el manejo de los constituyentes narrativos, mientras que las creaciones de Azorín y Unamuno se distanciaban del cuño tradicional a través de la estilización de la fábula o la sobredimensionalización del componente psíquico de sus caracteres (que hubieran detentado el sintagma de personajes de “novela psicológica” ya preconizado por Valera). Así pues, el origen de la transformación narrativa española durante el primer tercio del pasado siglo radica en las aportaciones unamunianas y azorinianas, cuyas apuestas de ruptura se exacerban y potencian en aras de un arte que se debe a sí mismo. Liberada de todo constreñimiento tendencioso, exonerada del patrón decimonónico que la impulsa a re-crear la realidad a través de la ficción, la novela transcurre por cauces de experimentación, apertura y libertad plena.

El principal aspecto sometido a revisión pronto sería el concerniente a la categoría del tiempo. Una profunda transformación se opera en la concepción del mismo durante el primer tercio del siglo XX, determinando el resto de parámetros constructores narrativos, dependientes ya de la asunción que de este universal del pensamiento humano haya efectuado el autor. Toda narración es inconcebible sin la premisa tiempo, y el análisis del mismo históricamente desvela su manejo ininterrumpido como vector lineal, secuencial, causal y consecutivo. La unidireccionalidad del tiempo cronológico es factible y mensurable, por ella se rige la sucesión de unidades temporales que contextualizan las acciones que el hombre ejecuta y de las que posee consciencia gracias a la memoria, pues el sujeto se modifica como tal gradualmente. Este tiempo y su decurso es el propio de la hazaña, del acontecimiento y la gesta, de los hechos y la aventura. Ahora bien, frente al tiempo de la andanza, sea de

---

<sup>370</sup> Ídem, pp. 52-53.

Ulises, Amadís o Don Quijote, irrumpe el tiempo transgresor de la conciencia obtenida sobre el mismo, que sólo en Don Quijote se observa por primera vez en la novela europea. Fue signo de la modernidad narrativa y la Vanguardia. El nuevo tiempo planteado es el de la detención, la inmovilidad, la percepción y la aprehensión consciente de sí, del mismo modo en que la preferencia por la dilatación del instante o *durée* anula la potencialidad transformadora del mismo, condensándolo en un eterno presente. De la inversión de la noción temporal surge la primera gran regeneración en los componentes profundos de la fábula; el tiempo determina la sustitución de la historia diseñada desde la *summa* de aventuras, por la historia íntima de los ejecutores de esas mismas “gestas”, cada vez más desmitificadas e inusuales. La hazaña se disocia de la heroicidad clásica, empequeñece y se convierte en anodina, pero pese a su intrascendencia aparente comportará ocasiones de crecimiento personal a través del conflicto o agón que también evoluciona desde la alteridad a la mismidad. Los personajes ya no se enfrentan al otro sino al yo, plural y contradictorio. El tiempo de la aventura ha dejado paso al tiempo de la reflexión, el análisis y la autognosis. La fábula adelgaza y la trama que la corporeiza se simplifica; el tiempo y su hermano el espacio se sobredimensionan, porque los acrisola el yo que preside la narración y que halla evocaciones trascendentes en las pequeñas rutinas. Si la (engañosa) inconsistencia del instante revela galerías del alma nuevas y es portadora de la luz que esclarece etológica o emocionalmente al personaje, la novela ha desembocado en la submodalidad lírica. Si por el contrario, ha propiciado la reflexión y el conocimiento, bien analítico, bien intuitivo, bien suspenso (*epojé*), participará en las premisas del excurso ensayístico regeneracionista y unamuniano. Sin embargo, el carácter proteico de la novela permite la interacción con otros géneros y subgéneros propios, y resultará frecuente e incluso complementario que ambos discursos se concilien en un mismo relato, amparados ineludiblemente en la inversión que del tiempo lleva a cabo la renovadora narrativa del primer tercio del siglo XX.

En cuanto al personaje decimonónico realista y naturalista, se vio desposeído del halo heroico clásico, precisamente por la necesidad de plantear un retrato literario vinculable de pleno con referentes humanos dado el afán de mimesis. Si ocasionalmente aparecían rasgos majestuosos que elevasen al personaje sobre sus iguales (a través de actitudes como la de Fortunata al entregar al segundo Pitusín a su rival-hermana), el marco en el que se forjasen aquellos caracteres, su ascendencia y otros comportamientos

previos actuaban como contrapuntos que disminuían la calidad de esas acciones. El personaje realista se despojaba de toda identificación con el héroe circunscrito al relato idealizado y épico. El nuevo personaje solipsista y analítico, preludiado por los noventayochistas y consagrado por la Vanguardia, comparte también esta premisa: Manuel Bueno ejerce una caridad prescriptiva ante los demás, filantrópica tan sólo para sí en lo más profundo. El personaje escudriñado de tal modo motiva, generalmente, la revisión de la categoría correspondiente a la voz narrativa. La actitud lúdica subyace en las nuevas voces narradoras, heterogéneas, divergentes y espontáneas porque responden muy frecuentemente a la combinación de fuentes que relatan sesgadamente los hechos sin que se haya especificado su ascendencia. Junto a la voz autorizada heterodiegética, es habitual hallar las que corresponden a los propios personajes a cargo de monólogos interiores, o flujo de reflexiones con diferentes órdenes o progresión. La alternancia de unas y otras, o la irrupción de las nuevas sin que se haya constatado su procedencia complican el decurso de la narración (mínima), provocando en el lector una intervención impuesta y práctica que lo conduce a diseccionar las voces y organizarlas. La participación es activa, aunque no pueda hablarse todavía de que haya llegado su hora. Por último, la raíz lúdica que preside la novela de vanguardias establece el eclecticismo como condición capital del juego. La hibridación intergenérica, así como la ósmosis entre rasgos definidores de otras submodalidades y la revisión transformadora de viejos arquetipos literarios y *topoi* se harán frecuentes en estas novelas, que lograron preludiar incluso al grupo de autores de los 70. Ortega había indicado que este nuevo arte no era demótico sino “de casta”, de lo que se colige que el lector de estos textos no es ajeno o profano a las reglas del juego (literal) que deconstruyen el canon narrativo realista. El lector modelo valorará estéticamente el texto, porque también en él se observan actitudes artísticas para la exégesis y comprensión, y entablará conexiones o desconexiones entre las inquietudes plasmadas por los personajes y las propias, sin caer no obstante ni uno ni otros en lo tendencioso o la divulgación adoctrinante de sus reflexiones. Formatos diversos y materias múltiples se alinean con el único fin de provocar la desautomatización lectora y la ruptura de toda percepción tradicional del texto. La pausa digresiva y de naturaleza casi ensayística abarca todos los planos del pensamiento humano, y lo que se erige como clave de modernidad indiscutible, la reflexión metaliteraria, responde finalmente a la ironía cervantina señalada por el filósofo. A través del emplazamiento distanciado del autor (que puede autorizar la voz



de uno de sus personajes) se efectuará la reflexión crítica a propósito de la obra en sí, desde los parámetros del ideograma estético que el autor haya adoptado, y que pueden ser propios sin adscripción necesaria a ismo alguno. Con *Viviana y Merlín* (1930), Jarnés cristalizará las premisas de la vanguardia narrativa así como la exégesis<sup>371</sup> personal que de ésta hace, si bien no se trata ni de una obra inaugural, ni de término, como sí lo fueron *Mosén Pedro* (1924) y *La novia del viento* (1948) respectivamente. *Viviana y Merlín* ejemplifica los postulados de Ortega (al que siempre se mostró afecto el autor), y se diferencia del resto de la producción jarnesiana no en el trato de tiempos y espacios, personajes y disolución hasta casi la extinción de la fábula a favor del lirismo también practicado por sus contemporáneos novecentistas, sino en la fuerza evocadora del mundo que origina la caballería medieval estética y que no es otro que Camelot y el universo artúrico<sup>372</sup>. En esencia, es Jarnés y no Valera el primero en recuperar los referentes primitivos exactos del *roman cortois*; *Morsamor* reformulaba las cláusulas de la vieja trama bizantina y de caballerías a instancias de la ironía quijotesca y la sutileza psíquica inoculadas por el Realismo a lo largo de los años. *Viviana y Merlín* recrea, desde el rupturismo vanguardista, la matriz no argumental pero sí actancial del *topoi* caballeresco, inaugurando las claves que conducen de nuevo, más de cinco décadas después, a Paloma Díaz-Mas y a Soledad Puértolas a reproducir en clave personal, aquella ética y estética. El revisionismo deconstructor de las vanguardias vertebró la trayectoria de Jarnés, que acude con asiduidad a las fuentes tradicionales, bien nacionales, bien europeas, para formular los núcleos mínimamente argumentales de sus obras y construir en torno a ellos el edificio iconoclasta que impone su tiempo. Si Malory y especialmente Tennyson inspiran la obra reseñada, la hagiografía popular hace lo propio con *La vida de san Alejo* (1928), y la exaltación romántica de la figura del militar carlista Zumalacárregui se añade a una nueva versión del personaje histórico, alejada del tratamiento que Galdós le había conferido en su episodio nacional homónimo. *Zumalacárregui* se publicaría un año más tarde que *Viviana y Merlín*. En su

<sup>371</sup> Ricardo Gullón, en *Benjamín Jarnés*, afirma que “No era un creyente en la teoría del arte por el arte; creía en algo más claro y noble, en la dignidad del arte al servicio del hombre, al servicio de cuanto hay de no caduco e imperecedero en el espíritu humano”. <http://www.cervantesvirtual.com>

<sup>372</sup> De Jarnés también se ha apuntado que “sólo cabía esperar que en su propia narrativa tratase la realidad como un material en bruto que había que destrozarse y rehacer en una experiencia nueva y diferente [fue] soberbio estilista que exaltaba la capacidad del lenguaje para explorar, embellecer y alegrar la vida, mientras que no se preocupaba demasiado por contar una historia interesante ni por hacer una descripción directa y reconocible de las circunstancias de la vida cotidiana. Jarnés es otro escritor que, al refundir historias ya conocidas y temas literarios, nos recuerda que está lejos de proponerse copiar la vida”. G. G. Brown, *Historia de la Literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1993, 14ª edición, p. 113.

búsqueda de nuevos aunque tradicionales materiales conductores de sus obras, Jarnés encuentra a Stendhal, y *Le rouge et le noir* le sirve de punto de partida para la historia de amor de Julio y Guillermina en *Lo rojo y lo azul* (1932), renovando el planteamiento de los episodios nacionales al mantener Historia e intrahistoria mas a la luz del lirismo, la introspección y el fragmentarismo narrativo. Con la *Teoría del Zumbel*, publicada en 1930, reflexionaría Jarnés metaliterariamente, convirtiéndose el texto en apuesta e ideario estético de la vanguardia humanizada, íntimamente, por el autor.

**Voces personales tras la Guerra Civil. Cunqueiro, Perucho y *Libros de caballerías*. Ángel María Pascual y *Amadís*.**

Finalizada la guerra, el panorama narrativo español de las siguientes dos décadas se caracteriza básicamente por la homogeneidad estilística y temática dada la preeminencia con que la nueva sociedad se erige, también ahora aunque por motivos bien distintos, en materia novelable. La novela española regresa al criterio mimético con el que reproducir la coordinada contextual en que se desarrollan unas tramas de carácter marcadamente social que conducen de inmediato a considerarlas exponentes del realismo del medio siglo. Las condiciones sociopolíticas y económicas parecen reprobear la producción de corte fantástico o maravilloso, y los títulos que logran publicarse en el país así lo ratifican con contundencia. Realismo y costumbrismo se combinan y complementan, y con cierto paralelismo al decurso estético narrativo de la segunda mitad del siglo XIX, declinan en la exacerbación de lo truculento, lo efectista y escabroso hasta constituir la veta tremendista a la que Cela aportará magistralmente *La familia de Pascual Duarte* (1942). El censo de autores respaldados por el nuevo régimen lo integrarían autores como Juan Antonio Zunzunegui, Rafael Sánchez Mazas o José María Gironella, a los que se vinculan dos nombres imprescindibles: el ya citado Camilo José Cela y Gonzalo Torrente Ballester, en trayectorias pendulares en las que el mimetismo documental narrativo cede ante la experimentación puntual para resurgir más tarde y volver a retraerse<sup>373</sup>. No obstante, las claves del realismo social se concitan

<sup>373</sup> A la novela inaugural de Cela se suma una década más tarde *La colmena* (1951), en la que el nobel despoja la nueva trama caleidoscópica del tremendismo anterior e instaura el experimentalismo formal que ya practicara en *Pabellón de reposo* (1943). El fragmentarismo resultante de la alternancia de los diferentes monólogos de los internos del sanatorio se recupera en esta novela coral de principios de los cincuenta vertebrada espacialmente por el café de doña Rosa, los burdeles o las casas de vecindad, así como por la miseria en todas sus vertientes. La transgresión, que hace de Cela un precursor de la década de los 60, volvería a manifestarse en *Mrs Caldwell habla con su hijo* (1953). El autor se sitúa de nuevo en la línea tremendista prácticamente rebasada la década de los sesenta a través de *San Camilo, 1936* (1969),

hábilmente en tres nombres: Carmen Laforet, Miguel Delibes y Ana María Matute. Los tres imprimen a sus obras un sesgo existencial que en el caso de los dos primeros se condensa en las novelas de inicio, *Nada* (1945) y *La sombra del ciprés es alargada* (1948) respectivamente, ganadoras ambas del Premio Nadal. El vallisoletano continuaría con el realismo social escorado hacia el mundo infantil en *El camino* (1950), hasta trocarlo por paisaje y paisanaje tremendistas en *Las ratas* (1962), cuando otras tendencias y voces irrumpen en nuestro panorama narrativo. En cuanto a Matute, su larga carrera literaria impele a reseñar etapas bien diferenciadas. Como Laforet, Matute comienza su andadura en el mundo editorial muy joven; su primera novela, *Pequeño teatro*, se publicaría en 1954, once años después de haberla escrito con apenas diecisiete. La miseria, la degradación moral que ésta conlleva siempre, la estanca división social, el sufrimiento infantil atenuado por la ingenuidad, o el cainismo infatigable de sus obras comparecen en *Los Abel* (1948), *Fiesta al noroeste* (1952) o *Los hijos muertos* (1958), así como en muchos de sus relatos cortos y cuentos. En medio de este panorama regido por la estética realista, serán mínimas las voces disidentes que se separen de la pauta común y emprendan caminos paralelos respondiendo con fidelidad a unos principios creativos propios. La producción incardinada en lo maravilloso e incluso onírico parece proscribirse y sólo se halla de modo marginal – entendido como residual y atípico, nunca como inferior– en las trayectorias de dos autores inclasificables dentro del canon del momento. Álvaro Cunqueiro (1911-1981) y Joan Perucho (1920-2003) representan la pervivencia de una línea creadora que auspicia la fantasía, aun cuando suponga la dirección a contracorriente de ambos autores con respecto a sus coetáneos. El realismo que sustenta la producción de cuantos escritores se han mencionado queda anulado en los títulos que uno y otro aportan, bien en lengua gallega y catalana respectivamente, bien a través del castellano al que suelen traducirlos si no de inmediato, sí pasado un tiempo. Si hubiera que reseñarse algún tipo de vinculación con el resto de tendencias contextuales del corpus, ésta podría ser el vanguardismo jarnesiano, pese a que la libertad creadora que la Vanguardia confiere a

---

para continuar por el camino de la innovación y la ruptura con *Oficio de tinieblas* (1973) y la regresión a la Guerra Civil como contexto en el que desarrollar *Mazurca para dos muertos* una década más tarde. Por su parte, una polaridad similar se aprecia en la obra de Torrente Ballester, en la que junto al dominio soberbio de las técnicas narrativas y el realismo tradicional que vertebran *Los gozos y las sombras* (1957-1962) se hallan también la experimentación, la reinterpretación de los mitos y el sustrato literario en la producción de la década de los sesenta y setenta, sin olvidar que su primera novela, *Javier Mariño* (1943) es la de mayor carga ideológica, porque plantea los amores condicionados políticamente de los protagonistas (Magdalena es militante comunista).

Jarnés y sus contemporáneos es inherente al momento, mientras que el realismo social de posguerra enfatiza el contraste profundo que las obras de Cunqueiro o Perucho producen con sus compañeras temporales. Como tónica dominante en ambos destaca la selección de cronotopos míticos, alejados del aquí y ahora aun cuando a menudo se imbrican con el tiempo del lector en una disolución de la coordenada espacial y temporal muy interesante. La anacronía, la recuperación de un sustrato literario que puede responder tanto a lo popular como a lo culto y autorizado, la amalgama de referentes culturales<sup>374</sup>, la simulación de una realidad pragmática que se coloca en paralelo a la empírica o documentada<sup>375</sup>, el fragmentarismo de la trama o el efecto desautomatizador en el lector al comprobar la fusión (y confusión) de las identidades de diferentes personajes, son algunos de los aspectos comunes en uno y otro escritor. De entre el grueso de obras que ambos autores legan, *Merlín y familia* es la elegida para formar parte del corpus, no tanto por cuanto de regresión a las líneas argumentales del *roman courtois* primitivo propone, sino por la capacidad desmitificadora del personaje del taumaturgo protagonista (enlazando con la línea que ya inaugurase Jarnés), así como por la originalidad del formato narrativo empleado, alejado completamente de la progresión de una novela convencional dadas la concatenación de unidades narrativas autónomas y la libertad como principio regulador de la obra. Cunqueiro anticipa en esta obra atípica de 1955 las señas de identidad de títulos como *Crónicas del sochantre* (1956), *Cuando el viejo Simbad vuelva a las islas* (1961), *Flores del año mil y pico de ave* (1968) o *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969). Siguiendo esta misma estela, pero con una complejidad argumental y conceptual mayor, surge el homólogo barcelonés de Cunqueiro, Joan Perucho, cuya trayectoria narrativa resulta igualmente nutrida de obras en las que la transgresión al canon imperante es insoslayable<sup>376</sup>. De

<sup>374</sup> Perucho y Cunqueiro son constructores de tramas en las que las referencias culturales aparecen en cascada, golpeando la percepción del lector ya que éste se halla inmerso en una época de la que Antonio Prieto indica que “parca de cultura e imaginación andaba la narrativa española [...] con su realismo primario”. Antonio Prieto, prólogo a *Libros de caballerías*, Joan Perucho, Barcelona, Planeta, 1976, p. 10

<sup>375</sup> También la evolución original de ambos autores halla ejemplos homólogos en las de sus contemporáneos. Así, el objetivo pretendido y alcanzado por Perucho en *Libros de caballerías* resulta similar a las inquietudes volcadas por Torrente Ballester en *La isla de los jacintos cortados* al procurar ambos la re-creación de una Historia y un tiempo pragmático y empírico que invalidan las crónicas medievales y decimonónicas y que, sin embargo, gracias a su esencia literaria, se perfilan tan reales y fenomenológicos como los constatados acontecimientos históricos de la Baja Edad Media de Ramón Llull o los sucesos sobrevenidos a Napoleón tras su derrota en Waterloo.

<sup>376</sup> Sobre la aparente similitud entre las narrativas de Cunqueiro y Perucho, y la compleja construcción de las obras del último, en especial apoyadas por la documentación férrea del barcelonés para configurar personajes, espacios, tiempos y tramas (incluso cuando éstos no sean sino de ficción), Andrés Trapiello declara que: “Se ha comparado la obra de Perucho con la de su amigo Cunqueiro [...] La compasión es y

entre éstas, destacan dos títulos cuya sintagmación al menos incita a considerar la posibilidad de que Perucho haya optado por la línea que inaugura Valera y que Jarnés, Cunqueiro y los autores posteriormente tratados continúan: *Libros de caballerías*<sup>377</sup> y *Las aventuras del caballero Kosmas*. La diferencia temporal entre una y otra impediría que fueran tratadas en un único segmento cronológico, especialmente cuando la publicación y obtención del Premio Nacional de la Crítica de la segunda coincide prácticamente con la concesión, en 1983, del Premio Herralde a Paloma Díaz-Mas por *El rapto del Santo Grial*, otra novela concomitante pero mucho más ajustada a la tendencia que se preocupa por recuperar la materia caballerescas (y en este caso, bretona y artúrica). Si la narratividad se recupera en la década de los ochenta tras los ensayos de fragmentación y abolición del paradigma novelesco tradicional llevado a cabo en la década anterior, Perucho y Díaz-Mas ratifican, desde las diferentes literaturas peninsulares, dicha consolidación. Pero si nos circunscribimos a los dos decenios inmediatamente posteriores a la posguerra, la primera de las novelas citadas de Perucho requiere de matizaciones que justifiquen su no incorporación en nuestra selección de obras, pese a lo sugestivo del título. El censo de textos manejado ratifica, en última instancia, la pervivencia de la materia bien artúrica, bien caballerescas, que modifica el formato narrativo en que se popularizó originalmente (esto es, el romance) para convertirse en moderna novela. *Libros de caballerías* es, por tanto, de todos los posibles títulos manejados el que hubiera registrado con mayor exactitud la expresión que aglutinase no sólo al sustrato literario sobre el que se articula el corpus, sino también al corpus mismo por no determinarlo genéricamente ni como romance ni como novela, recuperando la taxonomía clásica de Martín de Riquer. Libros de caballerías fueron los mamotretos leídos por Don Quijote, y libros de caballerías “a la moderna” -como los tipificara Valera-, no dejan de ser las obras seleccionadas. Sin embargo, si el título es

---

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 cunqueiriana parece llevarle siempre a descubrir en su tierra de brétemas toda clase de fantasmas, brujas, encantamientos, tragos, 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 [...] tienen todos el aspecto laico de profesores mercantiles, socios de un casino y suscriptores de la enciclopedia catalana, y eso es así porque la erudición peruchiana es una erudición muy seria y fundamentada, incluso cuando es apócrifa”. “Un retrato de Juan Perucho”, en *Poesía en el campus (Revista de poesía)*, nº 38, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 6-7.

<sup>377</sup> La traducción al castellano data de 1968, once años después de que se publicase en catalán *Llibre de cavalleries. Las aventuras del caballero Kosmas* se edita por primera vez en 1981.

habitualmente indicio y hasta metonimia de su contenido hasta el punto de generar la predisposición en el lector acerca de lo que hallará en la obra, el de la de Perucho confronta las expectativas de este lector potencial con su auténtica construcción y desarrollo. La caballería andante, como código deontológico medieval y áureo pero también icono literario, se diluye pronto, siendo el paradigma del romance homónimo trastocado por el bizantino, aun cuando la obra escapa a todo maniqueísmo y previsibilidad, tanto en la materia abordada como en tratamiento y evolución de los personajes.

### **Perucho y *Libros de caballerías*.**

*Libros de caballerías* invita a especular con una trama perfectamente codificada por clichés tradicionales, sin obstar la renovación inexorable que la maestría de Perucho hubiera conferido. Sin embargo, la lectura de la novela revela, desde el comienzo, una disposición temporal y espacial doble, a modo de extremos temáticos opuestos e incluso independientes que gradualmente se irán acercando hasta fundirse en una única realidad literaria que re-crea un episodio histórico: la intervención de la Corona de Aragón en Grecia con las convulsiones que se ciernen sobre la dinastía de los Paleólogos. La disociación de la coordinada espacio y tiempo que al fin termina fusionándose en virtud de la inmortalidad sobrenatural concedida a un personaje -bien explícita, bien sobreentendida- es estrategia que sustentará más tarde otros títulos de la literatura española (póngase por caso *Real Sitio*, publicada en 1993 por José Luis Sampedro), con convergencias, aunque menores, con otros inmortales literarios. Sin embargo, la eternidad ofrecida por Perucho a su personaje principal, Tomás Safont, es de índole regresiva. La perpetuación del individuo a través del tiempo no es presentada en diacronía y con evolución lineal inmodificable, sino como anacronía, retrocediendo desde el *spleen* de mediados del siglo XX en el que se ubican Safont y su amante Eveline Nikopoulos, hasta las vicisitudes de Aragón y Cataluña en pleno siglo XIV. La evolución de ambas tramas en un primer momento resulta paralela. Tomás Safont es el personaje misterioso a quien Monsier Dupont encomienda una complicada misión vinculada a la importación clandestina de armas químicas en Israel y Siria. La anecdótica picadura de un lagarto en la playa instala a personajes y lectores en un ámbito semionírico en el que el presente confluirá con el pasado a través de los detalles brumosos que comienzan a comparecer en la trama tratando de vincular a Tomás con un

antepasado homónimo seis siglos atrás. De nuevo, un manuscrito encontrado y compuesto por legajos

redactados en un latín extraño, que hacían referencia a las cuentas de un viejo y lejano patrimonio<sup>378</sup>

y la justificación de la extraña pervivencia de la grafía medieval “Çafont” en el destinatario<sup>379</sup> instalan, de modo todavía embrionario, la progresión de ambas líneas argumentales hasta que se unan. En cualquier caso, el envío del cartapacio desafía las leyes del tiempo, aunque deberá aguardarse todavía al desarrollo de esta última baza temática. Mientras, los personajes ultiman los preparativos del viaje hasta Oriente Próximo, que más recuerda las travesías del *Libro de las maravillas* de Marco Polo o la *Embajada a Tamorlán* de González de Clavijo, que las peripecias navales de los caballeros andantes. No obstante, también comparecen, aunque mínimos, los motivos extrapolables al romance de caballerías; junto al manuscrito encontrado se halla una suerte de actualización del conocido don en blanco que el caballero concede a la dama, pues Tomás ha accedido a enrolarse en el navío desconociendo el alcance de su ruta, de la que se le desvelará destino y finalidad sólo al arribar al puerto seleccionado. El desenlace feliz que se impone en el romance caballeresco tradicional, fruto de la confianza plena que el rey deposita en su paladín para que afronte la encomienda también se refleja:

Creía por tanto, interpretar los deseos del Consejo de Administración al manifestar la confianza más absoluta en el éxito de los que llevaban entre manos y en la feliz navegación de Tomás<sup>380</sup>.

Resta añadir la presencia de un nuevo personaje, Monsieur Serra, viejo amigo del padre del protagonista, que remeda las relaciones de la bachillería medieval entre el mentor o tutor y éste, propiciando la más oportuna e integral de las formaciones. De esta guisa, la tripulación del XX se dispone a surcar el Mediterráneo siguiendo unas cartas

---

<sup>378</sup> *Libros de caballerías*, Joan Perucho, Barcelona, Planeta, 1976, p. 26. En adelante, las referencias a la obra se harán a través de esta edición.

<sup>379</sup> La convención ortográfica que suprime la cedilla data de 1857.

<sup>380</sup> Op, cit. p. 38.

de navegación del siglo XIV en las que todavía las figuras teratológicas pueblan los límites del mundo conocido, del modo en que los jinetes esteparios o el dragón anidarán en los confines del Reino de Olar propuesto por Matute cuatro décadas más tarde. El barco anacrónico, mercante, pero también espacio que vehicula la aventura, parte hacia su destino. Las reminiscencias temáticas con el romance de caballerías comenzarán a partir de ahora a atenuarse porque es otro de los tipos vindicados por el público áureo, el bizantino, el que aporta más similitudes con el detonante de la trama de *Libros de caballería*. Sólo más tarde se descubrirá que el título homenajea al *Libro de la orden de caballería* de Ramón Llull, contribuyendo a justificar el porqué de nuestra desestimación. No es el único motivo. La novela establece además numerosas redes intertextuales implícitas con referentes ajenos a la caballería clásica, ratificando el calificativo de culturalista con que se ha dado en tipificar la prosa de Perucho. La *Odisea*, los textos medievales de viajes precitados, o la importancia de las voces populares que matizan los relatos y se convierten en fuentes legendarias condicionan la polifonía del discurso. Además, a medida que avance la novela, la misión que debe afrontar Tomás se desgajará en dos más:

averiguar el destino del fabuloso tesoro que mucho tiempo atrás había sido entregado al actual déspota Paleólogo Dimas, antiguo senescal [...] el otro encargo era una misión diplomática [...] solicitar [del Preste Juan de las Indias] una reliquia de Santa Eufigis, tan venerada e implorada por la devoción real<sup>381</sup>.

La misión original, que se recordará estaba vinculada a la obtención de armas químicas, se habrá modificado conforme conviene a la novela hasta convertirse en fuego griego, más acorde al historicismo pretendido por Perucho. Por otro lado, la documentación es, asimismo, uno de los pilares de la obra. La labor de investigación histórica del autor sustenta la precisión con que los acontecimientos del protagonista logran coincidir con lo dispuesto auténticamente en el siglo XIV. Las estrategias de Tomás Safont para atravesar Egipto en busca del Preste Juan responden puntualmente a las prohibiciones que durante el siglo afectaban a los ciudadanos catalanes y aragoneses que por ventura pudieran llegar hasta allí, aunque simultáneamente, y para evitar la

---

<sup>381</sup> Op. cit. p. 68.



recreación prolija de un relato histórico al uso, Perucho instala las claves de la metaficción. En medio del peregrinaje agónico por el desierto, que recuerda el acaudillamiento del posterior Lope de Aguirre de Sender o la comitiva del Judío Errante que más tarde Mujica Láinez recreará en *El unicornio*, los aventureros alcanzarán la siniestra población de Ulm (alegoría del conflicto de Oriente Próximo), reminiscencia a su vez de ciudades literarias caracterizadas por su idiosincrasia única. Inversión epidérmica pero no exegética del andino [*El*] *país de los ciegos* (1899), Ulm también recuerda la tríada de ciudades borgeseanas que integran Tlön, Urbis Tertius y Uqbar<sup>382</sup>, y parece anticipar la Isla de Urdska y las poblaciones esteparias de la novela de Matute porque, como en aquélla,

[sus] hombres se embriagaban de un espíritu vengativo y guerrero. La ciudad está rodeada de altas murallas y en cada almena puede verse una pica con el cráneo de un enemigo. El culto a la muerte es el culto de la espantable ciudad de Ulm<sup>383</sup>,

aunque la búsqueda de convergencias intertextuales con la materia caballerescas podría conducirnos al terrible castillo de la Guardia Dolorosa que conquista Lanzarote. Las vicisitudes se resuelven siempre favorablemente a los expedicionarios, que lograrán sortear todos los peligros e ir cumpliendo cada una de las misiones encomendadas, rompiéndose la previsibilidad de los hechos al incorporar detalles anacrónicos; la inclusión de dos personajes nuevos, Miss Dorothy y Jim Oliphant “agente del Intelligence Service, en misión especial en Tierra Santa”<sup>384</sup> lo consigue, en especial por la peculiar onomástica parlante con que el agente secreto está dotado (como el olifante de los francos, convocará al Intelligence Service en su auxilio una vez descubiertos los planes de Tomás). La novela resulta a todos los efectos estereoscópica; ambos mundos se entrelazan constantemente impidiendo esta fusión una puesta en escena netamente histórica pese a la intervención de Raimundo Lulio en Famagusta o los episodios que desarrollan los ataques de Génova (tres últimos capítulos de la tercera parte), para los

<sup>382</sup> De la tradición literaria de estas tres ciudades, se indica que “era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön..”. Jorge Luis Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Ficciones*, Barcelona, Planeta, 1985, p. 16.

<sup>383</sup> Op. cit. p. 81.

<sup>384</sup> Op. cit. p. 105.

que se hace necesario el conocimiento del panorama político que incumbía a las coronas de Aragón y Cataluña, así como a Génova a través del ejército mercenario almogávar. Además, la novela también consigue interpolar pausas digresivas destinadas a la reflexión intimista y existencial bien del narrador, bien del personaje principal, deviniendo en microcapítulos la constante narrativa del *showing* en detrimento del *telling*. Con ello, Perucho permeabiliza su novela con algunas de las claves del relato lírico del modo en que también han participado de éste *Viviana y Merlín y Merlín y familia*. Sin embargo, el desenlace de la obra se resuelve retomando en parte la construcción argumental del primitivo romance caballeresco. Veámoslo. La nota que enlaza con aquél la representa el secuestro de la joven princesa Blanca de Salona, heredera del reino de Armenia tras la muerte de su padre, y cuyos dominios desea anexionarse el recién autoinvestido en Akantos Paleólogo Dimas. El antagonista o villano que retiene a una dama para usurparle el trono nos devolvería a los personajes que en general inspirasen a la princesa Micomicona, instalando asimismo la definitiva trama amorosa en la novela. Estos cuadros precipitan la resolución de la trama. Los episodios de Blanca de Salona y Tomás Safont conllevarán a su vez la isotopía del amor predestinado, eterno y stilnovista de los predecesores Morsamor y Urbasi, y podrán vehicular el final inminente en el que se cumpla la justicia poética coronando rey de Armenia a Tomás tras contraer matrimonio con la princesa. La Historia y la intrahistoria, la literatura medieval, áurea y contemporánea (canalizada través del lirismo y la introspección), y el tiempo y el espacio que confluyen y se hacen uno trazan un texto rico en referencias y proteico en su construcción, porque no se asimila plenamente al patrón que inspira el romance de caballerías. La aventura marítima y la veta documentada históricamente se entremezclan hábilmente con la reescritura de esa misma Historia hasta dotar de un verismo inusitado a la trama, capaz de convencer al lector de que los acontecimientos vinculados a los paleólogos fueron ciertos cuando no lo han sido. La generación de una historia que transcurre paralela a la constatada es característica usual en Perucho, así como la construcción de todo un corpus documental que lo avale, siempre desde la base de la metaficción encubierta en el pacto de ficcionalidad. Perucho asume las cláusulas de la narrativa borgeseana en sus obras, y buen ejemplo de ello resulta ser *Libros de caballerías*, pues al tiempo que funde ambas Historias (la que fue y la que pudo haber sido, tan pragmática fenomenológicamente como la primera), confiere a sus protagonistas el hálito de la inmortalidad a través de la

continuidad esencial aunque no onomástica (Safont- Çafont). Tomás es el personaje más significativo por cuanto de homofonía presenta su nombre con respecto al de su antepasado, al que hace redivivo. Blanca de Salona constituye el ejemplo explícito al justificar el propio narrador que fue “llamada también Rosaura en la Corte de los basileos”,<sup>385</sup> (y Rosaura ha sido la doncella enamorada de Tomás en secreto a lo largo de las andanzas circunscritas al siglo XX); por su parte, la francesa Eveline Nikopoulos parece recrear a la María Manzhoukos libertina de la corte de Akantos. El procedimiento ha sido el mismo que Valera emplease con Miguel de Zuheros-Morsamor y Beatriz-Urbasi. Felizmente instalados en un pasado nuevamente activo, sólo Monsieur Dupont regresa al presente, no sin que se consigne que el cronotopo forjado es calificado intratextualmente como “fábula remota e increíble”,<sup>386</sup>. *Libros de caballerías* finaliza con la lluvia lustral o regeneradora que inicia un mundo nuevo para Tomás, que ya ha redimido el nihilismo existencial que le atenazaba por reemplazarlo por la felicidad de su estado novedoso, similar también en ello a Morsamor:

Por un momento vio [Tomás] también su casa de Bañolas, la vida fácil y sin sentido de la Riviera, el tedio, el último modelo de la casa Citroën, que se exponía en la plaza de la ópera, esquina a la Rue de la Paix. Todo eso quedaba ya muy atrás, como si le fuese extraño. Era como un sueño, como algo muy irreal que se desvanecía. Se pasó la mano por la frente y consiguió olvidarlo todo<sup>387</sup>.

La mención al ámbito de lo onírico que pudiera albergar lo sucedido invita a considerar, una vez más y como definitiva, el puente tendido entre la prosa hispanoamericana (y más concretamente argentina), y Perucho. Si Borges parecía conminar la formulación del espacio en la novela del barcelonés (no sólo la ciudad de Ulm, también el Reino de la Triple Virtud que rige el Preste Juan o la ciudad utópica de Guria), Cortázar habría propuesto en uno de sus cuentos, “La noche boca arriba”,<sup>388</sup> la estrategia temporal que suscita su preconizado “efecto k.o”. en el lector cuando éste comprueba cómo los hechos protagonizados por un sujeto nominal parecen trasfundirse

<sup>385</sup> Op. cit. p. 174.

<sup>386</sup> Op. cit. p. 174.

<sup>387</sup> Op. cit. p. 178.

<sup>388</sup> Publicado en *Final del juego*, 1956, un año antes de *Llibre de cavalleríes*.

a otro totalmente distinto a través de un juego de perspectivas y discursos pospuestos<sup>389</sup> y sólo advertido en el momento climatérico del cuento, justo al final. Pues bien, ¿por qué no habría de enfocarse en esta línea, al menos como posibilidad, la temporalidad de *Libros de caballerías*? La permanencia de Tomás Safont en la placidez de la corte y la lejanía con que evoca su vida anterior tal vez se justifiquen no cómo retrotracción en la Historia -sustituyendo la máquina del tiempo prodigiosa de Wells por el navío y la misión de Dupont-, sino como proyección o prospección surrealista del personaje verdaderamente anclado en el siglo XIV, que goza de la ensoñación vívida que lo sitúa en el siglo XX, desarraigado, desasido de todo sentido existencial, pues es figura forjada y debida plenamente al Medioevo.

### Ángel María Pascual y *Amadís*.

La caballería andante, trastrocada formalmente en novela de ascendencia bizantina para Perucho, no agota, a lo largo de los primeros años de posguerra, su capacidad para sugerir nuevos textos, tan evocadores como el anterior si bien por muy diferentes motivos. *Amadís* de Ángel María Pascual, se publica en 1943, catorce años antes que el texto de Perucho. El título homónimo de Rodríguez de Montalvo lo condicionaría, sin embargo, superficialmente y ni siquiera en su totalidad, pues Pascual optará por la miscelánea de clasificación difícil al construir una obra dual genéricamente hablando: junto a la prosa fragmentaria que yuxtapone textos de diversas extensiones vertebrados por la progresión discursiva, el teatro alterna con la disposición de aquella en los capítulos II, IV y VII a partir de lo que el autor denomina “farsa”, “retablo” y “farsa” nuevamente. La obra, que responde por último al modelo de la hagiografía política, exalta con mayor o menor grado de explicitud la figura de José Antonio Primo Rivera, *laudatio* que se evidencia en las líneas finales del capítulo VII al hacer confluír el discurso definitivo del nuevo Amadís con retazos literales del testamento político del fundador de Falange. Si en los comienzos de la obra la presencia de la simbología del partido único pudo asociarse al contexto inmediato de los Reyes Católicos que circunscribe a los personajes, el penúltimo capítulo disipa tanto la exégesis de la misma como la teleología depositada por Pascual en su obra. El héroe caballeresco habría dado paso a una libre interpretación política que mantendría los rasgos heroicos y épicos del

<sup>389</sup> Recordémoslo: en el cuento argentino, el herido en accidente de moto que (parece que) vertebraba el relato no es sino la ensoñación de un guerrero precolombino en la mesa sacrificial del sacerdote.

de Gaula para apologizar a Primo de Rivera precisamente en los primeros años del régimen franquista. La finalidad, propagandística y tendenciosa, se impone finalmente a los mecanismos constructivos de un texto que, formal y estilísticamente, posee peculiares características lingüísticas (entre ellas, aspectos asociados al texto dramático vanguardista<sup>390</sup>) y no está exento de cierta originalidad en su conjunto.

La lectura literal de *Amadís*, si el lector desconociese por completo el trasfondo político reseñado, reporta desde el principio la convergencia con el relato caballeresco de episodios y aventuras convencionales, y la divergencia con el tiempo y el espacio allí abordados a través de sorpresivas anacronías. Las confrontaciones *primus inter pares* entre Ardán Canileo y Amadís, amparadas por el maniqueísmo impuesto en el viejo romance, conducen irremediabilmente al palenque en que ambos se baten y procede la justicia poética con la cabeza cercenada del enemigo del héroe. La cuidada descripción de la iconografía scottiana, las isotopías estipuladas para uno y otro adalid, la comparecencia de los personajes de Montalvo (Oriana, Mabilia, Don Florestán, Don Bruneo y el Rey Lisuarte, que precede el cortejo hasta la talanquera) o la incorporación siempre enigmática y profética de Urganda la Desconocida, que se desplaza sobre su galera de fuego, evocan los motivos y caracteres del texto del siglo XV. Las pausas descriptivas, detallistas y rigurosas porque procuran la captación de la estética medieval a través del manejo de numerosos términos medievales vinculados, por ejemplo, a la música con que se deleitan caballeros y damas cortesas, y la alternancia de estos pasajes de reposo con los de dinámica actividad caballeresca introducen leves aspectos asociables al relato histórico pero también lírico, así como una prosa exornada que

---

<sup>390</sup> El texto de Pascual es, ante todo, polifónico, ya que propone numerosos pasajes que manifiestan su carácter heterológico y también heteroglósico. Diferentes discursos y niveles de uso de la lengua contribuyen a romper el monolitismo de la unidad de estilo, y en el uso de un buen número de registros idiomáticos (desde el culto al coloquial, incidiendo frecuentemente en casticismos) radica parte de la afinidad lingüística con la prosa y el teatro esperpénticos de Valle Inclán. Los mecanismos desautomatizadores que éste utilizara en sus obras se replantean (ya sin la novedad del pionero) en *Amadís*, pues las estrategias que señala Alonso Zamora Vicente al respecto podremos verlas reproducidas también en esta novela de posguerra. El crítico incidiría, entre otros muchos aspectos, en que “El esperpento supone una quiebra del sistema lógico y de las convenciones sociales. Estructuralmente puede reducirse a una *superposición* de los modelos pertenecientes a campos semánticos opuestos y disonantes. A veces, lo guiñolesco se superpone a lo personal y los hombres son vistos como fantoches [...]. Otras, lo humano es comparado a lo animal [...] Finalmente, los objetos inanimados se vivifican [...] Pero el gran brillo, el prodigio permanente del esperpento es la deformación idiomática. Los personajes hablan desde ángulos que no son los acostumbrados en la lengua pulcra del arte modernista [...] Es un habla de integración, donde hallan cabida, en apasionante conjunción, el habla pulida del discreto cultivado y la desmañada y vulgar de las personas desheredadas de dinero y espíritu [...] Nos encontramos en *Luces de bohemia* todavía las rimas interiores [...], los gitanismos, [...], vivo madrileñismo [...] tendencia a la reducción de las palabras [...]”. Alonso Zamora Vicente, introducción a *Luces de Bohemia*, Ramón del Valle-Inclán, Madrid, Espasa, 1996, 34ª edición, pp. 23-27.

recuerda un posmodernismo muy tardío. Sin embargo, la aparición inmediata del capítulo transformado en “farsa”, del que se indica que constituye la primera parte de las tres totales, rompe la secuencialidad de toda obra y exige un cambio en el modo de percibir el texto, dada su codificación dramática. Si el marbete “farsa” denotaría inicialmente la subtipología teatral elegida por el autor al estilo de las que más de una década antes empleasen Valle o Lorca, la exégesis última connota la parodia y falsedad del asunto tratado (las relaciones desabridas entre el Rey Lisuarte y Amadís, al que los falsos consejeros acusan de felón). Inaugurada la ruptura para con toda construcción prosística tradicional, son las acotaciones las que contendrán las siguientes aspiraciones de renovación. ¿Cómo? A través de reminiscencias con las (acotaciones) literarias o subjetivas del autor gallego, el uso de figuras retóricas como las hipálages, las tríadas adjetivales<sup>391</sup> o las rimas internas<sup>392</sup>, la indeterminación que dificulta una puesta en escena aséptica, o los procedimientos de animalización<sup>393</sup> esperpentizantes presentes en las grandes obras de Valle. La objetividad y la asepsia de la acotación tradicional se disipan en cada una de las partes de la farsa al entablar el autor diálogo mudo con el lector por medio de preguntas retóricas que enlazarían mejor con el discurso prosístico que con el texto teatral<sup>394</sup>. Junto a ello, y una vez que el lector ha creído consolidar la coordinada espacio y tiempo, da comienzo la anulación de la percepción mecánica de ambos, dada la inclusión de frases lapidarias por el anacronismo que contienen<sup>395</sup>. Los acontecimientos históricos modernos acaecidos en España y Europa empiezan a

<sup>391</sup> “Gandandel y Brocadán son viejos, renqueantes, doctorales. Cuando se acercan hoy con paso reverencial y achacoso, no se atreven a mirar hacia el Rey”. Ángel María Pascual, *Amadís*, Madrid, Espasa Calpe, 1943, p. 21.

<sup>392</sup> “Gandandel, sinuoso y untuoso, se adelanta”. Op. cit. p. 25.

<sup>393</sup> “Gandandel, untuoso y sinuoso se acerca al trono con la voz de rata”. Ídem.

<sup>394</sup> “El Rey, con los ojos cerrados y la mano en la barbilla, piensa en la lealtad acendrada y heroica de don Galvanés. ¿Y el esfuerzo de Amadís por ganarle aquella tierra rebelde?”. Op. cit. p. 27. Las concomitancias con las acotaciones que Valle-Inclán incorpora a sus obras, en especial a los esperpentos *Divinas Palabras* y *Luces de bohemia*, pueden comprobarse a través, por ejemplo de los siguientes fragmentos, pertenecientes a las escena II y III de la última obra mencionada: “La cueva de ZARATUSTRÁ en el Pretil de los Consejos. Rimeros de libros hacen escombros y cubren las paredes. Empapelan los cuatro vidrios de una puerta cuatro cromos espeluznantes de un novelón por entregas. En la cueva hacen tertulia el gato, el loro, el can y el librero. ZARATUSTRÁ, abichado y giboso -la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente-, promueve, con su caracterización de fantoche, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna. Encogido en el roto pelote de una silla enana, con los pies entrapados y cepones en la tarima del brasero, guarda la tienda. Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero”. “ENRIQUETA LA PISA-BIEN, una mozueta golfa, revenida de un ojo, periodista y florista, levantaba el cortinillo de verde sarga, sobre su endrina cabeza, adornada de peines gitanos”. La duplicidad adjetival, la cosificación y animalización, así como la rima interna son remedadas por Pascual, (op. cit. pp. 49 y 61 respectivamente).

<sup>395</sup> Uno de estos momentos lo protagonizan Arbán de Norgales y el rey Lisuarte, quien pide al primero, truncando la coordinada medieval hipotética, un cigarrillo: “¿Tienes un rubio, Arbán?”. A lo que en aparte, don Guilán apostilla que el rey “¿Es un castizo!”. Op. cit. p. 73.

encadenarse, censando, junto a los reyes y caballeros metaliterarios Lisuarte y Amadís, y las ciudades de cartografía imaginaria, a los Reyes Católicos, el Gran Capitán, César Borgia o las encomiendas de “Indias”. La anacronía preludiada en la farsa se extiende rápidamente a los capítulos en prosa, de modo que Ernesto Giménez Caballero y Garcilaso de la Vega cabalgan a izquierda y derecha respectivamente de Amadís (tal y como Eugenio d’Ors descubre de la mano de José Pijoán), y se acentúa in crescendo la índole híbrida del relato por la amalgama de motivos intertextuales o culturales adscritos a diferentes periodos. Los afectos encontrados entre el Rey y su paladín, así como la lealtad probada de este último (que lo lleva a asumir rasgos apreciables en el Cid<sup>396</sup>, otra de las figuras vindicadas por la propaganda del Régimen), vertebran el avance de la obra: Amadís manifiesta su deseo de retirarse a la Ínsula Firme, y en su exilio voluntario de Gaula le acompañan, incondicionales, sus fieles caballeros. La especularidad con el poema épico es inevitable; uno a uno todos los caballeros solícitos arrojan al primero entre ellos. También, a la combinación amor-aventura-maravilla que sostiene el romance tradicional le corresponde, en el texto de Pascual, la inserción de una línea topificada: el Emperador Patín de Roma solicita la mano de Oriana, desencadenando la oposición sumisa de la princesa y la necesidad de que Amadís impida los esponsales de su amada, batiéndose en alta mar. A ella seguirá el auxilio que Amadís preste al rey contra el monarca Arábigo, ayuda inesperada por parte de aquél que vuelve a comprobar la fidelidad del caballero, redivivo Campeador. Pascual apela de nuevo a la anacronía, y la devastación sobrevenida tras el enfrentamiento con éste reproduce la depravación y aniquilamiento de la posguerra, con millares de muertos embaldosando las calles como hipérbole que superase las cifras de “Insomnio”, que Dámaso Alonso está a punto de publicar. Mientras, el siglo XVI, Felipe II, Flandes, el comienzo del ocaso español, Hernando de Acuña y su soneto célebre comparten espacio y tiempo con el protagonista. Pascual está recorriendo la Historia del país con una finalidad cada vez más ostensible, para cuya decodificación recta menciona frecuentemente la simbología del partido único instalada ya la Dictadura. La fusión (y confusión) de tiempos, referencias culturales y literatura impondrán, por último, la comparecencia (previsible) de Cervantes y Don Quijote, no sin ser introducidos por Guillermo Díaz-Plaja, amigo y conocedor crítico de la trayectoria de Pascual. El modo en que la figura cervantina y su creador son empleadas habrá de diferir por completo del

<sup>396</sup> Como tal se apela a Amadís en la página 37 de la edición manejada.

consignado por el retablo en movimiento de Jarnés en el patio del castillo de Camelot. Si para el primero va a ser un homenaje estético, desde la proyección futurista del deconstructor cinematógrafo artúrico, para Pascual se reducirán ambos, creador y criatura, a la ratificación de una ideología tendenciosa. Por ello, al conflicto civil se le encubre eufemísticamente como “paso honroso”, jugando con la funcionalidad de este tipo de episodios en el romance de caballerías, al tiempo que se hace de Cervantes un peculiar reportero que establece, en un giro vertiginoso de metaficción, el *stemma* posible de sus obras, incorporando la edición príncipe de la propia novela de Pascual entre sus fuentes. De la autoecdótica se pasará, por último, a la reflexión crítica, reconociéndose abiertamente el carácter anacrónico del relato como clave de su novedad por oponerse a una estructura narrativa tradicional<sup>397</sup>. Rescatadas las figuras de Cervantes y Don Quijote, Pascual se propone quijotizar a un Amadís desahuciado emocionalmente (en un giro que pretende asemejarse al de Sancho a lo largo de la segunda parte), haciendo, paradójicamente, del personaje maniqueo, puro, previsible y unidimensional, otro que lo supere en idealismo porque, como el manchego, el autor le arroga al nuevo Amadís-Quijote “la necesidad de imponer al mundo una justicia, un orden heroico, una egregia y hermosa conducta”<sup>398</sup>. El discurso ideológico subyacente conduce a confrontar a este personaje con el contexto natural de don Quijote: el prosaísmo convencional y degradado del Barroco, que se actualiza aquí desde una perspectiva regeneracionista que incluso evoca, machadianamente, “una España de pandereta”<sup>399</sup>. El final de la novela de Pascual intensifica su eclecticismo formal, discursivo y genérico. El desenlace de la farsa se lleva a cabo con los otros personajes de Cervantes -Maese Nicolás, el Licenciado Pero Pérez, el ama y la sobrina-, jueces todos del desvío de Amadís, que trastornado abandonó días ha la casa. En cuanto a la capacidad de transgresión del último episodio teatral de la obra, reside nuevamente ésta en la convivencia onírica del caballero con Rosalía de Castro o Ángel Ganivet, no sin tener en cuenta que a la amalgama de figuras procedentes de épocas o costumbres incongruentes se une, por primera vez, el absurdo, en un conjunto de escenas que

<sup>397</sup> “Es necesaria, sin embargo, una nota aclaratoria. Esta narración ha huido de ser una reconstrucción arqueológica. El anacronismo pierde su bravura cuando se considera, por debajo de los acontecimientos de la Historia, la existencia de unas líneas constantes. Entonces el rigor científico deja paso a un modo afectivo. Entonces la exactitud del dato se abre a las perspectivas caprichosas y alegres de la evocación”. Op. cit. p. 155.

<sup>398</sup> Op. cit. p. 156.

<sup>399</sup> Op. cit. p. 157.



parecen trazarse sobre el modelo de Mihura y sus *Tres sombreros de copa*. Se recordará que hasta la pensión de don Rosario se desplazaban numerosos personajes pertenecientes al mundo de la farándula, el Cazador, el Odioso Señor... autónomos entre ellos pero igualados por una moral disoluta e hipócrita, que comparecían inconexos sobresaltando al lector y su seguimiento de las tribulaciones de Dionisio. Hasta la hacienda de este Don Quijote-Amadís peculiar se acerca, repentinamente, un Viajante de bragueros que busca el Hotel Comercio para alojarse durante su gira por la Mancha. El tirón de descenso, motivado por la vulgaridad de la mercancía, hace que el momento sea más representativo de la astracana o el absurdo, y que consecuentemente surta el efecto deseado: el contraste vivo entre el regreso de Amadís-Don Quijote desmadejado y las circunstancias anodinas o mediocres de su viejo entorno. Aun así, el lector no es prevenido del nuevo guiño intertextual, el que lleva al bachiller Sansón Carrasco a leer en voz alta un par de versos de “Muerte de Antoñito el Camborio”<sup>400</sup>, como preludeo del fin inminente del caballero. Renegando de sí mismo (lo que paradójicamente hace exclamar a sus amigos que ha perdido el seso), y desde la simbología otra vez machadiana de la tarde y el otoño, Amadís-Don Quijote levanta testamento, reproduciendo éste de modo literal determinados fragmentos del rubricado por José Antonio en noviembre de 1936. Toda finalidad laudatoria se ratifica en dicho capítulo. La novela finaliza con un verso militar de Schiller. Extraña e inclasificable debido a su “hibridismo”, como la conceptúa Barrero Pérez<sup>401</sup>, el *Amadís* de Ángel María Pascual abroga cualquier esquema constructivo tradicional, manifestando una naturaleza sincrética dado el fragmentarismo lírico y ensayístico de la trama, la connivencia de prosa y teatro breve, y la actualización -políticamente dirigida- del intertexto de Montalvo.

<sup>400</sup> “Tres golpes de sangre tuvo  
y se murió de perfil”. Op. cit. p.181.

<sup>401</sup> “Vayamos, una vez recorrido todo este camino del hibridismo de géneros y la descomposición de la estructura narrativa, un poco más lejos. Un libro extraño, inclasificable (pero que en último término puede catalogarse como novela) tomaba al asalto en 1943 todas las murallas que protegían la fortaleza tradicional del género novelístico. Quizá el hecho de que el autor de *Amadís*, Ángel María Pascual, no hubiera escrito nunca libros, ni conociera su técnica ni sus normas [...] explique la ruptura de todo tipo de convenciones que vino a suponer este pintoresco ejemplo de hibridismo de géneros”. Óscar Barrero Pérez (Universidad Autónoma de Madrid), *La novela española como género híbrido (1939-1961)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2008, p. 25.

### Los años sesenta. Hispanoamérica, el “boom” y la materia caballeresca. Un cuento de Ignacio Aldecoa: “Amadís”.

Superada la barrera de las dos décadas de posguerra, la narrativa española experimenta -con la publicación de *Tiempo de silencio* (1962)- un proceso de apertura creativa en la que los autores abandonan la función crítica o comprometida de una literatura que aspiraba a repercutir socialmente, sustituyendo su eje de acción por la renovación profunda tanto de las tramas como de los procedimientos técnicos. La novela de Luis Martín-Santos concitaba las nuevas premisas sin abandonar no obstante una columna temática que todavía se sustentaba sobre la miseria degradante del chabolismo madrileño. Las traducciones de los grandes maestros europeos del siglo XX como Proust o Joyce, o los estadounidenses como Faulkner, así como la asimilación por primera vez de las premisas del *nouveau roman* francés condensadas en el ensayo de Robbe-Grillet en 1963, clausuraban un canon de novela convencional al que en España autores como Cela o Torrente Ballester se habían anticipado. Se trataba de una novela intelectual; la forma prevalecía sobre el fondo, y como recuperada vanguardia y arte deshumanizado orteguiano, radicó su experimentalismo en: la disolución o expresión mínima de la trama (ésta podía llegar a forjarse metaliterariamente, al estilo borgeseano), la fusión de lo real y lo imaginario hasta conformar verdaderos universos paralelos (a instancias, como se verá, del influjo hispanoamericano), la concentración de la atención de narrador y lector en un vasto protagonista que abandona la calidad del héroe (y devenía en nuevo hombre sin atributos), o la superación de la coordinada espaciotemporal al uso, eliminando cualquier ubicación precisa. Con ello se confería autonomía plena al lector para que interviniese fehacientemente y dotara de arquitectura última (y personal) al texto. Lingüísticamente, la nueva novela primaba las funciones metalingüística y fática a través de la ruptura sintáctica connatural al *stream of consciousness* y del eclecticismo discursivo o heteroglosia y heterología bajtinianas. Junto al malogrado Martín-Santos, Juan Benet, los hermanos Goytisolo y Juan Marsé se inscribieron en esta línea de depuración formal, experimentación y renovación absoluta a través de títulos como *Volverás a Región* (Benet, 1967), *Señas de identidad* (Juan Goytisolo, 1966), o *Encerrados con un solo juguete* (1960) y *Últimas tardes con Teresa* (Marsé, 1966). Además, junto a las tendencias de la nueva vanguardia de la segunda mitad de siglo, la literatura española recibe también la propuesta joven y emergente del continente hermano. Hispanoamérica había venido renovándose y enriqueciéndose,

autorregenerándose en suma, desde los años cuarenta. El canon europeo y americano de la novela tradicional y de la primera mitad del siglo, y el ascendiente de la Vanguardia (algunos de cuyos movimientos, como el Creacionismo de Huidobro, habíanse iniciado allí) convergen con profundos cambios sociopolíticos en Hispanoamérica, ofreciendo un panorama narrativo plural y sólido. La novela metafísica, la existencial y la que aborda lo real maravilloso -en la que se amalgama la realidad con la ficción, el mito con el conflicto social, el folclore con lo telúrico hasta construir un cosmos autónomo en el que lo fantástico se naturaliza y asume pragmáticamente- apuntalan las líneas por las que transitan las nuevas voces: Rulfo, Borges, Bioy Casares, Onetti, Sábato, Asturias, Carpentier o Cortázar, a los que a partir de la década de los sesenta (coincidiendo su *La ciudad y los perros* con el año de publicación de *Tiempo de silencio*) se sumaría Vargas Llosa. Durante esta década se producirá la divulgación internacional de la narrativa hispanoamericana, hasta el punto de hablar de estallido o “boom” por parte de la crítica. Referencia insoslayable en la prosa mundial, el influjo que ejerció en nuestra literatura fue evidente. A ello se le añade que también durante la década, y por parte precisamente de un autor hispanoamericano, el argentino Manuel Mujica Láinez, se produce una nueva inmersión en el proceso de recuperación y renovación de la vieja materia caballescica a la luz de la novela y no el romance, partícipe ésta de cuantas tendencias transgresoras estime el autor. Aunque discreto y siempre como manifestación testimonial y no mayoritaria, el avance de la prosa vinculable a la caballería ratifica una vez más su diacronía proponiendo una novela sólida durante una década en la que la única aportación española por analogía -de nuevo-, al texto de Montalvo será un cuento titulado “Amadís”, que publicará Ignacio Aldecoa en 1968. Tras las incursiones personales de Cunqueiro y Perucho, y la atípica novela de Pascual, la narrativa no peninsular pero sí en lengua española cuenta con *El unicornio*, segunda de las grandes novelas históricas que Mujica publica a lo largo de la década. Tras el éxito de una pieza de factura impecable como *Bomarzo* (1962, como las obras ya citadas de Martín-Santos y Vargas Llosa), el autor proseguía con el relato histórico desplazando el tiempo abordado desde el Renacimiento hasta la Edad Media. Como también hiciera en la primera novela de la tetralogía histórica, los hechos se reproducirán en la vieja Europa (no obstante se ha incidido en el europeísmo cultural de Mujica), y mantendrán la narración autobiográfica del personaje narrador y protagonista a un tiempo. Sin embargo, si a través de la asunción de la voz y esencia del Duque Orsini el príncipe del

Renacimiento resucita y se hace inmortal, la también eterna Melusina convoca sobre sí una pauta de construcción más afectada y compleja que obliga a partir del sustrato folclórico del Poitou, la crónica culta de D'Arras en la que *roman courtois* y mito se funden, los procedimientos de las novelas histórica, de formación y lírica, el soporte de la crónica histórica y el relato memorialístico, y lo real maravilloso como clave y ceñidor definitivo en una obra de evocaciones conscientemente cervantinas, caballerescas y barrocas en su expresión. Mujica supera a los autores incorporados hasta ahora, dada la capacidad para asumir y fusionar, en un único y definitivo texto, el sustrato vasto de la materia caballerescas no necesariamente artúrica sino universal, con tendencias novelísticas de plena actualidad hacia la mitad de la década. Mujica acrisola pasado y presente en una novela tan ecuménica culturalmente como *Bomarzo* o la posterior *El escarabajo* (1982), primando la caballería poética, desasida ésta de los tintes argentinos que le superpusiese en otro texto primerizo: *Don Galaz de Buenos Aires* (1938). De este modo, la década de los sesenta participa también en la cadena ininterrumpida de regresiones hasta el romance caballeresco como materia de creación y recreación en la que la aventura andante inspira textos nuevos desde la libertad de la verdadera "escritura desatada".

### **Un cuento de Ignacio Aldecoa: "Amadís".**

Ahora bien, junto a la aportación argentina, la única producción española que por título hubiera podido integrarse en el corpus instintivamente es el cuento ya mencionado de Ignacio Aldecoa, "Amadís", con el que pareciera que el autor se desmarcaba de un realismo largamente practicado. Resultará una apreciación totalmente errónea una vez que se haya procedido a la lectura y análisis del texto: "Amadís" forma parte de esos títulos que inicialmente sugieren una vinculación inequívoca con el sustrato argumental caballeresco, de modo similar a como se comentó a instancias de *Libros de caballerías* de Perucho o la novela de Ángel María Pascual. La línea de sentido que el título parece anticipar y que genera consecuentemente unas expectativas rotundas en el lector se verá desautorizada iniciado el proceso de lectura. La capacidad transgresora radica precisamente en el desencuentro entre aquél y el contenido al que metonímicamente representa, no sin que la crítica haya creído ver en él

una sátira del materialismo moderno e inversión paródica de los ideales del modelo caballeresco en una sociedad cuya moral decadente denuncia<sup>402</sup>.

El cuento se fragmenta en sucesivas unidades narrativas o semánticas con subtítulos propios. La trama mínima del texto (de poderosa construcción léxica) se sustenta sobre el triángulo amoroso de índole cortés en el que el viejo marido y caballero (Amadís) desconoce las relaciones adúlteras de su joven esposa Genoveva (de concomitancia fonética con la Ginebra artúrica) y uno de sus amigos, también joven e innominado, y al que en una ocasión se le aplica el calificativo de escudero. El universo afectivo de este Amadís de Aldecoa resultará, a todas luces, anacrónico con el contexto social y cultural en el que ha de moverse, un momento impreciso a caballo entre las décadas de los cincuenta y sesenta a tenor de las referencias musicales, indumentarias, luces, bebidas y bailes juveniles en los que la pareja clandestina participa. Amadís se mueve todavía en la esfera de la caballería, la nostalgia y la melancolía por un mundo antiguo de valores honorables que se esfuma irrevocablemente y que aparece condensado en el anticuario de precios prohibitivos que ubica los primeros pasajes. El pasado exquisito se convierte en objeto de especulación y transacción comercial del que Amadís parece participar actuando como intermediario entre la pareja masculina dedicada a los negocios y ciertos proveedores desconocidos. Pero también la ruina o el declive económico y social amenazan al viejo caballero (cuya silueta recuerda más que al héroe de Montalvo, a don Quijote), que solicita un aplazamiento de pagos confiando en la solvencia de un negocio vinculado a una isla, cuyas accionistas deberán ser féminas y para cuyo registro se ha pensado en el utópico nombre de “Alegría Sociedad Limitada”. Las reminiscencias de la caballería trasnochada se sugieren a través de la figura cervantina, vehiculadora de las alusiones al héroe que intitula el cuento. La proximidad al mar del pueblecito desconocido en el que se desarrolla la acción podría evocar la Ínsula Firme, la visita a la boîte de Amadís es calificada como catábasis, las brumas que envuelven el lugar tienen mucho de la iconografía de Avalón, e incluso el apartado consignado como “Aventura en la mar” recuerda la travesía de Tristán e Iseo, ya prometida ésta al rey Marco. Por otra parte, el galgo corredor trocado en podenco y de nombre Roldán, la biblioteca-refugio de las añoranzas de Amadís, y especialmente el

<sup>402</sup> J.F. Díaz, cito a través de Drosoula Lytra, “Reseña de libros” en *Thesaurus*, tomo XXXVII, nº 1, 1982. <http://www.centrovirtualcervantes.es>

hecho de que el protagonista se traslade en una carretela obsoleta (como Lanzarote pero también Don Quijote en su primer regreso al pueblo) procuran analogías soterradas con aquél. Como culminación de las correspondencias posibles, la muerte del caballero se producirá como consecuencia del accidente de tráfico sufrido al embestir el coche del joven amigo amante de Genoveva la carretela: “El caballero no murió hasta cinco [días] después. No se sabe que sufriese”<sup>403</sup>. Una dilatación similar a la que retarda la muerte de Don Quijote, subseguida de la suspensión del juicio y la omnisciencia del narrador al modo de los anales y crónicas manchegas cierran las concomitancias exquisita y veladamente sugeridas entre el bagaje caballeresco áureo y el cuento-homenaje del autor de “Young Sánchez” o “Chico de Madrid”. El carácter irrecuperable del tiempo del honor se subraya, finalmente, con la interesada asistencia de las damas convocadas por la utópica Sociedad Limitada, porque la miseria y codicia humanas se imponen a la pérdida personal del anciano Amadís.

### **La novela de los años 70 y 80. La recuperación del romance como género narrativo.**

La década de los sesenta supuso un cambio rotundo en el enfoque de las directrices por las que deambularía la narrativa española a partir de ese momento. Ahora, y por primera vez, junto a la necesidad de producir aparece el también imprescindible cauce de difusión, pues la demanda y el consumo literario registran aumentos significativos que la industria editorial asimila rápidamente. Los grandes nombres que publicaron tras la Guerra, integrantes de generaciones tan diversas como la del 36, la del 50 o la del 68 continúan escribiendo, y a ellos se suman autores nuevos que engrosan el censo con sus aportaciones inicialmente juveniles, y que en muchos casos llegan a prolongarse hasta la actualidad. Estéticamente, el terno de décadas que siguieron al conflicto permitieron la alternancia de los dos grandes focos creativos, mientras que el posrealismo y sus codas sociales condicionaron los años cuarenta ofreciendo una literatura apegada al contexto pragmático inmediato, los sesenta se alejaron de todo mimetismo haciendo de la transgresión su rasgo privativo. La década de los cincuenta, transicional entre una y otra, se mantenía cercana a su predecesora pero también consiguió albergar a autores y obras en los que se preludivió la renovación formal de la prosa española. La esencia recuperada de la narrativa, que no es sino la

<sup>403</sup> Ignacio Aldecoa, “Amadís”, en *Cuentos completos, 1949-1969*, Barcelona, Alfaguara, 1995, p. 746.

relación de hechos, acciones o acontecimientos fabulados, y la vocación experimental del lenguaje con que aquéllos se expresan polarizan las tendencias posibles hasta los sesenta. Sin embargo, rebasada la baliza cronológica, las décadas de los setenta y ochenta asisten a la confluencia de ambas líneas sin que pueda trazarse nítidamente la adscripción plena de una y otra a tal o cual opción poética. El escritor escorará su obra hacia una de las propuestas del paradigma, procurando en numerosas ocasiones la conciliación de ambas; así, si bien la ruptura del canon narrativo tradicional continúa pautando buena parte de los títulos de los setenta, no es menos cierto que hay conatos por recuperar tramas y argumentos que sustenten mínimamente los alardes descritos. Es evidente la preocupación por contemporizar lo demandado por el público convencional (que sigue formado en la lectura de una novela tradicional en la que se narre una historia), con el afán vanguardista que reforma profundamente el género. La libertad del mismo impele a ello. De este modo, la novela de la Transición inicia, a partir del año 75, un abandono discreto de la exacerbación técnica del periodo anterior, del culturalismo, la metaliteratura y la finalidad lúdica. La intriga policiaca o detectivesca, la recuperación de la novela histórica, o el nuevo realismo social se imponen, pero habiendo asumido cuantos hallazgos narratológicos se hayan trabajado y consolidado anteriormente. En cualquier caso, la novela española de los setenta y ochenta no regresa especularmente a dictámenes anteriores: ni el experimentalismo formal es clónico al de los sesenta o incluso la propia Vanguardia de principios de siglo, ni tampoco el realismo social es análogo al de los cuarenta. La sociedad, vieja materia novelable galdosiana, no es reproducida con afanes antropológicos, científicos ni analíticos, y del mismo modo no es expuesta en su crudeza y depravación como factor condicionante del comportamiento de los personajes. No se persigue una sociedad que facilite el estudio conductista de los caracteres. Tampoco soporta una visión crítica. Lo social se diluye a lo largo de las décadas, difumina los contornos exactos con que había sido tratado previamente hasta que logra convertirse en el mero contexto que circunda a los roles y que nos permite comprenderlos mejor y considerarlos próximos al compartir con aquéllos unas referencias cotidianas similares. Mientras que el Realismo había procurado la constatación de unas pulsiones universales concentradas en unos personajes específicos, y el realismo social de la década de los cuarenta había codificado la ingravidez de experiencias y afectos determinados por la Guerra haciéndolos extensibles a todo un país, las nuevas novelas abandonan esta pretensión

ecuménica y no aspiran a trascender más allá de la individualidad del personaje. La realidad, más que nunca, posee tan sólo la apariencia de realidad de Nabokov, pues poco importa finalmente la construcción mimética, exhaustiva y rigurosa de ésta ante el microcosmos emocional del individuo-personaje que no es exponente ni del grupo, ni del ser humano.

Por otro lado, la novela experimentará, durante ambos decenios, su consolidación como objeto de consumo rápido, lo que en parte explica algunas de las características de la misma. Los textos dirigidos temáticamente y formalmente responderán a exigencias editoriales que procuran en todo momento satisfacer la demanda creciente del público en el menor tiempo posible. Cantidad y calidad pueden llegar a dissociarse, pues la segunda se declina con frecuencia en favor de la primera, comprometiendo incluso la capacidad creadora del autor vinculado contractualmente con las grandes casas. La publicidad y las campañas de ventas, cada vez más cuidadas y complejas, ofrecen a menudo producciones inesperadas en los autores, que diversifican sus anclajes estéticos y amplían sus trayectorias con títulos alejados, por ejemplo, de obras primerizas o de consagración. Sin embargo, las voces sólidas de Eduardo Mendoza, Miguel Espinosa, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Luis Mateo Díez, Francisco Umbral, Julio Llamazares, José María Merino o Ignacio Martínez de Pisón reportan, desde los setenta (téngase en cuenta que el primero de los mencionados publica *La verdad sobre el caso Savolta* en 1975) títulos importantes en los que la narración tradicional se une a las técnicas novedosas, fructificando la novela posmoderna.

En cuanto a las aportaciones de ambas décadas a la selección de obras manejada, han de señalarse dos, cuyas naturalezas resultan distintas: teórica una y práctica otra. Para la primera de ellas conviene mencionar la reflexión que Darío Villanueva expone, ya en 1987<sup>404</sup>, a propósito de la recuperación por parte de las letras españolas, del romance, entendido en su acepción anglosajona. El género en prosa que sumerge al lector en una trama en la que lo maravilloso está naturalizado y no plantea conflicto alguno en cuanto a su estatus de ficción regresa con fuerza, respaldado por el Realismo mágico hispanoamericano y su asunción cotidiana de lo fantástico. De *Cien años de soledad* hace Villanueva el ejemplo de nuevo romance (obviando la compleja construcción de personajes que podría seccionar la obra de Márquez de este subgénero y trasladarla hasta la novela), diciendo de ella que

<sup>404</sup> Darío Villanueva, "La novela" en *El año cultural (1976-1986)*, Madrid, Castalia, 1987.



viene a restaurar [...] el pacto narrativo con un lector hastiado de los excesos de un realismo romo, y lo hace rescatando, simplemente, las virtualidades de lo que los anglosajones llaman romance, es decir, relato extenso, en prosa retórica, de un mundo ficticio que se complace en exhibir, y no ocultar, su carácter fantasioso, frente a la austeridad estilística y el apego inmediato a un mundo de referencia contemporáneo que caracterizan al género novel<sup>405</sup>.

Villanueva añadirá como casos significativos de la práctica del nuevo romance ya en la narrativa española de los setenta las obras de Torrente Ballester (*La saga/fuga de J.B.*, *La isla de los jacintos cortados*) y Raúl Ruiz (*El tirano de Taormina*). ¿Condiciona la recuperación terminológica de Villanueva la concepción genérica de los títulos del corpus a partir de 1980? ¿Pueden seguir considerándose novelas los títulos propuestos, excluyendo los de Ángel M<sup>a</sup> Pascual y Aldecoa por motivos evidentes? El romance, como recuerdan Riley o Beers, añade a la esencia maravillosa de los hechos consignados la unidimensionalidad de sus personajes. Frye, para quien la novela descansa precisamente sobre la base de la complejidad del héroe agónico, simplifica la diferencia entre uno y otro subgénero ateniéndose a la construcción del personaje y relegando a un segundo plano el cómo se conceptúe fenomenológicamente la materia expuesta. Las obras elegidas hasta los años sesenta han ofrecido sistemáticamente caracteres redondos, con independencia del lenguaje poético empleado y la elaboración del discurso (bien es cierto que Cunqueiro posee una obra de personajes más excepcionales, pero la indefinición de la crítica sobre dónde adscribir su producción extiende el paréntesis de originalidad sobre él y Perucho). En cuanto a las que sobrevendrán a lo largo de los 80 y 90, la carta de naturaleza maravillosa asumida conscientemente por el lector será innegable, pero tanto el eclecticismo formal, que impide un mantenimiento exclusivo de las cláusulas del romance, como el tratamiento de los personajes que allí se dan cita, les impedirán la conceptualización como tales. Síntesis de tendencias narrativas posmodernas, y portadoras de héroes (y antihéroes) de factura elaborada que resultan conmovedores en algún momento, las obras censadas no se considerarán nuevos romances sino novelas sincréticas en las que se ha volcado novedosamente la materia caballerescas clásica. En cuanto a la segunda de las

---

<sup>405</sup> Ídem, p. 24.

consideraciones, viene dada en 1971, fecha en la que Ana María Matute publica *La torre vigía*, última de sus novelas antes del largo paréntesis de más de veinte años que sólo reanudaba en 1996 con *Olvidado Rey Gudú*. Es el único título que podría aportarse por parte del decenio a nuestro conjunto, pese a no haber sido considerado en última instancia. Veamos el porqué. La crítica ha reseñado que las más importantes claves narrativas volcadas por la autora en su mejor novela ya se hallaban latentes en la de la década de los 70, a pesar de las diferencias evidentes en cuanto a extensión, tratamiento de los personajes y exégesis. Matute impone un punto de inflexión en su propia trayectoria con esta novela, a la que aleja del realismo social practicado en cuentos y novelas precedentes. Más vinculable al experimentalismo formal que a una narrativa preferentemente conservadora o tradicional, *La torre vigía*<sup>406</sup> opta por las convenciones de la novela lírica, intensificando el subjetivismo solipsista del personaje principal (innominado) al que sigue en su bagaje de experiencias iniciáticas en el dolor, el amor, la miseria, la depravación, el hambre, la compasión o la revelación del propio yo. El tiempo y el espacio evocan la Edad Media, pero semidisuelta en una coordenada mítica en modo alguno extensible a la del relato histórico. El uso del símbolo resulta frecuente y también se apoya en la dilatación del instante para que la aprehensión del momento configure emocional o afectivamente al torrero adolescente. La estepa, la presencia de figuras femeninas enigmáticas como las brujas ajusticiadas en la hoguera o la duquesa, incluso el decrepito torreón de madera que da título a la novela se recuperarán décadas después en la ingente *Olvidado Rey Gudú*. Sin embargo, si bien los matices aportados por esta novela lírica se respetarán en la de 1996, no serán por el contrario exclusivos por combinarse hábilmente con una trama vehemente, en la que la fundación, desarrollo, expansión, y finalmente desaparición de la dinastía reinante de Olar y Olar mismo dirigen el devenir de los acontecimientos. Por ello, y aunque los valores esenciales que alberga *La torre vigía* se hayan conservado en *Olvidado Rey Gudú*, no se optó por incorporarla plenamente al censo de títulos, dado que no recupera la materia caballeresca y que, como indicasen Germán Gullón o M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez Fontela, admite plenamente el marbete de novela lírica. En cuanto a la década siguiente, 1983 aporta la novela ganadora del Premio Herralde: *El rapto del Santo Grial* de Paloma Díaz-Mas. Resulta significativo el año de publicación porque encaja en la acotación

<sup>406</sup> La novela fue el objeto de análisis de mi tesis de Licenciatura, defendida en noviembre de 2001 en la Universidad de Murcia bajo el título de *Tradición y novela lírica: La torre vigía como lectura renovada del relato caballeresco*.

minuciosa que Gonzalo Sobejano establece entre 1980 y 1985. Sobejano incide en tres modelos narrativos novedosos que a su juicio pautan los primeros cinco años de los 80: la neonovela, la antinovela y la metanovela<sup>407</sup>. Con sutiles diferencias entre ellas, la primera recogería la (novela) que continúa maridando la exposición de un hilo argumental básico con las modernas manifestaciones técnicas o estilísticas; la segunda, la que conserva la actitud transgresora y ensayística formulada por el *nouveau roman* francés, mientras que la tercera (no demasiado alejada de su antecesora), abordaría la reflexión crítica y analítica del proceso creador desde la creación misma. *El rapto del santo Grial* escaparía al segundo y tercer marbete, escorándose en todo caso hacia el primero. Bien pudiera considerarse neonovela (“la que pugna por añadir algo nuevo a la forma más avanzada del género”<sup>408</sup>), aunque de distinta índole a la que poseen los títulos aducidos por el crítico (*Saúl ante Samuel*, de Juan Benet o *El jardín vacío*, de Juan José Millás). ¿Qué añade Díaz-Mas al género? Su primera (y básica) premisa ha de ser la recuperación de un texto que yuxtapone hechos vertebrados por un protagonista colectivo. A continuación, la novela resucita la vieja materia artúrica original, pero egresada del constreñimiento medieval. Arturo, Merlín, Lanzarote y Perceval, más la doncella guerrera innominada sustentan una lectura existencial mucho más compleja, que manifiesta la lucha agónica de los tres primeros, que han de impedir paradójicamente que el cuarto consiga el santo vaso, aun cuando la orden parta de un Arturo hipócrita por el desencanto. Moderna alegoría de las edades del hombre, *El rapto del santo Grial* se revelará como texto de resonancias tradicionales que reflexiona sobre el desasosiego nihilista contemporáneo.

### **La novela de los 90. Roman fusion y nuevas perspectivas en la primera década del siglo XXI.**

Finalmente, los últimos diez años del pasado siglo XX ofrecen, como valoración global (aunque sesgada dada la proximidad de las fechas que se manejan en cuanto a publicaciones), la consolidación de las tendencias ya abordadas y una pluralidad absoluta en cuanto a oferta lectora. Más allá de la combinatoria de tradición y modernidad surgen nuevas voces que representan otras tantas líneas de creación, o voces conocidas y maduras que experimentan sorprendentemente e inauguran etapas en

<sup>407</sup> Gonzalo Sobejano, *La novela ensimismada (1980-1985)*, <http://www.cervantesvirtual.com>

<sup>408</sup> Ídem, p. 3.

la propia trayectoria que difieren de los cauces trabajados habitualmente. Ana María Matute habrá de ser la máxima exponente de entre estas actuaciones. La ficción, que se recordará introdujo el *boom* editorial hispanoamericano a lo largo de los sesenta, no sólo no desaparece del panorama narrativo nacional, sino que se afianza y crece, ofreciendo interesantes propuestas que optan por la temática científica, el neogoticismo, el libro de viajes... César Mallorquí o Juan Miguel Aguilera representarían esta tendencia. Junto a ellos, la escritura memorialística, la crónica personal, la autobiografía y el testimonialismo consignado por Prieto de Paula incidirán en la ficcionalización del yo consciente o inconscientemente, impulsando un censo nutrido de obras y escritores en los que la realidad pragmática trata de volcarse desde el prisma subjetivo y personal del autor que atestigua los hechos. Desde Carlos Castilla del Pino, hasta Antonio Gamoneda o José María Caballero Bonald y Antonio Martínez Sarrión, el número de autores (no necesariamente novelistas, fijémonos en el que ha sido reputado psiquiatra y el terno de poetas, ovetense, jerezano y albaceteño respectivamente) que han contribuido con sus títulos es numeroso. Resulta llamativo el índice de poetas que durante la década de los noventa se deslizan hasta la prosa que consigna al yo, atraídos tal vez por la cercanía entre lírica y narrativa del testimonio, pues en ambos casos la experiencia de la realidad se tamiza no por la asepsia de la voz narrativa omnisciente clásica, sino por el subjetivismo del sujeto-objeto que narra la realidad y se narra a sí mismo por la interacción con aquélla. La novela lírica, uno de cuyos primeros ejemplos ya en el corpus fue *Viviana y Merlín* si no en su globalidad, sí participando activamente en sus premisas, continúa cultivándose con unos límites cercanos tanto a la escritura del yo, como también liberados de la impronta autobiográfica que por ejemplo condensara en 1975 *Mortal y rosa* entre otros. La fabulación plena del nuevo lirismo que se ampara en la autoridad de la voz autodiegética la defienden Luis Mateo Díez en la trilogía *El reino de Celama* (2003) o Gustavo Martín Garzo. El realismo sucio de José Ángel Mañas, la inhibición llamativa del número de novelas a las que Sobejano clasificaba como “ensimismadas” (neonovela, antinovela y metanovela), la proliferación de las pseudohistóricas en las que se funde la documentación ambiental con la intriga policiaca o de misterio (Matilde Asensi como una de sus representantes debido a su enorme tirón editorial), la novela metaliteraria practicada por Ruiz Zafón, o la histórica que recupera mecanismos narrativos tradicionales (como el folletín en la saga sobre el Siglo de Oro que propone Pérez-Reverte) son tan sólo algunos de los derroteros por los que transita la

novela de fin de siglo. En medio de este panorama variado, la propuesta de Ana María Matute tras veinticinco años de silencio arraiga firmemente. La ficción medievalizante en la que lo fabuloso se naturaliza en virtud del pacto narrativo que suscribe el lector, y que conduce internamente a una nueva recreación de lo real maravilloso con reminiscencias de *Cien años de soledad*, se convierte pronto en un éxito editorial y también crítico. El sincretismo no formal pero sí estético de *Olvidado Rey Gudú* lo hace depositario de claves narrativas que abarcan desde el mito veterotestamentario hasta el folclore de los cuentos tradicionalmente infantiles, pasando por trazas argumentales épicas y del romance de caballerías, el *roman courtois* en su faceta amorosa, las grandes sagas nórdicas, la novela lírica y una lectura posible en clave metaliteraria. El individualismo de los personajes de la novela de décadas anteriores trasciende en éstos, convirtiendo el texto en una paráfrasis o alegoría de la existencia humana, que se construye gradualmente. *Olvidado Rey Gudú* aunaría tradición y modernidad absolutas, inaugurando una serie de obras en las que diversas autoras (en su mayoría) continuaron trabajando unos parámetros similares con resultados varios. La novela recuperaba la materia neoépica y caballeresca, pero alejándose de Tolkien para depositar una lectura última universal que también participase de la lírica. Por ello, instadas por el éxito del texto de Matute, la también académica Soledad Puértolas o la escritora y periodista Rosa Montero publican, en 1999 y 2005 respectivamente *La rosa de plata* e *Historia del Rey Transparente*. De Gonzalo Torrente Ballester ve la luz *Doménica* (1999) pocos días después de su fallecimiento, un relato orientado al público infantil en el que la fantasía, la aventura caballeresca, los personajes feéricos y el universo del *courtois* desfilan de la mano de Victoria, su protagonista. La misma Ana María Matute añadía a *La torre vigía* y *Olvidado Rey Gudú* un último título con los que cerrar esta suerte de trilogía de unidades no obstante autónomas: *Aranmanoth* (2001). Y Juan Eslava Galán publica simultáneamente *Los dientes del dragón* (2001), mientras que la jovencísima Laura Gallego García deriva la trama fantástica hacia un enclave más impreciso y con tintes futuristas en la saga de *Memorias de Idhún* (2004, 2005, 2006), con clara dirección juvenil. Elia Barceló<sup>409</sup>, por su parte, también contribuye en los primeros años del presente siglo a la renovación de la materia caballeresca a través de una novela peculiarísima, *El vuelo del hipogrifo* (2002) a la que se ha consignado como ejemplo

<sup>409</sup> A la novela mencionada también podría sumársele *Cordeluna*, ganadora del Premio Edebé de Literatura Juvenil en 2007 y enfocada principalmente a un público lector adolescente.

clave de la irrupción de un nuevo icono narrativo: el *roman fusion*. Acerquémonos a término y concepto para atisbar si permite que el título clasificado como tal se incluya en el corpus e inste a un análisis pormenorizado. El xenismo en el que se concilian el término francés análogo a nuestra novela y el sinónimo del sincretismo formal y estético brinda como resultado textos en los que el collage, la miscelánea y el rupturismo de lo precedente son las únicas pautas demandables. El *roman fusion*, pese a contar con el ejemplo fundamental de Eduardo Mendoza y su *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), e incluso con el de Gonzalo Torrente Ballester -a quien Joaquín Juan Penalva considera precursor del mismo junto con el barcelonés trocando así la representatividad del romance contemporáneo que Villanueva le atribuía por la de *roman fusion*<sup>410</sup>-, se convierte en el paradigma (pese a su vocación paradójicamente antiparadigmática) de los nuevos textos creados durante la primera década del siglo XXI. Como rasgo director de la obra de Barceló señalaremos que su naturaleza ecléctica neutraliza toda preferencia por una línea temática constante, que en el caso de las demás propuestas era claramente caballerescas y unívocas. En los títulos precedentes se aprecia la bifurcación temática que conduce al remedo de determinadas pautas argumentales pertenecientes bien al ciclo artúrico-amadisiano (con la exaltación de la aventura y el amor), bien a la recuperación de las figuras taumaturgica y nigromántica que representan Merlín y su discípula Viviana. Sin embargo, en *El vuelo del hipogrifo* se comprueba cómo las unidades narrativas vinculables a la materia caballerescas (concretamente al ciclo culto italiano del *Orlando*) no soportan las vigas maestras del relato, sino que intervienen en él como asunto que se narra en relación de igualdad con el texto detectivesco o el memorialístico presente en los diarios del Profesor Valcárcel. La ausencia de prelación de la materia caballerescas, aunque esté ésta remozada o actualizada a la luz de la exégesis que finalmente se extraiga, contrasta con la vertebración que la misma ejerce en el resto de títulos, incluyendo sendas renovaciones de los personajes casi feéricos reseñados. Al conferir similar importancia a la estética y materia narrativa caballerescas y a la policíaca o rosa se consolida la premisa primordial del *roman fusion*: la mixtificación de signo lúdico que arbitra el lenguaje. Mientras que la novela puede o no propender al uso de diversos parámetros narrativos, siendo tan arbitrario el mantenimiento de la unidad de estilo como su anulación constante, el *roman fusion*

<sup>410</sup> Joaquín Juan Penalva, *De cómo el roman fusion llegó a serlo. Prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa*, Universidad de Alicante, <http://dialnet.unirioja.es>

adopta como clave *per se* la compactación de diversos paradigmas genéricos, incorporando incluso aquéllos que escapan a una teoría de géneros por no consignarse como literarios. Ancilares a esta razón se muestran tanto la exaltación de la trama como el decrecimiento del personaje; la conciliación de diversos formatos preferentemente narrativos multiplica las posibles líneas argumentales, que habrán de ser desarrolladas con cierta consistencia para mantener el seguimiento de sus respectivos modelos mínimamente. La proliferación de líneas constructivas argumentales condiciona exponencialmente la capacidad generadora de caracteres, que viéndose ampliados cuantitativamente deben compensar con su propia reducción cualitativa: los personajes actúan con arreglo a prototipos para satisfacer los comportamientos esperados y puntuales, lo que les merma en complejidad psicoafectiva. *El vuelo del hipogrifo* participa de estas propuestas al contrarrestarse el incremento de frentes narrativos efectistas con la tipificación de los roles principales que la protagonizan. La oportunidad de su adscripción a la nomenclatura valeriana que hemos retomado no es tal, resultando pertinente por el contrario su identificación como *roman fusion* por la hibridación intergenérica, la anulación de toda unidad de estilo y la equiparación de la trama neocaballescica con las mencionadas policiaca o rosa, así como el discurso pastoril y bizantino. De este modo, la observamos no tanto como texto continuador de los rasgos inherentes a las restantes, sino más bien como renovado ejemplo *avant garde* posmoderno. Finalmente, si la categoría del personaje es la que habilita el uso de “novelas de caballerías a la moderna” por su valor discriminatorio frente al romance, la plétora de profesores universitarios de literatura, detectives e inspectores, filólogos doctores en busca de oportunidades académicas, bibliotecarios... convocados todos por *El vuelo del hipogrifo* carecen de entidad individual, reproduciendo clichés actitudinales extraídos de otros tantos formatos, tales como la novela de detectives, la rosa e incluso determinadas fotonovelas y/o telenovelas. El personaje posmoderno se diluye y opone a la primacía de ese otro decimonónico y del XX. Este funcionamiento, que Ángel García Galiano resume como

renuncia casi generalizada a la novela psicológica, creo que por hartazgo de la saturación sentimental que la subliteratura de éxito ofrece a su público<sup>411</sup>,

es un factor que permite distanciar al título de los restantes. En cuanto al resto de obras reseñadas en esta recta final del eje cronológico, ¿cuáles son los motivos por los que no se han sometido finalmente a análisis? La mención de los títulos con que el siglo XX concluye su revisión formal y temática del romance de caballerías, y la de aquéllos que parecen continuarla a lo largo de los primeros años del siglo XXI sugeriría la necesidad de ampliar el número de textos seleccionados por el corpus. Si no se ha procedido a ello se debe, fundamentalmente, a dos motivos. El primero ha sido la necesidad por acotar cronológicamente los títulos ofrecidos. El estudio de cómo la materia tradicionalmente caballeresca permanece en un estado de latencia discreto pero irrenunciable a lo largo de las diferentes etapas de la narrativa española del siglo pasado se radicaba en *Morsamor*, aun cuando ésta no hubiera superado la baliza del XX y fuese el último testimonio de Valera todavía en el XIX. Parecía significativo y funcionalmente práctico estipular un periodo cerrado de tiempo, y el recorrido por los textos a lo largo de cien años fue la solución definitiva. Si *Morsamor* se publicaba en 1899, el último título sometido a análisis será *La rosa de plata*, de Puértolas, editado precisamente un siglo más tarde (1999). Sin embargo, ha de indicarse también que dicha novela no poseerá un capítulo de dedicación exclusiva a su estudio y valoración, pues por los motivos que se aducirán llegado el momento, se optó por trazar sobre ella y la aportación de Paloma Díaz-Mas un capítulo de síntesis, además de conjunto. En realidad, la obra con que se cierra el bloque de análisis será la de Matute, pese a que Puértolas concluye, objetivamente, el periodo. La inspiración confesa que la primera autora ejerce sobre la segunda (tal y como Puértolas declara), las diferencias evidentes entre una y otra propuesta, la densidad del material trabajado, así como las analogías constructivas y la finalidad última hacían que la novela de 1999 admitiese una aproximación y cotejo con la de 1983, anticipando su orden de comparecencia en el bloque posterior cuando con el resto de títulos la diacronía ha prevalecido. *Olvidado Rey Gudú* clausura, por tanto, el eje temporal acotado, mencionándose tan sólo aquellas

<sup>411</sup> Ángel García Galiano, “Desarraigo, adolescencia y extravagancia: esbozo de mi poética en la narrativa de mi generación”, en *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, ed. Antonio Orejudo, Murcia, Servicio de publicaciones-Universidad de Murcia, 2004, p. 60.



otras obras que se publican ya en el siglo actual. El segundo motivo basculó en torno a la necesidad de ajustarse a unos aspectos genéricos, temáticos y estéticos que permitiesen establecer convergencias notables y diferencias importantes que sustentasen la idea de que el molde narrativo del romance se invalida por sustitución por la novela durante la narrativa contemporánea. La materia prevalecería en todo momento, no sin ser sometida también a los modernos parámetros formales y la perspectiva coetánea de autores y lectores. Las censadas son las que se han considerado más representativas de esta tendencia porque regresaron a cauces y argumentos clásicos en la narrativa occidental medieval, pero supieron imprimir el sesgo de la modernidad permeabilizándose con las corrientes en prosa que discurrían paralelas a ellas<sup>412</sup>. Finalmente, en el caso de las obras publicadas a comienzos de la primera década del siglo XXI, la superación cronológica se suma a la diversificación en cuanto a intereses editoriales, o a la adscripción al nuevo concepto de *roman fusion*.

Concluye de este modo el recorrido cronológico por las etapas, autores y obras del corpus establecido y acotado. A lo largo del centenar de años que transcurre entre *Morsamor* y *La rosa de plata* el lector asiste al mantenimiento de una línea temática tradicional, que si bien en la Edad Media y la literatura áurea se vio respaldada por la recepción masiva de lectores (y auditorio), también ha hallado cabida entre los modelos más variados y plurales del último siglo. La materia caballerescas, que fascinase a aquellos hombres y mujeres representados metonímicamente por Don Quijote, habría emprendido su proceso de recuperación a través de la novela histórica decimonónica con Scott, Conan Doyle, Larra o Gil y Carrasco al frente. Desde entonces, la regresión temática se mantiene, adaptando la vieja materia a los nuevos formatos, transformando su naturaleza de romance en novela, sin que la temática, la estética y el ideograma básico se hayan modificado sustancialmente. Su latencia, comprobable a lo largo del último siglo, manifiesta el deseo por preservar las premisas básicas del acto creador que es la Literatura: generación gratuita de un mundo posible y aprobación del mismo como real. Ambas cláusulas, asimiladas por creador y lector en el pacto de ficción suscrito por éstos, se ven homenajeadas a través de los textos que, como se comprobará, se

---

<sup>412</sup> Son estas obras las que mejor representan la esencia del (anti)canon contemporáneo general. “Vivimos en la era de la metamorfosis, del cambio permanente, donde todo debe de ser flexible”. Germán Gullón, “La novela española: 1980-2003”, en *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, p. 31.

publicarían generalmente de modo circunstancial o aleatorio. Revisitar el romance de caballerías para extraer sus claves universales e inocularlas a la novela contemporánea no ha sido una línea dominante en ninguno de los periodos que se han extractado. La proliferación de títulos durante los últimos diez años del siglo XX y la primera década del siglo XXI no es índice tampoco de una corriente mayoritaria; ha sido una tendencia u opción temática especialmente trabajada por los autores a instancias probablemente del éxito obtenido tras la publicación de *Olvidado Rey Gudú*, o el redescubrimiento de Tolkien y C. S. Lewis gracias a las versiones cinematográficas de Peter Jackson y Disney respectivamente. En cualquier caso, el número de títulos es equiparable al que cualquier otro motivo o subgénero haya podido acumular, pues no ha de olvidarse la constante y variada producción y oferta editorial a la que se enfrentan los lectores de las dos últimas décadas. En cuanto al resto de etapas, la presencia de lo caballeresco, revestido del cuerpo que el autor haya considerado oportuno, es meramente testimonial. Sin embargo, es este carácter marginal pero inmanente el que atrae la atención del estudio y los análisis posteriores. Frente al Realismo, la Vanguardia, el compromiso social de posguerra, la irrupción del boom hispanoamericano o la renovación absoluta del canon y su penúltima anulación, el ciclo artúrico y toda la caballería universal son el pretexto sobre el que experimenta formalmente la novela, ofreciéndose como puntos de partida (o regreso) para la deconstrucción del *roman*. Nuevas lecturas existenciales, líricas... conducen a que tradición y vanguardia definan cómo, al compás del cambio genérico, la materia y esencia caballerisca también experimenta su profunda transformación a instancias de la sensibilidad moderna y posmoderna.

**II. 2. DEL *ROMANCE* A LA *NOVELA* DE CABALLERÍAS  
CONTEMPORÁNEA**

**Pertinencia del término novela**

### **Nuevas precisiones terminológicas.**

Si en la primera parte se necesitó abordar la disociación terminológica entre romance y novela, dada la afinidad crítica y lectora que tradicionalmente conceptuaba al grueso de libros de materia caballerescas como aquella<sup>413</sup>, resultará pertinente considerar a continuación por qué se recupera -inversamente- este mismo taxón (novela, la misma desechada por su aplicación errónea al corpus caballeresco original), para aplicarlo a lo largo de los cien últimos años. El romance, como subgénero narrativo universal de entre cuyas características tanto históricas como inmanentes destacan la prelación de aventuras-amor y la intervención de lo sobrenatural, suscita dificultades importantes para su aplicación terminológica al corpus narrativo estipulado. La impropiedad de su uso va a radicar no en la abrogación de las pautas narratológicas empleadas por él, ni siquiera en la anulación de una estética específica (en nuestro caso, la caballeresca), sino en la actitud revisionista de las primeras, condicionada por la sucesión de tendencias narrativas surgidas a lo largo del pasado siglo. Ambos aspectos han de mantenerse para reseñar las convergencias o afinidades entre aquel corpus centenario de *sonadas soñadas invenciones* y el propuesto como actual, hecho ya novela. Sólo así se mantendrá ese “aire de familia” que no es sino la columna vertebral del recorrido

---

<sup>413</sup> Recordemos que en la expresión “novela de caballerías”, el núcleo nominal está explicitado por el adyacente *de caballerías*, incurriendo así en un criterio más argumental o semántico que formal.

histórico que arranca en el *roman courtois* bretón y alcanza los primeros años del presente permitiendo al lector contemplar la evolución, modificaciones y transformación del primitivo *romance* caballeresco en *novela* de caballerías plenamente contemporánea. El dinamismo connatural a toda manifestación estética por el que se sustituye el canon autorizado por un paradigma nuevo -que comporta, como el anterior, obsolescencia- afecta al romance. Aplicar al nuevo corpus elegido dicho término análogamente a como permitía la materia caballeresca medieval y clásica resulta improcedente. Si bien algunos de los elementos externos narratológicos admiten su filiación con el arquetipo amadisiano o artúrico (el tratamiento de tiempos y espacios, por ejemplo, se revelará especular pues de nuevo castillos, selva y bosque o fuentes y ríos componen la escenografía del censo de novelas contemporáneas), no lo hará así la exégesis conferida a ellos. Las analogías han de mantenerse en un plano epidérmico, exógeno siempre; se comparten prototipos e iconos en el ámbito de los caracteres, motivos en el argumental y cronotopos funcionales en el espaciotemporal. Si desde *Morsamor* hasta *El vuelo del hipogrifo* los autores hubiesen optado por recrear puntualmente las pautas del romance caballeresco, la capacidad renovadora de títulos y escritores no hubiese obtenido el resultado desautomatizador último. En Valera, Jarnés, Mújica o Barceló se observa la adaptación de los parámetros constructores del primitivo romance de caballerías a la novela. Todos transfunden la esencia de la biblioteca escrutada de Alonso Quijano a ésta, el género por definición indefinible e incapaz de sojuzgarse a restricción formal alguna. Si Cervantes tildó de *escritura desatada* a los libros-romances de caballerías, el marbete genial se traspasa, a lo largo del siglo XX, a la novela, porque frente al constreñimiento técnico y estético de aquellos, la novela propende hacia la libertad absoluta, evolucionando y ampliando balizas progresivamente con nuevas tendencias, e interactuando incluso con otros géneros literarios hasta devenir en novela estereoscópica<sup>414</sup>. La adscripción de los textos analizados al género novela resulta, por tanto, imprescindible ante la flexibilidad connatural a la misma.

<sup>414</sup> Significativa resulta la siguiente afirmación de Lukács: “[...] en tanto que la característica esencial de otros géneros literarios es descansar en una forma acabada, la novela aparece como algo que deviene, como un proceso. Y por eso es el género más expuesto a peligros desde el punto de vista artístico, de modo que muchos críticos que identifican la problemática y el hecho de ser problemático, no la consideran sino a medias como un arte”. Vid. *Teoría de la novela*, p. 69.

Como se vio, la hibridación se erige como clave de la novela en el siglo XX; la mixtura intergenérica o intragenérica se convierte en condición fundamental, y recurrir a una actitud revisionista del propio romance de caballerías hasta extractar aquellos aspectos pertinentes y conferirles una dimensión diferente y actual es síntoma del afán renovador de la narrativa española del pasado siglo. Sin embargo, la copresencia en el corpus de códigos formales paralelos (cuentos, novela de intriga, novela de formación o lírica...) con la materia original de la Edad Media no es la premisa angular que establece la transición desde el romance de caballerías a la novela (contemporánea) de materia igualmente caballescica. La clave desde la que vertebrar la preferencia por la novela como género al que derivar la temática y la estética caballescica es la categoría narratológica del personaje.

El personaje se yergue como elemento diferenciador primordial en el contraste entre romance y novela. Argumentos o fábulas, espacios y tiempos, polifonía y pactos implícitos de ficcionalidad han de determinarse desde la entidad que a esta categoría se le haya otorgado. La exégesis simbólica y moderna que el resto de elementos constitutivos de nuestros relatos alcancen dimana irrevocablemente de la concepción que del personaje, bien como categoría general, bien individualizado en el principal y secundarios, se haya hecho. Uno de los modernos caballeros de nuestro corpus para cuya elaboración se haya recurrido a la novela lírica también condicionará, por ejemplo, el manejo del cronotopo, porque la vivencia y aprehensión que de éste lleve a cabo diferirá notablemente de la efectuada por sus antecesores amadisianos o artúricos para quienes tiempo y espacio no son sino condiciones indispensables para que acontezca la aventura, sin ofrecer valoraciones introspectivas al cabo. Las diferencias son notables, la esfera de aquellas acciones primitivamente heroicas se imponía a la construcción psicoemocional del protagonista. El héroe-caballero nacía dotado con rasgos superlativos, que le eran tan imprescindibles como inherentes para poder desempeñar la única función a él derivada: el desarrollo de una sucesión de lances (aventuras) que a su vez refrendaran su calidad como tal. El del romance caballescico es por tanto un rol de acción, no de reflexión; en el romance no se hallará posibilidad alguna de trazar matices psicológicos que humanicen al caballero y nos lo hagan contemplar en pie, tal y como tipificaba Valle. Por ello, frente a la índole mecánica de los personajes maniqueos del romance de caballerías, la novela insta a formular personajes complejos, redondos,

autónomos en sus juicios y etología<sup>415</sup>, desligados finalmente del esquema aventurero impuesto irrevocablemente por el género que los contuvo durante la Edad Media y Siglo de Oro. El dominio del personaje autorizado, si no como *alter ego* humano, sí al menos como formulación estilística (desde criterios psicocríticos) del discurso emocional del hombre, se extiende a lo largo de un siglo y medio (la segunda mitad del XIX y el pasado siglo XX), sin olvidar la presencia inaugural del inveterado personaje cervantino. Si la novela occidental del siglo XX continuó ponderando al personaje como divisor entre ella y el romance<sup>416</sup>, la que inicia su andadura finisecular y se desarrolla durante el presente siglo se decanta por el decrecimiento del mismo en favor de la recuperación de la narratividad tradicional o el regreso a los hechos. El eclecticismo, la amalgama o la mezcolanza intergenérica subordinadas en cualquier caso a la exaltación de la trama, inciden en el empequeñecimiento de los caracteres, que si bien no vuelven al estadio primitivo del monolitismo del cuento y el romance, tampoco están dotados de las pautas etológicas y psicoemocionales de Raskólnikov, Etienne Lantier o el atormentado Adrian Leverkühn. Los nuevos personajes del siglo XXI ejecutan puntualmente las acciones encomendadas e inherentes según la funcionalidad con que hayan nacido, y aunque existan espacios establecidos para la reflexión personal a propósito de sus actuaciones, ninguna de ellas trasciende los límites de la mera pausa descriptiva o monologal. Se recordará que fue también este uno de los motivos aducidos para la no incorporación de la novela de Barceló al corpus manejado.

Consideraciones similares (si bien condicionadas por el siglo) se planteó Juan Valera, quien en *De la naturaleza y carácter de la novela* abordaba la pertinencia de calificar como “novelas psicológicas” las propuestas realistas y naturalistas inmediatas, resaltando precisamente la novedad en el tratamiento del personaje como aspecto definidor y renovador de su momento. El mismo autor calificaba, en otro de sus

---

<sup>415</sup> “Los personajes constituyen uno de los elementos estructurales básicos de la novela. El novelista crea seres humanos, situados en un espacio determinado, que se mueven en una determinada acción. Según el análisis de Lukács, la novela es la forma de la virilidad madura, la historia de la aventura de un agonista problemático que busca, en un mundo degradado, valores auténticos. Su contenido “es la historia de un alma que va por el mundo aprendiendo a conocerse, que busca aventuras para experimentarse en ellas y que, a través de esta prueba, da su medida y descubre su propia esencia”. Individuo problemático y mundo contingente, considerados en sus interrelaciones de comunidad y simultáneamente de ruptura- he aquí, por consiguiente, los dos polos de la estructura de la novela”. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la Literatura* (versión española de Valentín García Yebra), Madrid, Gredos, 1972, p. 209.

<sup>416</sup> Con ello se dio paso a la deconstrucción el modelo realista, así como a proporcionar antihéroes nihilistas atribulados que tratarán de redimir su vacuidad de diversos modos, al estilo de los grandes personajes alemanes de comienzos de siglo con Hans Castorp como posible paradigma.

discursos, la materia literaria europea predecesora del *Quijote* como “romancería”<sup>417</sup>, lo que nos lleva a nosotros a corroborar cómo discierne Valera entre los textos bajo cuyo influjo se va a forjar el carácter lector del caballero manchego, aquel público real y aun el mismo Cervantes, y los nuevos, inaugurados precisamente por la obra de éste, textos en los que el tratamiento y configuración del personaje, el ahondamiento emocional y la completez psíquica son axiales, fruto último de lo cual era la pléthora de personajes tributados por Galdós o Clarín, sus contemporáneos. En esta misma línea disociativa e innegablemente terminológica, Valera aporta un nuevo caso con el que refrendar la doble tipificación. Si ha quedado reflejado a qué se refiere con el marbete colectivo “romancerías” (no sin cierto matiz afectuoso aunque displicente), el empleo pleno del de novela adquiere valores esclarecedores en el momento en el que califica como tal su última creación: *Morsamor* (1899). Consagra a la reflexión sobre el texto final de su trayectoria buen número de líneas en la correspondencia que sostiene con sus íntimos, tal será el caso de José María Carpio o el barón Greindl. De hecho, en una carta remitida al primero, el egabrense cataloga de “libro de caballerías a la moderna”<sup>418</sup>, un texto tan

<sup>417</sup> Valera, en el discurso solicitado por la Real Academia Española en 1905 para conmemorar el tercer centenario de la publicación del *Quijote*, desglosaba la palabra en los siguientes términos: “En Italia se trocó en juguete ameno y gracioso la romancería, con Angélica, Orlando y Medoro, con el Glorioso Imperante y sus valientes paladines”. *Discurso escrito por encargo de la Real Academia Española para conmemorar el tercer centenario de la publicación de El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha* <http://www.cervantesvirtual.com>.

<sup>418</sup> Matices terminológicos interesantísimos ante el empleo de las denominaciones “libro” y “novela” de caballerías se recogen en la siguiente afirmación del crítico barcelonés Martín de Riquer, en referencia al material caballeresco castellano original de los siglos XV y XVI: “[...] creo que se impone hacer una distinción que precisa de un punto de vista no exclusivamente castellano sino europeo. El *Amadís de Gaula*, a pesar de su evidente originalidad, se sitúa en una clara línea artística que podemos seguir desde las novelas artúricas en verso de Chrétien de Troyes [...] Esta línea se caracteriza [...] por la presencia de elementos maravillosos (dragones, endriagos, serpientes, enanos y gigantes desmesurados, edificios contruidos por arte de magia, exageradísima fuerza física de los caballeros, ambiente de misterio etc y por situar la acción en tierras lejanas y exóticas y en un remotísimo pasado. Pero otra gran novela del siglo XVI, el *Tirant lo Blanch*, “el mejor libro del mundo”, según Cervantes, carece de elementos maravillosos, tiene un protagonista muy fuerte y muy valiente, aunque siempre dentro de una medida humana, transcurre en tierras conocidas y perfectamente localizables, en un tiempo próximo y ambiente inmediato y los nombres de muchos de los personajes de ficción corresponden a nombres de personas reales que vivieron en el siglo XV en Valencia, Inglaterra, Francia, Italia y el Imperio bizantino. En principio, y sólo desde un punto de vista metodológico, nos será útil llamar “libros de caballerías” a las narraciones al estilo del *Amadís de Gaula* y “novelas caballerescas” a las que reúnen las características que tan rápidamente he señalado en el *Tirant lo Blanch*”. Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, pp.10-11. En relación a lo expuesto, D. Juan tipifica su *Morsamor* como “libro de caballerías a la moderna”, pero lo exime de la simplicidad psíquica del modelo amadisiano que conlleva la denominación más tarde sostenida por Riquer al adjuntarle “a la moderna”. La modernidad actúa de catalizador del complejo trazado del personaje realista y por tanto es la que permite que libro se convierta en sinónimo de novela (tal y como la asumiremos nosotros). Además, fijémonos en cómo mientras que a la mayor complejidad psicológica por parte del héroe le corresponde el taxón “novela”, a la previsibilidad etológica y afectiva del mismo, así como a la prelación de magia y fantasía le corresponde “libro”, que



proteico, novedoso y rupturista, no sólo con respecto a las publicaciones posrealistas del momento, sino con su propia línea creadora. Lejos de reiterar sus modelos realistas femeninos Valera se enfrenta al único canon por él reconocido en su ya larga trayectoria: la libertad cervantina postulada en el *Quijote*. El propósito de *Morsamor* también es doble: convertirse en paradigma creativo cuya única premisa sea la generación de un texto que no arroje facturas miméticas para con ningún otro (como había hecho Cervantes con el romance caballeresco) y permitir al autor moverse con plena autonomía por los ámbitos de la ficción y su somatización. Con *Morsamor*, homenaje de Valera al maestro, gestado durante tanto tiempo pero publicado al fin, concluye todo una trayectoria narrativa personalísima. *Morsamor* se anclará argumentalmente en la veta del romance caballeresco; sin embargo, el manejo extraordinario del motivo del viaje, la reconversión del claudicante Fray Miguel de Zuheros en el caballero Morsamor, las aventuras amorosas y bélicas sostenidas, o la compañía del fiel escudero Tiburcio de Simahonda no se postulan como meros elementos de enlace con Amadís, Gandalín, Constantinopla u Oriana. Valera es consciente de las analogías epidérmicas con los textos caballerescos, pero también del potencial renovador de su nueva y última novela, conferido por la máxima de la libertad creadora cervantina. De ahí que no tipifique al texto como romance (heredero finisecular de las “romancerías” entrañables), sino como novela; la peregrinación emocional de Miguel de Zuheros rebautizado para el siglo como Morsamor no será sino un descenso al propio infierno de la anulación progresiva del yo, al que habrá de redimir fantásticamente con la segunda juventud otorgada. Miguel de Zuheros quedará lejos, del prototipo artúrico e incluso del renovador Tirante. Su proximidad con Alonso Quijano-Don Quijote es irrevocable, como también lo será la claridad con que Valera confirma su estatus de libro-novela y no romance, a la que apostilla o desentraña argumentalmente como “de caballerías”, con la plena conciencia del valor destructor que su tiempo (“a la moderna”) le ha inyectado. Don Juan nos brinda, por tanto, la clave taxonómica con que conceptualizar el posible corpus contemporáneo; el empleo de su sintagma “libro de caballerías a la moderna” se modificará mínimamente en cuanto a

---

vendría a ser sinónimo del anglosajón “romance” expuesto y defendido como término a lo largo del presente estudio. “Libro” como equivalente a “novela” de caballerías sólo será posible adoptando la perspectiva novedosa de Valera: sus diferencias se anulan porque sólo “a la moderna” podrá entenderse al nuevo héroe humanizado e incluso, antiheroico.

sustantivo nuclear por “novela de caballerías a la moderna”, para unificar conceptos (dado que el autor entiende como tal su última obra) y confrontar a ésta con romance (“libro” para la dilogía de De Riquer). Cada uno de los elementos constitutivos de la fórmula en lo sucesivo empleada como denominador común de nuestro censo de obras aportará las valoraciones siguientes, refrendadas por cada uno de los títulos seleccionados:

a) *Novela*. Todo relato de ficción en prosa se formaliza a través de una serie de elementos constructivos básicos, denominadores comunes del género universal que es el narrativo. Ahora bien, el seguimiento y estudio de dichos aspectos arrojará, junto a las comunes conclusiones, otras tantas privativas, inherentes y nominales a cada una de las ramificaciones, géneros y subgéneros concitados por el paraguas integrador (e inmanente) de lo narrativo. De entre ellas, el romance y la novela encuentran, como principal elemento divisor, la categoría funcional del personaje. Hasta el *Quijote*, el personaje de todo texto en prosa de ficción se predetermina, porque no es sino la representación de un rol o actante de raíz folclórica cuyo único cometido es la ejecución de acciones. Los personajes del romance, más elaborados que los del cuento y con una trascendencia estilística mayor, si bien paralelos en cuanto a tratamiento psicológico, no actúan como consecuencia de un libre albedrío que les haya permitido decantarse activamente por la realización de la empresa: el personaje de las “romancerías” valerianas reproducía esquemas de funcionamiento manidos. La llegada de Don Quijote abrogaría esta premisa, y como en su “hermano vago Segismundo” y “el pálido Hamlet” la penetración psíquica en su ethos revela matices de harta complejidad, contradicciones, sutilezas emocionales, clarividente juicio crítico ante la abyección social y degeneración de instituciones de nobles ideales para hacer prevalecer sobre todas ellas la actitud lúdica que le impele a reformular su existencia como un juego consciente<sup>419</sup>, regido por la caballería. Sin embargo, la aproximación a estas

---

<sup>419</sup> La autoconciencia de Don Quijote y su voluntad por transformarse ontológicamente escapando del determinismo social que le impone la realidad anodina y miserable a Alonso Quijano es considerado como prueba de la modernidad del personaje y del género que viene a inaugurar: la novela. “Don Quijote es un personaje con voluntad de ser. Esa cualidad del protagonista de la obra cervantina ha saltado a la vista de los críticos en numerosas ocasiones, pero pocos la han relacionado con el género literario de la obra. A decir verdad, ya Ortega había sugerido algo parecido, cuando afirmaba, en referencia al Quijote,

nuevas propuestas narrativas calificadas con el marbete de “novela psicológica” no se producirá hasta el siglo XIX, debido a la publicación ingente de títulos cuyos protagonistas masculinos y femeninos exigen, para su desentrañamiento preciso, un análisis minucioso emocional y afectivo. Razón y emoción, determinismo familiar y ambiental, conflictos irresueltos en la niñez, aspiraciones truncadas... los convierten en piezas singularizadas y ecuménicas de una sociedad heterogénea, susceptible finalmente de ficcionalizarse y devenir en realidad poética sin obstar los procesos de reconocimiento e identificación<sup>420</sup> (por oposición o reflejo) de los lectores. Esta misma directriz ha de prevalecer en el corpus contemporáneo propuesto, deduciéndose que los protagonistas de las obras reseñadas no admiten (en su mayoría) el análisis que comportaban los roles planos del romance de caballerías. Finalmente, si alguno de los personajes censados en el corpus recuperase el antiguo parámetro actitudinal o parte de la previsibilidad de aquellos caracteres, cedería la prioridad de esta categoría como rasgo diferenciador intergéneros (novela-romance) a nuevos aspectos que se responsabilizarían de establecer las divergencias pertinentes para la sustitución del canon estandarizado por Amadís o Lanzarote por el de la novela. Cunqueiro ofrecerá un Merlín disonante del de Jarnés por su mínima complejidad constructiva y su preferencia (casi absoluta) por el silencio; se reducirá en su caso la ponderación del personaje como parámetro discriminador romance-novela, si bien se garantizará la novedad plena del texto a través, por ejemplo, de la ósmosis que éste entabla con otro subgénero: el cuento.

b) *De caballerías*. El sintagma prepositivo complemento del término nuclear “novela” responde a la elección de un criterio estético y argumental

---

que la novela moderna nace de la feliz conjugación de la dimensión trágica del querer ser y la dimensión cómica de su choque con la realidad [...] la conciencia de don Quijote de ser un personaje de libro [es una] primera manifestación de la autoconciencia del género [novela] que luego caracterizará a una buena parte de las novelas modernas”. José Manuel Martín Morán, *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2009, p. 280. La última afirmación de Martín Morán podrá ejemplificarse con personajes del corpus como Melusina o los poliédricos Merlín y Viviana, plenamente conscientes de ser actantes capitales en sus respectivos textos.

<sup>420</sup> Santos Sanz Villanueva describe en los siguientes términos al personaje paradigmático de la novela realista: “Elemento importante en la tradición narrativa había sido el personaje que, en el papel de protagonista, solía adquirir dimensiones hegemónicas y sobresalientes, hasta el punto de convertirse en un punto de referencia insustituible en la memoria del lector [...] Poseía acusados caracteres personales [...] y conocíamos su historia con frecuencia desde un par de generaciones precedentes”. “Literatura actual”, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1994, p. 168.

externo. Si el personaje es la categoría narratológica intersticial entre romance y novela que impide que uno y otra se fundan, no sucede lo mismo con el calificativo que nos ocupa. De hecho, su uso se presenta dual, permitiéndonos su aplicación indistinta a romance y novela. Si en el material medieval y áureo la especialización temática del romance se formulaba a partir de los membretes “de caballerías”, “bizantino”, “morisco”, “sentimental” o “pastoril”, a lo largo de la producción histórica de la novela también se ha optado por un procedimiento de clichés análogos (“de aventuras”, “de ciencia-ficción”, “negra”, “policíaca”, “histórica”...). El empleo del sintagma “de caballerías” se revela así anfibológico, esto es, determina argumentalmente tanto al romance como a la novela, sin obstar en esta última la consciente complejidad de sus elementos constitutivos (y entre ellos, el referido al personaje). Cabe mencionar además una particularidad vinculada a la popularidad de ambos grupos nominales si se analizan sincrónicamente, pues mientras que el romance de caballerías resultó medular en su contexto al convertirse en paradigma narrativo prioritario, si no soslayando, sí al menos estableciendo cierta predilección con respecto a los subgéneros romances hermanos en demanda y recepción lectora, la “novela de caballerías a la moderna” rebautizada por Valera no deja de erigirse como una posibilidad temática más de entre las numerosas opciones que el pasado siglo XX ha registrado. El matiz depositado en el nuevo calificativo “de caballerías” implica, por tanto, tendencia o permeabilidad temática con la materia bretona, artúrica y amadisiana, pese a que nunca abandona su índole de producción residual. El resultado ofrecido es la mencionada cercanía temática de una serie de lances aventureros cuyos agentes rememoran las estirpes de los Pares, los caballeros de Camelot, Grecia, Inglaterra o Lucea sin hacerlos finalmente redivivos en su totalidad. Bajo las constantes más puramente caballerescas, codificadas históricamente por Alfonso X, Ramón Llull o Don Juan Manuel, yacen las claves de la modernidad narrativa que se inclina a releerlos. No obstante, ante lo expuesto podría formularse una nueva cuestión, vinculada a la interpretación posible del sintagma dentro del siglo XIX y que nos llevaría a adelantar en casi un siglo (y desplazar del panorama literario español) la originalidad de la novela de personajes contundentes que rememora lo

caballeresco: ¿no es acaso *Ivanhoe*, como obra inaugural del subgénero exitoso y remedado en especial en nuestra literatura, una “novela de caballerías a la moderna”? ¿Cabría la posibilidad de que la conceptualización feliz de Valera, tan esclarecedora y significativa para aludir a nuestro corpus, contuviese también las claves de la novela histórica romántica? La primera traducción de *Ivanhoe* a nuestra lengua es temprana, en 1825<sup>421</sup>, tan sólo seis años después de su publicación en inglés. La fascinación por el caballero andante y todo el ritual aparejado a él, el respeto a dos ítems medulares (la aventura castrense y el amor cortés), la presencia de caracteres predeterminados, predecibles, acartonados pese a que algunos de ellos poetizan referentes históricos reales, o la sustitución de magia y fantasía por la contingencia positiva que favorece la resolución de toda adversidad podrían revelar cierta ancilariedad con respecto al modelo medieval. La diferencia para con aquellos textos radica en el empleo sistemático de la *mímesis particular* netamente romántica, por la que se abandona la imprecisión espaciotemporal del romance y la universalidad de las pausas descriptivas, supliéndolas por el afán de concreción máxima en cuanto a coordinada práctica y la exhaustividad con que los detalles intrascendentes en apariencia se presentan al lector, englobándose también aquí la óptica desde la que se conciben los personajes documentados. El fin último depositado en todo ello no es sino el acercamiento arqueológico y casi cronístico al relato histórico<sup>422</sup> e historiográfico, al que se inocular la ficción. El interés por la

<sup>421</sup> José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*, p. 59. Montesinos señala que el primer traductor fue José Joaquín Mora.

<sup>422</sup> Un ejemplo de cómo es asumida la novela histórica en nuestra literatura desde una perspectiva crítica y reflexiva lo constituye el Prólogo que el Solitario (Serafín Estébanez Calderón) redacta al frente de la novela de Antonio Cánovas del Castillo *La campana de Huesca* (1886). Entre sus consideraciones destacarían el reconocimiento absoluto al papel innovador del autor de *Ivanhoe* (“agradables ficciones que escribió el famoso novelador escocés Gualterio Scott”), la necesidad irrevocable del estudio, documentación y análisis por parte de los escritores empeñados en llevar a cabo una novela catalogable como histórica (“estudios e investigaciones que por fuerza ha de hacer sobre el periodo o punto histórico que quiere recorrer”, “la novela histórica ha de habérselas con los libros en folio, con los rancios mamotretos y con los pergaminos mohosos y carcomidos”, “lectura de nuestros anales y de nuestras crónicas”), la especularidad y decoro con que deben reproducirse paisaje y paisanaje (“fidelidad en la pintura de los países y de las costumbres”, “señorear el idioma [...] sus tesoros y recursos [...] con fidelidad en la expresión y con frase genuina y castiza”) y mantenimiento de la verosimilitud en la fábula, reprimiendo por tanto cualquier conato de inclusión de lo fantástico o irreal (“proporcionándose medios naturales, aunque maravillosos, para cebar y entretener el ánimo del lector, sin romper por ello ni para ello [...] con la verdad”). Finalmente, el autor de *Escenas andaluzas* insta también, aunque de manera imprecisa, a que los escritores procuren “novedad en los caracteres”, es decir, a que elaboren personajes

reproducción especular de un tiempo-espacio histórico, sus protagonistas, su comportamiento, ideología y aspiraciones impelía a los escritores a la labor documental, erudita y bibliográfica, empeño éste que el terno descriptor del romance de caballerías (esto es, aventuras, amor e inserción de elementos fantásticos) soslayaba. El resultado es que *Ivanhoe* no compartiría plenamente el marbete de “novela de caballerías a la moderna” tal y como se pretende aplicar al corpus escogido. Transicional por conciliar rasgos del romance primigenio con las novedades de la novela decimonónica de la primera mitad, difiere del muestreo narrativo español aquí expuesto precisamente por la línea con que los personajes comparecen. Por último, un nuevo motivo de no inclusión de la precursora inglesa en la “novela de caballerías a la moderna” lo constituiría la preferencia y mantenimiento en las obras precitadas en el bloque anterior y justificadas en los inmediatos de las realidades fantásticas así como mágicas, naturalizándose hasta permitir la aplicación del sintagma carpenteriano “lo real maravilloso”. La maravilla en *Ivanhoe* no es en modo alguno comparable a la que preside el exiguo corpus aportado, pues la oportunidad y la peripecia, aunque difíciles de asumir desde posturas miméticas, no han vehiculado la inserción de realidades transgresoras de las leyes físicas inmediatas, estableciendo así una nueva e interesante divergencia entre “novela de caballerías a la moderna” y novela histórica de caballerías (romántica).

c) *A la moderna*. Por último, la deconstrucción del romance caballeresco tradicional y su suplencia genérica por la novela quedan sujetas al momento histórico oportuno. Tras aceptar el taxón de “novelas de caballerías” en contraste con el análogo argumentalmente “romance”, resta matizarlo con el nuevo adyacente prepositivo: “a la moderna”. Recordemos que Valera, al aplicarlo a su última novela, defiende tanto la superación del estadio de romance como la vinculación de su materia narrativa con las unidades argumentales de aquél. La alusión a la contemporaneidad en su afirmación es sinónima de novela, pues la modernidad narrativa en el XIX pasa precisamente por la exaltación del personaje y el tratamiento psicológico que de él se hace y que ha llevado al autor

---

alejados del estereotipo maniqueo del romance (si bien en nuestros roles españoles decimonónicos no fue una premisa lograda). Serafín Estébanez Calderón, “Prólogo” a *La campana de Huesca*, Madrid, Tebas, 1976, pp. 7-17.

a explicar en otras líneas la pertinencia de la expresión “novela psicológica”, pues no es otra la que cultivan, a instancia de las premisas realistas, sus coetáneos españoles y europeos. Sin embargo, al actualizar esta misma característica y aplicarla al devenir de las obras seleccionadas escritas a lo largo del siglo XX nos percataremos de que la modernidad exigida precisa de la permeabilidad con las nuevas tendencias literarias, narrativas o no, así como prosísticas aun cuando éstas se muestren independientes al distrito de la ficción (las referencias a la prensa escrita, el cine, la música...ilustrarían este aspecto muy en especial a lo largo de los primeros años del siglo XXI). Mientras que el hallazgo fundamental en la novela decimonónica de la segunda mitad de siglo fue la singularización absoluta de los caracteres narrativos, la piedra de toque de la novela del pasado siglo XX ha sido la indeterminación, la constante búsqueda de cauces renovadores tanto de fondo como de forma que dificultan la inserción de la novela europea y americana en compartimentos estancos. Desde la Vanguardia al *nouveau roman* francés de los 60, la novela occidental ha manifestado su carácter libérrimo practicando la hibridación con otros tantos textos en juegos polifónicos, pero manteniendo el estatuto principal del personaje que, también despojado de atributos, ve condicionada su construcción emocional por el ideograma filosófico, aunque literaturizado, del Existencialismo. Despejar el sentido de una novela de caballerías “a la moderna” que cuenta con textos comprendidos entre 1899 y 1999 comporta irremisiblemente señalar las implicaciones de los mismos para con otros modelos narrativos con los que interaccionar y enriquecerse. Las citadas ya en algún momento estructuras cuentísticas, novelas lírica y de formación (*bildungsroman*), histórica (aunque en menor medida), así como la irrupción exuberante de la narrativa hispanoamericana a través del Realismo Mágico actúan como propuestas autónomas en el panorama hispano, pero que conviviendo con el corpus a lo largo del siglo también se ofrecen como paradigmas de inspiración que ceden determinadas pautas contribuyendo al resultado novedoso y osado del corpus apreciado. La dicotomía tradición y modernidad, tan manida, podrá finalmente aplicarse al conjunto de títulos extractados gracias a la interinfluencia de actitudes revisionistas del viejo

romance de caballerías y al dictado de modernas tendencias, asumidas, aprehendidas y transformadas por la capacidad siempre integradora de la novela.

Hechas las consideraciones necesarias sobre la utilidad de retomar como marbete aglutinante e identificativo de los textos escogidos el sintagma formulado por Valera, procederemos al análisis de los mismos manteniendo el eje diacrónico trazado en el capítulo precedente. En el estudio de las obras se mantendrán las unidades narratológicas constitutivas expuestas en el primer bloque a fin de mantener un elemento vertebrador que confiera orden y sistematicidad, tanto a los aspectos internos como a los superficiales. Sobre estos mismos compartimentos se aplicarán sucesivamente las pautas que habrán de considerarse netamente tradicionales -y por tanto, de filiación inmediata con el romance de caballerías clásico-, y las de factura renovada por permeabilidad con las modernas tendencias narrativas, destacando -como se podrá comprobar- el influjo de las novelas lírica y de formación, así como lo real maravilloso principalmente. El análisis, mediado tanto por la vinculación de raíces folclóricas y directas con el patrón medieval y áureo, como por el ejercicio de revisión a instancias de la contemporaneidad narrativa, pretende determinar los grados de asimilación del sustrato tradicional y el efectismo conseguido precisamente por la actualización de éste, ratificando la preterición del género romance ante la libertad formal de la novela, a la que se encauzará argumentalmente por la nueva caballería. Las “novelas de caballerías a la moderna” habrán asumido por tanto los esquemas formales del viejo romance, transformándolos y ofreciendo una dimensión actual por la ósmosis intergenérica representativa de la prosa española del siglo XX.



## II. 3. ANÁLISIS.

**II. 3.1. *MORSAMOR*, Juan Valera (1899)**  
**La renovación desde el paradigma del *Quijote***

AMOR Y MUERTE

Hermanos a la vez creó la suerte  
al amor y a la muerte.[...]

Y a nadie en tiempo alguno,  
¡oh, muerte!, he de guardar sino a ti sola;  
tan sólo el día esperaré sereno  
en que decline adormecido el rostro  
en tu virgíneo seno.

Giacomo Leopardi. (Versión de Fernando Maristany)

*Morsamor*<sup>423</sup>, primero de los títulos sometidos a análisis en el presente bloque, lograba recuperar parcialmente toda la galería de elementos constructivos literarios de la prosa cortesana medieval y áurea, y convertirlos en depositarios del interés de Valera por una novísima forma de entender la narrativa, ya próximo el final del siglo XIX. La obra, como se vio, suponía el punto final de una trayectoria narrativa integrada por cuentos y

---

<sup>423</sup> La novela fue objeto de estudio en un ensayo propio, titulado *Don Juan Valera. Morsamor o la novela de caballerías a la moderna. Renovación del romance medieval y preludio de formas narrativas contemporáneas*, y galardonado con el Premio Nacional Juan Valera de Estudios Valerianos en 2008. Se encuentra actualmente en prensa, pendiente de publicación.

novelas de peculiarísimo Realismo, que alternaban y se maridaban con títulos de factura más atrevida, evasivos y paralelos a aquellos otros que proponían los contemporáneos de D. Juan. La novela se convertía en el legado último de su autor, legado desconcertante tras la apacible *Pepita* o las contundentes *Doña Luz* y *Juanita*, pero también rotundo porque desde él Valera revisa las pautas de la narrativa áurea a la luz de técnicas cervantinas y con la inclusión de las tendencias novelescas y estéticas que comenzaban a abrirse paso en el panorama literario español, preludiando incluso a los renovadores líricos de la prosa: Pérez de Ayala o Jarnés. En *Morsamor* supo el autor compaginar los caracteres de aquellos textos centenarios con las novedosas técnicas ensayadas en los textos precedentes, así como con el interés suscitado por las mitografías y folclore orientales que le habían llevado a escribir relatos cortos de temática y referencias análogas a determinados aspectos abordados en la novela de 1899. Así, descrita por su autor con el precitado marbete de novela “de caballerías a la moderna”<sup>424</sup>, rescata y renueva *Morsamor* la materia tradicional designada como caballescica (las *romancerías* mencionadas), planteándose como alternativa literaria y *rara avis* tanto en la trayectoria de su autor como en el panorama editorial y narrativo del agotado Realismo decimonónico.

### **El viaje iniciático y la *peregrinatio* vital del caballero. Miguel de Zuheros, *homo viator*.**

Hay otra clase de novelas, en las cuales, examinadas superficialmente, nada sucede *que de contar sea*. En ellas, apenas hay aventuras ni argumento. Sus personajes se enamoran, se casan, se mueren, empobrecen o se hacen ricos, son felices o desgraciados como los demás del mundo. Considerados aislada y exteriormente, los lances de estas novelas suelen ser todo lo contrario de memorables y dignos de escritura; pero en lo íntimo del alma de los personajes, hay un caudal infinito de poesía que el autor desentraña y muestra, y que transforma la ficción, de vulgar y prosaica, en poética y nueva<sup>425</sup>.

<sup>424</sup> Como se recordará, Valera declaró en una carta a José María Carpio que “*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”.

<sup>425</sup> Juan Valera, *De la naturaleza y carácter de la novela*, 1860, <http://www.cervantesvirtual.com>.

Valera escindía en estos términos los modelos novelísticos a los que sus contemporáneos lectores podían remitirse; al emplear el determinante indefinido “otra” el escritor proponía un esquema bimembre en el que distinguir dos paradigmas narrativos diferentes pero complementarios durante el pasado siglo. Si en un extremo se hallan las novelas en las que la atonía de las acciones parece ser la clave en beneficio de un mayor desarrollo de los caracteres que ejecutan aquéllas (éstas empequeñecidas y en modo alguno con atisbos heroicos o “novelescos”, como gustaba consignarse en el siglo), en el opuesto se vislumbraban precisamente esas otras en las que la narratividad, la necesidad y el gusto por contar, fabular y crear acciones de ficción resultaban capitales. El primer modelo es el resultado del análisis del censo amplio de títulos realistas<sup>426</sup>. En otros textos de factura igualmente crítica y reflexiva, comprobábamos cómo Valera optó por calificarlos como “novelas psicológicas”; la solidez y rotundidad con que los caracteres están conformados impelía al seguimiento riguroso de sus elucubraciones y pulsiones a través, precisamente, de nuevas técnicas narrativas que Galdós, Clarín e incluso el propio Valera no dudan en emplear: el estilo indirecto libre o el monólogo interior se convierten en modalidades discursivas desde las que captar y plasmar con rigor especular el flujo de pensamientos que por último se verá somatizado en acciones y decisiones. Si todavía no se trataba en realidad de tramas detenidas o morosas, sí ofrecían por el contrario un seguimiento minucioso de la evolución etológica. Frente a estas novelas de pensamiento o reflexión, intimistas aunque no líricas<sup>427</sup>, se sitúan aquellas otras en las que la concatenación de unidades de acción ha sido priorizada. Los hechos se suceden en este segundo modelo vertiginosamente, impidiendo que la atención del lector se relaje o concentre en exclusiva en un pasaje único y las repercusiones emocionales o psíquicas que pueda comportar. La desautomatización, que la novela psicológica persigue a través del trazado de firmes caracteres redondos, se alcanza en estos otros modelos a través de la yuxtaposición de aventuras. La ilación de acontecimientos sorprendidos imprime necesariamente rapidez y fluidez al texto, rasgos que contrarrestan la posibilidad de una mayor penetración

---

<sup>426</sup> Dada la fecha del ensayo todavía no se podrá incluir el marbete naturalista, tengamos en cuenta la publicación de títulos como *Nana* (1880) o los siempre discutidos *Los pazos de Ulloa* (1886), posteriores a las valoraciones de Valera, y paradigma el primero de la coda naturalista francesa.

<sup>427</sup> No obstante, en algunas de ellas sí podrán encontrarse pequeños preludios de este tipo de narrativa, pongamos por caso las evocaciones maternas infantiles y autocompasivas que el abrazo a la almohada suscita en Ana Ozores, o la remembranza en don Fermín de la austera relación con su madre.

psicológica en los personajes, quienes, por otra parte, si deben enfrentarse y arrostrar todo tipo de peripecias, habrán sido concebidos como roles dinámicos, osados y atrevidos, soslayando por compensación cualquier otro matiz afectivo. La novela histórica, anterior en el tiempo pero contemporánea a la realista en cuanto a demanda y recepción lectora, ejemplificaría este otro segmento narrativo decimonónico. Valera, para la creación de su novela última, apostará por la conciliación de ambas premisas, volcando en *Morsamor* tanto la praxis de una trama en la que se suceden los acontecimientos calificados como peripecias o aventuras si nos atenemos al paradigma del romance o la propia novela histórica, como la reflexión personalísima de Miguel de Zuheros, nihilista y desazonado ex caballero andante que, decepcionado ante la vida contemplativa que eligió erróneamente como expiación de la anterior, tratará de alcanzar el conocimiento pleno de sí mismo. Bien a través de sus parlamentos, bien a través de sus extensos silencios y expresivas miradas (la *poética begli occhi* se renueva a instancias líricas), el nuevo caballero Morsamor tratará de redimir una vida absurda a través de la segunda oportunidad que el tiempo y la magia le han otorgado. Sólo de este modo, junto a la aventura y el viaje como motivo instigador de la primera, encontraremos la asunción solipsista que Morsamor efectúa de cada etapa, y la resonancia personalísima que le comporta. El formato ofrecido por la novela -en detrimento del preterido romance- y las posibilidades de ahondamiento psicoafectivo instauradas por el Realismo permitirán la construcción de *Morsamor* como texto inaugurador de la sucesión restante de libros-novelas de caballerías a la moderna. En el análisis de la misma, las unidades constructivas de la fábula y la trama, así como la arquitectura interna de la psique de Fray Miguel-Morsamor resultarán indisolubles; la interdependencia de unas y otra las hace complementarias y mutuas condicionantes, al tiempo que consecuentes ante las trazas de la anterior.

“Fray Miguel se había llamado Morsamor en el siglo”. Contraposición de tiempos, acción y contemplación, así como armas contra místicas letras pretendidas pero no alcanzadas constituyen las polaridades que van a desarrollar la historia de Miguel de Zuheros, consignada simbólicamente en la onomástica de un personaje que cifra su valía óptica en el nombre, convencional para el monacato, recuperación de designaciones caballerescas para la vida civil. Valera plantea, desde el primer momento, el proceso de

nominación de su personaje principal tomando como referente el modelo cervantino con su disfraz onomástico, y de modo indirecto los textos de caballerías. Sin embargo, con su personaje D. Juan opta por una vuelta de tuerca más, y a la dualidad Alonso Quijano-Don Quijote de la Mancha decide incorporar un tercer y cuarto motivo, quedando su héroe principal bautizado por triple nombre: Miguel de Zuheros, Morsamor, fray Miguel de Zuheros y renovado y fantástico Morsamor último. Apenas es perceptible la modificación entre el primero y el tercero de estos nombres (con la simple incorporación de un sustantivo común para el que el nombre propio actúa de mera aposición), pero denota con precisión cómo evoluciona la trayectoria emocional del personaje, que tan importante será a la hora de elaborar su itinerario de ruta (y vida). La trama se verá espoleada por el manejo que de los cuatro nombres se haga, si bien es cierto que quedará reducida a los dos últimos, cayendo en la mera especulación el Miguel de Zuheros a secas primitivo de cuya biografía desconocemos la práctica totalidad. *Morsamor* está planteada como historia de redención de la memoria y de la vida, llevadas éstas a su término mediocre y anodinamente. Fray Miguel, anciano y achacoso fraile del convento innominado, siente, al contemplar su propia *summa vitae* desde la perspectiva que solo la senectud puede conferir, que ésta sólo ha sido yerma e inane. Remisión y rescate habrán de ser los términos casi anagógicos con los que urdir la novela, pues nos van a permitir comprender las motivaciones íntimas que conducen a fray Miguel hasta la arriesgada propuesta expiatoria del Padre Ambrosio. La de su predecesor, el alemán Mefistófeles, exigía un trato igualatorio. Juventud implica fuerza y bríos, y el precio que debió satisfacer Fausto fue alto pues la consumación de los anhelos y la satisfacción del poder inherente exigieron algo canjeable en relación de ecuanimidad: el alma. Fausto asume y entiende que el pacto es justo. “Esclavo soy”, llegará a declararse el viejo doctor ante Mefistófeles, a quien urge la firma del pacto ratificado por la gota de sangre que lo hace irrevocable. Para nuestro Fray Miguel de Zuheros se evitará el trance de semejante contrato *post-mortem*, quizá porque Valera supone manido el tópico, quizá porque la formación personal y católica del egabrense ponía reparos en esta condenación a priori eterna del personaje. Sea como fuere, a Fray Miguel sólo se le exige confianza plena en las artes gnósticas del P. Ambrosio, en clara contraposición al pacto sangriento que debe firmar Fausto. En este motivo embrionario de toda la trama y su exégesis, otra convergencia ofrece Miguel de Zuheros para con el texto romántico (y medieval en sus

orígenes): como el doctor Fausto, fray Miguel es el objeto del encantamiento porque solicita ayuda al P. Ambrosio, si bien en un principio más parece confesión auricular y consejo moralizante que propuestas mágicas de remozamiento temporal (del mismo modo que el caniche transformado sorprendiese a Fausto). La persuasión o convencimiento han de llegar más tarde, de la mano del Padre (que comparte, tal vez inconscientemente, onomástica con Merlín Ambrosio, el taumaturgo artúrico), experto conocedor del alma humana que, comprendiendo perfectamente la situación atribulada del compañero de claustro, se brinda como auxilio.

A instancias de lo anterior, en la vida de Miguel de Zuheros han de trazarse dos etapas claramente marcadas: la juvenil, en la que instado por la fuerza arrolladora y el afán de honor anejo a la mocedad pretende engrandecer nombre y patria, y la madura, que decide consagrar a Dios en descargo por unos años inútilmente empleados en las vanidades del mundo. Sin embargo, con el juicio embotado por la consideración atormentada de su fracaso vital, fray Miguel obtendrá la concesión de una *segunda oportunidad sobre la tierra*, milagrosa e inexplicable con la que expiar su misma vacuidad, reemprendiendo hazañas que le permitan alcanzar su meta: la prevalencia de su memoria en la memoria de los hombres<sup>428</sup>. Concedido el tiempo transreal (¿o acaso es mera experiencia onírica?), el remozado fray Miguel deberá adoptar un nuevo nombre. Rejuvenecido e irreconocible por los jugos prodigiosos del Padre Ambrosio, fray Miguel optará por el mencionado disfraz onomástico, recurriendo a aquella vieja divisa en la que tanto empeño puso y de la que obtuvo tanto desasosiego: “Morsamor” debe volver a gozar también de la segunda oportunidad conferida a su humano referente, resemantizándose con nuevas connotaciones para fray Miguel. Morsamor es recuperado como nombre en clave del protagonista, a la espera de permanecer en la Historia desarrollando, ahora sí, admirables hazañas que anteriormente se vieron abortadas. Hombre y nombre precisan del remozamiento interno y se autoexigen una redención esencial en aras de la magia. Don Quijote comienza a revelarse como paradigma del carácter creado por Valera. Anacrónico caballero el cervantino, contemporáneo de los grandes aventureros portugueses a los que ansía emular y aun superar el valeriano, las vidas de Alonso Quijano y fray Miguel han de recomenzar, obligatoriamente, al final de

---

<sup>428</sup> Se trata del afán universal al que también sucumbirán los posteriores Ardid y Gudú configurados por Matute.



las mismas. Si se coteja la etapa, edad o circunstancia que inaugura el fluir de aventuras en los caballeros noveles del tradicional romance de caballerías con la que plantea el caballero de la novela última de Valera<sup>429</sup>, se obtendrá la inversión del foco biográfico lógico o natural. La experiencia iniciática que suponía la investidura caballeresca con apenas quince años se invalida en el primero de los personajes y obra del corpus propuesto. Frente a la profesión caballeresca en una adolescencia que declinaba inmediatamente para que el héroe se adentrara en una etapa adulta infinitesimal<sup>430</sup>, se yergue la *summa vitae* del terno de contrahéroes cervantino, valeriano y contemporáneo. El catecumenado escuderil se consideraba protocaballería en los personajes tradicionales, quienes una vez alcanzada la investidura como culminación de una etapa a la que no regresarían se sabían sitios en el disparadero de una existencia consagrada a inextinguibles aventuras con que ratificar el yo heroico. Ante fray Miguel se alza una moderna profesión caballeresca; la recuperación de la antigua onomástica y pauta vital no exige noviciado, a menos que la inanidad emocional se contemple como mortificación del personaje que cree poder recuperar el sentido de su vida reintegrándose a la caballería. Si el joven Amadís y sus análogos se disponen a escribir el guión heroico de sus trayectorias, fray Miguel solicita el nuevo ingreso en la caballería para corregir y expiar sus errores, faltas y mediocridad. Por ello, el concepto vertebrador de la biografía en movimiento que todo caballero se construye, esto es, la aventura y confrontación con el otro/antagonista, genera originales semas si se desvía hacia la reflexión de los nuevos (aunque viejos) andantes. Mientras que el caballero casi adolescente del paradigma artúrico o amadisiano concibe la batalla como alteridad, enfrentamiento con el adversario en el que se vence o se es vencido, se es encumbrado o se produce el desdoro, los caballeros propuestos por la nueva novela de caballerías se erigen como agónicos y solipsistas: *Morsamor*, como también Don Quijote, comparece ante el lector en lucha consigo mismo, aunque a diferencia de los *iuvenes* tradicionales estos poseen plena consciencia de sí, incluso cuando se haya forjado en la desolación del ser frustrado. Por

<sup>429</sup> Pero también el de Cervantes y, sesenta años más tarde de *Morsamor*, el viejo y exhausto Ozil de Mújica Láinez. Además, *Morsamor* es precursor no sólo del achacoso pero entrañable personaje del autor argentino, también de la novedosa lectura existencial que éste conlleva y que en tantos puntos converge con la novela que nos está ocupando

<sup>430</sup> Se recordará que Amadís o Lanzarote no se deterioraban perceptiblemente, compartían prosopopeya con sus hijos, e incluso la belleza del primero inspiró la compasión de Urganda que formuló el hechizo para que ni el antaño Caballero del Enano ni Oriana envejecieran hacia el final de las *Sergas*.

ello, y a instancias de la segunda juventud actitudinal alcanzada, Don Quijote y el monje-caballero sevillano comparten el arrojo y la fe última en ellos mismos. “Yo sé quién soy, y sé que puedo ser, no sólo los que he dicho, sino los Doce Pares de Francia junto”<sup>431</sup>. Fray Miguel, trocado en *Morsamor*, parece sumarse también a la afirmación vehemente de Don Quijote, conocedor de que la lectura que realice de su propia vida tras el periplo como fáustico caballero habrá de ser la definitiva y la que comporte la verdadera penetración del sentido de su existencia. Realizado el conjuro de especular trazado goetheano se pondrá en funcionamiento el viejo *leit-motiv* literario del viaje, experiencia formadora que ya en la Edad Media quedó consignada como “*peregrinatio*” y que superponía sobre la imagen del peregrino la metáfora universal del “*Homo Viator*”. La propuesta de Valera pasa por una continuidad lineal pero revocadora no obstante, de las condiciones naturales del transcurrir del tiempo. *Morsamor* difiere del memento o recordatorio de heroicas hazañas de otros textos una vez que el protagonista alcanza bien la madurez, bien la senectud, puesto que en nuestra novela las gestas no suceden sino como prolongación artificial de la vida que regresa a una segunda juventud biológica gracias a las artes mágicas del Padre Ambrosio. Todo viaje posee un componente iniciático y el viaje literario se conceptúa por lo general como vivencia autofánica del propio yo. La que podríamos considerar *autognosis* del personaje viajero, (andante en nuestro caso), aparecerá ratificada en multitud de ocasiones por fray Miguel, que previa su conversión en nuevo *Morsamor* declarará que no son sino el afán de superación, el probarse a sí mismo y el deseo de honra, fama y gloria entendidas a la usanza medieval lo que le impele a acometer tan atrevida experiencia. Para *Morsamor*

en su juventud había habido siempre algo de vano en todos sus propósitos ambiciosos: había puesto la mira en fines confusos o efímeros y poco elevados: en distinguirse en un torneo o en alguna otra empresa caballerisca atrayendo la atención y conquistando el afecto de alguna dama hermosa, encumbrada y noble. Ahora, los fines que se proponían, que buscaban y que

---

<sup>431</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I- V.

alcanzaban los héroes de acción eran más consistentes, eran más altos y no por eso menos positivos y sustanciales<sup>432</sup>.

Fruto de ello dará comienzo la aventura trepidante del antiguo caballero -y ya también antiguo fraile-, trazándose así los puntos clave del itinerario cartográfico pero también personal y emocional de *Morsamor*.

Si en todo relato caballeresco se establece un primer bloque de inactividad por parte del caballero, porque se traza la procedencia y génesis del protagonista así como los amores generalmente contrariados de unos padres casados en secreto con el consiguiente abandono del fruto de esas relaciones (tal es el comienzo de *Amadís de Gaula*), similar inactividad o pasividad hallaremos en los comienzos de *Morsamor*, pues el compendio de capítulos cifrados como *En el claustro* no poseen otra función que la de la presentación del protagonista, al margen de cualquier actividad caballerisca o heroica acometida ulteriormente. No obstante, también resulta significativo el hecho de que este bloque transgreda el grueso argumental de todo romance caballeresco, pues no es la primera etapa de la vida sino la última la que ocupa al narrador por los motivos renovadores ya expuestos, evitándose la relación de hechos nobles injertados en el tronco linajudo del que el futuro héroe es culminación. En *Morsamor* los capítulos mencionados se convierten en una suerte de prosapia autógena que configura el *ethos* de un personaje pronto a la postración y entregado con vehemencia a la última oportunidad concedida por el tiempo. A partir de ahora, las etapas caballerescas de unos y otro serán especulares en buena medida, salvo en lo concerniente a la etapa como escudero, que se sobreseerá en el caso de Fray Miguel. Así pues, los diferentes puntos de la hoja de ruta llevada a cabo por el héroe valeriano y el fiel y mefistofélico hermano lego Tiburcio serán los expuestos a continuación.

A diferencia de los modelos hipertextuales de romance caballeresco que evoca incuestionablemente la obra de Valera, *Morsamor* no se articula sobre la secuenciación de aventuras o peripecias contextualizadas en países imaginario y exóticos, sino que prefiere para la vertebración de las mismas ubicaciones que, si bien evocadoras y míticas para el ideario colectivo, resultan totalmente pragmáticas pues se hallan localizadas y

---

<sup>432</sup> Manejaremos para la cita literal la edición preparada por Ernesto Pérez Zúñiga para la editorial Celeste. El texto reproducido aparece en la página 29. La referencia bibliográfica exacta es: Juan Valera, *Morsamor*, Madrid, ed. Celeste, 2000. En adelante, citaremos a través de esta edición.

explicitadas funcionalmente en el contexto viajero del siglo XVI. La ruta de *Morsamor* dará comienzo en Portugal, en la corte lisboeta, desde donde partirá, embarcado en naves burguesas, hacia la India en una misión inicialmente comercial que termina trocándose en el empeño por ser el primer personaje en circunnavegar el planeta dirección oriente. El objetivo de *Morsamor*, espoleado por los recientes descubrimientos geográficos que castellanos y portugueses están llevando a cabo, será encumbrar nuevamente su patria (y son constantes durante los dos primeros capítulos las alusiones a las ansias por contribuir a la consolidación y engrandecimiento del Imperio español) y asociar a las hazañas hipotéticamente reservadas para él el sobrenombre de *Morsamor*, otrora desvaído y carente de importancia cuando fue mozo. El viaje secuencia por tanto las unidades de acción y distribuye la estructura formal e interna de un relato en el que las peripecias forjan y aquilatan el carácter definitivo del caballero. El héroe de caballerías rechazaría este detonante comercial, pues la filantropía natural de que hace gala o la necesidad de superación de toda una serie de pruebas conducentes a la consecución de beneficios no tanto personales como comunitarios son los auténticos propulsores del caballero andante. El héroe de caballerías actuaría de modo autónomo, independiente y seguro de sí; su autonomía residiría precisamente en la posesión de la propia cabalgadura, pues caballo y caballero, acompañados por lo general de un escudero y no con tanta frecuencia por toda una mesnada (reducida más bien al ámbito épico) recorrerán en soledad los diferentes territorios enfrentándose a cuantas contrariedades y aventuras vayan surgiendo. *Morsamor* plantea por tanto un comienzo inmediatamente afín, no al romance de caballerías, sino al bizantino, en el que el navío juega un papel imprescindible pues es el medio de alejamiento más poderoso conocido hasta el momento y el único que garantiza la llegada a zonas exóticas, vehiculares de posibles aventuras. Mientras que las motivaciones personales y plausibles de *Morsamor* sí nos devuelven a la necesidad perentoria de todo héroe de caballerías por ennoblecer linaje y tierra, no propende lo mismo el medio escogido para el desplazamiento, paralelo al relato griego o bizantino, si bien desprovisto del tono aleatorio y a merced del fátum de títulos como *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. ¿No se echa en falta montura alguna que soporte a un *Morsamor* jinete? Sin duda. Si la imagen de todo caballero andante se

cimenta en la caballería más genuina (por etimología pura), Morsamor inaugura su ciclo remozado de aventuras como *caballero navegante* (del futuro Roa Bastos<sup>433</sup>). Hecha la salvedad del tipo físico de caballero, Cintra (Sintra) pasa a convertirse en el primero de los focos que irradian aventuras para nuestro personaje, al menos así lo ansía este. La colonia acoge a la comitiva agasajándola con recepciones y fiestas palaciegas que terminarán por hastiar a Morsamor, anhelante de una acción que parece postergarse demasiado en el tiempo y que concluirá a iniciativa personal de nuestro caballero:

Antes que todo y sobre todo yo quiero gloria y harto sabes tú cuán dispuesto y apercebido estoy a buscarla. [...] La gruesa nave que ellos han fletado y con real privilegio han cargado de mercancías nos aguarda ya en Cascaes, pronta a zarpar para la India [...] yo he de ser el verdadero capitán de la nave y el que gobierne y ordene en ella cuanto importe a la defensa de las riquezas que conduce y cuanto sea menester para castigar y arrollar a los enemigos de la fe de Cristo, mahometanos o idólatras que se atraviesen en nuestro camino<sup>434</sup>.

Las intenciones de Morsamor quedan ratificadas suficientemente con esta afirmación, y como Don Quijote durante su estancia regalada en el palacio de los Duques, deseará que termine pronto la lasitud y el ocio que se han apoderado de la corte para dar comienzo propiamente a las circunstancias que le probarán su personal valía caballeresca. Morsamor, como el manchego, sabe qué es ser personaje pasivo. Los más de treinta y cinco años en el convento le han permitido calibrar convenientemente sus aptitudes y preferencias vitales. Si el héroe del romance desconoce la inacción pues es connatural a él la *dinamys* de la caballería, Don Quijote y Morsamor no sólo la conocen, sino que en ella han vivido y ésta ha sido el punto de partida y revulsivo para sus caducas y peregrinas aventuras. De este modo, tras considerables disquisiciones filosóficas y humanísticas que aportan cierto tinte protoensayístico a la novela muy

---

<sup>433</sup> Hacemos alusión al escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, que en su novela *Vigilia del Almirante* (1992) utiliza este sintagma para titular uno de sus capítulos, al considerar que Colón y sus hombres no extrapolaban sino los ideales de la caduca ya caballería andante a su aventura marítima. Aplicamos este término, deformación y creación sobre el clásico *caballero andante* porque consideramos que Morsamor pudiera ajustarse al mismo.

<sup>434</sup> Op. cit. p. 98.

similar a lo establecido por la narrativa unamuniana o barojiana, nos situamos en el origen real de las aventuras del caballero Morsamor: Melinda. Desde allí se encaminará hasta las playas indias de Malabar, pero la dilatación de las gestas comienza a desencantar al lector y al mismo personaje, ansioso por plantar batalla y ejecutar los planes anhelados. La ocasión para tramsutar el orden que suspende el tiempo de la acción por la aventura aparecerá improvisadamente, en plena alta mar, de la mano del náufrago Antonio Vaz, quien relatará su propia historia, que no es otra que la de toda una galera dispuesta a defender la ciudad de Chaul hasta donde dirigen sus pasos los tripulantes de la nave en que viaja Morsamor. Afrentados por el turco Agá Mahamud, la galera comandada por Diego Fernández recibió como misión frenar el embiste de las musulmanas, dispuestas a arrasar la ciudad mencionada y caída en otras manos también turcas, las del traidor Hamet. Desvencijada la galera cristiana, muy pocos han sido los supervivientes (entre ellos este Antonio Vaz recogido *deus ex machina* por la tripulación de Morsamor), que no tardarán en obedecer al héroe, presentar batalla y vencer al infiel. El asalto, abordaje y consiguiente victoria de nuestros personajes resultan predecibles. El combate naval no es inusual en el romance caballeresco (pese a que resulta más funcional en el bizantino), y Valera no duda en enaltecer a Morsamor mediante recursos tales como la estocada épica, que es credencial que le autoriza en la cruzada en la que toma parte y que aparece desglosada por las cincuenta cabezas que cercena y envía a Hamet como presente macabro (recordando la leyenda subyacente en la novela de Cánovas del Castillo *La campana de Huesca*, aunque es tributo y señuelo folclórico con que ratificar la primacía maniquea de una facción). La victoria indiscutible afianzará la estima de Morsamor ante Don Duarte de Meneses, antiguo gobernador de la ya recuperada ciudad y anfitrión entrañable de la comitiva en Goa, que acogerá al triunfante caballero-navegante junto a sus hombres (compañía que gradualmente, y como la de Ulises, irá mermando con el avance del viaje y la aventura). La peripecia de las galeras y fustas turcas y la liberación de una ciudad cristiana mantienen la linealidad de las aventuras del romance, así como la estrategia del relato satélite que tan frecuente es en estos textos y también en Cervantes. No olvidemos que al recoger a Antonio Vaz se ha producido la incorporación de una historia en grado narrativo 2 con respecto a la principal, que transcurre hasta este momento paralelamente. Mediante una analepsis interna y homodiegética, el personaje de Antonio ha puesto al corriente a Morsamor de

la defenestración absoluta en que ha caído la ciudad. Su relato es ancilar al principal y se ancla en el pasado, y su incorporación a la trama inicial responde al gusto por la injerencia de aventuras o anécdotas secundarias del romance caballeresco y bizantino, siendo opción habitual en el *Quijote* y por ello homenaje en *Morsamor*<sup>435</sup>. La trayectoria del caballero navegante concatena nuevos destinos, en muchas ocasiones elípticamente salvados como será el caso de Ceilán, desde donde se encaminará hasta Sumatra para acometer nuevas hazañas. Desde aquí se pondrá a las órdenes de Jorge Brito para aplacar una insurrección más prestando eficaz ayuda al ejército por el que finalmente intercede. Cubiertas con celeridad por parte del narrador estas aventuras, Morsamor regresará triunfador absoluto a Goa para arrostrar una de las experiencias más importantes de toda su andadura, así como eslabón fundamental para entender la evolución personal del héroe. Para tal fin, es imprescindible la presencia de los brahmanes y muy especialmente Narada, instructor, guía y verdadero *phsicopompós* o mentor de Morsamor en esta definitiva pero también fugaz etapa.

La incorporación de Narada<sup>436</sup> al relato va a permitir interpolar digresiones o excursos sobre el mundo y la filosofía orientales, sus misterios, creencias, panteón y costumbres, el afán de perfección emocional a lo largo de las diferentes reencarnaciones del ser humano o las concomitancias entre la doctrina cristiana y la filosofía de Shidarta, deteniendo la primacía del *telling* vertebral de la prosa para dar cabida al *showing* de

<sup>435</sup> Los episodios amadisianos en los que el héroe se encuentra con personajes como Briolanja, Angriote de Estravús o la reina Madásima, Tristán de Leonís con Palomades, o Tirante con las proposiciones de la Duquesa de Macedonia concluyen siempre del mismo modo: oída la historia ya pasada, los nuevos personajes se incorporan a la trama principal bien con papel preponderante, bien de manera eventual, asegurándose así la participación del héroe en las peripecias que orientan a su propio provecho. Dorotea, Luscinda, Cardenio y D. Fernando, y aún anteriormente Andrés o Marcela, o el capitán cautivo y la hermosa Zoraida ya finalizando la primera parte, aportan a Don Quijote y al *Quijote* en general nuevos focos narrativos que permiten al lector desconectar de la densa trama principal. Valera inculca a su novela procedimientos similares.

<sup>436</sup> El sabio Narada es el primero de los personajes pertenecientes a la mitografía oriental védica con los que Morsamor entra en contacto una vez instalado en las vastas colonias portuguesas de la India. Su inserción, con fines más metafísicos y formativos para el protagonista que aventureros, enlaza de inmediato con las relaciones del héroe con otros personajes de ascendencia similar, entre los que ha de resultar decisiva Urbasi. El amplio conocimiento de Valera de esta tradición literaria le lleva a extraer del poema épico hindú principal, el *Mahâbhârata*, al menos a Narada y a la princesa como actantes de su relato. La descripción que del sabio se hace en la epopeya coincidirá esencialmente con la configuración ofrecida por Valera conforme avancen los capítulos de su novela; así, del personaje se indica que “había allí un hombre, llamado Nârada, que poseía la visión interior y, al mirar aquella gran asamblea y viendo al Señor Krishna como su verdadero centro y motivo, se llenó de temor reverencial y, mientras que los demás sólo veían brillantez y celebración, él permaneció lleno de reverencia y se quedó sentado, absorto en la adoración”. *Mahâbhârata*, adaptación de A.K. Coomaraswamy y S. Nivedita, Palma de Mallorca, *Los pequeños libros de la sabiduría*, 2009, p. 76.

tiempo estanco y reflexivo. Sin embargo, este último tocará a su fin ante la sublevación que acontece en la ciudad y que, orquestada por los musulimes, procurará el derrocamiento del monarca Abdul ben Hixén quien junto a sus más fieles soldados y el harén real no podrá soportar la embestida de los rebeldes y escogerá, antes que la deshonra y profanación de su sagrada persona, el suicidio. Traspasándose el corazón con su rico yatagán, el rey aumentará la vulnerabilidad de su recinto, que pronto es saqueado por los invasores. Morsamor acertará a divisar por una de las ventanas del harén a una joven exquisitamente hermosa que le recordará de inmediato a un antiguo amor, Beatriz, pues su fisonomía es similar en todo, si bien el nuevo y desconocido personaje femenino resulta más elegante y etéreo que la anterior doncella. Urbasi<sup>437</sup>, la favorita del harén que el sultán había robado, se debate entre el fuego y el precipicio, acudiendo Morsamor a su rescate de manera totalmente previsible en el héroe caballeresco. La salvación de Urbasi traerá como consecuencia el predecible y recíproco enamoramiento, importantísimo en la trama pues hasta este momento hemos hallado a un Morsamor inquietante en constantes amorosas, hasta el punto de parecernos esquivo, huraño e incluso misógino. En agradecimiento, la joven Urbasi le ofrecerá su propia vida (“Me has salvado la vida. Tómala si la deseas. Eres su dueño”<sup>438</sup>), a la que Morsamor responde con las nupcias. Clandestina ha de ser esta boda, motivada a su vez por un extraño reconocimiento de

---

<sup>437</sup> La figura de Urbasi ha sido estudiada por Romero Tobar, quien la pone en relación con las *apsaras* y *padminis* hindúes, subrayando la fascinación que las literaturas y culturas orientales (y en especial de la India) ejercieron sobre Valera. En efecto, de la muchacha salvada por Morsamor en quien se deposita la clásica anámnesis o reconocimiento de la complementariedad del yo en el otro desde la eternidad, Romero Tobar indica que “el nombre [...] y los rasgos básicos de su carácter y comportamiento repiten el de una figura mítica de los viejos libros religiosos de la India. La *apsara* o ninfa del mismo nombre que el personaje novelesco reproduce es figura que interviene en el Mahabharata [...] No puede pensarse que la analogía entre el personaje de la novela y la *apsara* de la cultura indostánica es un mero azar. La coincidencia onomástica, las equivalencias entre la naturaleza casi divina de las dos Urbasis y el desamparo en que quedan los protagonistas masculinos del relato del Rig-Veda y de la novela de Valera son indicios reveladores del más que posible estímulo legendario que generó la delicada figura femenina en la moderna ficción [...] textos a los que se acercó el escritor español como poeta que buscaba estímulos artísticos y como intelectual inquieto que descubría [...] Oriente”. Leonardo Romero Tobar, *Folclore y mitología en la novela del fin de siglo: Morsamor de Valera*, <http://www.cervantesvirtual.com>.

<sup>438</sup> Op. cit. p. 171. No deja de recordarnos este episodio de *Morsamor* otro de muy similar traza en la novela de Julio Verne *La vuelta al mundo* en ochenta días. El rescate de la princesa Aouda gracias a las trazas de Phileas Fogg es rescatada de la pira sacrificial, concluyendo estas relaciones en matrimonio. El orientalismo que contextualiza a ambas será además motivo de similitud entre ambos pasajes, a pesar de las génesis diversas que cada uno posee.



Urbasi hacia Morsamor<sup>439</sup>, a quien parece haber estado esperando desde tiempo atrás. En ningún caso se trata de un enamoramiento gradual y progresivo, sino repentino y vehemente. Urbasi manifiesta que desde tiempo inmemorial aguarda al único de los hombres digno de su persona. Antes de ver a Morsamor, ya lo ama y tan sólo aguarda su presencia para declararle su amor. El enlace vuelve a responder a otro de los motivos tradicionales del relato amoroso folclórico pero también culto, la *teoría de los spritus* (espíritus) o *poética begli occhi* de la poesía petrarquesca y más adelante renacentista.

Morsamor enamorado. Las emociones y sentimientos parecen ser recuerdos redivivos de vidas anteriores reactivados en la presente, por lo que la memoria juega un papel importante, fundamentado en el texto por las acciones de la magia y la autoprofecía cumplida. Morsamor mantiene el motivo literario del enamoramiento visual, que atrapa y conturba el ánimo hasta el punto de apoderarse del alma del amante, alienarlo, despojarlo de sí y osmotizarlo con la del objeto amado. Por ello, a la boda secreta corresponde el afán por conciliar los sentimientos mutuos de los protagonistas, siendo especialmente utilizada en los romances caballerescos<sup>440</sup>, en la narrativa cervantina<sup>441</sup> o en el teatro isabelino. Sin embargo, esta historia de amor se verá truncada por Balarán, el nuevo sultán del país, que enamorado de Urbasi ha emprendido su búsqueda. Al encontrarla en brazos de Morsamor,

en su ciego arrebato, desnudó Balarán la daga que llevaba en el cinto y se la hundió a Urbasi en el seno, causándole instantánea muerte<sup>442</sup>.

Su desenlace sangriento no quedará impune, pues de inmediato Morsamor vengará a su esposa traspasando con la espada el cuerpo de Balarán. La profecía que encierra su lema caballeresco se ve finalmente cumplida: Amor y Muerte, *Eros* y *Thánatos* entrelazados indisolublemente a la memoria de Urbasi.

---

<sup>439</sup> Nos encontramos ante un nuevo caso de amor fatídico, desde siempre y para siempre, preconfigurado antes del nacimiento de los amantes, platónico y presente también, entre otros textos, en la búsqueda incansable de Letizia por parte de Hurtado de Mendoza en la novela de Antonio Prieto *El Embajador*.

<sup>440</sup> Se recordará que Perión y Helisena, los padres de Amadís, se unen en boda secreta, como también Amadís y Oriana más adelante llegado su momento.

<sup>441</sup> Las bodas secretas de Luscinda y Cardenio, así como de Dorotea y Don Fernando o las numerosas recogidas en *Novelas Ejemplares* o *Persiles* darían muestra de ello.

<sup>442</sup> Op. cit. p. 186.

Se cierra así uno de los capítulos de la trayectoria personal de nuestro héroe, reiniciándose la faceta caballeresca, expedicionaria y aventurera, que irá virando y regresando al espíritu del *caballero navegante* mencionado. Acuciadas las fuerzas de Morsamor y sus hombres por la prevalencia de las tropas de Balarán, encontrarán en los refuerzos que como por arte de encantamiento trae Tiburcio su mejor auxilio. Los mongoles, acérrimos enemigos de Balarán, se unen a Tiburcio que acude providencialmente al rescate de sus amigos, en nueva manifestación del tradicional *deus ex machina*. Sin embargo, nuestro protagonista, conmocionado por la pérdida de su esposa, anhela abandonar rápidamente la India prosiguiendo su viaje hacia el Catay. La *metabolé* o cambio de fortuna para Morsamor le harán reconsiderar su existencia, procurando imprimirle nuevos halos heroicos a lo largo de su estancia en la lejana China, estadia que será básicamente de iniciación metafísica guiada por la comunidad de cenobitas. De nuevo la inacción y la pausa digresiva aptas para la exposición de interesantes conceptos filosóficos con los que los anacoretas procurarán apaciguar y serenar el atormentado espíritu del protagonista. El Budismo adquiere así una de las primeras incorporaciones literarias a la cultura occidental y muy especialmente la española, que encuentra en D. Juan precisamente el mejor introductor de las corrientes y gustos orientalistas que el Modernismo también aprecia pero desde una faceta estetizante y mucho menos profunda. Los vedas, con sus planteamientos pantéicos, el dominio de la mente (que permitirá la mención inimaginable del Padre Ambrosio en pleno cenobio chino), la transmigración de almas y cuerpos, ocultismo, telepatía y teosofía, el anuncio de la llegada -andando el tiempo- de Madame Blavatsky, las consideraciones en torno al eterno retorno y las elucubraciones sobre el eterno presente llegarán a desbordar de nuevo a un Morsamor, que como héroe de acción volverá a añorar la libertad de movimientos en detrimento de un nirvana que en modo alguno el caballero se ha propuesto alcanzar.

Lasa, la ciudad a la que llegan “Morsamor y su hueste [...] como por encanto” se convierte en punto de llegada y partida posterior de una colección de puertos a los que el caballero y su cada vez más mermada tripulación arriba. Confirmado en su deseo de circunnavegar el globo, es su objetivo inmediato llegar el primero hasta el nuevo mundo descubierto por Colón recientemente. Capitán de la nueva Argos, Morsamor tendrá que hacer frente al amotinamiento de sus hombres, cuando desesperados por la falta de agua

y la sospecha de estar embarcados en una nave cuyo destino se desconoce, deciden tomar el mando y hacer justicia. De repente, el onirismo ingénito a la aventura tradicional propondrá la visión de una nave, bautizada Victoria y con bandera castellana, que navegando en sentido opuesto, cruza rumbo con la Argos. ¿Ensoñación o ilusión? Ni Morsamor ni el narrador nos desvelarán la procedencia de dicha embarcación, quedando suspendida o en estado de *epojé* narrativa la perspectiva de ambos. En realidad, la nave prodigiosa, pues su categoría real no puede ser ratificada en modo alguno, resulta ser la embarcación de Elcano quien, una vez muerto Magallanes, ha tomado el mando de ésta hasta coronar el objetivo inicial: la consecución de la primera vuelta al mundo manteniendo la dirección seguida por Colón en el primero de los viajes a América. Si esta hazaña se produjo en 1522, la coordenada temporal resulta muy precisa, pues no en otro año debemos situar este momento, ofreciéndole márgenes de tiempo prospectivos y proyectivos en los que encajar tanto las etapas anteriores al viaje de Morsamor (decisión de fray Miguel de acceder a los sortilegios del Padre Ambrosio, los primeros destinos de la ruta o el matrimonio con Urbasi), como las posteriores y ya próximas (reencuentro con donna Olimpia y regreso también mediante ensalmos poco esclarecedores a la celda del convento, listo para el tránsito final). Es notificación rigurosa implícita que marca la diferencia con respecto a los hipertextos caballerescos, en los que la vaguedad e imprecisión cronológicas conllevan un espectro temporal mágico en el que situar las hazañas de sus personajes, enlazando de nuevo con determinadas afirmaciones que Valera confesase a José María Carpio a propósito de la posibilidad de hacer de *Morsamor* una novela histórica<sup>443</sup>.

Tocan a su fin las hazañas del insatisfecho Morsamor, no sin insertar el último de los abordajes, de trazas bizantinas. La afrenta corsaria invertirá su decurso, siendo los abordadores los finalmente abordados. El reencuentro sorpresivo con Donna Olimpia y Teletusa devendrá en la injerencia de un relato de grado narrativo 2 en boca de donna Olimpia, manteniendo así las estrategias narrativas tradicionales en el romance tanto de caballerías como bizantino. Es por ello que debemos justificar este episodio como ejemplo próximo a la técnica del *entrelacement*, que si bien se explota con mayor soltura

<sup>443</sup> Romero Tobar expone cómo, tras conocer de primera mano una leyenda vinculada al Monasterio de Piedra y la figura enigmática de Morsamor, Valera manifestaba que “podría yo componer una preciosa y extensa novela histórica”, pretensión inicial que finalmente se vio declinada ante el formato y estética definitivas de la obra.

en los romances primitivos, aparece singularmente en *Morsamor* como homenaje a la literatura caballerescas. Consistente en la escisión de la trama principal en tantas ramificaciones como personajes principales contuviese, el entrelazado aportaba a los romances principalmente caballerescos un ritmo caleidoscópico que permitía lecturas lineales con las que el lector descansaba su atención en unos y otros caracteres, evitando la saturación de aventuras monográficamente protagonizadas. Valera disiente en este aspecto; la recuperación de la pareja femenina jubilosa no es en puridad un caso de entrelazado, pues en modo alguno asistimos al intercalado alterno de sus peripecias en la exótica corte para con las aventuras del caballero. Su presencia justo antes de la culminación del texto funge más bien como coda, confiriendo circularidad al relato a través de unas aventuras y protagonistas que arrancaron con el hecho de compartir nave con Morsamor y Tiburcio, y que siguiendo la estela del *Persiles*, culminan con el regreso a los orígenes y la inserción del relato catalizado por Donna Olimpia como extensa anacronía temporal.

Finalmente, una tempestad desvencijará la nueva Argos, sobreviniendo el naufragio a su tripulación. La pérdida de la consciencia y presencia de ánimo, y la extraña visión de un Tiburcio de enormes alas negras a la espalda agarrando firmemente su mano impedirán que Morsamor deje constancia de lo vivido en momentos tan fragosos. El final del caballero, aprisionado por la mano de Tiburcio y las garras de Asmodeo y Belcebú que tiran de él hacia el fondo del mar, es penúltima y nueva etapa escatológica, más propia de las postrimerías metafóricas del alma que de la caballería andante. A continuación, la lenta agonía y las reflexiones metafísicas del que nuevamente vuelve a ser fray Miguel de Zuheros ocuparán la última de las partes, *Reconciliación suprema*, con resonancias místicas e incluso tenoriescas<sup>444</sup>. Fray Miguel de Zuheros, como Alonso Quijano, morirá santamente abandonadas ya las vanidades de un siglo en el que doblemente fue Morsamor. Morir cuerdos y vivir locos habrán de ser las premisas que en el fondo subyazcan en ambos héroes.

---

<sup>444</sup> El título, y muy particularmente el acto al que hacemos referencia, es el tercero de la segunda parte del *Tenorio*. En concreto, *Misericordia de Dios y apoteosis del amor* plantea también la reconciliación final del libertino y depravado Don Juan gracias a la intercesión de Doña Inés. Sin ella no habría en definitiva redención del espíritu del Tenorio, próximo a la muerte, pues “es el Dios de la clemencia / el Dios de Don Juan Tenorio”.

## Personajes y roles.

### Caballeros y escuderos. El “hermano” Tiburcio.

Recordaremos que el relato de caballerías dispone una estructura bimembre en cuanto a formulación de los personajes protagonistas, pues a la figura del héroe se le añadirá la del escudero, sin cuyo concurso quedan las hazañas desprovistas de buena parte de los incentivos aventureros. *Morsamor* también debía participar de esta premisa y situará, en compañía del nuevo Miguel de Zuheros, la presencia enigmática (en progresión cada vez más evidente) del joven hermano Tiburcio. El texto de D. Juan es anfibológico: se ajustaría convenientemente a las condiciones exigidas por la “novela de caballerías” postulada por Martín de Riquer de haber sido contemporánea de *Tirante*, pero también al “libro de caballerías” amadisiano por cuanto de fantástico y mágico contiene<sup>445</sup>. Tiburcio vendría a situarse bajo la condición de “libro” antes que “novela” si nos atuviésemos a la dilogía del crítico barcelonés. El escudero prototipo vela por las cuestiones logísticas de la pareja andante. Su carácter eminentemente práctico le hace encargarse del avituallamiento o actuar como enfermero ante las heridas recibidas por sus amos. Finalmente, la función implícita que Cervantes aneja como novedad capital a su Sancho es la de propender la narración hacia estructuras dialógicas que desvelen las claves constructivas de ambos retratos psíquicos a través del diálogo, y debelen de la rigidez maniquea y predeterminadas emociones al amo y al criado. De todas estas características se nutre Tiburcio, si bien remozadas, por la necesidad creativa y no sólo

---

<sup>445</sup> Los matices entre unos y otras se recogen en la siguiente afirmación del autor: “[...] creo que se impone hacer una distinción que precisa de un punto de vista no exclusivamente castellano sino europeo. El *Amadís de Gaula*, a pesar de su evidente originalidad, se sitúa en una clara línea artística que podemos seguir desde las novelas artúricas en verso de Chrétien de Troyes [...]. Esta línea se caracteriza [...] por la presencia de elementos maravillosos (dragones, endriagos, serpientes, enanos y gigantes desmesurados, edificios contruidos por arte de magia, exageradísima fuerza física de los caballeros, ambiente de misterio, etc y por situar la acción en tierras lejanas y exóticas y en un remotísimo pasado. Pero otra gran novela del siglo XVI, el *Tirant lo Blanch*, “el mejor libro del mundo”, según Cervantes, carece de elementos maravillosos, tiene un protagonista muy fuerte y muy valiente, aunque siempre dentro de una medida humana, transcurre en tierras conocidas y perfectamente localizables, en un tiempo próximo y ambiente inmediato y los nombres de muchos de los personajes de ficción corresponden a nombres de personas reales que vivieron en el siglo XV en Valencia, Inglaterra, Francia, Italia y el Imperio bizantino. En principio, y sólo desde un punto de vista metodológico, nos será útil llamar “libros de caballerías” a las narraciones al estilo del *Amadís de Gaula* y “novelas caballerescas” a las que reúnen las características que tan rápidamente he señalado en el *Tirant lo Blanch*”. Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles*, pp. 10-11. Fijémonos en cómo mientras que a la mayor complejidad psicológica por parte del héroe le corresponde el taxón “novela”, a la simplicidad psíquica y afectiva del mismo, así como a la prelación de magia y fantasía le corresponde “libro”, que vendría a ser sinónimo del anglosajón “romance” expuesto y defendido como término a lo largo del presente estudio.

re-creadora de Valera. Tiburcio nos devuelve al terreno en que lo familiar y tradicional convive con las innovaciones y la modernidad. Tiburcio incumple la primera de las premisas del escudero del romance, de hecho, de él ignoramos su procedencia social y su prosapia, que en modo alguno debe ser linajuda pues su juventud y situación en el convento lo alejan de cualquier cargo relevante (“más gana tiene él de recorrer el mundo que de estar metido en su celda”<sup>446</sup>). El hermano Tiburcio de Simahonda (no deberemos perder de vista el apellido, gentilicio que nos indica la procedencia geográfica el personaje) se nos configura desde el primer momento a través de la técnica de la presentación indirecta recaída en un tercer personaje ya conocido, el Padre Ambrosio, quien representa la categoría intelectual vituperada de la Edad Media por su faceta nigromántica y cuya intervención como personaje debe preceder a la del inquietante escudero. Frente a la ciencia normativa y tamizada por la escolástica, surge la atracción por el conocimiento profundo del funcionamiento del cosmos, arrojando los eruditos peligros y persecuciones que en D. Enrique de Villena se ejemplifican ya pragmáticamente. El personaje valeriano está auspiciado plenamente por el D. Yllán medieval del otro señor de Villena predecesor de D. Enrique, pues ambos comparten el gusto por el estudio y muy en especial el manejo absoluto del tiempo y de la ensoñación, pudiendo utilizar estos espacios irreales para la contemplación de hechos hipotéticos con los que corroborar inquietudes previas. El manejo portentoso del tiempo y la capacidad para generar un ámbito de ficción que en modo alguno es descubierto hasta pasado un tiempo prudencial (casi el final del cuento en el caso de Don Juan Manuel, justo al concluir la segunda parte en el texto de Valera) une todavía más a ambos caracteres, de los que podremos afirmar que se instalan en la tradicional estirpe de personajes eruditos y gnósticos que culminan en pleno Romanticismo con el Dr. Fausto.

Junto a él, inquieto y perseverante en el estudio de lo oculto, Tiburcio es uno de los escasos hermanos de la congregación iniciados en secreto en los misterios de la ciencia y la alquimia que se apresuran a ofrecerse como custodios de fray Miguel en la aventura peligrosa que desea acometer. Tiburcio, desde el primer momento, se nos muestra como un personaje oscuro, enigmático y proceloso. Su simpatía y desparpajo cautivarán a Morsamor (que en algún momento lo llegará a designar como el “doncel

---

<sup>446</sup> Op. cit. p. 65.

sutil”), pese a que un halo de secretismo acompañará a este personaje constantemente. Tiburcio es joven, atrevido, resuelto y con inteligencia preclara, como se comprobará en los diferentes puntos de la ruta de Morsamor al resolver infalible y rápidamente los problemas que puedan ir surgiendo. Aunque su compañía está justificada por la antigua ley de la caballería (“Los caballeros que salen en busca de aventuras llevan siempre escuderos y tú no has de infringir esta ley o costumbre<sup>447</sup>”), su filiación diabólica se hace palpable desde el principio. Tiburcio no debe someterse al filtro mágico que el Padre Ambrosio le proporciona a fray Miguel porque la naturaleza juvenil del hermano abroga cualquier necesidad de regresión en el tiempo; sólo le resta entonces modificar su atuendo, prescindiendo del hábito y abrazando la cota de mallas. Sin embargo, el narrador omnisciente de estos primeros capítulos se encarga de incidir irónicamente en la condición normal del escudero al calificarlo de “natural y humano”. Nada más lejos de la realidad textual. Valera dispone a continuación ejemplos de caballeros que han decidido encomendarse al diablo y de los que, consecuentemente, ha sido éste su valedor y paráclito:

En cuantas historias conozco yo de hombres que para medrar o para divertirse y holgarse se han dado al diablo, el diablo figura después constantemente al lado de ellos como ayudante o espolique<sup>448</sup>.

Hábil, inteligente, de astuta intuición e incomprensible don de lenguas (Tiburcio adolece de poliglosia pues en cuestión de días está versado en el idioma del país al que arriban, dominando incluso los giros más populares y expresiones castizas), Tiburcio poseerá también el don de la oportunidad cada vez que se presente de modo inesperado en los momentos más comprometidos o de mayor peligro para las huestes capitaneadas por Morsamor. Sus intervenciones más parecen estar forjadas a la usanza del clásico *deus ex machina* que al amparo de la casualidad. Además, recaerá sobre él una nueva e importantísima misión: acompañará a Morsamor como testigo presencial de las hazañas del héroe, debiéndolas poner por escrito tal y como acontecía con los grandes caballeros andantes, o ya en nuestro corpus con Melusina hacia Aiol o el Hechicero con las gestas

---

<sup>447</sup> Ídem.

<sup>448</sup> Ídem.

de Gudú. Tiburcio es un trasunto mínimo -y en cualquier caso benefactor- del Mefistófeles romántico, si bien sus orígenes habrá que remontarlos a cuentos folclóricos medievales de origen no solamente alemán sino castellano. En nuestra literatura, el antecedente más claro de Tiburcio no es Sancho, como tampoco Gandalín o el primitivo Ribaldo del caballero Zifar. El predecesor casi análogo de Tiburcio resulta ser Cojuelo<sup>449</sup>, el Diablo menor que acompaña al estudiante Don Cleofás en su supervisión del Madrid del XVII. Las potencialidades de Tiburcio más se aproximan a concesión diabólica que a disposición natural y divina, y sus oportunas comparecencias están adjetivadas por sistema con calificativos que destacan su peculiar filiación. Afirmaciones tales como

si bien es un mozuelo barbilampiño, sabe más que el *diablo* y te valdrá de mucho [...] tú, siendo tan mozo, dud[a]s de lo verdaderamente poético, entregándote a *cavilaciones diabólicas* [...] No acertaremos a explicar con qué *arte diabólico* Tiburcio había averiguado que al anochecer del día anterior dos gentiles damas, habían llegado a Cintra [...] Tiburcio seguía siendo mancebo de menos de veinte años, mas por las acciones podría *suponersele viejo y experimentado* [...] echó a pique una de ellas [fustas] con certeros tiros de su artillería, que dirigía Tiburcio con *fino verdaderamente diabólico* [...] Inevitable era pasar por allí [fuego], Tiburcio dio el ejemplo. Se diría que *a su paso se apartaban las llamas y el humo como si le conociesen y respetasen*,

o

Extraordinaria fue la sorpresa de Morsamor cuando en medio de esta tropa que parecía *fantástica legión de demonios*, vio a su doncel sutil Tiburcio,

<sup>449</sup> “[...] ¿Quién diablos suspira aquí?

Respondiéndole al mismo tiempo una voz entre humana y extranjera:

-Yo soy, señor Licenciado, que estoy en esta redoma, adonde me tiene preso ese astrólogo que vive ahí abajo, porque también tiene su punta de la mágica negra, y es mi alcalde dos años habrá”. Luis Vélez de Guevara, *El Diablo Cojuelo*, Madrid, Alba, 1996, p. 11.



que venía como guiándola y capitaneándola, más gallardo y gentil que nunca<sup>450</sup>

revelan la isotopía diabólica. El Infierno y la *catábasis* que parece haberse ejecutado en algún momento por parte del Padre Ambrosio y que de ningún modo recoge la novela, se corporeiza en el simpático escudero del héroe. A estas consideraciones habrá de añadirse la que concierne a su onomástica, así como a las funciones escuderiles clásicas que cumple escrupulosamente. Como todo escudero creado miméticamente a los de los romances caballerescos, el de *Morsamor* debe hacer aparecer en su consignación nombre y procedencia. Mientras que fray Miguel de Zuheros sí debe cambiarla retomando el *Morsamor* que ostentó en el siglo, Tiburcio de Simahonda seguirá llamándose igual. D. Juan preconfigura en la denominación del escudero su procedencia a buen seguro infernal, que sólo una vez comenzada la lectura se aquilata gradualmente como se ha visto. Tiburcio es el carácter envuelto en la divagación, la incertidumbre, la suspicacia y la intuición. Simahonda no corresponde, por el contrario, a localidad alguna geográficamente constatable<sup>451</sup> sino al lexema compuesto por “sima” y un adyacente fosilizado, “honda”, remitiendo dicha asociación a profundas cuevas en las que hallamos implícita la connotación diabólica pues los tratos y apariciones demoníacas, así como los aquelarres e incluso las bajadas al infierno de nuestras leyendas, cuentos y tradiciones populares, se sitúan irremediamente en profundas cuevas. Baste recordar el cuento de Don Juan Manuel *Don Yllán y el Deán de Santiago* y de nuevo a Cervantes con su entremés *La cueva de Salamanca*. El ya citado descenso a los infiernos comienza por franquear las puertas de acceso, que simbólicamente han de estar depositadas en cuevas, simas y grutas extraordinariamente profundas, nociones depositadas denotativamente en nuestro escudero. La onomástica simbólica, que tantas líneas de construcción e interpretación aporta a los personajes,

---

<sup>450</sup> Dada la profusión de citas textuales, hemos evitado la paginación de las mismas. La lectura detenida de *Morsamor* confirmará en el lector la sospecha de que el personaje de Tiburcio de Simahonda posee traza demoníaca en su genealogía, si bien en ningún momento el narrador ratificará expresamente esta apreciación. La intuición lectora y el seguimiento de los calificativos que habitualmente acompañan al escudero configuran para nosotros la isotopía planteada por D. Juan.

<sup>451</sup> Frente a Zuheros, que sí resulta ser un pequeño pueblo también cordobés, unos veinticinco kilómetros distante de Cabra, localidad natal de Valera.

adquiere en *Morsamor* una dimensión ineludible tanto en el protagonista como en el escudero, invitando al lector a que compruebe la verdad encerrada en sus nombres.

Por otro lado, Tiburcio se nos presenta no como un personaje peligroso y execrado dada su condición presumiblemente infernal, sino jovial en el carácter, de inteligencia rápida, simpatía y afabilidad en el trato y excelente disposición en su talante. Su carácter está trazado de modo dual, pues a una faceta apolínea más o menos impostada se suma inexorablemente la dionisiaca, que es la configurada como simpáticamente diabólica líneas atrás. Si su faz visceral y vitalista se demuestra en el denuedo con que combate, el arrojo con que se entrega en las peripecias bélicas, la audacia de sus decisiones y la rapidez de sus acciones, la apolínea, es decir, la serena, mesurada y sapiencial se manifiesta en no menor medida en cada uno de los consejos, confesiones y disertaciones que ofrece a *Morsamor*. Tiburcio funge como consejero y conciencia de *Morsamor*, su presencia de ánimo disciplinada y fría, altamente resolutiva lo conduce al análisis impecable del estado psicoemocional de su amo, más inestable y abatido en general. La complejidad psíquica del héroe, insatisfecho, adusto, frustrado, desazonado constantemente incluso en el transcurso de esta segunda juventud que en nada le satisface (*vanitas vanitatis*), se ve contrastada por la unidireccionalidad del carácter del escudero, siempre resuelto y firme. Si la obra de Cervantes jamás admitiría la disociación entre D. Quijote y Sancho, Valera retoma este tándem con *Morsamor* y Tiburcio. Son ciertas las categorías que los hacen diferentes: héroe y escudero, caballero y ayudante. Sin embargo, las relaciones personales entre ellos se acogen a parámetros de fidelidad mutua que les hacen depositar la más absoluta de las confianzas en el otro, hasta el punto de que donna Olimpia terminará exclamando:

vuestro amigo, el señor Tiburcio, mancebo prudente y listo a maravilla. Buen doncel y consejero tenéis en él. Si la imaginación humana fuese tan viva y creadora en nuestros días como lo fue en la antigua Grecia, yo me daría a sospechar que la diosa Minerva, así como acompañó y guió a Telémaco en sus peregrinaciones tomando la figura de Mentor, así os acompaña y guía al presente bajo la figura de un garzón barbilindo, disfraz más adecuad, en mi sentir, que el de un vejestorio barbudo<sup>452</sup>.

<sup>452</sup> Op. cit. p. 106.

Tiburcio, como nuevo Rafael bíblico, acompaña, guía y defiende a Morsamor. Valera promueve así la revisión de los roles caballerescos tradicionales, pues al pragmatismo secular del escudero se añade el aspecto realmente valioso de Tiburcio: su carácter custodio de Morsamor a lo largo del periplo mundial que aquél emprende.

**Los personajes femeninos de *Morsamor*. “*Donna in palazzo*” y “*Donna angelicatta*”.**

Se caracteriza Valera por preferir, como eje de sus narraciones extensas, personajes femeninos. Sus novelas principales lo corroboran desde el mismo título, que como auténtica línea inaugural del sentido único que la novela adquiere, deja adivinar al lector las pautas básicas de la arquitectura de la misma. Las heroínas de Valera pondrán de manifiesto la intuición exquisita del autor para trasvasar a la ficción la mujer, somatizándola en personajes irreales. *Morsamor*, con sus peculiaridades y licencias por convertirse en claro homenaje a los primitivos textos de caballerías castellanos, tampoco escapa a esta especial configuración de los entes femeninos, difiriendo en gran medida de los grandes personajes de Valera al tiempo que manifiesta novedades con respecto a los roles femeninos del relato caballeresco. A medio camino entre los arquetipos clásicos y la complejidad decimonónica, las heroínas de *Morsamor* vuelven a ser todo un ejemplo de tradición y modernidad. Se ajustan los caracteres femeninos caballerescos no feéricos o teratológicos a tres grandes tópicos, consignados como *donna in palazzo*, *donna angelicatta* y finalmente *belle dame sans merci* en modo alguno estancos pues podrán interrelacionarse e incluso sucederse en la trayectoria individual de las damas. Sin embargo, Valera no se limitará a construir personajes femeninos miméticos a los observables en los modelos amadisianos. *Morsamor* nos presenta, fundamentalmente, tres personajes claves: donna Olimpia, Teletusa y en última instancia la princesa Urbasi. Algunos otros nombres (Doña Mayor o Doña Sol, incluso Beatriz, si bien como personaje nominal o referencial, mas no de presencia real en el texto) carecen del protagonismo que por el contrario concitan las tres primeras (y muy especialmente, las italianas). Cada una de ellas, alejadas no obstante de Pepita, Doña Luz o Juanita, propondrá aspectos afines a los modelos tradicionales, pero también divergentes convirtiéndose en receptoras de nuevas actitudes.

Si en la base de todo relato caballeresco se encuentra la obligatoriedad de afrontar inquietantes aventuras en países ignotos para honrar cortésmente a la *midons*,

*Morsamor* transgrede este principio. La mujer queda inhabilitada como sujeto preferente, protagónico o pasivo en *Morsamor* porque el binomio amor-aventuras se escora en el texto hacia el segundo (y solipsista) de los extremos. El amor no comparte igualdad con la gesta o aventura, se supedita en todo caso a ésta y en modo alguno alcanza momentos relevantes, pues la exigua relación fraguada entre *Morsamor* y Urbasi concluye trágica y rápidamente con la intención de justificar la onomástica del caballero, mientras que donna Olimpia y Teletusa cumplen en realidad nuevos papeles que se alejan del servilismo amoroso de todo personaje femenino de caballerías. Por ello, la mujer aparece por primera vez en la novela bastante tarde, porque su presentación no se hace imprescindible para urdir el motivo detonante de la trama al no cosificarse como objeto bien de rescate, bien nominal cuya fama se engrosa con las aventuras felizmente culminadas. Donna Olimpia es la primera de las féminas protagonistas cuya onomástica evocará en el lector el clasicismo de la Italia de la que es oriunda y el Renacimiento solapado al momento de la narración de las hazañas. Donna Olimpia, forjada como *donna in palazzo* o cortesana de raigambre medieval, comparte en realidad con el arquetipo la delicada formación social y el gusto por la opulencia, pues el carácter viajero de este personaje libertino para la época contraviene la definición de numerosas damas enclaustradas que con tanta frecuencia apreciamos en los romances de caballerías. La italiana es exponente significativo del aperturismo antropocéntrico que el Renacimiento postuló, encarnando los valores encomiables del siglo XVI. La originalidad del personaje radica en su condición femenina arrojada, valiente y cultivada, viajera y emprendedora, así como libre para afrontar las relaciones personales. La italiana mantiene en todo momento las premisas de belleza femenina del icono que le es contemporáneo, si bien en ella descuella la caracterización afectiva a través de los rasgos impropios en el personaje femenino del *courtois*. Al igual que *Morsamor*, donna Olimpia es un personaje de acción, inquieto y valiente, a pesar de que sus periplos por el mundo no responden a la necesidad de redimir vida alguna vacía (tal vez porque donna Olimpia es un personaje joven, aunque no juvenil, categoría ésta reservada a Teletusa). La motivación suprema de la dama es el afán de conocimiento, comprensión y penetración del mundo que mediatizan el pensamiento renacentista. Por otro lado, donna Olimpia no cumple tampoco función narrativa principal alguna. Sin ella la novela arrancaría, se desenvolvería y concluiría del mismo modo en que lo hace, pues no

aparece al comienzo –como ya tuvimos oportunidad de comprobar-, en un determinado momento de la trama se elide su presencia (lo que focaliza toda la atención sobre las aventuras de Morsamor y Tiburcio), y finalmente la aventura marítima del naufragio con la que reaparece queda inconclusa (Miguel de Zuheros regresa de su ensoñación para reincorporarse a la realidad). La *opera aperta* con que culmina el segundo de los bloques de *Morsamor* nos deja la interrogante ineludible y la versatilidad de juicios o suposiciones para con el desenlace de este personaje femenino. Previo a ello, Valera la hace depositaria de las disertaciones literarias tan del gusto del Renacimiento, porque Donna Olimpia acumula conocimientos de toda clase, desde la disquisición amorosa que la hace partícipe de la nueva *quaestio Amoris*, hasta valoraciones de índole histórica o sesudas reflexiones filosóficas. Donna Olimpia actualiza el tópico de la *culta latiniparla* o mujer bachillera que calza anteojos, preludiando a los personajes femeninos medulares de nuestro corpus, pues como ella, Viviana o Nimué, Melusina y Ardid adolecerán de extensa y minuciosa formación que les permita sobreelevarse con respecto a los personajes masculinos, en los que la aventura neoépica todavía alcanza una dimensión considerable formal y externamente. Y del mismo modo en que donna Olimpia consigue perfilarse como personaje femenino diferente a los tradicionalmente caballerescos, Teletusa, su inseparable compañera de viajes, también se desmarca de cuantas acompañan en este caso a las principales. Teletusa diverge del entramado de dueñas, criadas y *suivantes* que acompañan infatigablemente a las féminas del relato caballeresco, sirviendo con discreción y máxima lealtad durante toda la vida. Compartiendo buena parte de los aspectos psíquicos de su señora, Teletusa se convierte rápidamente en el personaje bullicioso, descarado, libertino y simpático que tan bien complementa al escudero Tiburcio; ambos no tardarán en solazarse, ejemplificando la actitud renacentista alejada del carácter taciturno del héroe en vital y hedonista *carpe diem*. Teletusa “la culebrosa” se revela así más como personaje de entremés o comedia que de relato caballeresco. Su disposición pronta a contentar a cuantos la rodean la llevarán a deleitar a toda la tripulación con deliciosos postres y frutas de sartén. En Teletusa hallamos retazos de caracteres femeninos trazados por Cervantes, y entre ellos, a Preciosa. Tan sólo diverge de la gitana en lo liberal de las costumbres y comprensión de las relaciones amorosas, puesto que mientras para el personaje de Cervantes es del todo inconcebible una pasión amorosa paralela al matrimonio, Teletusa obra libremente

en función de las apetencias propias. En cualquier caso, Teletusa, lejos de cumplir alguno de los tópicos que integran el terno propuesto en el encabezamiento de este apartado, se revela como personaje llamativo, singular y significativo, auténtico contrapunto a la seriedad que el autor deposita en su ama, donna Olimpia, y complemento lúdico y desenfadado de Tiburcio.

En cuanto a la tercera de nuestras protagonistas femeninas (Urbasi) es necesario indicar que se trata de la figura más desdibujada de las tres, pese a que posibilita en la trama el aspecto amoroso, tan relevante en el relato caballeresco y tan quintaesenciado metafísicamente en *Morsamor*. La primera vez que el texto hace alusión a las pulsiones amorosas del protagonista no es para establecer la presentación de la frágil Urbasi, sino para insertar una primera referencia biográfica que será recuperada posteriormente a instancias del amor preconfigurado y eterno. Se trata de la historia de Beatriz, Beatricica para el héroe que llora su pérdida y valora por fin la sinceridad de aquel amor juvenil que despreció por considerarlo indigno de su estatus.

-Sí- prosiguió Miguel de Zuheros-, Beatriz es la única mujer que me ha amado. No era, como doña Sol, ninguna ilustre y orgullosa dama, ni siquiera como donna Olimpia, célebre daifa de alto precio; era una humilde muchacha, nacida y criada entre gente abyecta sin patria y sin hogar; hija de una raza maldita y vagabunda, que no hacía muchos años se había difundido por toda Europa y al fin penetrado en España. [...] A una tribu de este pueblo, a un errante aduar de gitanos, pertenecía Beatriz<sup>453</sup>.

Esta joven, en la que nuevamente hallamos rasgos que nos evocan al ya mencionado personaje de Preciosa<sup>454</sup>, habría muerto en su momento “trágica y misteriosamente”. El abatimiento en que se sume *Morsamor* lo inhabilitará para el amor durante años, motivo éste de su gelidez ante las damas mencionadas que sólo se revoca con la presencia enigmática de Urbasi. *Morsamor*, cuya onomástica caballeresca no es sino el juego de palabras MORS (Muerte)-AMOR (amor) –recreación latina del hermoso

<sup>453</sup> Op. cit. p. 159.

<sup>454</sup> Nos estamos refiriendo, tanto en las alusiones anteriores como en las presentes al personaje protagonista de *La Gitanilla*, sin duda uno de los más deliciosos de cuantos aparecen en las *Novelas Ejemplares* y preludio de la Esmeralda francesa romántica. En Beatriz se rastrea también el homenaje en que *Morsamor* se convierte con respecto a Cervantes.

tópico griego Eros-Thánatos-, encierra en su propia denominación el anatema mágico que la gitana sevillana lanzara muchos años atrás contra Miguel de Zuheros: “Pero tu amor se trocará en ponzoña y muerte”<sup>455</sup>. Frente a ella, y por extensión sus predecesoras en cuanto a análisis, el personaje de Urbasi es el único que cumple las premisas del icono caballeresco. Su belleza incomparable, gracia, gentileza, donosura, cortesía, pureza, así como la condición de haber sido violentada (pues su presencia en el harén real se debe a un rapto ya que en modo alguno se hallan las princesas en estos cónclaves femeninos casi prostibularios por grado, sino por fuerza), la convierten en el ejemplo de heroína de relato caballeresco a la que es preciso salvar. Urbasi suscita de inmediato en *Morsamor* sensaciones de re-conocimiento de vivencias pasadas: Urbasi no parece ser una mujer incorporada aleatoria o circunstancialmente a su vida. Así se lo hará saber a su joven esposa al punto, quien sorprendentemente le declarará que no es otra que aquella Beatricica remozada, a la que también se le ha concedido un tiempo mágico en cuyo transcurso pueda ésta redimir el fracaso por desdeñado amor que sintió tiempo atrás ante el joven Miguel de Zuheros. Urbasi, como *Morsamor*, no es personaje de existencia lineal lógica. El tiempo también le ha otorgado la metamorfosis de su apariencia en la de la mujer bellísima que ahora es, con el único objetivo de infligir a *Morsamor* idéntico dolor que por él arrostró ella. Sólo así se ha cumplido el interdicto amoroso alojado en la profecía de la gitana: el amor que condujo a la muerte a Beatriz descansa sobre el eterno retorno de ambas premisas. El amor conducirá nuevamente a la muerte a Urbasi, ratificando que el fátum que acompaña a *Morsamor* es irrevocable. En cualquier romance caballeresco la trama amorosa se hubiese dilatado pues en ella radicaría buena parte del interés que lectores u oyentes generasen hacia el texto. *Morsamor* atempera el componente amoroso concebido secularmente, porque al conferirle tan sólo unas pocas páginas, la función depositada y reivindicada por Valera no es sino la justificación plena del sentido onomástico fatídico del caballero *Morsamor*.

Muerta Urbasi, Miguel de Zuheros regresará al escepticismo solipsista de antaño, convencido ya de la fatuidad del amor humano ante esta nueva derrota vital para quien, sin embargo, tantos logros y hazañas parece estar consiguiendo a ojos de sus hombres.

---

<sup>455</sup> Op. cit. p. 158.

Por último, resta comentar una novedad más registrada en *Morsamor* motivada por su contraposición con el esquema tradicional del relato de caballerías. Los modelos convencionales caballerescos habían venido incorporando, como manifestaciones fehacientes de su maniqueísmo, figuras sobrenaturales y mágicas, que instaladas en la coordenada del bien o el mal, actuaban como auxiliares u oponentes del caballero principal. Habituales han sido, ya en el registro de los caracteres femeninos, las ninfas, ondinas, magas, hechiceras, brujas, gigantas, ogresas, hadas o nereidas en los textos adscritos al modelo caballeresco. La sobredimensionalización de la mujer, su conversión en figura mítica y poderosa, fantástica y superior ópticamente al hombre posee en esta tipología femenina a sus personajes más relevantes. Urganda la Desconocida, Andandona y Gromadaça... son algunos de los nombres de estos personajes poderosos femeninos que contruidos unidireccionalmente, aportan novedades e intervenciones milagrosas al censo que suponen los libros de caballerías. *Morsamor*, cuya preferencia por los motivos sobrenaturales queda incardinada en la línea del dominio del tiempo, declinará sistemáticamente cualquier intervención de presencias femeninas sobrenaturales. Toda creación de mujer en la novela está determinada por un realismo falseado, pues la supresión de los aspectos fantásticos no implica construcción de personajes afines a la realidad, antes bien, hemos comprobado cómo donna Olimpia, Teletusa y muy especialmente Urbasi caen de modo irremediable en el idealismo más absoluto. Sólo Tiburcio, junto a los jayanes Asmodeo y Belcebú (guardianes o custodios de nuestros personajes femeninos Olimpia y Teletusa) plantean, con la ambigüedad habitual en la novela, la doble naturaleza que con el paso de los capítulos se vendrá manifestando. Como siameses, Asmodeo y Belcebú son indisociables y sus actuaciones, consecuentemente, idénticas. Rasgo de simplificación emocional y psicológica, el monolitismo en palabras y hechos de ambos roles revela una función narrativa muy primitiva, la de proteger a las damas de toda violencia que contra ellas se pueda perpetrar, e intensificar los vínculos con lo diabólico que el adolescente Tiburcio encarna. Asmodeo y Belcebú no son sino representaciones dentro de la plurionomasia con que se dota al Maligno, y la última imagen que de ellos se ofrece lo confirma:

Por último, una sensación grotesca, a par que espantosa, vino a colmar el delirio de aquella, en su sentir, postrer agonía. Los dos tremendos rufianes,



Asmodeo y Belcebú le habían cogido cada uno por una pierna, tiraban de él y le arrastraban al fondo de los mares<sup>456</sup>.

### **Fantasia y cronotopo. Onirismo, evasión y utopía.**

En *Morsamor*, la irrupción de lo maravilloso (entendiendo siempre el concepto desde una perspectiva estética antirrealista) se solapa al manejo del tiempo y el espacio, mecanismos a su vez de generación de lo onírico. Con ello, la novela gana en verosimilitud, una verosimilitud no entendida como fidelidad a las posibilidades de actuación del individuo en el mundo pragmático, sino como coherente construcción de tramas y personajes habilitados por un código interno de funcionamiento literario que les avala en sus comportamientos congruentes, cohesionados y firmes<sup>457</sup>. La unicidad perspectivística, así como la naturalización de lo allí consignado evitará al lector escandalizarse ante lo leído, pues aceptando la cláusula inherente a todo acto de lectura, la trabazón de la obra se sustenta sobre aquéllas y obtiene autonomía con respecto al mundo físico. De este modo, el análisis de los elementos que finalmente han desarrollado la coordinada espaciotemporal interna de *Morsamor* (los segmentos vivenciales o aventuras y el periplo exótico oriental con la sucesión de puertos, colonias y ciudades) se sojuzgan al tiempo procurado por el taumaturgo P. Ambrosio. Sobre el tiempo conjurado planeará la lectura disémica que lo justifique bien como ensoñación homóloga a la que Cipión y Berganza protagonizan durante las fiebres de Campuzano (y por tanto, tiempo subjetivo y kairológico), bien como transgresión mefistofélica del decurso lineal del tiempo en su naturaleza objetiva y diacrónica. ¿Ficción –metaficción– o realidad las aventuras que vive Morsamor una vez ejecutado el conjuro del P. Ambrosio? Magia, poderes sobrenaturales concedidos por las décadas de dedicación y estudio, y concesión divina inevitablemente (en numerosas ocasiones se pone sobre

---

<sup>456</sup> Op. cit. p. 248.

<sup>457</sup>“En el mundo de la fantasía, que es el mundo de la novela, debemos admitir, no ya como verosímiles, sino como verdaderos todos los legítimos engendros de la fantasía. El criterio de la verosimilitud fantástica es el que decide sobre la legitimidad de esos engendros, sometidos en su nacimiento, en su desarrollo y vida, a ciertas leyes de conveniencia y de lógica”. Las palabras corresponden al propio Valera, y aparecen en el ensayo *De la naturaleza y carácter de la novela*. Los conceptos de verosimilitud, veracidad, así como el estatuto de ficcionalidad de los textos literarios fueron constantes básicas en los documentos ensayísticos y críticos del autor. A estas cuestiones regresará en numerosos discursos, exordios y trabajos, vinculándolas por lo general con el *Quijote*, al que considerará ejemplo canónico de la veracidad que todo texto literario posee por el hecho de haber sido concebido como entidad global, completa, autónoma y acabada.

aviso al lector de que lo allí narrado en absoluto contraviene las reglas de la creación de Dios) han permitido invertir el cauce del tiempo. El lector ha admitido la performatividad de las palabras del conjuro, por lo que las aventuras quedan consignadas como reales y auténticamente vividas gracias a la sorprendente detención del tiempo y a la capacidad taumátúrgica del P. Ambrosio para rejuvenecer al protagonista. *Morsamor* vendría a proponernos un manejo del tiempo parecido (aunque no similar) al de la novela de Wells, publicada cinco años antes (también los narradores sucesivos renovarían la estrategia del objeto o suceso vehicular de la regresión o progresión antinatural en el tiempo). En realidad, el uso literario que del aspecto temporal se hace en la novela del británico difiere del mantenido por *Morsamor*, mas en ambos casos se plantea el quebrantamiento del decurso lineal y racional del tiempo, cuya cualidad máxima es la fluidez e inexorabilidad. El tiempo no regresa. Si en *La máquina del tiempo* se plantea el viaje regresivo hasta una época pretérita, en *Morsamor* el juego se vuelve más audaz, pues no se trata de una retrotracción hacia el pasado que se contempla con la perspectiva del presente (tanto la vivencia capital del convento como las gestas peregrinas por los puertos, países y colonias portuguesas del mundo se suceden “durante el primer tercio del siglo XVI”), sino del remozamiento personal y rejuvenecimiento del personaje, del que sin embargo no se obvia su bagaje emocional ni la madurez inherente para que pueda acometer nuevas hazañas en el presente dilatado. Para ello, ¿qué construcción o mecanismos ha dispuesto el autor, que sustenten dicha estrategia narrativa? Valera ha conciliado, para lograr el efectismo argumental y temporal, un ejercicio de intertextualidad en el que conviven el sustrato cuentístico medieval castellano junto al mito alemán fáustico, permitiendo que *Morsamor* comience a andar sin incurrir no obstante en la recreación mimética y esclerotizada que de ser así, apenas si habría aportada claves de modernidad al texto. “Don Yllán y el Deán de Santiago” es el verdadero prelude del manejo de los tiempos real, narrativo y subjetivo que *Morsamor* recupera cinco siglos más tarde. El tiempo es empleado en uno y otro caso de manera estratégica. Se hace creer tanto al personaje como al lector (cuya perspectiva escópica y nocional va paralela a la del propia personaje) que los acontecimientos importantes están sucediendo en tiempo real, es decir, que su concatenación responde a la linealidad cronológica de todo evento. Contemplados secuencialmente, unos acontecimientos se suceden a otros en claro binomio causa-consecuencia. Sin embargo, el manejo de

hechizos- explícito en *Morsamor*, implícito y por ello más sorprendente<sup>458</sup> en el relato de Don Juan Manuel- trastorna por completo la naturaleza y el funcionamiento de los hechos; lo que el personaje implicado de turno (Fray Miguel de Zuheros- deán de Santiago) y el lector han creído durante buena parte de la narración resulta haber sido incierto consumada la lectura. El tiempo pragmáticamente vivido es el de la dormición o sueño en el caso de *Morsamor*, y el transcurrido desde que se le indica a la criada que prepare las perdices pero no las ase hasta que finalmente debe ponerlas en la olla en el relato de D. Yllán. Cuantos acontecimientos acaezcan en ambos intervalos (aventuras y encumbramiento en la curia pontifical respectivamente) no han de tener validez o praxis en tanto en cuanto no suceden salvo mentalmente. Aún así, lo representado en estos paréntesis de vida posee una utilidad eminentemente clara: la comprobación de aptitudes, emociones y actitudes en los personajes sometidos a ellos. Para *Morsamor*, la ensoñación maravillosa analizada en bloques anteriores no es sino el comprobante ingente de su potencialidad humana. El deán de Santiago corrobora por su parte las sospechas de D. Yllán, al que presupuso ingrato y malsín desde el primer momento, sin errar en sus apreciaciones. El hechizo o embrujo en ambos casos logra romper con la percepción mecánica que el lector posee del relato.

Anteriormente, el lector ha asistido a toda una liturgia o ritual propio de encantadores, cuyo verdadero objeto de análisis no es tanto el modelo de conjuro empleado como la efectividad real del mismo. A instancias de éste, el caballero *Morsamor* se triplica en cuanto a carácter o esencia. El *Morsamor* en presente, el que ejecuta literalmente las acciones, es el resultado de la performatividad de la palabra literaria: lo que es nombrado, resulta ser y por tanto existe y ha de ser considerado como cierto. Es el *Morsamor* verdaderamente poético, creado y constatable como ente de ficción real pese a su naturaleza conceptual o abstracta. Junto a él, también se encuentra el *Morsamor* potencial, el de la posibilidad, el paradigma de todo hilemorfismo humano (y literario) porque en el trascurso del sueño puede ser, como Don Quijote, el caballero deseado, eligiendo, seleccionando, desdeñando progresivamente opciones en cuanto a actuación y construcción emocional. Finalmente, el *Morsamor* subjuntivo comparece

---

<sup>458</sup> El cuento que nos propone Don Juan Manuel cumple perfectamente con una de las premisas básicas que estos relatos deben asumir: la capacidad de desautomatizar o impactar en el lector. Julio Cortázar lo calificó como “efecto K.O”. de los cuentos, debido a la generación de sorpresa que un buen cuento lleva a cabo en sus lectores.

cuando descubrimos que todo no ha sido sino ensoñación prodigiosa (aquél en el que pudo haberse convertido si las premisas del trance se hubiesen vuelto prácticas), que ninguna efectividad real ha conllevado salvo las emociones experimentadas durante y tras el sueño, que serán las que únicamente prevalezcan. Morsamor nos acerca así a Segismundo, pero también al planteamiento contemporáneo y borgeseano del sueño como ámbito para la generación de emociones y vivencias igualmente válidas por producirse en el ámbito de la imaginación, la creatividad y el subconsciente. En efecto, las experiencias exóticas que vive Morsamor se han desarrollado en el ámbito onírico, tal y como se desvela al concluir el segundo bloque. La ratificación no puede ser más clara y contundente:

¿Te has burlado de mí? ¿Me has hecho víctima de un engaño? ¿Es cierto cuanto me ha ocurrido o ha sido todo, como yo recelo, una endiablada fantasmagoría? ¿Acaso las pociones mágicas que me administraste, hundiéndome en hondo letargo, han suscitado visiones en mi cerebro, grabándose en él con el poderoso vigor y con la clara distinción de la realidad misma?<sup>459</sup>.

A lo que el P. Ambrosio responde:

Supongamos por un momento que cuanto viste, y cuanto hiciste, desde que por virtud de las pociones mágicas imaginaste despertar remozado, todo carece de ser real fuera de ti<sup>460</sup>.

Las justificaciones del P. Ambrosio serán inmediatas y se desglosarán en inevitable aluvión. Descubierta el mecanismo maravilloso que le ha llevado a recordar a aquel otro *mágico prodigioso* calderoniano, el religioso se escudará en la necesidad de refrendar el libre albedrío del personaje atormentado para poder hacer efectiva la redención de su vida anterior. La existencia de Miguel de Zuheros en modo alguno está

---

<sup>459</sup> La pregunta amarga la hace Morsamor al P. Ambrosio cuando regresa (¿portentosamente?) de sus aventuras marítimas. En la misma pregunta se halla la respuesta, pues la duda supone la inseguridad en cuanto a la calidad óptica de lo vivido. En efecto, como nuevos Don Yllán y Deán de Santiago, Morsamor y el P. Ambrosio han protagonizado un conjuro que efectuado por aquél ha revertido sobre éste con el fin de que consiga contemplar sus propias posibilidades. Op. cit. p. 252.

<sup>460</sup> Ídem.

predeterminada o sometida a fuerzas sobrenaturales que diriman sus etapas. Así, poco importa que los acontecimientos hayan acaecido en realidad o que, como nos revela el P. Ambrosio, su efectividad haya quedado reducida a los parámetros de la mente y no hayan alcanzado nada más (y nada menos) que el convencimiento absoluto en fray Miguel-Morsamor- fray Miguel de que todo pudo ser conseguido con esfuerzo, coraje y entrega. El sueño es el espacio de la efectividad psíquica, pues en dicha ensoñación Miguel de Zuheros ejecuta cuantas hazañas hubiese querido emprender tiempo atrás y no pudo. Tan sólo una pulsión vivida durante el sueño parece prevalecer en *Morsamor*, (emulando a Segismundo<sup>461</sup>):

El amor de la mujer quedó, no obstante, firme en contra mía, atajando el camino por donde ansiaba yo acercarme a la reconciliación suprema. [...] Lo que yo no consentía era que el amor de la mujer también se disipase. Hasta los crímenes, hasta las horribles tragedias que este amor produjo, no me resignaba yo a que se convirtiesen en sueños, convirtiendo en sueños el amor mismo. Urbasi, la bella Urbasi, se me aparecía como recuerdo vivo de algo real, no como sombra fantástica<sup>462</sup>.

Veamos a continuación cómo resultan, a instancias de esta misma cláusula de la ficción modulada por lo onírico, el tiempo de la historia y el espacio en *Morsamor*. Si se muestra dispar en algunos aspectos, en otros muchos *Morsamor* resulta próxima eventualmente a las propuestas de los romances caballerescos. La ubicación del tiempo interno en cualquier otro momento de la Historia hubiera eliminado la evocación inmediata del texto como amago de recuperación de los libros de caballerías o bizantinos

---

<sup>461</sup> “[...] la calma de mis sentidos

tú trocaste en alegría,  
diciendo la dicha mía;  
que aunque estoy desta manera,  
príncipe en Polonia era [...] De todos era señor,  
y de todos me vengaba;  
sólo a una mujer amaba;  
que fue verdad, creo yo,  
en que todo se acabó

y esto sólo no se acaba. [...]”. Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 1977, vv. 2122-2137.

<sup>462</sup> Op. cit. p. 259.

(al menos temáticamente), intención que Valera tiene muy clara desde el comienzo. Al mover a *Morsamor* por un eje de coordenadas pretérito y exótico el autor sabe que sus lectores pueden establecer analogías con dichos libros (“novelas” por su mayor concreción espaciotemporal para Riquer), pero en previsión de que estos no hayan tenido acceso, por ejemplo, a *Tirante*, procura determinadas similitudes o aires familiares con títulos más cercanos como *El doncel de Don Enrique el Doliente* o el exitoso *Ivanhoe*.

En el primer tercio del siglo XVI, y en un convento de frailes franciscanos, situado no lejos de la ciudad de Sevilla, casi en el margen del Guadalquivir y en soledad amena, vivía un buen religioso profeso, llamado fray Miguel de Zuheros, probablemente porque era natural de la enriscada y pequeña villa de dicho nombre<sup>463</sup>.

La doble ubicación se define con precisión parcial en el *incipit* de la novela. En primer lugar, se nos centra en el espacio más impensable de cuantos constituyen la galería de lugares tópicos o recurrentes en el primitivo romance: el convento franciscano. El comienzo de *Morsamor* no puede ser más trasgresor con respecto al libro de caballerías tradicional. Ante su mismo siglo XVI, el lector primitivo de los libros caballerescos habría manifestado rechazo. Si bien estos se publicaron muy especialmente en esta centuria, la temporalidad interna de los relatos requería la retrotracción hacia una mitificada Alta Edad Media, e incluso en ocasiones una etapa también imprecisa de la Antigüedad tardía tal y como estipula por ejemplo *Amadís* al contextualizarse pocos años después de la Pasión. *Morsamor* juega a dos tiempos, espacios e historias. Es al finalizar el segundo de los bloques narrativos y dar comienzo el tercero y último cuando el lector se sorprende con la disposición hábil que el autor ha elegido para situar a sus protagonistas en un marco de actuación en el fondo contrafactual, porque lo que el P. Ambrosio ha conjurado no ha sido tanto el tiempo como la capacidad de sugestión del personaje principal. La elección del primer tercio del siglo XVI no es aleatoria, pues si bien escapa a las balizas cronológicas habituales del romance caballeresco o bizantino, logra superponer los acontecimientos de aquéllos a un

<sup>463</sup> Op. cit. p. 23.

cañamazo temporal algo posterior por las propias posibilidades históricas que el siglo XVI ofrecía, participando parcialmente en la naturaleza de la novela histórica a través de la mimesis particular ya mencionada. *Morsamor* habría aprovechado la posibilidad pragmática o real en cuanto a oferta en empresas vehiculadoras de gloria perdurable de la centuria elegida para hacer más verosímil, cercana y comprensible la aspiración secreta de fray Miguel y su personal enfoque de revocación de la inanidad de su vida de clausura. No obstante, *Morsamor* no aspiraría a erguirse como tal ni por tanto a ostentar dicha nomenclatura (novela histórica). En cuanto a la disposición espacial, en la construcción de su última novela Valera combina hábilmente también la coordinada inmediata y reconocible con el escapismo idealizador compartido con el romance áureo. Sevilla es la ciudad elegida para ubicar inicialmente a nuestro personaje principal, aunque sólo es el punto cartográfico en el que se ancla el primero de los recintos importantes: el convento. No es espacio habitual en el romance caballeresco el cenobio, y mucho menos prioritario en la construcción del mismo. Bien es cierto que en los textos tradicionales aparecen personajes religiosos -en su mayoría eremitas- cuya función principal suele asociarse bien al nacimiento del héroe, bien a decisiones posteriores de los caballeros en materia de mortificación y redención de culpas, faltas o pecados, para cuyo ejercicio les hará falta el concurso de dichos religiosos. El convento, foco de silencio, recogimiento, vocación y dedicación integral a Dios dejará paso gradualmente en *Morsamor* al espacio del estudio, la lectura, la experimentación y la reflexión. La ciencia aguarda y se guarda en el convento de la mano del P. Ambrosio. El convento y sus celdas son iconos del replegar del individuo sobre sí en viaje introspectivo hacia el conocimiento del propio yo. ¿Cuándo se catalizan, por tanto, algunos de los espacios habituales del romance caballeresco en *Morsamor*? Inmediatamente después del conjuro que el taumaturgo P. Ambrosio efectúa para fray Miguel. Salvado el escollo del encantamiento, hallaremos a Miguel de Zuheros, ya trocado en *Morsamor*, rumbo a Lisboa, desde cuyo puerto partirá en una nueva nave dirección a las posesiones portuguesas de la India. Desde este momento, notaremos que en su trayecto *Morsamor* quebranta una de las características asiduas del romance caballeresco paradigmático: la formulación de topónimos fantásticos desde los que evocar vivencias y paisajes extraordinarios. Todos y cada uno de los puntos hasta los que arriba *Morsamor* están convenientemente identificados en un mapa, y de ellos se comprueba sin dificultad que

en efecto fueron colonias portuguesas en el momento elegido por Valera como hito histórico de su texto. *Morsamor* converge por tanto en dicho aspecto con el modelo de romance caballeresco que no postularía *Amadís* sino *Tirante*, siempre conscientes autor y lectores de que esta nueva novela de caballerías diferirá de las estipuladas por Riquer precisamente a tenor de la “modernidad” que el egabrense inculca en la gestación de la psique de su héroe. Sin embargo, junto a la ratificación administrativa de las posesiones orientales de Portugal, la descripción de las ciudades prima la belleza y armonía idílicas de las grandes capitales según la perspectiva renacentista, convirtiéndose el idealismo en constante para todos los espacios convocados en la novela. Preciosismo descriptivo, predilección por los pequeños acontecimientos cotidianos que jalonan la vida popular y la dirección del foco perspectivístico hacia la opulencia y el lujo dan como resultado la estampa pintoresca de la primera ciudad recordada: Lisboa. La actitud dilecta por la opulencia no se hace esperar. Casi de inmediato aparece ante el lector la descripción minuciosa de los ropajes cortesanos, que si cautivaba la atención del público medieval y áureo, no menos lo hace del decimonónico y actual, pues evoca vívidamente la riqueza cortesana:

Aquello era verdaderamente espléndido: un derroche de sedas, randas, plumas, oro y pedrería. Los caballos, magníficos; vistosos, los arreos, Los rayos del sol refulgente herían el bruñido acero de las armas, las joyas, los metales preciosos y los áureos bordados, deslumbrando toda la vista con fúlgidos destellos<sup>464</sup>.

Tras la capital portuguesa, África, el continente apenas atendido<sup>465</sup> da paso a la India, inmensa, fascinante y diferente. El exotismo genera en *Morsamor* buena parte de la originalidad de la novela, pues Valera, uniéndose particularmente al Orientalismo

---

<sup>464</sup> Op. cit. p. 71.

<sup>465</sup> “[...] Pero ¿a qué tanto rodeo? ¿A qué ir por tan extraviado camino hasta el extremo Sur de África? ¿A qué dejar atrás, misterioso e inexplorado, este continente enorme, en cuyo centro, que nos fingimos abrasado, acaso esté el Paraíso que perdieron nuestros primeros padres? ¿A qué, en fin, dar tan desafortunada vuelta y buscar el bien tan lejos cuando lo tenemos cercano?”. Op. cit. p.113. Las palabras señaladas corresponden a un discurso de Tiburcio, en el que trata de trincar jocosamente en la tripulación el interés general por la India, mercantilista para unos, aventurero para otros. En cualquier caso, Tiburcio no disuadirá a sus compañeros, que continuarán su camino hacia tierras hindúes. Quien sí dedica una novela al descubrimiento de África por parte de un simpático y pintoresco grupo de expedicionarios castellanos del siglo XV es Juan Eslava Galán, cuya novela *En busca del unicornio* ganó el Premio Planeta en 1987.



europeo finisecular, concede un lugar prioritario a la disertación sobre grandes y diferentes culturas, contribuyendo así a su divulgación, pues hasta ese momento fueron desconocidas en viejo continente. Las escenas parecieran extraídas de la pintura prerrafaelita de Moureau o Burne Jones que a buen seguro Valera conoció por sus estancias diplomáticas en Gran Bretaña. Melinda, Malabar, Chaul, Goa, Ceilán, Benarés, y el gran imperio del Catay constituyen los puntos principales de la ruta del héroe. Cada uno de ellos comparte con los demás los rasgos mencionados y se convierten en pretexto evidente para que el narrador incorpore decenas de términos exóticos que, procedentes de dichas zonas, resultan desconocidos en Europa y más concretamente España. Sustantivos de eufónico significado que aluden a conceptos nuevos y llamativos exponen ante el lector el costumbrismo oriental: *cornaka, kerna, yatagán, vedas, Vishnú, Crishna, brahmán, Sidharta, mahatma, karma, nirvana, yoga* o *peris* son tan sólo algunos de estos términos. El cautivante esplendor de Oriente, unido a las cortes europeas de inquietudes imperialistas conforma un verdadero tapiz ideal, afín sin duda a los propuestos por los romances de caballerías. Mímesis universal compartida con estos por el cosmopolitismo evasivo y escapista, y mímesis particular por cuanto de detención en aspectos culturales específicos más propios de la novela histórica que del romance, hacen de *Morsamor* un texto ecléctico en el que se renuevan las claves de ambos cronotopos.

En cuanto a los espacios abiertos y naturales, las valoraciones difieren si las cotejamos con las nociones depositadas implícitamente en idénticos lugares, ahora sí, del texto caballeresco. Seleccionemos algunos de estos espacios: el bosque o selva y también el mar. Si para el romance de caballerías, el espacio natural y por tanto abierto será icono de fantasía e irrupción en la trama de aspectos sobrenaturales, en *Morsamor*, dada la peculiar integración de estos en la trabazón interna, adquirirán una función diferente. Los bosques frondosos y dotados igualmente de exotismo acogen una función mucho más sencilla que la de contextualizar entes feéricos auxiliares o antagónicos: servir de escenario telúrico y nutricio al encuentro de nuestros personajes occidentales con otros muchos de ascendencia, origen y cultura oriental. Lo comprobamos en textos como el siguiente:

Sin tropiezo ni encuentro alguno desagradable, llegaron los que huían a una vastísima e intrincada selva, resplandeciente de lozana pompa y florida verdura. La frondosidad era tan densa por algunos puntos, que era menester abrirse paso rompiendo y destrozando con la segur los enormes bejucos y demás plantas enredaderas que formando festones y guirnaldas, pendían y se entrelazaba de unos árboles en otros. Las alimañas esquivas y feroces huían a la aproximación de la hueste, pero no faltaban seres animados, más mansos y menos recelosos del hombre, que apenas se apartaban al sentirle llegar, y hasta que se adelantaban y mostraban como si acudiesen a darle la bienvenida. A veces, con alegre desentono, graznaban los pavos reales, desplegando la brillante rueda de sus pintadas plumas. Zumbaban las abejas que en los huecos de añosos árboles labraban sus panales. Las libélulas y las mariposas de los más nítidos colores y variados matices poblaban y esmaltaban el ambiente. La abundancia de hojas en lo más alto de las plantas formaba verde toldo, por el cual se filtraba la tamizada y tenue lumbre solar, mitigando sus ardores y formando caprichosos cambiantes de refulgente claridad y de sombra apacible. El kokila y otras aves cantoras entonaban sus trinos y gorjeos. Un vientecillo suave que apenas movía lo más tallos y renuevos, esparcía con sus alas el grato aroma de las flores, trasladaba a la larga distancia las aladas semillas y llevaba de unos cálices a otros el polen fecundante. Arroyuelos de agua cristalina corrían serpenteando y murmurando por el somero cauce [...] Tan amenos eran aquellos lugares que, embelesados *Morsamor* y los suyos, olvidaban casi el peligro que corrían<sup>466</sup>.

Resulta especular semejante descripción del medio a cualquier otra cifrada en los libros de caballerías. Paraje adánico, la selva añade además un nuevo valor. A diferencia de los pre-textos caballerescos, no se hallan seres teratológicos ni monstruosos en ella, como tampoco bienhechores fantásticos porque la foresta oriental se transforma en ámbito de reclusión y estudio: en medio de la selva son varios los enclaves eremíticos dedicados al conocimiento, la oración y la ascesis o reflexión de quienes, amparados en credos budistas o hindúes, profesan por encima de todo el amor a la Naturaleza como manifestación de la omnipotencia divina ajena a denominaciones o liturgias específicas.

---

<sup>466</sup> Op. cit. p. 181.

El medio, como trasunto de la divinidad de la que también participa el hombre llamado a reencarnarse en otros seres de la naturaleza, cobra así una dimensión única, especial y novedosa. *Morsamor* y sus compañeros tendrán la experiencia directa de la alteridad cultural (y filosófica) con los monjes o mahatmas que habitan uno de estos recintos, y que les serán verdaderos introductores de las nuevas aunque milenarias ideas de que se compone la filosofía oriental. La fronda indomeñable, identificada popularmente como ignorancia o desconocimiento, debía ser desbrozada para así asistir con la disposición adecuada al descubrimiento de sí mismo y la sabiduría (no de otro modo se adentra Dante, acompañado siempre por Virgilio, en la *Divina Comedia*). Esa misma fronda recibe una exégesis opuesta a la luz de las corrientes de pensamiento orientales en *Morsamor*, porque auxilia al espíritu humano en el camino de la iniciación al proporcionarle la paz y la experiencia de una realidad trascendente reflejada en los mecanismos perfectos que la regulan. Por último el mar que, idéntico a los piélagos que se despliegan en los romances de caballerías, cumple en *Morsamor* la función noble de insuflar bríos al caballero navegante. Con el mar concluirán precisamente las aventuras del protagonista. El final abierto deja que sea éste el punto y final de los alientos del caballero, que ha comprobado, ahora sí, la valía de las nuevas peripecias.

### **Reformulación del manuscrito encontrado.**

El narrador de la novela, escurridizo y versátil, es inclasificable en una categoría estanca porque se camufla bajo los clásicos narradores de la caballería andante pero también asume la complejidad de los cervantinos preludiando al narrador poliédrico de la prosa europea del siglo XX. Tampoco es análogo a la figura del viajero que encuentra providencialmente manuscrito alguno. *Morsamor* no es el resultado del hallazgo de unas crónicas maravillosas, únicas y cifradas en un solo cuerpo o volumen, a menos que alguien hubiera decidido redactarlas en el convento, debiendo en ese caso estar al corriente de cuantos pensamientos y emociones experimenta el héroe así como de los usos y costumbres del ya pronto a expirar siglo XIX, pues la alusión a linternas mágicas y cinematógrafos serían flagrante anacronismo en el XVI al estilo del planteado por Jarnés en la próxima novela sometida a análisis.

Hasta aquí la historia de fray Miguel de Zuheros y del Padre Ambrosio, el notable mágico. Acaso nada enseñe. Yo la he contado, no obstante, porque me parece curiosa. Ojalá que mis lectores la hallen también divertida<sup>467</sup>.

Nada nos induce a pensar en el autor real (Valera) desdoblado y convertido en personaje viajero depositario de un manuscrito cerrado secular<sup>468</sup>. Más bien parece editor o compilador riguroso de materiales procedentes de fuentes diversas, llamado a organizar, ordenar, compactar y proponer la historia definitiva o autorizada del singular fraile y caballero protagonista, procediendo de modo similar a como se estipuló en *Pepita Jiménez*: a través de una voz narrativa alodiegética y editora, caracterizada por el afán de asepsia e imparcialidad que el lector sencillo confunde con el autor real y por el que se le revela la verosimilitud interna de la obra. Aunque son constantes las alusiones a textos escritos pero sobre todo a libros consultados por el docto P. Ambrosio, no tenemos constancia de que la historia definitivamente publicada de Miguel de Zuheros haya sido transcrita íntegramente a ningún documento previo, por lo que el conocimiento puntual y minucioso de los hechos habrá que atribuirlo a la figura velada de un narrador omnisciente conocedor profundo de los acontecimientos, que juega al despiste y la aquiescencia con el lector, homenajando con ello a Cervantes. El narrador inicial habrase revestido de heterodiegético y será capaz de penetrar hasta lo más íntimo de los pensamientos, pasiones, pulsiones y sentimientos del protagonista, aunque junto a esta omnisciencia no sean menos las ocasiones en que suspende el juicio (el estado de *epojé* que también determina Bajtín), alegando lagunas o desconocimiento de la historia. Ambas categorías son irreconciliables en el contexto decimonónico realista. El narrador de *Morsamor* combina sin embargo los dos aspectos, y los ceses de conocimiento los justifica amparándose en la impersonalidad del “no se sabe más al respecto”:

---

<sup>467</sup> Así concluye la novela. Op. cit. p. 263.

<sup>468</sup> Sin embargo, Valera conoció en el transcurso de una excursión al Monasterio de Piedra en 1877 la historia de un personaje legendario mitad guerrero, mitad fraile que parece haberle sugerido la figura de *Morsamor* dos décadas más tarde. Fruto de ello fue la primitiva redacción de la novela, que desechada finalmente, podrá consultarse en las ediciones que el profesor DeCoster preparase para Castalia en 1965 y cinco años más tarde Juan Bautista Avalle-Arce para Labor.

dicho hermano Tiburcio se escabulló, y *nadie sabe hasta ahora dónde fue a parar*, si es que los diablos alguna vez paran y se están quietos<sup>469</sup>,

después de las portentosas aventuras que acabamos de referir y del trágico final que tuvieron, *bien podemos asegurar que no murió Morsamor. No nos consta de qué suerte pudo salvarse*. En nuestra historia hay aquí *una tenebrosa laguna*. Saltemos por cima de ella y volvamos al convento en que el Padre Ambrosio seguía viviendo y ejerciendo sus artes mágicas. Por su virtud, aunque *se ignore de qué manera*, nadie en el convento había notado la ausencia de fray Miguel y del hermano Tiburcio<sup>470</sup>.

Nuestro narrador sólo declarará en una ocasión que sus fuentes han sido diversos y variopintos manuscritos encontrados que le han permitido re-crear la historia<sup>471</sup>. El homenaje a la estructura narrativa polifónica que intercombina diferentes fuentes para la construcción final del documento es claro, pues Cervantes y la peculiar recensión que lleva a cabo -ya transformado en personaje y por tanto interno en su propia obra-, de los anales, archivos y leyendas manchegas se evoca de inmediato. Por ello, *Morsamor* también ocupa un papel destacado en el censo de textos que se inspiran en el tópico del manuscrito caballeresco pero que, sin embargo, no se mimetizan completamente con él. Si el romance de caballerías brinda a sus lectores y oyentes un único texto rescatado de lugares exóticos y redactado largo tiempo atrás por un único autor, *Morsamor* modifica la univocidad de dichos documentos presentándose como la redacción última de una historia parcelada en documentos remotos, independientes pero complementarios, tal y como innovase Cervantes: “los archivos de Sevilla, privados y públicos [en los que] se conservan curiosísimas notas de Morsamor y de Tiburcio”<sup>472</sup> proporcionarían el hipotético *stemma* de la novela en importante juego de planos de ficción abismados. Sólo próximo al *Quijote* en complejidad por la documentación oral, popular y folclórica que el autor implícito-editor dice haber consultado, *Morsamor* nos plantea la dubitación en torno a quién ha podido ser el penúltimo responsable del relato antes de que se nos

<sup>469</sup> Op. cit. p. 263

<sup>470</sup> Op. cit. p. 249.

<sup>471</sup> Encontramos las palabras exactas en la página 210: “Los diversos apuntes manuscritos de los que hemos ido extractando y compaginando esta historia hasta ahora clarísima, presentan aquí contradicciones que conviene resolver y oscuridades que conviene disipar por medio de la hipótesis”.

<sup>472</sup> Op. cit. p. 211.

presente ordenado y salpicado de alusiones, comentario y referencias al presente. ¿Quién podría haber desempeñado este papel? No se asevera, pero encontramos al P. Ambrosio ya hacia el final de la novela, redactando las confesiones de fray Miguel de Zuheros. Bien se nos dice que son de carácter filosófico y moralizante, por lo que han de caer en la categoría del texto sapiencial y testamentario alógrafo, mas ¿quién nos asegura que acaso este mismo P. Ambrosio no haya redactado otros documentos, más literarios, en los que detallar la historia portentosa de fray Miguel-Morsamor? Por otro lado, el juego de interpelaciones o alusiones entre narrador y lectores (narratarios explícitos, pues son numerosas las menciones a quienes se acercan hasta *Morsamor*) imprimen dinamismo y cercanía al texto. El narrador es, por tanto, una categoría compleja, pues no se mantiene inalterable: de la omnisciencia más absoluta salta a la aquiescencia, y desde aquí retoma el conocimiento pleno de los hechos incluyendo cuantos sentimientos, pasiones y pulsiones internas pueda experimentar su protagonista principal. Por otro lado, en numerosas ocasiones actuará de idéntica manera a como lo hace el editor final de los manuscritos quijotescos, arrogándose la potestad de enjuiciar críticamente las aventuras o, por el contrario, presentarlas imparcialmente sin manifestar implicación alguna. El narrador que ante nosotros se presenta es, por tanto, el resultado de una figura narratológica que ha leído previamente los documentos a los que antes hacíamos mención y que, extrayendo sus propias conclusiones, decide re-contarlo, re-convertirlo en su testimonio, apuntalándolo con cuantas injerencias o intromisiones personales estima oportunas. Lo comprobamos con los siguientes pasajes:

Pero nosotros juzgamos conveniente pasar por alto todo esto<sup>473</sup>,

los antiguos tripulantes formaban muy completa dotación para la nave a la que Morsamor quiso cambiar el nombre que antes tenía sin duda, aunque no sabemos cuál fuese, y la confirmó con el antiguo, clásico y mitológico nombre de Argo<sup>474</sup>,

---

<sup>473</sup> Op. cit. p. 211.

<sup>474</sup> Op. cit. p. 212.

Ya suponemos que el pío lector habrá adivinado que Sankaracharia, aunque no la nombra, alude a la señora Blavatski<sup>475</sup>,

Leída esta carta tan elocuente y tan sentida que no me atrevo a recomponerla aquí, pues no teniéndola a mano tal como se escribió la falsearía yo y la echaría a perder, recomponiéndola y ofreciéndola a mis lectores. Baste, pues, que sepan que donna Olimpia se despedía de Morsamor con inmensa ternura, y tratando de justificar la separación por ineludible<sup>476</sup>,

Piadosamente recogió el Padre Ambrosio y puso por escrito aquellas confidencias, que ahora trasladamos aquí y que son como siguen<sup>477</sup>.

*Morsamor*, a través de la actitud revisionista de la categoría del narrador, preconiza manejos similares de este aspecto reseñables en el resto de títulos censados en el corpus. Si bien los manuscritos encontrados de factura tradicional caballeresca se van a diluir definitivamente (ya han desaparecido de hecho con el homenaje cervantino de Valera), no sucederá lo mismo con la necesidad perentoria por plasmar como crónicas los hechos de los Lusignan (que motivan a Melusina) o, aunque en menor medida, las gestas del (paradójico) rey universal Gudú, confiadas al tímido Hechicero y a su desleído sustituto. La novela de caballerías a la moderna propone, desde modelos divergentes pero afines en sus trazas internas, opciones que ratifican el adagio clásico *verba volant, scripta manent*.

### **Modernidad en *Morsamor*. El lirismo narrativo inaugural de Valera.**

El carácter lírico resulta vertebral en la concepción de *Morsamor* como novela de moderna estética. Pese al contrasentido implícito que parecen proponer los términos novela y lírica, la modalidad narrativa caracterizada como tal irrumpe en nuestras letras durante el primer tercio del siglo XX de la mano de las vanguardias y con autores consagrados como Jarnés, Miró o Pérez de Ayala. Esta nueva variante narrativa no

---

<sup>475</sup> Op. cit. p. 205.

<sup>476</sup> Op. cit. p. 137.

<sup>477</sup> Op. cit. p. 256.

poseyó una recepción masiva por parte del público lector, antes bien, una cuidada minoría se hará eco de publicaciones y novedades en torno a una arista de la prosa cuya pretensión es la suspensión del tiempo para el detenimiento de narradores y lectores en las peripecias emocionales, vitales, introspectivas y personales de los caracteres contradictorios y aparentemente anodinos que las protagonizan. La novela lírica suponía la ruptura con los parámetros de construcción del género tal y como habíamos venido entendiéndolo desde Cervantes, y muy especialmente desde la consagración del Realismo y Naturalismo. Novela (y de aquí los “lances novelescos que de contar sean”) advertía de la acción, la aventura y la peripecia, de la inquietud del lector expectante por los cambios de fortuna de sus personajes preferidos. Sin embargo, lirismo conduce al ámbito de la poesía, no porque carezcamos de ejemplos en los que formas metrificadas contengan espléndidos relatos (el formato del *roman courtois* mismo), sino porque la inmensa mayoría de los textos de factura lírica lo son también solipsistas y con amplia carga de corte intimista. Lírica se nos ha planteado tradicionalmente como sinónimo de poesía, y la inmanencia de lo consignado en ésta escapa a la linealidad temporal y causal-consecutiva de la novela. Detención frente a acción, intimismo e introspección contrapuestos a dinamismo y movimientos centrífugos subrayan la dicotomía secular forjada por lírica y novela. Por ello, las propuestas narrativas que fundieron ambas premisas no dejaron de causar extrañeza entre los lectores potenciales que o rechazaban las novelas trasgresoras del canon, o las admiraban por la combinación de todo un espectro de líneas constructivas de la lírica en simbiosis impecable con las de la narración.

*Morsamor* comparte y anticipa en varios años muchas de las características inherentes a los textos narrativos adscritos a la categoría de novela lírica. La introspección, el intimismo descriptivo, la minuciosidad y detallismo con que las emociones quedan consignadas y medidas, la sublimación de instantes y momentos aparentemente intrascendentes pero de gran calado emocional en el personaje (pues jalonan su “educación sentimental”), el simbolismo con que en ocasiones se funden las realidades más anodinas o la universalización del tiempo y el espacio caracterizan inequívocamente a la novela lírica, adelantándose Valera, consciente o inconscientemente, en su testamento literario. El tiempo, premisa axial de la narración lírica, ¿no es acaso el tema globalizador de los aspectos presentados en *Morsamor*? Se



presenta éste multiforme, detenido, recreado paralelamente al histórico mediante el conjuro, lineal en la aventura y la vivencia, y trascendido en la experiencia y el crecimiento personal. Morsamor emprende un doble viaje, pues las aventuras deseadas y externas no son sino la somatización de anhelos y sueños en los que al menos probar su potencial como caballero al uso del siglo. Las aventuras lo conducen no sólo hasta exóticos países orientales, también hacia el largo viaje interior de objetivo claro: el autoconocimiento o autofanía, manifestación de uno mismo y asunción del propio yo y sus potencialidades, miserias y virtudes. Por su parte, el viaje introspectivo nos lleva igualmente a otro de los más tradicionales marbetes de la prosa alemana, aunque con manifestaciones claras y tempranas en nuestra literatura. Nos referimos al *bildungsroman*, novela de formación y crecimiento o madurez personal, que arrancando de un presente estable y sólido, permite al protagonista evocar, generalmente en primera persona, las vivencias que han fraguado su existencia e incidir en aquellas en las que se aquilató el carácter a través de la decisión, el dolor y el sufrimiento. *Morsamor* nos propone el visionado de lo que pudo ser y no fue, a modo de recuerdo imposible por no vivido. Las hazañas del fraile egresado del convento como héroe renacido han de constituir la experiencia vital más apasionante de toda su trayectoria, pues las hesitaciones en torno a su valía humana se verán resueltas definitivamente. El aprendizaje no se ciñe a la etapa juvenil. Miguel de Zuheros comprueba, en plena vejez camuflada bajo una juventud dorada e irreal, cómo todo aquello que le supuso desazón y tribulación no ha sido sino miedo a enfrentarse a sí mismo. Aprenderse y conocerse, transitivización reflexiva de ambos verbos, enlaza irremisible con la leyenda délfica “conócete a ti mismo”: Miguel de Zuheros-Morsamor ratifica que siempre será posible incrementar lo poco que aún de nosotros podamos saber. Son numerosas las ocasiones en que hallamos a un Morsamor caviloso, pensativo, discurriendo, analizando, reflexionando en torno al acontecimiento que, por nimio que resulte, le conmociona e induce a interiorizarlo y asumirlo. Morsamor regresa de su viaje-sueño rico en experiencias, confirmado en la fe en sí mismo que un día sofocó. “Hasta aquí la historia de Fray Miguel de Zuheros”.

**II.3.2. VIVIANA Y MERLÍN, Benjamín Jarnés (1930)**

**Vanguardia artúrica**

*Viviana juega transformando todo cuanto le sale al encuentro*<sup>478</sup>

Treinta años más tarde de la publicación de *Morsamor* como novela inaugural de la tendencia que hemos venido consignando al modo de Valera, esto es, libro-novela de caballerías a la moderna, la asimilación de las claves renovadoras de la narrativa propugnadas por la Vanguardia y Ortega cristaliza en el texto breve de Jarnés. Las consecuencias formales alcanzadas por las nuevas obras -entre las que se encuentra *Viviana y Merlín* como resultado excepcional del maridaje entre vanguardismo y tradición argumental- resultan múltiples y transgresoras. Como ya se expuso, el tiempo se convertiría en la narrativa de vanguardia en el aspecto constructivo represor de historias y tramas exuberantes, remodelando al personaje que lejos de distanciarse del complejo diseño emocional realista, incide en la profundidad de su psique en detrimento del carácter heroico que los predecesores de otros subgéneros narrativos poseían. Además, ya en el texto que nos ocupa, la actitud renovadora se hará extensible a dos pilares constitutivos anejos al tiempo mismo: la miscelánea digresiva y metaliteraria injerida y la reformulación moderna de dos personajes provenientes del *roman* artúrico

---

<sup>478</sup> Benjamín Jarnés, *Viviana y Merlín*, ed. de Rafael Conte, Madrid, Cátedra, 1994, p. 127. En adelante se citará por esta edición.

como son *Viviana y Merlín*. Todo ello conforma un texto complejo y rico en su formulación global, que aun permitiendo la aplicación del marbete que se ha venido utilizando (al fin y al cabo materiales y personajes provienen del viejo tronco bretón del que derivaría el libro de caballerías clásico) plantea interesantes divergencias de suma creatividad porque frente a *Morsamor* -o los textos posteriores- no se produce en puridad la relectura de las aventuras caballerescas dado que la vertebración del relato recae sobre el estático y reflexivo Merlín.

La temática del romance, recuperada y transformada en moderna novela, encuentra, a lo largo del corpus elegido, dos grandes cauces de actuación: el que parte del revisionismo del modelo próximo a la caballería amadisiana-tiranteana (más universal pese a la índole autóctona reseñada por Menéndez Pelayo), y el que se remonta a la materia paradigmática y primitiva, es decir, la artúrica, con la supeditación innegable a una onomástica preconfigurada en los personajes y un espacio, Camelot, como punto de partida. A su vez, éste se subdividiría en dos opciones más, dependiendo de qué personajes del ciclo, si los caballerescos o los nigrománticos (Merlín, Morgana y Viviana) asuman la responsabilidad del desarrollo de las nuevas tramas y lecturas. A este último se adscribe el texto de Jarnés, reconvirtiendo el humus folclórico del que dimana el mito de Merlín en una propuesta plenamente vanguardista y hermana del *Merlín y familia* de Cunqueiro, veinticinco años posterior. *Viviana y Merlín* inicia su andadura pública en 1930, tal y como señala el propio autor en la “Nota biográfica” a la tercera edición; con dicha reseña de naturaleza íntima expone Jarnés su personal percepción del hecho artístico. Las consideraciones allí vertidas se incardinan en la reflexión metapoética, no tanto porque estipulen las pautas de construcción de la novela presentada como porque resultan ser especulaciones acerca de su labor creadora en general, esclareciendo la pretensión estética de Jarnés al escribir. Estas apreciaciones - que literaturizadas desembocarían en la novela de artista o *künstlerroman*<sup>479</sup> - ofrecen una vinculación inmediata con la formación y el aprendizaje, de manera que podría afirmarse que el autor traza un esbozo práctico de su propia evolución. Las claves estéticas vertidas en este prólogo se podrán comprobar formal -y finalmente-, en la poética autoexigida en *Viviana y Merlín*. Jarnés se considera todavía en proceso y

<sup>479</sup> El término alemán es una variante del *bildungsroman* o novela de formación y/o aprendizaje, decantada por la plasmación de la trayectoria artística o estética del protagonista. *Retrato del artista adolescente* de James Joyce ejemplificaría el concepto al que remite esta nomenclatura.

formación, desprovisto de la autoridad de los grandes nombres (porque como Juan Ramón también parece compartir que el estado de mayor nobleza en el ser humano es el de la transformación y evolución constantes), para a continuación acotar en Goya (y en menor medida Gracián) su paradigma artístico medular. Jarnés justifica su vanguardismo no como el resultado de la asimilación mecánica de las pautas gestadas en Europa, sino como el fruto de haber trasfundido la reciedumbre pictórica de los caracteres de Goya. Incide así Jarnés en la interacción práctica entre las artes (denominador común en los ismos) y la respuesta que desde sus diferentes manifestaciones puede ofrecer a idénticas necesidades emocionales humanas. La admiración por Goya implicará el anhelo de un arte visualmente impactante, plástico, de iconografía poderosa que trasvasada a la novela reclama la precisión graciesca como segundo soporte, ya lingüístico. Goya ha de estar presente en el relato de modo simultáneamente directo e indirecto, pues si la evocación de imágenes vívidas como las que suscita el cinematógrafo en un inserto futurista resulta fundamental para la comprensión de la vanguardia (expresionismo), las afirmaciones de Merlín en torno al propio yo y la conciencia deconstructora de su arquetipo (“Renuncio a contemplarme en estos espejos deformados. ¿Esto es el futuro?”<sup>480</sup>) muestran la rebeldía antiesperpentizante del personaje, al fondo de la cual se sitúan el Callejón del Gato y la afirmación de Max y Valle de que “el esperpentismo lo ha inventado Goya”<sup>481</sup>. Jarnés no reconoce para su trayectoria, como tampoco su personaje Merlín, la capacidad esperpentizante de la poética del pintor, que sí asumió Valle deformando grotescamente en los espejos cóncavos y convexos a los héroes clásicos extraviados y patéticos. La veneración por el genio paisano implica, en el caso de Jarnés, la superación de la defenestración moral y emocional que instaba al esperpento, pues la contemplación del Merlín horrorizado ante la posibilidad de que el futuro estético se someta a la deformación de los espejos destierra de la vanguardia practicada por el escritor cualquier conato degradante. La primera clave de la renovación del sustrato tradicional artúrico consistirá, finalmente, en la formulación de imágenes y escenas contundentes que prevalezcan en la retina lectora, consecuencia última de la “seducción epidérmica”

<sup>480</sup> Op. cit. p. 207.

<sup>481</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, ed. de Alonso Zamora Vicente, p. 162 (Escena duodécima). El esperpento se había ampliado para una publicación definitiva en 1924, apenas seis años antes de la de *Viviana y Merlín*. La concomitancia con la afirmación de Merlín es evidente, como también el afán por desmarcarse del sentido último que la estética deformante trabajada por Valle porta.

que Goya ejerce en él y que más ahonda en el expresionismo mencionado que en el esperpento. Nos situamos así ante una vanguardia personal, sincrética y revitalizadora, de pautas propias en correlación con las impuestas en los círculos europeos, sin incurrir en la mera reproducción especular que habría anulado cualquier atisbo de renovación narrativa. Guillermo de la Torre, maestro joven que dedica palabras cariñosas al autor, sitúa a Jarnés como conocedor profundo de los ismos diversos que en España se aclimatan, y de cuyas premisas podrán rastrearse trazas a lo largo de las páginas de *Viviana y Merlín*.

La segunda de las ideas que Jarnés postula en esta nota atañe a la conciencia del yo, sumamente poliédrica y derivada más tarde al ámbito de la ficción. Si anteriormente se indicó que el tiempo remodela el resto de los aspectos constructores del relato en la narrativa de vanguardia, el influjo que ejerce en la configuración óptica del personaje lo anticipan las palabras de Jarnés ante la posibilidad de escribir su propia biografía:

Tampoco ahora siento deseos de contemplar esa cadena de mis pasados yos, indecisos, borrosos, prueba de mí mismo que debo respetar y compadecer como a mi prójimo<sup>482</sup>.

Los pasados “yos” no son sino el yo plural, *summa* paradójicamente diacrónica y sincrónica de la esencia humana ante diferentes coyunturas que habrán determinado las aristas de la conciencia fragmentaria. Opta Jarnés por inocular esta misma noción a la elaboración de sus personajes, e incluso dotará a sus textos de una memoria también plural para poder recorrer las diferentes lecturas y transformaciones estéticas o formales que de ellos se haya hecho a lo largo del tiempo. Tal será el caso de *Viviana y Merlín* y *Viviana y Merlín*: como personajes intratextuales y como metonimia de todo un universo narrativo centenario, redivivo pero metamorfoseado oportunamente ante los requerimientos estilísticos del principio de siglo que los rescata. Con frecuencia comprobaremos cómo ambos, pero muy en especial la discípula, lamentarán la imagen oficial proyectada por los textos a los que consideran canónicos, en clara distonía con la *Viviana* dionisiaca y perspicaz que es y que el relato jarnesiano plasma. El personaje de múltiples aristas se convierte en trasunto del yo caleidoscópico humano, y Jarnés, como

---

<sup>482</sup> Op. cit. p. 250.

Viviana y Merlín, también disintió del monolitismo falsamente inherente a toda existencia y trayectoria estética del mismo modo en que toda obra es susceptible de generar iconos de sí misma divergentes, complementarios e incluso antagónicos que sólo contemplados en su conjunto arrojan la faz pseudorreal de aquélla. La experiencia estética de Viviana buscará recomponer el texto prístino que debió ser y que instó su existencia, recomponiéndose a sí misma. La experiencia estético-vital de la discípula consistirá en la alienación de sí para hallarse en otras vivianas conjeturales que también hayan contribuido a la construcción de su memoria ora falaz, ora oportuna, en un ejercicio de despersonalización vanguardista dispuesto a dar con el valor universal de Arte-vida<sup>483</sup>. El hilemorfismo innato de la naturaleza se halla insoslayablemente en el Arte, y dentro de éste, en la disciplina que profesa Jarnés: la Literatura. La deconstrucción, como pauta axial de la vanguardia y todo el pasado siglo, reporta a los géneros literarios la inextinguible producción de lecturas parcialmente canónicas, haciendo de cada una de ellas un pequeño paradigma distenso que sólo en combinación con los demás formulará el valor absoluto de los mismos, valor inalcanzable salvo que se agote la capacidad de reinención de género y obra que conduciría a una fosilización definitiva e inoperante. *Viviana y Merlín* pertenece, finalmente, a los ejemplos de deconstrucción de un sustrato literario secular del que prevalecerá tan sólo lo epidérmico frente a la renovación íntegra en sus aspectos más endógenos y teleológicos. Del mundo artúrico quedará, como una pátina reminiscente, la onomástica y funcionalidad primitiva de los personajes, así como un cronotopo identificado como Camelot, castillo reconvertido en alegoría del conocimiento en función de la proxémica de cada personaje. Bajo estas premisas se habrá propiciado la construcción de un

---

<sup>483</sup> Ramón Pérez de Ayala, en *Troteras y danzaderas* (1913) recrea la bohemia madrileña de principios de siglo al tiempo que enmascara bajo el ceso de sus personajes, a los principales artífices del cambio y la transgresión que se están llevando a cabo en España. Él mismo, Valle-Inclán (a quién hemos visto citado en el proemio de Jarnés) e incluso Ortega (paralelo a Valle por su comparecencia explícita también en la "introducción") aparecen bajo las voces de Alberto Díaz de Guzmán, Monte-Valdés y Antón Tejero respectivamente. El primero de estos personajes preguntará un día que: "¿De dónde hace usted arrancar la estética?" [...] "Para mí [Antón Tejero] el hecho primario en la actividad estética, el hecho estético esencial es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aun en los seres inanimados, y aun en los fenómenos físicos, y aun en los más simples esquemas o figuras geométricas: vivir por entero en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados henchirlos y saturarlos de emoción, personificarlos". *Troteras y danzaderas*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1972, p. 83. La despersonalización y comunión pantéica es la clave del arte y la existencia para los personajes de Ayala y Jarnés (dada la aprehensión y dilatación del instante), pero además, la Viviana de Jarnés excede las premisas de Tejero incluyéndose también en la realidad, creación o Natura como sujeto ajeno e impersonal a sí misma, y por tanto, fuente y destino posible (y necesario) para el conocimiento propio, volcado todo ello en el nuevo formato narrativo del que tiene consciencia.

carácter retraído y consunto en el Merlín que lamenta que sólo el esperpento pudiese rehabilitar su esencia, complejo y reflexivo en Viviana, que recrimina mendacidad al tiempo monolítico y lineal que sólo consagra una arista de entre toda la pluralidad vasta del yo y del mito.

### **De la aventura andante al diálogo humanista de Vanguardia.**

La estructura final con la que *Viviana y Merlín* ve la luz por primera vez comporta ya pequeñas pero interesantes modificaciones sobre el bagaje de romances artúricos en los que se aprecian las figuras de sus protagonistas. Su construcción resulta sencilla y previsible por cuanto de secuenciación de diferentes capítulos titulados contiene, aunque el encabezamiento de la misma con uno preliminar que actúa como introducción homónima requiera del cotejo con el romance tradicional. Si el preámbulo del texto caballeresco arquetipo establecía el proceso por el que el autor-editor llegaba al conocimiento e incluso posesión del manuscrito encontrado prodigiosamente en el que se relataban las aventuras de los caballeros protagonistas<sup>484</sup>, en la novelita de Jarnés la “Introducción” desempeña una función interna análoga con la que enmarcar las premisas del pacto de ficción, ofreciendo también puntos de convergencia y renovación con respecto a las estructuras primitivas. La voz narradora homodiegética que aquí se confirma quiere identificarse con el modelo de autor-editor encargado de la divulgación posterior del material, que en el caso de los libros de caballerías poseía un soporte manuscrito y que en el de *Viviana y Merlín* se escora hacia un estadio anterior a toda tradición literaria por recoger un relato construido oralmente a través del diálogo sustancioso y revelador que el narrador-editor sostuvo con la heroína de su obra, Viviana. La anulación del manuscrito encontrado como fuente de información rigurosa<sup>485</sup> entraña dos aspectos fundamentales de la exégesis moderna de la obra. En primer lugar propone al lector la puesta en abismo de la cualidad óptica de sus

<sup>484</sup> Estrategia que, como se vio, exoneraba por un lado de toda responsabilidad al autor sobre la veracidad de lo expuesto en previsión del rechazo que pudiera suscitar la inserción de lo maravilloso, mientras que por otro argüía claves de verosimilitud interna en el “documento”.

<sup>485</sup> También recordaremos que en modo alguno se veía modificado o enjuiciado por el editor escrupuloso tradicional, sólo el de los papeles de Benengeli y del traductor de la aljamía se arroga la posibilidad de tildar como apócrifos los documentos entregados y efectuar labores de *aditio*, *amplificatio* o *supressio*. Por otra parte, el editor de Amadís se erguía en ocasiones como inesperado censor moral, elidiendo a oyentes y lectores los encuentros lascivos entre Amadís y Oriana en un giro de pudor contrario a toda exposición objetiva de los hechos consignados por un autor original que no se identifica con quien efectúa “externamente” labores de ecdótica.



personajes mediante el trazado de unos escalafones bidireccionales que permiten que el autor-editor (que inicialmente se configura como lector que posee una imagen distorsionada de Viviana y el mundo artúrico) comparta su esencia pragmática en la realidad constatable con uno de estos personajes, situados así en un plano paralelo. La regresión de Viviana desde su órbita de ficción hasta el de la realidad pretendida que circunscribe al futuro editor obliga a que el espacio conceptualizado como real se amplíe y también le dé cabida, de modo que editor y personaje compartan idéntica categoría ontológica. El juego, de resonancias unamunianas y pirandelianas aunque de raíz cervantina incluso más compleja (porque la criatura no se enfrentaba a su creador sino a su caricatura apócrifa abismando en un plano triple a autores, criaturas y recreaciones), conlleva la ruptura de las frágiles líneas divisorias entre ficción, realidad y panrealidad, haciendo que el mundo posible -que es la ficción- adquiere entidad plena en este otro más cartesiano y empírico, disolviendo toda singularización de la realidad a través de la fenomenología defendida por Ortega. Por otro lado, la estrategia también admite la lectura a la inversa, de tintes calderonianos ahora, que invita a reflexionar sobre la cualidad de criaturas absolutas con independencia de planos, subordinadas siempre a un esquema previo demiúrgico, se sea consciente o no. La verosimilitud interna del romance caballeresco áureo residía en que el lector suscribiese como fáctico el hallazgo de unos manuscritos con vocación cronística y laudatoria de las hazañas de una estirpe superior individualizada en el héroe; la de *Viviana y Merlín*, en la asunción como fehaciente de este encuentro, pues sólo del mismo nacerá el manuscrito. Salvada esta primera condición del pacto lector, el caballero se ofrecía como personaje documentado (no de otro modo Don Quijote equipara al Gran Capitán o al Cid con los Doce Pares o Palmerín), inscrito en una coordenada temporal lejana que redimía de cualquier acusación de falaz la inclusión de lo maravilloso. Jarnés no sólo no suprime esta premisa, sino que elimina el contacto indirecto que proporciona el libro sobre Viviana al permitir que la joven aprendiza entable conocimiento directo con su lector implícito representado (no sus lectores reales o prácticos). Propicia este encuentro la necesidad imperiosa de la eterna Nimué por rehabilitar su nombre e instaurar la justicia poética que le ha sido negada por la deformación de una tradición libresca canónica que de su fragmentada esencia sólo recrimina la faceta más ruin y deleznable: la que a instancias del foco misógino medieval la hace nueva y tentadora Eva hasta estigmatizarla en favor

de Merlín. Viviana se reincorpora al mundo pragmático portadora de la actitud primordial del pensamiento no solo de vanguardia, también moderno y posmoderno: la iconoclasia para con el canon consagrado y el pensamiento único o tendencioso. Viviana solicita a su cronista que la defienda “pluma en ristre, ante el amojamado tribunal de la Historia”<sup>486</sup>. Personaje y *roman* (continente de aquél) exigen la reformulación de sus identidades en una búsqueda inagotable de la realidad polimórfica, la única verdaderamente exigible que precisa del ejercicio práctico de la deconstrucción para desterrar esa otra noción de realidad vetusta y unívoca. En cuanto a la segunda de las novedades aportadas por esta “Introducción” dimana de la primera y a su vez se convierte en punto de partida del concepto renovado de trama que *Viviana y Merlín* propone. La hechicera, en su empeño por resemantizar su nombre, optará por desenmascarar su falso y demonizado secularmente “yo” más que actuando, a través del diálogo. El texto de Jarnés no está planteado como novela de acciones que propulsen la rehabilitación de la memoria de la protagonista al modo en que Morsamor redimía su existencia lastrada por la *parva mediocritas* y la inanidad con las aventuras circunnavegantes junto a los expedicionarios portugueses. Si Valera, ancilar al paradigma de novelas en las que ocurrían sucesos “dignos de contar” requería la secuenciación de hazañas, Jarnés marca la renovación a través de la suspensión de dichas acciones, a la que sustituye por el relato de ritmo dilatado porque el remozamiento de Viviana, a diferencia del de Miguel de Zuheros, no radica en su potencial para actuar a instancias del esquema heroico, sino en la capacidad dialéctica para demandar su memoria real de personaje, memoria real sólo si es plural y no monolítica. El diálogo, la disertación, la *explanatio* clásica, la exposición de perceptos y entelequias de ascendencia heterogénea (artística, filosófica, etológica...) imponen un *tempo* lento, subjetivo y radicado en la asunción que del mismo mantenga Viviana. Sus hechos resultarán por tanto breves, escasísimos, anulándose así la dilogía esencial de la fábula tanto del romance como de la nueva novela de caballerías: aventuras y amor. Las primeras se estilizan hasta expresiones mínimas de irrupción de sucesos que quebranten la armonía espaciotemporal y que deban ser contrarrestados para el restañamiento e incluso mejoría de esa justicia inicial. En cuanto al amor, la trama diluida de *Viviana y Merlín* es el canto a la pulsión dionisiaca del mismo, entrañada complementariamente

---

<sup>486</sup> Op. cit. p. 105.

en el rigor apolíneo de quien se consagra al conocimiento. Anverso y reverso del amor confrontan a ambos protagonistas entre ellos, pero también agónicamente en un viraje afectivo paradójico que les hará evolucionar al punto de partida del otro: mientras Merlín arroja de sí su condición fáustica acogiéndose frenéticamente al último estertor del amor dionisiaco, Viviana transfundirá uno y otro haciendo prevalecer, en el momento decisivo, la pasión desaforada por una sabiduría nunca más reglada o mensurable sino atávica, vitalista, telúrica, Gaya<sup>487</sup>. Para emprender este viaje de reconocimiento de la plural Viviana, el editor y ella emprenderán el trayecto mágico que los abisme en un tiempo fantástico e inmortal que, prescindiendo de toda liturgia taumatúrgica al estilo del P. Ambrosio, los sitúa en el mismo Camelot, naturalizada la premisa temporal que el lector ya ha asumido en el pacto de ficción suscrito en el preámbulo.

La ilación de sucesos mínimos con los que quebrantar la placidez estanca – aparentemente- de Camelot aporta a la estructura unidades de sentido semántico formuladas capitularmente, que apenas traban relaciones causales y consecutivas con respecto a las previas y subsiguientes. Cada capítulo posee entidad propia, la independencia de su formulación ofrece la posibilidad incluso de una lectura salteada en muchos de ellos debido a que los hechos consignados no determinan los inmediatos, exentándose tan sólo aquellos en los que se traza el desarrollo de la fascinación amorosa que Merlín ejerce sobre Viviana y que eclosiona en la seducción, el rapto y el baladro definitivo. Incorpora Jarnés de este modo estructuras narrativas de naturaleza no novelesca, que se aproximan más al relato corto (el cuento) y al modo de composición de las colecciones tradicionales. La fragmentación compositiva en capítulos casi autónomos titulados siempre de modo simbólico (se extracta la clave exegética en un sintagma acertado y polisémico) ejemplifica el carácter permeable e intersectivo que la novela posee. Frente a la construcción tradicional, la narrativa de vanguardia inaugura toda una veta propia de la modernidad del XX que consistirá en la adopción de pautas procedentes de otras tantas modalidades literarias paralelas, adaptándolas hasta reorganizar o reformular sus propias premisas de sistematización convencionales. En este caso, *Viviana y Merlín*, al incorporar a su arquitectura propia la del cuento, inicia

---

<sup>487</sup> “26. Lo que significa vivir.-Vivir significa: rechazar de continuo algo que quiere morir. ¡Vivir significa ser cruel e implacable con todo lo que en nosotros y fuera de nosotros se debilita y envejece!”. Friedrich Nietzsche, *La Gaya Ciencia*. Barcelona, ed. El barquero, 2003. 3ª edición, p. 61.

una tendencia que Cunqueiro mantendrá en la novela que también retoma la figura del hechicero, manteniéndose el modelo a lo largo del pasado siglo en novelas de factura lírica con autores como Martín Garzo o Jiménez Lozano<sup>488</sup> entre otros. Los capítulos se transforman en ocasiones en cuentos enmarcados tan sólo por el hilo argumental conductor básico de la trama: el amor contumaz y finalmente triunfante de la discípula hacia Merlín. En otros tantos, como “El látigo de Venus”, la integración de relatos independientes se incluye desde el cañamazo de rescate porque responden a la necesidad, en este caso, por ratificar la pureza de los orígenes de Viviana a quien el paje Bernardino ha difamado por celos ante su rechazo, comparándola con las relajadas mujeres del *fabliaux* o las *troteras* y *danzaderas* literarias que precedieron a Jarnés. Insidioso, este personaje secundario despierta las sospechas sobre la ascendencia diabólica de la juglaresa que se ve en la necesidad de recurrir a una trama marco en la que inscribir como niveles narrativos de segundo grado hasta tres relatos breves orientados a comprobar su integridad cristiana, en estrategia que remedaría al *Sendeban*. El lector encuentra así un paréntesis narrativo que retiene el avance de la trama fundamental y que, aunque funcionalmente operativo para demostrar la piedad de Viviana, es un malabarismo estructural del autor. El sincretismo, clave en la construcción del texto jarnésiano aun cuando el sustrato artúrico sea irrenunciable, propende la inserción de materiales folclóricos hagiográficos en los relatos de Marcela y Luscinda<sup>489</sup> (entroncados con la leyenda de la Egipcíaca), veterotestamentarios a través de la síntesis poetizada del *Libro de Ruth*, e incluso orientales desde el relato profano interrumpido que cristianiza un *enxemplo* inicialmente lúbrico dado el estigma medieval hacia lo clásico. Prescindiendo ya del cañamazo encontraremos más adelante la historia del encuentro entre Diana, Fauno y Félix, liberada de toda utilidad o repercusión directa en su narradora, nieta de la diosa. El fragmentarismo conseguido a través de la ruptura de la trama sólida confiere una percepción impresionista del argumento, que sólo leído

<sup>488</sup> Técnicas o estructuras similares permiten a ambos autores vertebrar otras tantas novelas, muy cercanas todas ellas a la subtipología lírica. *El lenguaje de las fuentes* (1993), *La princesa manca* (1995) o *El valle de las gigantas* (2000) de Gustavo Martín Garzo, y *Sara de Ur* (1989) en el caso de José Jiménez Lozano (en cuyo haber figuran, además, colecciones de cuentos como *El grano de maíz rojo* (1988) cuyo formato permeabiliza el resto de su producción) ejemplificarían esta tendencia a la mixtificación intergenérica dentro de la prosa.

<sup>489</sup> La misma onomástica de ambos caracteres femeninos revelaría también el homenaje implícito a los dos personajes cervantinos encargados de funciones idénticas en el *Quijote*. La única diferencia radica en que mientras que las Luscinda y Marcela de Jarnés son exponentes de una historia paralela, las de Cervantes no sólo aportan sus respectivas historias (satélites), sino que finalizados sus relatos se incorporan activamente a la trama vertebrada por Don Quijote.

en su conjunto ofrece un anecdotario cotidiano protagonizado por Viviana en su afán por desentrañar el misterio del cosmos y el amor a través de su pasión vampírica por el mago. Las peripecias resultan muy sencillas y se desencadenan en el momento en que Viviana, acompañada por su innominado cronista y ataviada con el disfraz onomástico, dé gracias a la reina Ginebra que adopta trazas de mecenas trovadoresca. Angélica-Viviana llevará a cabo su labor como contadora infatigable de cuentos cuyo verdadero propósito es interesar a Merlín y seducirlo para arrebatarse el último de sus conjuros: la petrificación del hombre. La capacidad oratoria de la joven despierta finalmente la curiosidad del mago, que abandona el enclaustramiento en la torre norte del castillo<sup>490</sup> para sentir fascinación por el retablo intertextual y adventicio que ofrece la anacrónica linterna mágica en la que la figura de Don Quijote se percibe como fantasma paródico futurista con respecto al auditorio de Camelot. Viviana y Merlín, reunidos por primera vez en torno a Don Quijote, asumen la responsabilidad de corporeizar una trama minúscula en la que el encuentro y desencuentro amoroso trasciende la poética cortesana del Mediodía francés (pese a que Merlín se dirige a Viviana con la nomenclatura provenzal de “la enemiga”<sup>491</sup>) y favorece, como contrapartida, el análisis minucioso de las pulsiones y tendencias eruditas de todos los tiempos. La desmitificación del galanteo amoroso de todo relato caballeresco radica no sólo en la inversión del sujeto interesado y por tanto activo en la búsqueda y seducción del otro (en este caso, la inquieta, insinuante y osada Viviana), sino en la capacidad para desentrañar crítica y estilísticamente los afectos y efectos del amor, renovando las cuestiones amorosas stilnovistas de Bembo o el Aretino en plena vanguardia. La *poética belli occhi*, de cuyo canto al poder alienante de las pupilas glaucas se desprende la teoría *de los spritus* y la unicidad eterna de los amantes, vertebrada -por ejemplo- uno de los excursos más bellos de la novela, el condensado en el capítulo “La seducción”, inserto en una atmósfera cinegética de altanería que recuerda, con la plasticidad no de Goya sino de las miniaturas medievales, escenas del Códex Manesse. El pulso poético es tradicional pero remozado por el lirismo de Jarnés, que rebasa la baliza del ideograma del amor cortés y el *Dolce stil nuovo* para complementar la exaltación de la pulsión

<sup>490</sup> Se trata de un aspecto proxémico que se analizará más tarde y que retomarán invariablemente la Melusina sabia y también cronista de Lusignan, así como el Hechicero del rey Gudú o incluso el Merlín doméstico del novelista gallego.

<sup>491</sup> Op. cit. p. 165.

amorosa recurriendo a nuevas y antiguas isotopías que permiten universalizar el discurso. Así, junto a los *leit-motiv* citados, comparecen la esposa morena del *Cantar de Salomón*, o -sutilmente- Galatea rediviva en Viviana que atrae al hirsuto Merlín-Polifemo, formulando la cuaterna cultural ecléctica (provenzal, italiana, clásica y semita) que rememora obsoletas premisas modernistas. Y como síntesis del amor exaltado y jubiloso, aunque apremiante, de la corte de Arturo, Viviana y Merlín somatizan la dilogía del Eros vital contrapuesto al Anteros intelectual que ejerce su dominio en el castillo y que provoca el desprecio por los paladines de la Mesa Redonda en el hada. La precisión de Gracián a la que aspira Jarnés es ostensible en estas pausas más líricas que digresivas, porque a través de la pincelada referencial y la omisión de la glosa construye un texto repleto de alusiones hipertextuales que no se resuelven y que, precisamente por ello, le confieren la riqueza exegética que entraña. Lentamente, Merlín claudica ante los encantos de la discípula y, pese a su consciencia de que también para él “lejos quedó -la pobre loba- muerta” (“Mi juventud se extinguió hace ya tiempo, en el bosquecillo de Diana”<sup>492</sup>), se dejará seducir y persuadir por ella. Merlín pactará con la joven, cuyo proceso iniciático en la sabiduría –tendrá en el mago a su mentor- deberá recompensarse con el amor, impuesto y antinatural en apariencia, alegremente acogido sin embargo porque el trato no exige emoción alguna que no sienta ya. Viviana parece desear su conversión en una suerte de nueva Diana para poder contemplar a los hombres inermes en un sueño eterno, como la diosa blanca a Endimión. El *drutz* coronará la existencia de Merlín al sobreponerse a su consagración al conocimiento, al tiempo que enlaza argumentalmente con otro pasaje intertextual del sustrato bretón, protagonizado en este caso por Tristán e Isolda. La célebre pareja de Béroul es sorprendida por nuestros personajes durmiendo plácidamente en Brocelianda, la selva de la que también es oriundo Merlín y que funge como espacio conciliar de los caracteres del *roman courtois* artúrico y bretón. El momento es aprovechado por Viviana (y Jarnés) para introducir un nuevo ejemplo de deconstrucción desautomatizadora del material sustrático de la novela de caballerías a la moderna: la tradición nos ha legado, según Viviana, el pasaje en el que el rey Marco deposita sigilosamente su espada entre ambos, sustituyendo a la de Tristán como señal inequívoca de que los ha contemplado yacer juntos pese a aparentar lealtad al monarca. Es Viviana, sin embargo, quien deposita la

---

<sup>492</sup> Op. cit. p. 142.

espada de Merlín antes de la llegada del rey Marco, reformulando el episodio que se muestra así precursor de una de las claves de la posmodernidad finisecular que Andrés Ibáñez o Ángel García Galiano postulan: la reescritura de la historia/ Historia anulando el relato canónico al que acusan de mendaz, para ofrecer realidades paralelas en otros tantos mundos posibles. La breve modificación del *topoi* folclórico de “la huella del león” en nada afecta a la valoración última del episodio de *Tristán e Isolda*, sólo alcanza funciones renovadoras si el lector procede a hipotetizar con la afectividad del rey de Cornualles, que siguiendo el razonamiento lógico, habrá encontrado una espada entre ambos (la de Merlín dispuesta por Viviana) disipando su duda<sup>493</sup>; tal vez hubiese sido diferente su reacción si no hubiese hallado el elemento separador entre ambos durmientes, incurriendo quizá en la cólera que lleva a Tristán, al despertarse, a temer las represalias del rey y sus refuerzos<sup>494</sup>. Viviana habría sido la responsable última de que los amantes permanezcan con vida y no sucumban tras ser sorprendidos por el rey Marco. Del hada se valorará su magnanimidad, su talante protector de los enamorados y su actitud lúdica, detalle inapreciado por desconocido en los textos seculares de Béroul y Thomas que, sin embargo, en plena vanguardia arroja nueva luz sobre la historia

---

<sup>493</sup> “Con la espada desnuda entra en la choza [...]

El rey alzó el arma en alto:

Lo hace con furia, pero flaquea.

Si hubiera caído el golpe sobre ellos

Y los hubiera matado, habría sido gran duelo.

Cuando advirtió que ella llevaba la camisa,

Que entre los dos había separación,

Que sus bocas no estaban unidas,

Cuando observó desnuda la espada

Y que, colocada en medio, separaba sus cuerpos,

Y vio que Tristán vestía sus bragas:

“¡Dios mío!”, exclamó el rey, “¿qué quiere decir esto?”

Ahora que he visto [tales pruebas] de su conducta,

Ya no sé, Dios mío, qué debo hacer,

Si matarlos o echarme atrás. [...]

De amor reprobable no tienen intención,

Así que no heriré a ninguno. [...]

[Mas], voy a dejarles una seña tal

Que, apenas se despierten,

Podrán saber a ciencia cierta

Que han sido sorprendidos en el sueño, [...]

Y que no deseo en modo alguno matarlos”. Béroul, *Tristán e Iseo*, ed. Roberto Ruiz Capellán, vv. 1987-2025.

<sup>494</sup> Ídem, vv. 2095-2099: “-Amiga, no hay más remedio que huir.

Nos ha dejado para engañarnos:

Estaba solo, se ha ido a buscar hombres,

Piensa prendernos sin remisión.

Señora, huyamos hacia Gales”.

secular. Las mutaciones jarnesianas resultan, por tanto, mínimas pero decisivas en el remozamiento y proyección del verdadero rostro de la alumna dilecta de Merlín. Prosigue la trama con la recuperación de un conato de entrelazado proveniente del romance para asistir a la disociación de acciones entre la corte de Camelot, que se moviliza para hallar al raptado Merlín según consigna Viviana en larga nota manuscrita, y las experiencias de la pareja, que sacraliza su amor paganamente en el ara protegida por el baldaquino telúrico verde y oro. La desaparición del cerebro de Camelot ha invertido el detonante tradicional de la aventura y el rescate, pues no se trata ya ni de un personaje femenino desvalido, ni de la debelación de reino alguno tiranizado, sino de Merlín, el personaje que ha permanecido estático y que sólo al final de sus días reacciona visceralmente como preludeo del doctor alemán. Su jubilosa exaltación redundante finalmente en Viviana que en “El hechizo” desentraña, tras prolongadas zalamerías, el conjuro anhelado que pondrá en práctica de inmediato con el destacamento de caballeros de Arturo que los sorprende en su búsqueda desahogada del mago. Por otro lado, Jarnés gusta de reproducir con prismas diferentes aquellas unidades de sentido que hayan planteado núcleos narrativos relevantes en el relato. Ante la efectividad del tapiz futurista sobre el que la linterna mágica proyectó a Don Quijote, Viviana y Merlín vuelven a contemplar nuevas imágenes del hidalgo, que se vislumbran ahora sobre la superficie cristalina del lago encantado. La prorrogación del episodio modifica su contexto y se inserta en Brocelianda, pero no merma la reflexión moderna que, manteniendo homenaje y perspectiva cervantina al estilo de Valera, se efectúa sobre la investidura desnaturalizada de Don Quijote. La percepción y comprensión de Viviana ante la escena del caballero al que denomina Lanzarote es desmitificadora, porque frente a la lectura grotesca resultante de la confrontación entre la realidad anodina y el deseo del caballero por ingresar litúrgicamente en la Orden de Caballería, el hada alcanza una nueva exégesis, creativa, crítica y contemporánea que invalida la anterior y dota al fementido loco de potencial inagotable para crear nuevas realidades tan pragmáticas como la venta, o la Tolosa y la Molinera, porque aquéllas existen en su mundo consciente. Merlín, mientras tanto, no entiende la presencia de Don Quijote y ni siquiera extrae una valoración lúdica del juego de su investidura por el ventero y los juramentos sobre el libro de cuentas, como sí harán los contemporáneos de Cervantes. Merlín se escandaliza ante la desnaturalización del ceremonial vacío



La ceremonia-esa momia rígida, helada, que queda de las religiones cuando de ellas se ha exprimido la médula- es esta noche puesta en la picota<sup>495</sup>

porque pertenece al mundo de la caballería poética de Arturo, en el que el rito todavía entraña verdad y somatiza simbólicamente un ideograma vital no obstante condenado a su extinción pronta. El mago no ha asumido el poder performativo de la palabra que al nombrar, crea y conoce otras tantas realidades fácticas porque se integran, por su valor intelectual, en esa otra panrealidad plural y múltiple que todavía le es vetada al entendimiento humano. La Edad Media monolítica, fosilizada por el romance de caballerías y su poética responde a una sola arista del tiempo; su deconstrucción comienza, para Viviana, para Jarnés, para Valera y para Cervantes, en las insinuaciones lupanarias de las mozas de partido,

que vienen a reírse de ti, de nuestros caballeros de hojalata, de nuestros guerreros de piedra, de tus libros cabalísticos, de toda tu Edad, de todo tu mundo<sup>496</sup>.

La caballería esclerótica que inspira a Don Quijote ha sido veterada por la necesidad práctica de sobrevivir en el mundo hampesco de la venta para las ramerías, la utilidad de matrimonios ventajosos que preserven la honra adelantada para las “burguesitas acongojadas por contradicciones” y el afán por retener la opción última por sentirse vivas (como Morsamor, pero desde la urgencia física) en las “damas doloridas” como Altisidora, quien intitula el capítulo. Merlín se enerva ante la “mascarada” escenificada en el remanso del lago, asiste a su propia “caricatura” y se rebela ante la certeza de que la memoria de su tiempo devenga en retablo decadente. La decrepitud de los héroes clásicos se producirá cuando estos se sometan al reflejo de los espejos deformantes, no a la superficie del lago que se niega a que sobre sí y los suyos prevalezca un icono de esperpento ya citado. Merlín, personaje referencial en la Cueva de Montesinos como ejemplo de esta nueva poética de la ficción y la ironía, y figura reseca de la mojiganga con que los Duques procuran a Don Quijote el veredicto para el

---

<sup>495</sup> Op. cit. p. 205.

<sup>496</sup> Op. cit. p. 203.

desencanto de Dulcinea<sup>497</sup>, habrá preferido, tras la visión, pertrecharse en el Merlín sólido y autorizado por Monmouth, Wace, Malory o Tennyson, declinando la oportunidad de remozar su presencia como sí exige Viviana. Merlín es el personaje que al hilo de la contemplación del antihéroe cervantino abroga toda capacidad de desdoblamiento y autorrevelación al no asumir que también en él se integran las reproducciones de su imagen desacreditada (desde el paradigma artúrico) si se le percibe como un Merlín inmanente y no supeditado al universo de Camelot.

La pausa reflexiva sostenida a través del diálogo entre los protagonistas da paso finalmente al capítulo en el que se recoge el motivo legendario del enclaustramiento del mago en el tronco o gruta tras la invocación del conjuro por Viviana. “El baladro”, que mantiene toda la fuerza evocadora intertextual del título castellano anónimo publicado en 1498 por Juan de Burgos, recoge la claudicación definitiva como sabio de Merlín:

Tenías el orbe encasillado, Merlín; eras el mejor entomólogo del orbe, viejo mío; pero el orbe se te iba helando entre los dedos, se te iba petrificando allá, en tu torreón. Creías tocar una vida y sólo tocabas un esquema. De las cosas sólo te llegaba su irradiación abstracta. Vivías en un mundo categórico...<sup>498</sup>

Las palabras de Viviana condensan el *ethos* de Merlín y la confrontación entre el monolitismo perceptor del universo y el aperturismo crítico que, desde su aparente irracionalidad e intuición, resulta más humano sin embargo. “Antes podías formular una ley, pero ¿no es mucho más hermoso formular una duda?”<sup>499</sup>; el quebrantamiento del canon universal preside contundente el pensamiento de Viviana y es la actitud subyacente en la novela y en la iconoclasia de vanguardia. La resolución de la anécdota amorosa entre Viviana y Merlín está pronta, pero antes de ésta, en una pausa destinada a la exposición ensayística lírica se contrapone otra vez el conocimiento frío, intelectual, nocional y abstracto del mago (cuya estampa coincide con la anábasis pues él “sólo contemplaba el cielo”) con el que defiende Viviana, para quien la verdadera fuente de comprensión del universo dimana en la intuición de una realidad plena e

---

<sup>497</sup> *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, II-XXXV.

<sup>498</sup> Op. cit. p. 211.

<sup>499</sup> Ídem.

inasumible, a la que también contribuye el pensamiento humano individual (“El cielo es una cosa que nosotros mismos creamos contemplándolo”<sup>500</sup>).

Jarnés ha planteado la aventura intelectual y concentra el agón en el personaje de Merlín, por lo que la invalidación de la hazaña en sentido externo y centrífugo es absoluta. Sólo la dialéctica sostenida entre ambos resulta peripecia, pero no ya de las acciones sino del pensamiento y la razón. Merlín deseará regresar al cobijo del árbol de la ciencia secular por la seguridad que le ofrece el conocimiento reglado, siendo alertado de la imposibilidad del saber absoluto y de la desazón que comporta (“La inteligencia es el mismo demonio”<sup>501</sup>). El viejo mago se muestra arrepentido por el abandono de su cómodo rol fáustico y, aturdido, se deja conducir por Viviana al interior del tronco hueco para descansar:

Cenaron y se fue Merlín a acostar, como aquel que tenía sueño mortal. Después que la doncella lo vio dormido hizo sobre él su encantamiento, que él mismo le enseñó, y le encantó tan fuerte que no sentía cosa que le hiciesen. [...] Amigos [...] este hombre sabed que es hijo del diablo y sus obras hacía; y andaba en pos de mí por hacerme escarnio y deshonra [...] Cierto por mal suyo me cuidó deshonrar, que yo le acortaré su vida por lo que él contra mí pensaba hacer [...] y le metieron dentro en aquel monumento que estaba abierto; y lo hizo cerrar así como antes estaba; e hizo encima del monumento su encantamiento con letras y carátulas que él mismo le enseñara [...] Y así fue soterrado vivo y engañado por mujer virgen, así como él lo profetizó<sup>502</sup>.

El intertexto castellano se renueva profundamente a través de la aproximación lírica que al momento del baladro efectúa Jarnés. El modelo quedaba construido sobre premisas que obedecían al maniqueísmo establecido entre Dios y el Diablo, quienes interactuaban en constante ordalía auxiliando a Viviana y Merlín respectivamente. El duelo transcendente culmina con la victoria de la aprendiz y por tanto, de la divinidad permisiva y tolerante durante el relato de las añagazas hechiceras de Merlín, impidiendo finalmente el desdoro de la doncella. La magia medieval anatemizada sólo es

<sup>500</sup> Op. cit. p. 212.

<sup>501</sup> Op. cit. p. 190.

<sup>502</sup> *El baladro del sabio Merlín*, edición de José Javier Fuente del Pilar, pp. 454-455.

justificable desde la connivencia con el poder de Dios, que supremo, terminará imponiéndose en los esquemas teocéntricos propios del momento. La Viviana de *El baladro del sabio Merlín* responde al canon tradicional de la virgen sabia, piadosa y monocorde psicoemocionalmente (y contraria a la arraigada en la materia bretona) en quien la asunción de la magia y los hechizos se orienta hacia el bien porque se sojuzga aquélla a la omnipotencia divina que concede el dominio sobre un mínimo de parcela real ignota para el común de los mortales (y sin embargo diáfana para la elegida). El personaje de Jarnés invalida a su predecesora castellana, incluso cuando nuestra Viviana ha expuesto sus críticas airadas contra la de Tennyson, tal vez desconociendo a su homóloga en *El baladro del sabio Merlín*. Frente a la virgen Viviana hallaremos a la ardiente perseguidora de Merlín en su doble afán de conquista: la del hombre y, sobre todo, la del conocimiento intuitivo e irracional del universo. Merlín también es remozado en ambas propuestas, pues mientras que su encierro es la execración y castigo a sus artes diabólicas y su salacidad en el hipertexto del siglo XV, en plena vanguardia responde a la claudicación consciente ante Viviana a cambio de la pulsión que como Fausto, le haga redimir su existencia consagrada al estudio. Sin embargo, su estertor tremebundo ante el encierro irrevocable y eterno es incorporado por Jarnés, que opta por diferenciarlo precisamente en este sentido del anónimo que sólo hará despertar a Merlín horas más tarde (recordemos que ha sido enterrado en el monumento dormido), haciéndolo coincidir con la llegada del caballero Bandemagus. El grito pánico que rememora al que hará famosa a Melusina<sup>503</sup> (y que es lectura invertida del lanzado por Cristo en el final de su agonía) se preña de toda la desesperación de que Merlín es posible, siendo el nombre de la discípula su última invocación. Viviana, solícita con el viejo-niño al que incita a dormir “hasta que definitivamente podamos los dos, fundidos en uno, dominar la tierra”<sup>504</sup> lanza a su vez la promesa de redención para Merlín subyugado. Ahora bien, mientras que en el *Baladro* la salvación del mago respondía al esquema del interdicto con prueba determinante que sólo el héroe singularizado sabrá superar<sup>505</sup>, en el texto jarnesiano se suprime esta cláusula y sólo el juicio de Viviana

<sup>503</sup> Y que se contrapondrán (ambos) a la risa estentórea jubilosa de la misma Viviana.

<sup>504</sup> Op. cit. p. 214.

<sup>505</sup> En *El Baladro del sabio Merlín* la revocación del encierro eterno correrá a cargo del “Amador de los Amadores”, Tristán, para cuya culminación feliz habrá de superar, andando el tiempo, una prueba análoga a la que contiene el Arco de los Leales Amadores conjurado por Urganda en *Amadís de Gaula*. El gentil Bandemagus se ofrece solícito para liberar al mago tras escuchar los temibles baladros una vez que éste

ejercerá de pauta para la revocación del hechizo: “Yo volveré por ti cuando de todos ellos sólo quede su sentido decorativo”<sup>506</sup>. El momento se estipula doble en su lectura; “Apoteosis” es el episodio climatérico y el epílogo enigmático del despertar conjunto de ambos. Viviana, que se reintegró al tronco al finalizar el capítulo anterior, revive en el bosque de piedra de las ojivas góticas que han sustituido al baldaquino verde en el que ambos yacieron y que acogió al mundo feérico y latente de la reina Mab. Merlín y Viviana proceden del tiempo mítico, impreciso, legendario, paradójicamente ácrono, el tiempo inaprensible que se espacializó en el baldaquino verde y exultante, como símbolo telúrico. Ahora se habrá dado paso al bosque pétreo, de gótico artificio ojival, medieval pero estandarizado o fosilizado por el canon literario que también atrapó al mago y su hechicera, y que no obstante está en ruina. Un nuevo tiempo ha llegado, el de reincorporarse a la realidad metamorfoseados ambos en estatuas (y por tanto pétreos pese a que mantienen el hálito mortal que es el pensamiento), que se desplazan hasta Castilla para asistir al comienzo del retablo conocido a través de la linterna mágica y la superficie tersa del lago:

Merlín, ¿te acuerdas del caballero que velaba las armas en la venta? Pronto va a comenzar su historia. Vete a la cueva de Montesinos y allí prepárale una sabrosa aventura<sup>507</sup>.

El “sentido decorativo” epidérmico está a punto de recobrar nueva vida desde la poética transgresora insuflada por Cervantes y Don Quijote a los héroes del *courtois*, así como desde la revisión secular que la novela de caballerías a la moderna consigue. Viviana y Merlín han sido redivivos por Jarnés desde la inmortalidad borgeseana que confiere el arte. Finalmente, la presencia del cronista externo impide a Viviana responsabilizarse de lo impreso, porque en el último juego formal ofrecido por la novela (“Exhortación”) las cursivas marcan tipográficamente el deslizamiento de capítulo -y anafóricamente, la obra en su conjunto- hasta el hecho teatral, comportándose aquéllas como acotación con indicaciones proxémicas y gestuales en el juglar. ¿Se ha

---

despierta aterrado en su sepultura, aunque de igual modo será advertido por el cautivo de que tan sólo Tristán, que a la sazón cuenta con no más de dos años, logrará efectuar la empresa. Admirado por el elogio que Merlín hace del niño y futuro caballero, Bandemagus decidirá ponerse al servicio del próximo héroe.

<sup>506</sup> Op. cit. p. 214.

<sup>507</sup> Op. cit. p. 222.

reconvertido el narrador primigenio, acompañante e interlocutor inicial de Viviana, en el juglar reseñado? En ese caso, los capítulos previos habrían operado como texto oral del mester desgranado por una figura también innominada pero de contacto directo con el auditorio: “Damas y caballeros: la leyenda ha terminado”. Sin embargo, en el desplazamiento multigenérico de la obra y su valoración final como gran relato del (nuevo) mester de juglaría, la voz del narrador formula la *explanatio* personal sobre la Viviana conocida por él. La reflexión resulta a la vez crítica y metapoética, enlazando con las premisas de la novela occidental del primer tercio del siglo porque, prescindiendo de aspectos doctrinales o tendenciosos, resalta en ella la defensa de la obra literaria *per se*. La interpretación elaborada por el juglar, una más de las que conformarán la realidad final y plural del personaje tal y como aspiró Viviana, extracta no sólo la finalidad depositada en el texto, también en la vanguardia e incluso en todo el corpus:

Viviana acudió a luchar contra una Edad Media acartonada. Porque ella es la otra Edad Media. La verdadera, hecha de carne, de sangre y de espíritu<sup>508</sup>.

Por último, en el discurso efectista (y neorretórico) del juglar, se reclama para éste el aplauso sólo si se dio

“maña para abrirles el vientre a estos dos muñecos, silbad si realicé con poca destreza tan arriesgada autopsia”<sup>509</sup>.

La *captatio benevolentiae* entraña la última invalidación de ambos personajes, porque la resemantización dionisiaca alcanzada por Viviana se desautoriza, no para mantenerse en el arquetipo inmovilista medieval, sino para muñequizarse, que no es sino otro de los mecanismos del esperpento del que abominó Merlín. Sólo la ironía entreverada de humorismo (con la reminiscencia doble de Cervantes y Ramón) puede ofrecer al poeta auténtico, al creador definitivo de mundos posibles

---

<sup>508</sup> Op. cit. p. 227.

<sup>509</sup> Op. cit. p. 228.

por eso el humorista es el poeta verdadero y quien sólo puede manejar totalmente esa magnífica lira que vibra entre la tierra y el sol: el hombre<sup>510</sup>.

Viviana y Merlín, a quienes se invoca como protectores en la búsqueda de la nueva poética, habrán construido con su confrontación dialéctica, la trama diluida y lírica de la obra de Jarnés.

### **Viviana y Merlín, personajes líricos. *Soy universal*<sup>511</sup>.**

La novela lírica, a la que León Livingstone califica como antinarración dada la supresión del hecho épico y la aventura, subvierte las pautas constructivas tradicionales al incentivar la categoría del personaje y desleír fábula y trama. La secuencia de cuadros experienciales que vertebran el bagaje íntimo del personaje incide en la renovación del concepto de aventura, asumido ahora como prueba conducente a la autofanía del mismo que exige, también como rasgo renovador, la ejecución del agón no por un héroe activo, sino pasivo<sup>512</sup>. Los caballeros de Arturo que salen en busca de Merlín son el ejemplo simplificado del actante ejecutor de acciones impuestas externamente; por el contrario Merlín y Viviana representan la opción del héroe lírico, porque su refugio en el bosque no entraña huida constante y movimiento centrífugo o rectilíneo con respecto a los perseguidores, sino estadía plácida y detención del tiempo en el hada, y sólo hacia el final nostalgia en Merlín, no por la acción sino por el inmovilismo de otrora en el castillo del que ha sido cerebro. Frente al bosque funcional primitivo de los caballeros de Arturo (que ven en Brocelianda el camuflaje de los huidos, el escenario de la acción-reacción), el bosque telúrico y vital para los magos expone su valor como espacio de conocimiento y conquista del yo sólo para quienes hayan decidido dilatar el instante en empeño unamuniano<sup>513</sup> por comprenderse universalmente. Viviana y Merlín no se

<sup>510</sup> Op. cit. p. 229.

<sup>511</sup> Op. cit. p. 105.

<sup>512</sup> Ricardo Gullón considera que el personaje lírico “pierde su rotundidad, no su humanidad”, porque sacrifica la interpretación de unos hechos mensurables, palpables y de consecuencias relevantes que predeterminan a su vez otras tantas acciones a la introspección analítica, distensa y reflexiva de sucesos sencillos que no obstante conforman su esencia misma. Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra Crítica y estudios literarios, 1984, p. 26.

<sup>513</sup> Unamuno establece la diferenciación entre los conceptos de Historia e intrahistoria para a continuación derivar la aplicación de ambos términos a la concepción que el hombre posee de sí. Los grandes hechos o acontecimientos que pautan el tiempo diacrónico consignado canónicamente no son sino tiempo de la caducidad y lo efímero; frente a este, los sucesos minúsculos y aparentemente intrascendentes comportan la verdadera inmanencia de la Humanidad. Del mismo modo, el hombre protagoniza a lo largo de su vida

conceptúan personajes protagonistas de una historia memorable, sino personajes agónicos, en lucha consigo mismos para cuya conflagración final acuden al misterioso Brocelianda. Por estos motivos Jarnés es considerado por Gullón significativo novelista lírico; en sus obras la acción en proceso de resolución se presenta inversamente proporcional a la pausa destinada a la reflexión intelectual y la aprehensión intuitiva que engrosan la educación sentimental del personaje. La preponderancia del rol femenino como elemento vehiculador de la seducción, y el autobiografismo son considerados constantes de la narrativa jarnesiana que en *Viviana y Merlín* vuelven a suscribirse pese a que no responde la factura de la obra a la de la novela autobiográfica:

El personaje es así, en bastantes momentos, trasunto, si no contrafigura irónica del autor, y otras veces visión sonriente y más bien tierna de sus debilidades<sup>514</sup>.

De este modo, el personaje lírico es causa y consecuencia de la trama disuelta y conjuntamente detentan, como característica principal, una intensión en sus planteamientos que elimina la extensión tradicional que incluso cuantitativamente se comprueba en lo exiguo del relato. El personaje de la novela lírica está construido desde el detallismo poliédrico de experiencias fragmentarias -pero definitivas- que le aportan crecimiento y complejidad. El estado contemplativo de este modelo de personajes les hace penetradores de la esencia de las formas, elaborando a través de un código retórico simbólico imágenes de alta plasticidad visual y rica lectura. El adjetivo se antepone al sustantivo y al verbo porque permite la indagación en la materia y no la actuación sobre

---

episodios pragmáticos que revierten reflexiva o recíprocamente sobre él o su comunidad, y que manifiestan la faceta pública e histórica que cada individuo posee. Sin embargo, la esencia última de este mismo hombre radicarán en su particular intrahistoria, en la sucesión cotidiana, intrascendente, nimia o hipotéticamente vacua de experiencias, que por convencionales y reiterativas no sobresaldrán, pero que encerrarán la revelación del carácter puesto que lo van modelando. “Según Unamuno, los historiadores “han atendido más a los sucesos históricos, que pasan y se pierden, que a los hechos subhistóricos, que permanecen y van estratificándose en profundas capas. Se ha hecho más caso del relato de tal o cual añosa empresa de nuestro siglo de caballerías, que a la constitución rural de los repartimientos de pastos en tal o cual olvidado pueblecillo” [...] Hasta las creaciones inmateriales del espíritu humano llegaría, según Unamuno, la huella de esta distinción suya entre historia e intrahistoria [...] La historia le hace a uno ser español o francés [...]; la intrahistoria, lo que en cada hombre hay de intrahistórico, es lo que le permite decirse a sí mismo, sencilla y solemnemente, “hombre”. Pedro Laín Entralgo, “Historia sine historia” en *La Generación del 98*, Madrid, Austral, 1997, pp. 292-299. También resulta interesante cómo Unamuno se refiere vagamente al “siglo de caballerías” como etapa imprecisa que ejemplificaría el tiempo de la Historia (y ya estéticamente, la aventura).

<sup>514</sup> Vid. nota 512, p. 115.



la misma, de ahí que la confidencia, que en el caso de Viviana es sustituida por el diálogo, no verbalice sucesos sino perceptos (la volatilidad del humo, el flujo de las olas, la caída de una hoja, la traslación de las nubes azorinianas o la levedad del tejido de la tela de araña), conceptos e ideas. Personaje y fábula se sincronizan porque, como Viviana mostró a Merlín al indicarle que el cielo existe porque los hombres lo contemplan, la historia se formula porque el personaje comprende y asume su realidad. Resta plantearse por qué Jarnés elige el sustrato artúrico -y más específicamente el mito de Merlín y Viviana- para remodelar la materia del romance tradicional desde la deconstrucción vanguardista y las cláusulas de la novela lírica. Gullón ofrece la clave al estipular el “lirismo legendario” según el cual el humus folclórico o mítico se revela más que pertinente para la experimentación lírica:

El narrador detiene el curso de la narración y retrocede para buscar en el ayer una explicación indirecta de lo de hoy, suceso que apenas es nada fuera de texto y de contexto<sup>515</sup>.

Por último, en la construcción de la pareja protagonista Jarnés escapa al monolitismo propio del personaje del romance, impidiendo que el taxón tradicional pudiera reactivarse sobre ellos. Si esta categoría era distintiva entre ambos géneros narrativos para Frye, la complejidad analítica y expositiva de Viviana y Merlín refrenda la oposición a la estilización maniquea absoluta del rol del romance. Ambos somatizan las corrientes de pensamiento contrapuestas e inmanentes a lo largo de la Historia; el pensamiento apolíneo de Merlín es complementado dialécticamente por el dionisiaco de Viviana, el hada universal empeñada en revalidar nuevos planos de su yo, aun a expensas de que su cronista no lo logre:

intento copiar por mí mismo el difícil retrato del hada que hechizó a Merlín. Y pienso, a veces, si será la misma Viviana...<sup>516</sup>

Viviana reactualiza el mito secundario o tangencial inserto en el ciclo artúrico de su amor por Merlín. Su aparición en las primeras líneas de la novela de Jarnés la sitúa

---

<sup>515</sup> Ídem, p. 70.

<sup>516</sup> Op. cit. p. 104.

como icono desmitificador del personaje folclórico, pues si ha de mantener las características del rol femenino sabio y erudito, no extiende sus atribuciones hacia las del hada madrina protectora o benéfica, sino hacia la novedosa hada lectora, preludeo de Melusina. Las figuras femeninas del corpus, desde Donna Olimpia hasta Ardid (o la Nyneve de *Historia del Rey Transparente*) son lectoras formadas, cultas y eruditas, homenajes todas ellas al lector cervantino por excelencia aunque anulando el escapismo a través del libro que Bovary, Ozores o Karenina formularon en el siglo anterior. Los personajes femeninos de la nueva novela de caballerías leen no para huir, sino para conocer; su acervo lo componen obras de diferentes calados desde las que ansían penetrar el sentido de la realidad y el propio yo tal y como la Viviana de Jarnés muestra mediante su indignación con los poetas ingleses que la han petrificado en sus versos. Viviana es el personaje revelado a través de la isotopía romántica semidiabólica; emerge en la hora de las tinieblas numinosa y onírica, precedida por la risa de Pan que representa metonímicamente lo lúdico de la comedia y se convierte en seña de identidad recurrente en otros personajes líricos, como la Sara de Ur de Jiménez Lozano; la risa, compartida con Melusina, incidirá a lo largo de la novela en el carácter visceral y nutricio del personaje feérico. Su incorporación a la trama alterna, sin embargo, pautas de inserción del personaje procedentes del romance con el desarrollo novedoso que le impone la modalidad lírica. De este modo, su encuentro con el narrador-lector del “Prólogo” se dirime casi desde el *don contraignant*. El don en blanco solicitado por el hada será la defensa de su honor mancillado por la tradición textual y la mendacidad de los textos canónicos, defensa para la que no se requerirá curiosamente de episodio violento alguno, sino de la comparecencia testimonial del mismo para que, desde su crónica (indefinible genéricamente por cuanto apreciamos en la “Exhortación” final), dé fe de la verdadera pluralidad del personaje. Viviana es inmortal, como también el personaje homónimo de Borges o los de Mujica y Woolf, porque será a través de la literatura como alcance la inmanencia. Además, de entre los rasgos singularizadores de Viviana descuellan su capacidad analítica de la esencia del resto de caracteres y la consciencia metapoética, que la impulsará a conceptualizar en numerosas ocasiones al coro de personajes secundarios como meros muñecos o figuras de atrezzo, subrayando la filiación literaria de los mismos. El personaje del rey Marco de Cornualles inspira en Viviana el juicio compasivo sobre su funcionalidad como rol estereotipado en el

romance bretón (“El pobre ha perdido la memoria. No recuerda su papel”<sup>517</sup>), del mismo modo que le sirve de objeto de animalización valleinclanesca al afirmar con sorna que es “el ciervo más decorativo de toda nuestra enorme Edad”<sup>518</sup>. Los personajes de la nueva novela de caballerías poseen conocimiento pleno de su cariz literario; la ficción es la médula de sus esencias y, poseedores de esta certeza, diseccionan crítica y deconstructivamente a sus compañeros y a ellos mismos elaborando -ya en el caso de Viviana- complejas puestas en abismo intertextuales en las que desde el laconismo de Gracián que vindica Jarnés, se intuyen las correlaciones literarias. Abarcan éstas a Malory y Cervantes, Montalvo, Ariosto, Darío, Unamuno, al anónimo de la épica francesa al afirmar de Merlín que “tiembla su barba florida”<sup>519</sup>, e incluso al venero bíblico que, como a Absalón, le hace al mago enredarla entre el bosque. La voz narrativa se confunde con el relato de la propia Viviana, quien al afirmar de los caballeros artúricos que

sencillos y puros, eran juguetes de los espíritus diabólicos de los bosques como de las esquivas doncellas del castillo<sup>520</sup>

ratifica los planos jerarquizados de la ficción que eleva sobre el héroe acartonado del romance artúrico al hada y a Merlín por la autofanía que obtienen gracias al paso del tiempo. Viviana tampoco se aparta de una esencia literaria asumida e incluso vindicada en su polifacética totalidad, por lo que ofrece un ejemplo más de conciencia unamuniana de su naturaleza ficticia al incitar a Merlín a

continuar nuestra leyenda. Somos los enamorados más ilustres de la época, y es preciso inventar algo interesante. Piensa en nuestros altos destinos<sup>521</sup>.

Viviana ejerce de distribuidor discursivo de las intervenciones del consejero de Arturo, cuya ascendencia textual traza desde la ambigüedad y la pluralidad de fuentes. Merlín es el contrapunto de la aspirante a maga y con él contrarresta su *pathos* en

---

<sup>517</sup> Op. cit. p. 179.

<sup>518</sup> Op. cit. p. 180.

<sup>519</sup> Op. cit. p. 146.

<sup>520</sup> Op. cit. p. 110.

<sup>521</sup> Op. cit. p. 180.

constante efervescencia. Merlín es el personaje estanco e inmóvil cuya única inquietud se registra en su mente. Su genealogía incierta (desde la infancia-paráfrasis céltica de la de Jesús como niño sabio entre los doctores, hasta la resolución de la cimentación del castillo de Vortigern, ya como mago juvenil que Monmouth recoge) no ratifica el carácter de benefactor autorizado por Dios que los textos bretones ofrecen (en oposición al *Baladro* castellano), sino que porta la transgresión profana y esotérica que le hacía hablar “en nombre del Señor, pero de un Señor cuyo nombre escondía”<sup>522</sup>. Las aristas que escamotean la única verdad autorizada sobre ambos son profundas porque *Viviana y Merlín* no está concebido como texto monocorde sino polifónico, aprovechando el lirismo para conciliar diferentes perspectivas literarias (de ahí la mención al tratamiento sobre el mago de Cervantes, Ariosto y Rabelais). Viviana, al presentar a su amante, procura disociarlo del rol del auxiliar folclórico que se consagra al estudio y que, por medio de la investigación, domeña las fuerzas ignotas de la Naturaleza. La protagonista opta por la actualización de Merlín a través del pensamiento contemporáneo, y logra renovarlo al ejemplificar en él la ataraxia barojiana frente a su anhelo juvenil porque, como el sobrino Hurtado, Viviana

quería saber qué hilillos mueven al hombre, cuáles eran los verdaderos resortes del amor y del odio, de la desesperación y de la fe<sup>523</sup>.

Como contrapunto a la aprendiza y concertado con el fatalismo de Darío, ahora a Merlín

la tierra con sus lagos y sus frondas, y la carne con sus frescos racimos le son indiferentes<sup>524</sup>.

El icono del mago solipsista se desplazará convenientemente durante los primeros capítulos para conformar, mediante el ritmo binario en el que ambos se

---

<sup>522</sup> Op. cit. p. 115.

<sup>523</sup> Op. cit. p. 167.

<sup>524</sup> “[...] lo que no conocemos y apenas sospechamos,  
y la carne que tienta con sus frescos racimos,  
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,  
¡y no saber adónde vamos,  
ni de dónde venimos!...

Rubén Darío, “Lo Fatal”, *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2000.

integran, el retrato preliminar de Viviana. Acude la aprendiz a la corte de Ginebra pertrechada por el disfraz onomástico de estirpe cervantina que le permite actuar como juglaresa bajo el nombre de Angélica, encubriendo, si no intenciones aviesas como las de determinados modelos femeninos del romance bajo el don en blanco, sí al menos egoístas al focalizar su objetivo en la seducción de Merlín. Su onomástica ficticia resulta parlante y paradójica: la “mensajera” en nada se asemeja al personaje de Ariosto (aunque sí en belleza a la Angélica del poema de Lope) y desde su impostado antropónimo traza un juego de despersonalización que le impele a hablar de sí misma en tercera persona y presentarse como paladina del rey Marco de Cornualles en Camelot. A través del juego de los “yo” posibles del disfraz, Viviana sugiere: su identificación vaga como Gran Dama del Lago mentora de Lanzarote, remonta sus orígenes folclóricos a la adaptación bretona de la Deméter clásica aunque deformada, establece su ascendencia serpentífera que la iguala a la tentadora de Eva, manifiesta sus capacidades chamánicas al animalizar en búho al centinela perpetuo, petrifica como nueva Medusa a los caballeros artúricos<sup>525</sup> y suscribe con todo ello su esencia ctónica, genésica y primigenia. Viviana corporeiza el árbol de la vida mientras que para Merlín queda el personaje de la miniatura de Llull que contempla absorto el árbol de la ciencia: “si no estudias para vivir más intensamente, ¿por qué estudias?”<sup>526</sup>. Mientras que Viviana anhela trasfundirse con Merlín para alcanzar la otredad germinal de un orden nuevo (“enlazada a ti, quiero crear un mundo nuevo”<sup>527</sup>), el mago asume que su tiempo expira y que “las rosas van a helarse en mi cabeza o en mi pecho”<sup>528</sup>, lamentando el tiempo fugitivo en su soliloquio con Cronos. El hada es exaltación jubilosa de los sentidos y los afectos, que llegan a fundirse como pulsión única sólo perceptible si se es consciente del instante dilatado vivido; Viviana rebasa la gloria del poeta que exclamara “que el morir de amar naciese” porque el amor se muestra implícito en la existencia y sólo ansía “morir de sentirse vivir intensamente. Morir del deleite más profundo: sentirse, gota a gota, fluir la vida”<sup>529</sup>.

<sup>525</sup> En el conocido lienzo “El hechizo de Merlín” de Burne-Jones se la representa con serpientes entrelazas al cabello.

<sup>526</sup> Op. cit. p. 141.

<sup>527</sup> Op. cit. p. 144.

<sup>528</sup> Op. cit. p. 143.

<sup>529</sup> Op. cit. p. 172.

Por ello, el personaje del relato lírico experimenta una sensorialidad extrema mediatizada por la intuición. Viviana es el personaje hiperestésico que penetra el flujo de vida de Brocelianda incluso en sus más ínfimas manifestaciones, y que concentrada en la percepción de lo inane (el tejido de la tela de araña salpicada de gotas de rocío) desentraña el sentido último del tiempo y la existencia. La intensificación de estos aspectos, que ni se reseñarían en el romance de caballerías tradicional ni tampoco en la novela de acción (divergente a esta otra “antinarrativa”), comporta el ahondamiento psíquico y afectivo en el personaje, al que no se puede calificar como agente o ejecutor mecánico de la acción porque ésta ha desaparecido. Finalmente, la omnipresencia de Viviana y copresencia de Merlín empalidecen cualquiera de las referencias al mundo feérico y legendario del que proceden ambos (Titania y Mab, Oberón u Ogrín<sup>530</sup>, o los caballeros artúricos de entre los que destaca mínimamente Lanzarote comparecen en algún momento), si bien no dejan éstas de actuar como *ritornelli* exquisitos que recuerden el universo fantástico naturalizado en el que el lector se mueve al compás marcado por el hada.

La fuerza vital de la hechicera y juglaresa radica en su capacidad de subversión de las certezas tradicionales y la generación de la hipótesis y la desconfianza como medios también del conocimiento, mucho más heterogéneo y universal, verdadero eje de la modernidad del personaje y su deseo de inmanencia:

Nada hay ya firme dentro de Merlín. Comienza a dudar. De sí mismo, de su sabiduría, de todo lo que no sea su vehemente deseo de hoy. Ya mira recelosamente a la posteridad, que no sabrá juzgarle<sup>531</sup>.

Paradójicamente, Viviana, que ha rehuido el canon, se convierte en numen inspirador de la literatura lúdica de vanguardia (“Con Viviana y Merlín. Gratiae et sapientiae laus”<sup>532</sup>).

---

<sup>530</sup> Se trata del ermitaño ante quien Tristán muestra su arrepentimiento por la pasión fatídica que lo arrastra hacia Iseo, solicitando al mismo tiempo su consejo y absolución. Es, por tanto, otro de los personajes referenciales de la materia bretona y legendaria de la que participa Jarnés, reforzando la universalidad de este mundo autónomo en el que las hadas y los mitos se dan cita porque la pareja protegida por Ogrín comparecerá más tarde para propiciar la reformulación del episodio de la espada depositada por Marco como ya se comprobó. También al eremita se le fusiona eclécticamente con el Bautista denominándolo el “San Juan de Brocelianda” por sus conminaciones implacables a los habitantes del bosque.

<sup>531</sup> Op. cit. p. 193.

**El castillo y la selva como espacios orgánicos. Anacronismo y acronía.**

La novela lírica se caracteriza por el fragmentarismo inherente a la percepción de la realidad por el personaje<sup>533</sup>. Revierte esta asunción en el manejo poliédrico del cronotopo, que quedará modificado por el foco íntimo y absolutamente subjetivo con que aquél se enfrenta a su entorno (tiempo y espacio) inmediato, y lo vaya recomponiendo hasta encontrar en él el reflejo del propio yo. Dentro de su encuadre espacial, hacia donde el personaje dirija su inquietud el lector encontrará la sublimación, generalmente simbólica, del contexto. Los aspectos intrascendentes que en una trama de acción quedarían soslayados recobran funcionalidad en la (trama) lírica, ya que se convierten en significantes formales de pulsiones o reflexiones solipsistas, construyendo una coordenada dilatada, caleidoscópica e intermitente. *Viviana y Merlín* no se ajusta plenamente a la multiplicidad espacial simbólica de la narración lírica porque mantiene un compás binario que permite ubicar a los personajes en dos ámbitos claramente definidos, tanto en su composición externa como en su exégesis connatural. El castillo y el bosque, los dos grandes núcleos aglutinantes de la trama en el romance de caballerías, se mantienen en la novela jarnesiana, aunque son sometidos a la revisión inexorable de la vanguardia y la prosa lírica. Veamos cómo.

La irrupción de Viviana en el “Prólogo” está marcada por el “tono medio” del sol que declina y a cuya luz se traza, con pincelada impresionista, un instante también medio (que actualizaría el *beatus ille*) en el que el hada es sorprendida leyendo. Tras el viaje que incorpora al narrador-cronista al universo feérico de Viviana, que se corresponde con el enclave de Camelot, el primero de los espacios líricos con los que nos enfrentamos es el castillo de Arturo, al que se superponen nuevos valores trascendentes. El castillo que intitula el capítulo homónimo es castillo interior o morada triple personificada. El recinto se compone de tres grandes plantas que se desenvuelven como codificación de otras tantas actitudes y vivencias, y que contempladas de manera

<sup>532</sup> Op. cit. p. 230.

<sup>533</sup> Henry Bergson, el filósofo francés que permeabiliza la poesía machadiana y que la novela lírica estiliza plantea el siguiente símil: “El movimiento evolutivo sería algo sencillo y podríamos determinar rápidamente su dirección si la vida describiese una trayectoria única comparable a la de una bala maciza disparada por un cañón. Pero nos encontramos con un obús que ha estallado enseguida en fragmentos que, siendo ellos mismos especies de obús, han estallado a su vez en fragmentos destinados a estallar una vez más, y así sucesivamente durante mucho tiempo. Sólo percibimos lo que se halla más cerca de nosotros, los movimientos dispersos de los pedazos pulverizados. A partir de ellos debemos ascender, escalón a escalón, hasta el movimiento original”. Henri Bergson, *Memoria y vida*, textos escogidos por Guilles Deleuze, Madrid, Alianza, 1987, p. 88.

integral fungen como cuerpo conjunto que descansa sobre un terno orgánico. Así, la planta baja se corresponde con el vientre y las extremidades inferiores, alberga a marmitones y gente del servicio y representa las pulsiones más instintivas y viscerales (también los convencionalismos fisiológicos que garantizan la supervivencia). La gradación ascendente neoplatónica (e incluso paulina al vincular Camelot con un cuerpo vivo por el equilibrio entre sus miembros pese a la diversidad entre ellos) impone en la segunda de las plantas el piso principal, el corazón. Junto al trono de Arturo se hallan las estancias del consejo y la capilla, los caballeros se encuentran cerca respaldándolo y todo se vertebra en torno al marco teórico del amor cortés al que Viviana considera dialéctico y por tanto muerto. El torreón superior, en la zona más elevada del recinto, es el ejemplo de la anábasis ininterrumpida que Merlín realiza en su aspiración de conocimiento pleno por su consagración al estudio y su escudriñar perpetuo de las estrellas. El torreón corporeiza el cerebro, y el cerebro del castillo es Merlín. La secuenciación de órdenes es progresiva en cuanto a complejidad y crecimiento personal, emocional e intelectual, pero apenas modifica el icono del *cronotopo* medieval y áureo salvo en la inversión de las dependencias del sabio, que se desplaza desde las grutas subterráneas (la cámara de D. Yllán y la celda del P. Ambrosio) que entrañaban catábasis hermética, hasta el punto más alto y noble (los torreones de Merlín, Melusina, el Hechicero...). Sin embargo, el castillo es execrado como espacio claustrofóbico por el espíritu panteísta de Viviana, vertebrándose el relato espacialmente a partir de este momento (“El rapto”) en torno a Brocelianda. El espacio vegetal enmarañado, fosco y exuberante representa el ámbito de la revelación del yo a través de la fusión con la madre Gea que Viviana lleva a cabo desde sus reflexiones hondas al hilo de las experiencias que su huida con Merlín le reporta. El bosque, contemplado selectivamente según el foco casi cinematográfico que impone Viviana, se manifiesta centrífugo frente a la compartimentación estanca que presidía el castillo. Como en el romance de caballerías, en él se conciertan los seres pertenecientes al mundo onírico de las hadas, y aunque se encuentra desprovisto de figuras teratológicas que somaticen el mal dentro de la dilogía maniquea (de la que Jarnés ha prescindido para construir su novela), su funcionalidad es análoga externamente a la que portaba en los hipertextos tradicionales: lo desconocido que permite al héroe asumir el alcance de sus fuerzas se acrisola en Brocelianda, bosque por antonomasia del ciclo artúrico. La selva entrañaba en el



romance caballeresco la potencialidad de otros mundos paralelos en los que la presencia de lo maravilloso quedaba naturalizada; la fantasía y sus códigos transgresores del programa físico y pragmático que rige el mundo empírico estaban polarizados en dos grandes ámbitos: el castillo o corte y el bosque. Cada uno de estos polos rige en el romance una serie de intervenciones sobrenaturales que le es más propia. Grutas, cavernas, fuentes, lagos, ríos (como espacios salvajes) pueden concitar otros tantos universos autónomamente reglados (la vida submarina entre riquezas inimaginables, la cueva y sus pasadizos repletos de tesoros, la caverna en la que habitan seres monstruosos...) que la competencia lectora tradicional no identifica con el extremo opuesto que es el castillo (y sus hechizos o anatemas al recién nacido por hadas rencorosas, apariciones portentosas de auxiliares, artilugios mágicos que sirven para la ordalía, profecías u oráculos...). El bosque es el espacio folclórico que mejor permite ramificar las opciones de lo maravilloso porque resulta más irracional que la corte y su etiqueta reglada. *Viviana y Merlín* no emplea estas excrecencias de lo maravilloso como contextos pragmáticos de su trama, los menciona a través de Viviana y desde dicha referencia impone la evasión anhelada para la protagonista y la sugestión lírica para el lector. Viviana, que se ha filiado como nieta de Diana y ha asumido la identidad de la Dama del Lago que veló por Lanzarote, se revela a Merlín como figura de naturaleza lacustre mayor que las ondinas o nereidas, poseedora de un palacio submarino esplendoroso de presencia constante no sólo en los cuentos folclóricos (como los que Jiménez de la Espada, Valera o Bécquer recreaban), sino también en el romance artúrico y la nueva novela de caballerías. El descenso hasta el palacio retoma la invalidación de la catábasis ígnea clásica<sup>534</sup>, si bien el monstruo que actúa como mentor de la pareja de magos no es de signo diabólico como sí sucedía con Grendel o su madre. Así, la promesa de Viviana se formula en los términos

te llevaré al fondo de mi fuente encantada, donde hay para nosotros un lecho de coral. Nos llevará un monstruo obediente a mi voz, que conoce todos los caminos de Bretaña<sup>535</sup>

---

<sup>534</sup> Ya se comprobó en *Beowulf*, así como en Valera ante el final de *Morsamor* o en su cuento "El pescadorcito Urashima".

<sup>535</sup> Op. cit. p. 168.

y de ella arranca la espacialización del tálamo nupcial en una coordinada maravillosa que renueva el modelo precedente. Por su parte, el tiempo que se hermana al espacio del bosque es el tiempo mítico que permite su detención cronológica (de la que deviene la dilatación del instante o eterno presente que vive con delectación Viviana y del que nos ocuparemos más adelante) y la potencialidad absoluta del mismo hasta jugar anacrónicamente con lo venidero, que se contempla en virtud al poder sobrenatural de Viviana. El tiempo de la leyenda resulta ácrono, y por ello en él se amalgaman todas sus facetas, la diacrónica que se aherroja al flujo lineal (y que encadena imágenes pasadas y futuras) y la sincrónica o inmanente de la *durée* lírica. De la intersección de ambas surge la universalidad de este tiempo legendario perceptible desde la hiperestesia, porque el tiempo reside en cada realidad contenida en el espacio por minúscula que sea. En *Viviana y Merlín* lo sobrenatural se reviste de prospección temporal hasta identificarse como prolepsis en sucesivas ocasiones. La anacronía evidencia el manejo del tiempo forzado en su transcurso hacia delante, pero dotado de las funciones oraculares que posee la discípula de Merlín. La inserción de estos pasajes resulta plenamente novedosa, es ejemplo de la revisión del componente temporal en la novela de vanguardia y abre la posibilidad de tratar de modo semejante otros tantos episodios en el corpus sobrevenido. Sin embargo, de entre las anacronías consignadas (algunas de ellas con clara intención lúdica y humorística como es el caso de la Escuela de Policía Angelical de la que salen recién licenciados los “menudos custodios”<sup>536</sup>) sobresalen dos: la linterna mágica que anima el tapiz y el submarino predilecto de Viviana. El Futurismo preside la escena en la que los habitantes de la corte se han congregado para observar el futuro, que Viviana proyecta con una linterna mágica y que resulta en su conjunto un episodio que homenaja al eclecticismo en que los cauces artísticos conviven en el momento. La fascinación por el cinematógrafo es seña de identidad de la vanguardia<sup>537</sup>, que pulsa la estética y la inquietud intelectual del primer tercio del siglo XX. Su presencia en el texto de Jarnés radica en que el hada haya transportado hasta la primitiva Edad Media el proyector y una suerte de cinta de metraje en la que se ha filmado a Don Quijote con el baciuelmo avanzando junto a Sancho:

<sup>536</sup> Op. cit. p. 113. Los pequeños custodios velan por la pureza del espíritu humano. A ellos declara la guerra el concilio diabólico, pues también desean captar almas en la Tierra y condenarlas, como nueva manifestación de rebeldía y desaprobación contra Dios y su plan redentor a través de Cristo.

<sup>537</sup> Especialmente significativa resultó la publicación de *Cinelandia* (1923) de Ramón Gómez de la Serna.

-Que apaguen las antorchas y entonces comprenderéis [...] El salón quedó en tinieblas. En el tapiz de plata tiemblan unos álamos, avanzan unas sombras... [...] Avanza el caballero. Es alto, huesudo, esquelético. Trae un bacín por yelmo, un puñado de hojalatas por armadura, un penco por corcel. La Mesa Redonda contempla, despavorida, a aquel intruso [...] ¡Es un loco disfrazado! –Calma, señores míos. Es un loco, tal vez; pero un loco enamorado, como todos vosotros. Y en modo alguno pretende ofenderos. Dejadlo llegar. Tiene su alma cautiva por la sin par Dulcinea<sup>538</sup>.

La visión del caballero espantajo, al que los artúricos habrán calificado de “villano”, “bufón”, “truhán”, “mendigo”, “histrión”, “espectro”, “farsante” o “loco disfrazado” inculca en el conciliábulo reglado y funcional de la caballería prístina el repudio hacia la desmitificación de la que serán objeto estético cuando llegue el tiempo de la ceremonia momificada que Viviana mencionara a Merlín. La imagen del caballero y su escudero no sólo es la proyección ante los paladines de su futuro degradado, también es depositaria de la finalidad poética deconstructora de la obra. El tiempo funciona inversamente al sortilegio del P. Ambrosio, porque mientras que para Miguel de Zuheros implicaba la retrotracción hacia una juventud física pero no emocional, para los caballeros de Arturo comporta visualización futura, no redentora sino condenatoria a la extinción (o la renovación desde el nuevo canon, si se asume). Por su parte, al considerar el carácter de Merlín se pudo adelantar la segunda de las proyecciones propuestas por Viviana, ahora ya en exclusiva ante el mago. Don Quijote armado caballero daba paso a la canción que el Merlín de los Duques recitaba y que operaba en el auténtico la reprobación hacia su caricatura esperpéntica, así como su deseo de permanencia en el icono inveterado hasta entonces. La anacronía es el espejo crítico y metapoético que confronta al personaje (o al coro que estos formen) con su propia esencia, en cuya construcción participa la deformación futura. La autocontemplación en presencia y potencia no es sino un ejercicio lúdico, un juego, una mera representación que se refrenda en el término retablo con que se titula el capítulo, de reminiscencias cervantinas si se le asocia al de Don Gaiferos. En cuanto a la segunda de las evocaciones anacrónicas atempera ésta su condición de objeto maravilloso cuando Viviana designa como “hallazgo humano” al monstruo acuático que deberá conducirlos

---

<sup>538</sup>Op. cit. p. 133.

hasta las profundidades del lago, y que para Merlín es un artefacto diabólico. El submarino tan sólo será conceptualizado como elemento fantástico precisamente por su recuperación para el pasado, porque no entraña la maravilla medieval que provoca estupefacción en el lector contemporáneo. El submarino adivinado confirma una vez más el carácter universal y ácrono de Viviana, quien afirma de sí que

Viviana no tiene edad ninguna y escoge de cualquier época sus medios de seducción y de transporte<sup>539</sup>.

La última anacronía la vivirán conjuntamente transformados en estatuas pétreas trasladadas hasta Castilla siglos más tarde para contemplar la vivificación, en tiempo real, del retablo cervantino.

Por último, la fusión de espacio y tiempo en *Viviana y Merlín* se reviste de pausa lírica y tiempo caído. La propia concepción de Viviana alerta del inmovilismo temporal contrapuesto a la fluidez de Heráclito, dotando de inmanencia y eternidad a seres y espacio. El eterno presente en el que vive el hada -porque en ella no se percibe la mutación que provoca el paso de éste- lo condensa Viviana al indicar que

mi madre me concibió soñando. Nací con el primer brote de una primavera-nadie sabe cuál- porque todas son una y la misma<sup>540</sup>.

A menudo, la anulación de la linealidad del tiempo revierte en la anacronía poética desde la que conciliar en un mismo espacio -y desde el sincretismo de trazas modernistas y modernas- personajes provenientes de diversas tradiciones que comparten así esencias atemporales. Son frecuentes estas amalgamas a lo largo de la novela de Jarnés, porque compartiendo un mismo cronotopo invalidan el tramo temporal que la historia literaria les ha asignado. Por ello, junto a los gnomos de procedencias septentrionales

se habían entremezclado hechicerías y milagros, profetas y brujos, ninfas y vírgenes, San Sebastián y Apolo. Al mismo Redentor se le llamaba el

---

<sup>539</sup> Op. cit. p. 169.

<sup>540</sup> Op. cit. p. 161.

Caballero Jesús<sup>541</sup>, y en el mismo celeste Cáliz se habían vertido unas gotas de vino dionisiaco...Y siglos más tarde este mismo Cáliz había-¡ay!-de caer desde las manos de un sacerdote a las de un tenor<sup>542</sup>.

En otro momento, walkyrias, amazonas y euménides proponen destrezas físicas que Viviana no cree poder alcanzar. La conciencia de la presencia activa de estos con independencia de su escalafón diacrónico consolida la inmortalidad de que goza la protagonista. La fusión de los diversos segmentos temporales formula un tiempo mítico en el que las peculiaridades de cada uno de aquellos se disuelven hasta quedar en sus esencias universales e inmodificables, que hacen que en Merlín, el celta Myrdith, se fundan la iconografía clásica y semita: “Bajo su barba de lino, siempre juvenil, como un Hermes disfrazado de Padre Eterno”<sup>543</sup>. La fusión visual que recrean las pausas descriptivas líricas reivindica el tratamiento ácrono del tiempo, que no se concibe sin embargo, como tiempo caído en el sentido negativo impuesto por Cioran, sino como eclosión plena del mismo por presentar en relación de simultaneidad todas sus aristas y vértices, como si de un tiempo cubista se tratase. En otras ocasiones la acronía se consigue suspendiendo el tiempo de la acción y dilatando el instante en el que se consigna un suceso de mínima trascendencia narrativa, por ejemplo, las largas pausas descriptivas que canalizan la contemplación silenciosa de Merlín durmiendo por parte de Viviana. En ellas, el lector asume como perspectiva visual la mirada de la propia hada, que actúa como cámara cinematográfica concentrada en el primer plano lento con el que registrar el movimiento de las pupilas del amante durante el sueño. El tiempo de la contemplación es tiempo estático en su apariencia, pero reflexivo y activo emocionalmente; Viviana lee el monólogo íntimo que Merlín durmiente sostiene consigo mismo (arrogándose la omnisciencia de un narrador heterodiegético) y que le lleva a confirmar las sospechas de que el mago desea experimentar el amor, como Fausto ante Margarita. La ternura de las caricias y el beso de la discípula se recogen lentamente en una escena de naturaleza lírica. La detención del tiempo halla numerosos

<sup>541</sup> Cf. *La Cristiada* de Diego de Hojeda (1611).

<sup>542</sup> Op. cit. p.113. El procedimiento por el que la estampa evocada resulta ecléctica por su abigarramiento se mantendrá en *El unicornio* ante la necesidad de homologar a Melusina con Viviana en su calidad de personaje feérico y eterno ante cuyos ojos han desfilado los protagonistas de la ficción occidental. Además, en ambas novelas la alusión velada al *Parsifal* wagneriano se funde con los textos primitivos del ciclo.

<sup>543</sup> Op. cit. p. 112.

episodios más a lo largo de la novela de Jarnés, pero es la descripción vivificadora de la piedra en “Apoteosis” la que penetra en la nueva realidad del cronotopo permitiendo que el lector visualice movimientos apenas perceptibles. El sesgo que Jarnés imprime es opuesto al carpenteriano del “Viaje a la semilla”<sup>544</sup>, porque frente a la involución germinal de la realidad Jarnés se anticipa forzando el tiempo progresivo y planteando una suerte de superposición de planos cinematográficos que hacen que

De pronto, la glorieta va adquiriendo una clara expresión de eternidad. Los árboles estrían sus troncos, las ramas se lanzan con más ímpetu al encuentro de otro empuje semejante. Ya no quedan troncos, sino fustes. Ya no quedan ramas, sino ojivas. Ya no quedan hojas, sino la bóveda apretada. Ya no quedan redondeles de sol, sino florones de oro. Y cuando alguna rama rebelde no acierta a encajarse dentro de los haces interiores, brinca a la intemperie y allí fragua un caprichoso botarel. Y todos los pequeños monstruos que voltijeaban por el bosque van huyendo de la cárcel de piedra, y al querer lanzarse al aire libre quedan presos en la maravillosa arquitectura, ya convertidos en gárgolas. ¡Divino conjuro!<sup>545</sup>.

El hechizo obra como traslación desde el tiempo mítico al tiempo de la Historia, porque Viviana y Merlín han inventado un nuevo arte, el gótico, desde el que contextualizar cuantos acontecimientos sucedan hasta el presente que circunscribe al cronista y sus lectores. Finalmente, la piedra adquiere doble exégesis a través de la novela, pues si inmortaliza a los caballeros de Arturo en Brocelianda<sup>546</sup> haciéndolos fósiles a los que renovar y revivir a través de la deconstrucción textual, también disocia el tiempo mítico en el que los personajes se insertan, del histórico que arranca con los

---

<sup>544</sup> “Las aves volvieron al huevo en torbellino de plumas. Los peces cuajaron la hueva, dejando una nevada de escamas en el fondo del estanque. Las palmas doblaron las pencas, desapareciendo en la tierra como abanicos cerrados. Los tallos sorbían sus hojas y el suelo tiraba de todo lo que le perteneciera. El trueno retumbaba en los corredores. Crecían pelos en la gamuza de los guantes. Las mantas de lana se destejían, redondeando el vellón de carneros distantes. Los armarios, los vargueños, las camas, los crucifijos, las mesas, las persianas, salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas. Todo lo que tuviera clavos se desmoronaba. Un bergantín, anclado no se sabía dónde, llevó presurosamente a Italia los mármoles del piso y de la fuente. Las panoplias, los herrajes, las llaves, las cazuelas de cobre, los bocados de las cuadras, se derretían, engrosando un río de metal que galerías sin techo canalizaban hacia la tierra. Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro, volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa”. Alejo Carpentier, “Viaje a la semilla”, Madrid, Alianza Cien, 1993, p. 25

<sup>545</sup> Op. cit. p. 219.

<sup>546</sup> Podrán resultar preludios del Ninfeo y Sacro Bosque de los Orsini de Mujica.

textos góticos primigenios de Chrétien, punto de partida de la Viviana falseada por los documentos de poetas:

Huraño Cronos de la barba lanuda: engulle neciamente nuestros días sin tuétano, nuestras horas sin médula; puedes devorar nuestros despojos. Nunca podrás llegar hasta la cumbre, blanca de luz de estrellas, donde la gracia y el saber se funden<sup>547</sup>.

### **Voz y polifonía. Crónica y biografía alodiegética.**

El último de los componentes narratológicos consignados participa de las premisas constructivas de la novela lírica y manifiesta su rupturismo a través de la fusión de diversas voces responsables del avance de la trama, de las que escamotea su origen en ocasiones con la finalidad de incorporar al lector a un *continuum* locutor tan ctónico y envolvente como Brocelianda o Viviana. La novela arranca con la presentación del lector entusiasta de la figura del hada artúrica, hasta el que llega ésta solicitando su compañía hacia Camelot para que dé testimonio de sí, desmintiendo a los poetas alevosos que la han desfigurado. La primera muestra de polifonía radica en la incorporación inicial de una voz alodiegética que justifica su crónica desde la necesidad por presentar un documento en el que se ofrezca otra visión sobre su heroína (nueva revalidación del manuscrito encontrado clásico, que en esta ocasión no es hallado fortuitamente para optar por la conciencia autorial plena). El narrador erigido en cronista se dirigirá a continuación a sus narratarios potenciales (los lectores a los que queda destinada la obra), al tiempo que autojustifica su labor siempre desde el conocimiento directo de la fuente de información. El narrador comienza por establecer su propia trasposición hacia la figura del biógrafo<sup>548</sup>, rol éste hasta cierto punto inadecuado en el texto porque en modo alguno *Viviana y Merlín* es una biografía lírica del hada sino la recuperación sobredimensionada de un único momento decisivo en la trayectoria eterna de su protagonista. Por su parte, Viviana emprende un juego de resonancias pirandellianas al buscar un autor que redescubra su verdadera esencia,

---

<sup>547</sup> Merlín dedica estos versos a Cronos, convencido de la inmortalidad entrañada en las pulsiones vitales que Viviana le propone. Op. cit. pp.195-196.

<sup>548</sup> El eventual biógrafo manifiesta que “nunca hubiera escrito la historia de esta pequeña parte de sus hazañas sin entenderme con ella personalmente” (Op. cit. p. 103), solicitando así la benevolencia del lector, ya que la credibilidad estará unida indisolublemente a la experiencia compartida.

envolviendo la pretensión contemporánea en el discurso tradicional del *roman courtois* que el lector definitivo identifica cercano gracias a la traslación paródica hecha por el *Quijote*. Viviana adopta el idiolecto caballeresco, que Cervantes remeda irónicamente y al que también contribuye el cronista futuro<sup>549</sup>, pero verbalizando en él la teleología metaliteraria pretendida y hasta hoy válida. Más adelante, cuando el foco visual indeterminado del narrador o Viviana se detenga para contemplar a los caballeros de la Mesa Redonda, la recuperación del *incipit* del discurso ante los cabreros ratificará la consciencia de la base cervantina, tanto en la formulación retórica como en la poética de la ficción del relato de Jarnés:

¡Los Caballeros de la Mesa Redonda! Nunca una falange de tan insignes varones se apiñó fraternalmente para algo tan insólito como ir en pos de unos cuernos. [...] ¡Dichosa edad y dichosos tiempos aquellos que así hicieron hervir la fantasía de nuestro sin par Don Quijote, haciéndole prorrumpir en su discurso famoso ante la docta academia manchega!<sup>550</sup>

Por otro lado, el discurso de Viviana también es un tejido rico en puestas en abismo metafóricas e intertextuales, fruto del conocimiento profundo y simultáneo de la tradición occidental; cuando invita a su peculiar biógrafo a conocer “a la reina Mab, a Titania...y a su Platero<sup>551</sup>” evidencia un carácter inmortal que la lleva, como a Melusina o al Orlando de Woolf, a asimilar todas las tendencias y lecturas en un sincretismo referencial en el que conviven la reina de las hadas, el tejedor Bottom, Shakespeare y Juan Ramón<sup>552</sup>. En otras ocasiones dirá de Ginebra (“la etérea reina bretona”) que es “Beatriz”<sup>553</sup>, ahondando en la afinidad discursiva del amor cortés y la superación stilnovista y neoplatónica de Dante. Por otro lado, la intimidad con el hada de que blasona el narrador imprime a su texto (el texto) la verosimilitud análoga a la que el hallazgo del manuscrito en los cimientos de cualquier ermita comportaba en el romance

<sup>549</sup> “Cuando acabé la lectura, me alcé, irritado, exclamando: -¡Poeta fementido! Tal villanía...-No gritéis. Bien se conoce que nacisteis en la patria del gran desfacedor de entuertos. Mi agravio no ha de producir contusiones, como no sean las ilusorias de algún malandrín metido a juez. Sed, desde ahora, mi fiel abogado defensor”. Op. cit. p. 106.

<sup>550</sup> Op. cit. p. 110.

<sup>551</sup> Op. cit. p. 106.

<sup>552</sup> Se recordará que en *El sueño de una noche de verano* el tejedor cautivó a la reina (bajo los efectos del hechizo de la flor que provoca el amor) disfrazado de asno.

<sup>553</sup> Op. cit. p. 109.



caballeresco. Sin embargo, y como contrapunto, en esta misma actitud familiar y cómplice podría entrañarse la acusación de mendacidad sobre lo expuesto, debido a que no se produce la mediación correctora de la propia Viviana y, de haberla habido, no se deja indicio de ello. El narrador, como el traductor del manuscrito aljamiado, ha podido remodelar, recrear o relatar indirectamente las confesiones de Viviana, de quien ya hemos comprobado su omnisciencia heterodiegética con la lectura del sueño de Merlín:

Merlín, Merlín...Estás a punto de odiar a Plotino –tu hosco y sucio camarada-; estás a punto de proclamar lo ingrove como único puntal de toda firme y viva arquitectura. Estás a punto de declarar a tu cuerpo –ese cuerpo que te enseñó a odiar a Plotino- rey y señor de todo el pequeño mundo humano. Tu cuerpo en total armonía, no como el castillo de Arturo, donde cada porción está en pugna con el resto<sup>554</sup>.

La objetividad plausible en el relato alodiegético se ve anulada en fragmentos como el anterior, en el que la capacidad de penetración del narrador en el decurso de los pensamientos de un personaje es notable. El cronista no responde al estatus del narrador taumaturgo o sobrenatural entre cuyos poderes está la omnisciencia (de la que Don Quijote y Sancho se hacen cruces por haber plasmado hasta sus pensamientos más recónditos el sabio concedido a sus aventuras), por lo que lo expuesto pertenece a la elucubración subjetiva tras analizar unos hechos o indicios externos. El cronista reelabora sus impresiones tras presenciar los episodios protagonizados por Viviana y Merlín, episodios que por reducir la narratividad están subordinados a la reinterpretación personal de los mismos. El relato no es estrictamente una biografía o crónica personal supervisada y autorizada por el hada, porque Viviana no dicta al cronista un texto original de cuyo hecho quede constancia y tampoco permanece en una diátesis alodiegética inamovible, ya que la voz en primera persona destinada a contar desde su calidad testimonial se diluye hasta confundirse con la de la propia protagonista<sup>555</sup>. El cronista no resulta ser una fuente objetiva o aséptica, precisamente

<sup>554</sup> Op. cit. p. 194.

<sup>555</sup> La complejidad a la hora de desentrañar la ascendencia de las voces responsables de desgranar la historia conducen hasta el estilo indirecto libre en el que será imposible determinar si lo expuesto corresponde al monólogo interior de Viviana, a la reformulación de la reflexión de la primera por parte del cronista, o a una voz heterodiegética omnisciente tradicional que trasciende a ambos.

porque considera que todo lo abordado formó parte de su íntimo trato con la amante de Merlín. Al mismo tiempo, es el único cauce posible si se quiere redescubrir a Viviana, quien paradójicamente habrá renegado de todo texto único o canónico que ofrezca lecturas invariables.

En otras ocasiones el juego polifónico plantea, pero no explota, la tangencialidad con otros géneros no necesariamente literarios, como es el periodístico o la declaración judicial en ejercicios heterológicos. El recurso resulta un hallazgo en las novelas de la nueva vanguardia de los setenta, así como en las posmodernas o *roman fusion*, que trabajan con él constantemente. En *Viviana y Merlín* tan sólo se recurre a esta estrategia puntualmente, sin pie a desarrollo posterior y desde una perspectiva lúdica y cómica; las recomendaciones finales (“Exhortación”) del juglar ante el público que desee acercarse hasta la novela adoptan el tono conminatorio del prospecto farmacéutico:

A quien el alegre espectáculo del mundo o la felicidad de alguno de sus hombres contriste, el humorismo nunca podrá servir de estimulante, sino de tóxico. Envenena a quien no puede bien asimilarlo. No lo tomen los enfermos de espíritu. Téngalo siempre a mano –ya hay magníficos almacenes en el gran arte de estos tiempos- el sano espíritu, el limpio corazón<sup>556</sup>.

Si de la Escuela de Policía Angelical egresaban los nuevos ángeles de la guarda terrenales, en el mismo plano irónico se ofrece información al lector sobre la concepción del anticristo a través de “un juglar acreditado<sup>557</sup>” en el concilio diabólico de Viernes Santo. El juglar con calidad de periodista brinda al narrador unas declaraciones formuladas en el interior del consejo en el que presumiblemente se encontraba para cubrir el evento. Bajo este guiño divertido al género periodístico, Jarnés habrá trazado una escena indirectamente dual por la geminación de la estrategia con la que engañar a una doncella para que conciba a Merlín como antagonista maniqueo de Cristo. La duplicidad iconográfica, renovada no obstante desde sus planteamientos exegéticos, es una de las claves de la novela lírica para Gullón; a través del plan con que contrarrestar el mesianismo divino (plan finalmente desestimado por Lucifer) el autor

---

<sup>556</sup> Op. cit. p. 230.

<sup>557</sup> Op. cit. p. 113.

opta por la revisión del *cronotopo* de la Anunciación. Junto a las reseñadas, la voz de la propia Viviana reconvertida en Angélica se alza para incorporar niveles narrativos en segundo grado cuando recita ante el auditorio los cuentos ajenos a la trama principal (salvo los que se insertaron por cañamazo de rescate como se vio). En otras ocasiones, personajes tangenciales como Tristán e Isolda sostienen diálogos reproducidos por el narrador-cronista, el fluir libre de conciencia aparece a través de la pausa monologal de Merlín hacia su decrepita persona, y la injerencia de nuevos discursos no prosísticos (el extenso soliloquio entre el mago y Cronos volcado en verso blanco) incide en la interacción genérica, que concluye con la reconversión de todo lo expuesto en un texto de naturaleza oral por exponerlo un juglar sobre el que no queda clara su plena identificación con el cronista. Sin embargo, al autodenominarse “el juglar de estos días”,<sup>558</sup> esclarecerá el sentido último de narrador y polifonía. Si bien es cierto que la acotación con que comienza el capítulo final enlaza con la objetividad pragmática del último párrafo del anterior, también lo es que permeabiliza toda la narración del espíritu oral del bululú, actitud lúdica y vanguardista que intuye que la fusión de cauces expresivos es la clave de la modernidad. Autoconceptuado como juglar, el narrador demanda para sí un papel análogo al de los primitivos divulgadores de la historia de Viviana y el mago, pero sin omitir su contemporaneidad apostillando “de estos días” (al modo en que Valera también indicase que su última novela era “libro de caballerías a la moderna”). Hay un interés primordial en ambos autores, iniciadores básicamente del corpus, por establecer su función revitalizadora de un género obsoleto formal y temáticamente desde la asunción de premisas nuevas dictaminadas por la evolución y de los nuevos formatos de la novela. Por ello, el nuevo juglar no se limita a la exposición conductista de los hechos que se impondrá en la narrativa de dos décadas más tarde. El relato alodiegético se ha permeabilizado de omnisciencia precisamente por la valoración personal que sobre lo vivido como testigo lleva a cabo. Declara abiertamente sus intenciones, que en nada distan de las de la propia Viviana

desdivinizarla quizás un poco. La Edad Media tuvo su relicario en el castillo de Arturo. Viviana hubiera querido zarandear alegremente el ceñudo relicario. Viviana acudió a luchar contra una Edad Media

<sup>558</sup> Op. cit. p. 227.

acartonada. Porque ella es la otra Edad Media. La verdadera, hecha de carne, de sangre y de espíritu<sup>559</sup>.

Su concepto final de obra y vida descansa en el clásico teatro como *imago mundi* calderoniano

La tierra y el mar son desdeñados en nombre del aire azul, telón de boca del gran teatro del mundo donde termina la meliflua y única representación...<sup>560</sup>,

del que sólo prevalece la poesía vital que Viviana ha encarnado.

---

<sup>559</sup> Op. cit. p. 227.

<sup>560</sup> Op. cit. p. 228.

**II.3.3. *MERLÍN Y FAMILIA*, Álvaro Cunqueiro (1955)**

**Otra vuelta de tuerca (genérica) al ciclo artúrico**

Tras la década de los cuarenta, en la que el tremendismo y la denuncia social se confrontan a esa otra literatura afecta al régimen, aburguesada y “garcilasista” (como su homóloga poética), surgen dos voces narrativas diferentes a cuantas tendencias las preceden o se muestran contemporáneas: Juan Perucho y Álvaro Cunqueiro. Encuadrados en la tradición literaria de otras lenguas peninsulares –la catalana y gallega respectivamente- ambos ofrecen sendas trayectorias personalísimas y autónomas que impiden todo conato de clasificación desde las directrices o parámetros genéricos usuales, incidiendo en numerosas y abiertas calificaciones y clasificaciones, entre las que escogemos la que Ignacio Soldevila propone haciendo de la narrativa de éste último ejemplo de “novela de la Historia”, en contraposición a la novela histórica estandarizada. Si en ésta la *res* clásica o materia argumental se supeditaba al constreñimiento espaciotemporal de la macrohistoria documentada en crónicas, la novela de la Historia<sup>561</sup> adolecía de la libertad del mejor ejemplo de “escritura

---

<sup>561</sup> El autor justifica la dilogía terminológica propuesta en 1980 en los siguientes términos: “[...] distinción entre novela histórica y novela de la Historia [...] esta última se distingue de la anterior en ser una utilización de la Historia como objeto novelesco, y se caracteriza notablemente por la voluntaria confusión de niveles y periodos históricos. Ésta puede adoptar diversas formas: 1) repetición incesante de tipos y arquetipos a lo largo del tiempo (*Don Juan, La saga-fuga de J.B.*); 2) mezcla de tiempos, culturas y personajes en una girándula de vistosos anacronismos (*Un hombre que se parecía a Orestes*); 3)

desatada”, ficcionalizando el decurso de los acontecimientos graves hasta mitificarlos, legendarizarlos y autorizarlos como hechos plenos y contundentes dentro de una realidad integral que los acepta como veraces porque manifiestan lo que pudo haber sido y no fue pero que por pensarse y haberse corporeizado a través de la palabra han adquirido la esencia real del mundo posible. Cunqueiro basará su producción en los parámetros que, por otro lado, Sanz Villanueva revisa y que, amplios e imprecisos son

un mundo mágico, de raíz imaginativa [...], escenarios estilizados [...] una libertad absoluta en la que se transgreden o desaparecen las coordenadas espacio-temporales y en las que lo insólito puede tener lugar al saltar por encima de las barreras de la lógica [...] En ellos hay además, otra nota distintiva fundamental: un fino humorismo, un sentido lúdico de corte intelectual que hace de la amenidad una de las principales virtudes de toda la narrativa de Cunqueiro<sup>562</sup>.

Por todo ello, *Merlín y familia*, la obra seleccionada por el corpus y publicada en 1955, escapa, como también *El caballero Kosmas* o *Libros de caballerías* (éstas dos de Perucho) al taxón de novela convencional al conciliar en su arquitectura interna y formalización externa cláusulas pertenecientes a otros subgéneros como el cuento, la novela lírica y la de formación, pudiéndose integrar también ahora como ejemplo de obra “plurigenérica” si atendemos a la nomenclatura y definición de García Berrio<sup>563</sup>. La heterogeneidad estructural y la recuperación de la materia artúrica –aglutinada una

---

equiparación entre leyenda, mito e historia como fabulaciones de un mismo nivel de credibilidad (*Merlín y familia*, *Ifigenia*, *El golpe de estado de Guadalupe Limón*). Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol.1, Madrid, Cátedra, 2001, p. 455. Los ejemplos propuestos pertenecen fundamentalmente a Gonzalo Torrente Ballester y al autor que nos ocupa en el presente apartado, Álvaro Cunqueiro. Además, la inclusión de *Merlín y familia* como novela de la Historia en la que comparten identidad en cuanto a planos de realidad- ficción las diferentes tramas o unidades narrativas insertas se podrá comprobar en el momento en que Felipe no establezca diferencias y autorice como hechos probados desde la enigmática temporalidad de su amo Merlín, hasta las peripecias variopintas de quienes hasta la selva de Esmelle se acercan en busca de auxilio o los relatos fabulosos y enigmáticos que los huéspedes cuentan a su vez, camino, por ejemplo, de Santiago. Mito (Merlín y Ginebra, don Lanzarote...), leyenda y facecias, cuentos folclóricos de diversos orígenes...se hermanan hasta conformar una única materia temporal: la del tiempo ácrono que fabula la Historia.

<sup>562</sup> Santos Sanz Villanueva, *Historia de la Literatura española*, 6/2, Barcelona, Ariel, 1994, 5ª edición, p. 103. Frente a la oferta terminológica de Soldevila, Villanueva opta por la descripción extensiva (no intensiva) de la narrativa cunqueiriana, aportando las que habrán de ser las claves básicas del autor gallego.

<sup>563</sup> Cuando “[...] la construcción de un texto puede requerir el concurso de géneros diversos [...] nos encontramos ante el texto plurigenérico o plurigénero”. Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*, p. 146.

vez más en torno al personaje de Merlín como ya hiciera tangencialmente Jarnés-devienen en una obra que no se ajusta plenamente a la valeriana novela de caballerías a la moderna porque rebasa la concepción novelesca, por más proteica que ésta pueda llegar a ser. El contenido neocaballeresco o la recreación del universo artúrico van a admitir a lo largo del corpus ofrecido diversas perspectivas o enfoques, renovación todas ellas del micromundo de Chrétien y resemantización de motivos folclóricos universales del paradigma del relato de caballerías. En cualquier caso, la secuencialidad lineal, causal y consecutiva que favorece el desarrollo de la trama desde la estetización personal de cada autor se mantendrá inalterada. Una línea argumental sojuzgada al paradigma temático de lo caballeresco conducirá cada título del corpus, cuya diferencia principal con *Merlín y familia* radica en la proximidad de éste con los textos en prosa de ficción constituidos a través de “capítulos-cuentos” a los que recurre la narrativa finisecular del siglo XX y que también se han planteado como clave constructiva tanto de la narrativa del autor como, muy en particular, de la novela que nos ocupa<sup>564</sup>. La remembranza desmitificada que de Merlín efectúa Cunqueiro difiere de la vanguardista esbozada por Jarnés, del mismo modo en que divergirá de los merlines que *El rapto del Santo Grial* y *La rosa de plata* ofrezcan tres y cuatro décadas más tarde. El icono revocado (y renovado) del mago parte del desleimiento que le reporta la estructura final del texto, que habrá optado por situarlo como sujeto pasivo y receptor de la galería de roles tangenciales instados por las tribulaciones que sólo el sabio hechicero sabrá solventar. La novela de Cunqueiro se resuelve como concatenación arbitraria de capítulos autónomos en su mayoría (lo que permitiría una lectura aleatoria), a los que mínimamente se suman otros en los que sí se advierte una determinada progresión temática porque se encuentran vertebrados por la figura de Merlín. Como denominador común de las peripecias de la familia del mago hallaremos la transformación galleguizante y mítica (muy en la línea valleana y maravillosa de *Flor de santidad* o *Divinas palabras*, o también *El bosque animado* de Fernández-Flórez) del bosque de

<sup>564</sup> Óscar Barrero, en la citada *La novela española como género híbrido (1939-1961)*, menciona la permeabilidad de *Merlín y familia* con el relato oral y popular, tanto por su estructura como por la invitación a continuación futuras que el final abierto provoca. A ello añade que Antón Risco propone clasificar *Merlín y familia* más como colección de cuentos que como novela convencional: “más complicado es analizar la narrativa de Cunqueiro intentando demostrar, como han pretendido hacer varios estudiosos, su carácter novelístico, porque lo cierto es que el texto del escritor gallego se queda [...] corto en extensión: puede aumentar su longitud hasta el formato de la novela breve, pero no llega al de la narración extensa. ¿Es necesario, por ejemplo, catalogar *Merlín y familia* [...] como novela y no (opinión de Antón Risco) como “colección de cuentos”? [...]”.



Brocelianda en la selva de Esmelle<sup>565</sup>. A su vez, la novela de Cunqueiro se exenta de trazado intertextual alguno con respecto a sus predecesoras inmediatas: *Viviana y Merlín* y *El baladro del sabio Merlín*. De lo que no cabe duda es que el taumaturgo ha resultado suficientemente imperativo como para reconducir y monopolizar el interés de ambos novelistas, soslayando el resto del universo artúrico que se encuentra sin embargo mucho más presente directa o veladamente en el censo de títulos restantes de nuestro programa. El resultado de Cunqueiro será un texto heterogéneo, intergenérico (y plurigenérico consecuentemente), permeable a la narrativa cervantina (por otro lado, siempre indisociable de cuantas obras nos ocupan). Las claves de la exégesis formal de la obra se vierten en el prólogo, tras cuyo análisis el lector advierte los siguientes aspectos axiales para su desarrollo:

- 1) La novela se concibe como **memorias de marcada complejidad intratextual**. Felipe, el fámulo de Merlín, se convierte en el autor implícito representado y narrador testigo y por tanto alodiegético de unos sucesos entrañables pese a que permanecerá innominado hasta bien avanzada la trama. Las memorias, que en este caso no se orientan hacia la relación de acontecimientos personales sino ajenos<sup>566</sup> (aun cuando éstos hayan afectado al narrador cronista), proyectan sobre Felipe los rasgos que lo hacen homólogo al Ismael testigo de las aventuras del Capitán Ahab o al Íñigo especular ante Alatríste, pero también diferente a la gran cronista de todo el corpus: Melusina. De este modo, la *mise en abyme* del pacto de ficcionalidad volcado a la crónica personal propondría a un Felipe dedicado a las labores de ecdótica, redacción y

<sup>565</sup> Mariano Baquero Goyanes consigna como “variaciones sobre un tema” a aquellas unidades narrativas de marcada autonomía semántica y estructural que sin embargo, poseen un tronco común que las pone en correlación con otras tantas unidades análogas. Con frecuencia pueden verse recogidas en obras de gran envergadura tipificadas a priori como novelas. En ellas subyacería una arquitectura interna cuantitativa mermada únicamente por un hilo conductor, por ejemplo temático, que impide la plena independencia de los relatos. Junto a la unidad temática, D. Mariano adjunta también la presencia de personajes que reaparecen y propone como ejemplo primero *El Decamerón* y los cuentos protagonizados por el bobo Calandrino. (Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*). Merlín, Felipe y la selva de Esmelle funcionarían como elementos vertebrales de la novela desgranada a través de sus posibles “variaciones”: Merlín como receptor del caminante y alivio de sus males, Felipe como voz tejedora de los hechos fragmentarios y Esmelle como espacio edénico y mítico en el que lo real maravilloso se hace viable.

<sup>566</sup> Los detalles contractuales por los que Felipe se cría en casa de Merlín recuerdan a su vez los dispensados, por ejemplo, por la picaresca o Valle (*Flor de Santidad, Ligazón...*), pues el muchacho asume el “puesto de mozo y de media mesa y estribo, por once pesos al año y mantenido, las zuecas que gastase y los remontados de chaqueta y calzón, amén de cuatro pares de medias por año nuevo, dos blancos y dos negros”. Álvaro Cunqueiro, *Merlín y familia*, Barcelona, Destino Libro, 2003, p. 18. En adelante, se citará por esta edición.

orden no sólo de los materiales literarios surgidos al hilo de sus experiencias junto a Merlín, también de otros tantos anteriores a su tiempo que “verificaron” las andanzas primeras del mago –nacimiento e infancia- a través de manuscritos, anales o viejas crónicas. Se convierten éstos en fuentes primitivas y heterogéneas que enlazarían con el tópico del manuscrito encontrado y contribuirían, paradójicamente, a resaltar la veracidad del personaje pero también a disipar cualquier detalle preciso y próximo dada la distancia temporal que los separa de Felipe y los lectores. Ello se deberá a la condición -intuida por el muchacho- de inmortalidad de Merlín, lo que lleva a que estos hipertextos vetustos resulten medievales y, aunque no se expliciten, bien puedan referirse a Nennio, Hilda o Beda el Venerable, así como a Chrétien pese a su modernidad con respecto al terno previo. El fámulo de Merlín habría devenido de este modo en lector implícito de dichas fuentes, o al menos receptor de las mismas, y sólo tras conocer estos testimonios se habría convertido a su vez en el narrador alodiegético responsable del relato que se desgrana, simultáneamente, ante los narratarios en que se transforman los huéspedes del mesón gallego. Por último, las estrategias juglarescas, la apelación directa y cualquier mecanismo que facilite la función fática permitirán a los lectores reales y definitivos verse reflejados en las líneas.

- 2) Como consecuencia de la premisa anterior *Merlín y familia* ofrece matices, por mediación de Felipe, que podrían asemejarla a la **novela de formación** tradicional. El *bildungsroman* se revelaría, en cualquier caso, tenue por alodiegético<sup>567</sup>, pues ni ofrece el recorrido íntegro sobre la evolución del personaje principal (Merlín estático e inamovible), ni tampoco sobre quien da cuerpo a la voz narrativa, pues Felipe opera más como criado testimonial que activo coprotagonista de los hechos. Sin embargo, sobre Merlín y Felipe se

<sup>567</sup> El hecho de que Felipe no se centre en sí mismo sino en Merlín a través de su experiencia laboral y personal (no olvidemos que se trata de un subalterno pese al trato, condición e incluso designación como “familia”) rebaja la intensidad con que habitualmente se muestra el crecimiento o madurez del narrador-protagonista. Rodríguez Fontela, citando a Lukács, indica a propósito del *bildungsroman* que “el protagonista enfrentado a “en conflicto” con-“las crudas realidades de la vida” por las que va conformando su personalidad- “va así creciendo bajo múltiples experiencias” –y se autoconoce- “se encuentra a sí mismo”- [...]–“se identifica con su función en el mundo”, María de los Ángeles Rodríguez Fontela, *La novela de formación*, Kassel, Reichenberger, 1996, p. 35. Sólo de manera muy subliminal se extrae el proceso formativo de Felipe durante su adolescencia y juventud a través de las vivencias y reflexiones que hayan podido conformar su carácter tranquilo, observador y melancólico.

advierde un poso de roles clásicos de mentor e iniciado que, desde la senectud desde la que relata el antiguo interno, es reconocible. La biografía de Felipe, leída y sobreentendida como reverso de la de Merlín, manifiesta el influjo que el mago y maestro casi imperceptible ejerció sobre el muchacho.

- 3) Las pautas de la **novela lírica** vertebran el texto en ocasiones. La necesaria analepsis interna homodiegética que ha de llevar a cabo Felipe desde su presente enunciador hasta el tiempo que rememora va a propiciar la negación de toda yuxtaposición causal y consecutiva del tiempo y lo acaecido. Los recuerdos se vuelven inconexos, autónomos y, además, se han volcado como discurso lírico pues exaltan la emotividad intimista del entonces muchacho. Es precisamente esta fragmentación de la memoria verbalizada la que vehicula la aplicación del taxón capítulo-cuento a cada una de las unidades de sentido completo y acabado de que se compone la obra de Cunqueiro.
- 4) Por último, resultarán constantes a lo largo de los capítulos las apreciaciones o **reflexiones metaliterarias** que incluso en el prólogo ya se adentran abiertamente en la pertinencia de consignar a la materia narrativa como “cuento”. La conciencia de los narradores sobre la naturaleza literaria de lo expuesto por ellos se convierte en clave de modernidad a lo largo de nuestro censo de obras. La pausa digresiva, de aspectos próximos al ensayo, no está contemplada en *Merlín y familia* con la soltura con que Valera, Jarnés o más tarde Mujica la insertan en el testimonio de sus narradores. Las volcadas al hilo de las reflexiones de Felipe se trazan sobre las concomitancias entre vida y relato, y como Cervantes al suspender el juicio de Don Quijote ante su descenso a la cueva de Montesinos, Cunqueiro hace que Felipe no se pronuncie sobre las realidades maravillosas naturalizadas que han jalonado su adolescencia. Así,

Verdad o mentira, aquellos años de la vida o de la imaginación fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo leer el paño de estas historias, ovillo a ovillo<sup>568</sup>.

---

<sup>568</sup> Op. cit. p. 9.

Junto a la doble duda (nuevamente de esencia cervantina) el lector advierte la metáfora pronta, aunque justificable etimológicamente, del texto como tejido. Los capítulos, en su número y disposición final, urden la tela o paño conjunto, pero al descender al nivel primitivo de la elaboración del mismo aparecerá la materia inicial, el ovillo-capítulo con el que se ejecuta cada unidad. Los hilos de orígenes diversos hábilmente devanados hasta conformar aquéllos conformarán un tapiz extenso en el que se han de reproducir escenas autónomas pero integradas y por tanto partícipes, de una finalidad común.

Por todo ello, el análisis de *Merlín y familia*, si bien se plantea en términos similares a cuantos se hayan realizado tanto previa como posteriormente, excede la pretensión de minimizar cada uno de los aspectos narratológicos constitutivos por la simultaneidad con que operan en sus respectivos capítulos-cuentos/variaciones sobre un tema. La materia caballerescas ha quedado anulada, tan sólo se exalta la figura de un Merlín chamarilero y casi silente que dista mucho del taumaturgo atribulado existencialmente que proponía Jarnés. Trama, personajes, espacio y tiempo, así como polifonía y voces narrativas se fusionan ejemplarmente a lo largo de la obra dificultando la disección pormenorizada de sí mismos. Recíprocos, condicionan la elaboración de los demás hasta conformar un todo orgánico cuyos únicos canales de conducción hacia el epicentro narrativo son las presencias aglutinadoras de Merlín y la voz metonímica de la familia, Felipe. La capacidad renovadora de Cunqueiro se encontrará, una vez más, en la personalísima reelaboración del mito, que en este caso se circunscribe al universo artúrico y ha exaltado, como figura que lo pretexto, al mago huido de Camelot y afincado en una fraga recóndita coruñesa.

### **El folclore renovado. Merlín a la luz del capítulo-cuento.**

Resulta complejo abordar las directrices temáticas de *Merlín y familia* dada la disolución de un argumento unívoco que funja como columna vertebral de la obra. El fragmentarismo se convierte en una de las características principales del título en cuestión, y sólo la figura del mago y el entorno en que se inserta se ofrecen como ceñidor de la ilación de unidades capitulares, en una estrategia o técnica tradicional que se remontaría hasta las primitivas *maqamats* árabes, el *Lazarillo* o los relatos lucianescos y el *Satiricón* en la literatura latina. Cunqueiro, a través de su voz

autorizada, esto es, Felipe, decide arrancar la narración soslayando cualquier acontecimiento detonante de la trama y, por tanto, conductor de la expectación desde el primer momento. Frente al *telling* desautomatizador que propiciase la aventura por transgredir una armonía inicial (*incipit* convencional conforme al patrón caballeresco) se opta por la presentación o *showing* del espacio geográfico y escenario de los hechos, siempre de manera prolija y con la detención preciosista que tan sólo el relato lírico o el influjo de un *travelling* cinematográfico podrían brindar. La residencia de Merlín es la quintaesencia del Camelot artúrico que lo alojó años ha, al tiempo que dista mucho del torreón del castillo del que Viviana arrancó a su amante para Jarnés e incluso de la selva ctónica en la que se produjo la iniciación vital del mago también para los personajes de nuestro anterior autor. El cronotopo asume de este modo su prelación frente al resto de aspectos constitutivos del relato, y la pausa descriptiva atomiza la orografía de la fraga paralela a la de Cecebre hasta obtener el plano cenital de la casona del mago y penetrar en la intimidad doméstica de una familia conceptuada en sentido clásico: huéspedes y servidumbre han sido integrados emocionalmente en un grupo al que en principio concurrirían aquellos que poseyesen vínculos de sangre. La selva de Esmelle y la familia de Merlín sí van a admitir el análisis individualizado de sus componentes y funciones, pero superados los dos capítulos iniciales, más descriptivos e introductorios que narrativos propiamente, las microunidades de sentido semántico o argumental se suceden con autonomía, sorprendiendo al lector tanto por la proximidad o aire de familia para con otros relatos populares y lejanos, como por los juegos temporales y futuristas que, como la pantalla mágica en que Viviana proyectó las andanzas de Don Quijote, invitan a reflexionar sobre la nueva condición de personaje que asume Merlín. Pequeñas anécdotas, facecias o patrañas (si bien no en el sentido clásico atribuido por Timoneda porque el lector suscribe el pacto de ficción) se sucederán puntualmente y con perfecta suficiencia argumental. No es mayor la primera de las situaciones recogidas: un destacamento se presenta ante Merlín para que recomponga unas sombrillas mágicas dotadas con diferentes atribuciones en función de su color. Así, la blanca procurará la salida del sol, la amarilla permitirá que el obispo alcance el don de lenguas como los apóstoles en Pentecostés (festividad en la que sólo se muestra operativo este paraguas), sirviendo el carmesí para viajar durante la noche, pues disipa las tinieblas. Como si de un chararilero se tratase, Don Merlín tendrá que arreglar este

último y reconvenir acerca del buen uso de los quitasoles. ¿Alguna vinculación implícita o explícita con las aventuras, consejos o actuaciones de Merlín en la saga artúrica? *Merlín y familia* demuestra, desde el comienzo, que no procura resemantizar la época esplendorosa del ciclo con sus héroes e incluso de él mismo en el rol de consejero, sino añadir nuevas facetas psicoemocionales sobre el mago mucho tiempo más tarde, cuando ya el mundo de Arturo y Perceval se ha disuelto y tan sólo sobreviven Merlín y Ginebra. Sin embargo, los anclajes con el mundo mítico en el que anduvieron -y que Chrétien sistematizó- se convertirán en alusión constante o *leit-motiv*, pues pese a la desautomatización que provoca se indica que el quitanieblas o sombrilla roja había pertenecido a don Lanzarote del Lago.

Mayor complejidad ofrece el capítulo-cuento “El camino de quita-y-pon”, articulado sobre el tópico de la bella malmaridada asociado al del viejo y la niña, y conducente por tanto a Cervantes y sus variantes: *El viejo celoso* y *El celoso extremeño*. Ubicado en la corte basilea (como Perucho, demuestra Cunqueiro predilección por el exotismo de los espacios griegos), plantea la estrategia que los señores de Gazna deciden seguir para derrotar al rey basileo. Un erudito del país

dijo que podía ponerse por ardid una historia que había leído y que pasara en gente de nación griega, y era mandarle al señor Michaelos la más hermosa de las doncellas para que lo enamorara, lo que parecía fácil, siendo el emperador un anciano que en largos años sólo amor y amistad tuviera con las armas<sup>569</sup>.

La convergencia con algunos matices del asunto de Helena de Esparta es importante, sin olvidar la puesta en abismo intertextual encubierta, pues en modo alguno se desvela la gesta de los antiguos griegos. En efecto, la joven y sensual Calielia seducirá al emperador en un ambiente de refinamiento simbolista, solicitando una suerte de *don contraignant* a Michaelos por el que se granjea su ayuda para proteger a un hermano. La defensa de la *femme fatale* alevosa que incurre en desdoro para la honra y fama del emperador se revela análoga con otros tantos capítulos caballerescos contruidos sobre idéntico motivo. La molicie del emperador lo incita a ordenar a las tropas seguir las instrucciones de la Dama Calielia para conseguir el trono de Gazna,

<sup>569</sup> Op. cit. p. 31.

pero con su salida de la ciudad se encaminarán a una mortal trampa, porque los ejércitos del enemigo aguardan para caer sobre ellos. Es en este punto cuando, desesperados los griegos por la situación, deciden enviar al paje de onomástica caballeresca Leonís<sup>570</sup> hasta Merlín para solicitarle el camino mágico que logre salvar a sus hombres. La solución es un sendero portentoso que se puede plegar y desplegar a conveniencia, depositario de la renovación existencial del concepto clásico de la *peregrinatio vitae* barroca, pues la desorientación es la consecuencia última de un camino que, por poder conducir hasta cualquier parte, no lleva hasta ninguna. Sorprendentemente, la senda está oxidada “a causa de que se mojó pasando por él de Galicia a Avalón cuando fui [habla Merlín] a las bodas del hijo de don Amadís”<sup>571</sup>, aunque la nueva y emergente solución se resuelve también *ex machina* gracias al hilo mágico que, como el que Teseo recibió de Ariadna, solventa el problema. El artilugio ingenioso, futurista e imposible comporta la naturalización de lo maravilloso a través de la anacronía en un ejercicio ecléctico en el que Galicia e Inis Vitrin se conectan al tiempo que Amadís y don Edipo se dan cita reverencialmente, mostrándose afín el episodio al experimentalismo de vanguardia del que ya se hicieran eco Jarnés o Perucho. El segundo de los relatos autónomos confirma la función aglutinante de la casona del mago, conciliábulo de estirpe clásica y cervantina de aventuras de terceros *in medias res* que requieren para su resolución del auxilio de Merlín. Nuevo palacio de la sabia Felicia<sup>572</sup> y nueva venta de Juan

<sup>570</sup> Se trata de un antropónimo recurrente en el corpus por su inmediata evocación del *roman courtois* al ser el país de procedencia de Tristán. Leonís es la base etimológica de la Isla Leonia en *Olvidado Rey Gudú*, pero también, por ejemplo, el de la onomástica de Leola, la protagonista de *Historia del Rey Transparente* (novela citada pero no abordada).

<sup>571</sup> Op. cit. p. 36.

<sup>572</sup> El cronotopo trazado en el romance pastoril por Jorge de Montemayor resulta plenamente anticipatorio del desarrollado por Cunqueiro, si bien se modificarán la configuración formal o estética de la casa de ambos magos y la pluralidad de la problemática que Merlín debe abordar (frente al monolitismo temático amoroso de Felicia). Las convergencias entre el texto publicado por primera vez en Zaragoza en 1560 y la descripción y funcionalidad del enclave de Esmelle resultan muy interesantes, especialmente al comienzo del Libro cuarto: “Mas no hubieron andando mucho cuando llegaron a un espeso bosque, y tan lleno de silvestres y espesos árboles, que a no ser de las tres ninfas guiados, no pudieran dejar de perderse en él [...] salieron a un muy grande y espacioso llano en medio de dos caudalosos ríos, ambos cercados de muy alta y verde arboleda, En medio dél parecía una gran casa de tan altos y soberbios edificios que ponían gran contentamiento a los que los miraban, porque los chapiteles que por encima de los árboles sobrepujaban, daban de sí tan gran resplandor que parecían hechos de un finísimo cristal. [...] venía una dueña que, según la gravedad de su persona, parecía mujer de grandísimo respeto, vestida de raso negro, [...] la sabia Felicia [...] dijo [...] “sé quién sois y adónde os llevan vuestros pensamientos, con todo lo que hasta ahora os ha sucedido, ya entenderéis si os puedo aprovechar en algo. Pues tened ánimo firme, que si yo vivo, vos veréis lo que deseáis y aunque hayáis pasado algunos trabajos, no hay cosa que sin ellos alcanzar se pueda.” Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. Asunción Rallo, Cátedra, 1995, 2ª edición, pp. 257-258. El espacio arcádico, la omnisciencia de ambos personajes, las vestiduras talaras negras, la afable disposición filantrópica y la recurrencia a soluciones fantásticas hace a Felicia y Merlín dos

Palomeque, la morada del mago y su familia se prepara para acoger una unidad narrativa diferente, la protagonizada por “la extraña princesita que se quería casar”.

El desarrollo de los acontecimientos se produce la víspera de San Juan, fecha artúrica (y folclórica) clave por la connotación mágica que entraña. La casa anda revuelta especulando sobre la identidad del huésped que parece vendrá de forma inminente a ocupar una habitación, y que a su vez bien podría ser una infanta irlandesa que va perdiendo vista o “una sobrina del deán de Truro, a la que se le estaba volviendo una mano de plata”<sup>573</sup>. La dualidad en las opciones apuntará de nuevo hacia la contingencia cervantina, del mismo modo que la segunda de ellas enlaza temáticamente con el motivo germánico de las doncellas mancadas que Lorenzo Silva recoge en su obra *La princesa manca* (con una estructura interna similar a la de Cunqueiro), Ana M<sup>a</sup> Matute masculiniza con el Príncipe Almíbar o las novelas de caballerías ofrecen bien a través de autómatas, bien como personajes hechizados que se van metalizando. La comitiva regia acompaña a una dama velada de gran respeto y estado que dispone que junto a su pieza se aderece también la habitación del horno para depositar allí una jaula con una hermosa cervatilla en su interior. El animal reproduce el motivo folclórico de Melusina, actualizando los encantamientos zoomórficos o chamanismo involuntario que condena a la víctima a una naturaleza híbrida. La corza blanca becqueriana parece ser su antecesora, siendo ambas amables figuras del bestiario medieval. Los motivos de la transformación de Doña Simona, que así se llama la corza, son desconocidos, y sólo se tiene por seguro que ésta acaeció antes de celebrarse las bodas con su joven prometido (frente a Melusina, cuya transformación sobreviene tras la transgresión del interdicto por parte de Raimondín como se verá). Merlín, que sospecha que tras el hechizo andan íncubos o demonios, estimará que sólo la mágica noche de San Juan enmendará el conjuro, impeliendo a que la cierva sea depositada en un claro del bosque esa misma noche. Junto a ella, se dispondrá una trampa para el íncubo o “demonio fornicador” que llegado el momento resultará ser su mayordomo, Don Silvestre, suerte de vampiro que en realidad es “un demonio que llaman Croizás”. Sin embargo, la naturaleza portentosa del caso impactará tan profundamente a Felipe que le sobrevendrá un desmayo que le

---

personajes análogos pese a la diacronía. Felicia enlazaba, a su vez, con la Urganda amadisiana, por lo que el universo caballeresco resulta subyacente en una y otra obra pese a que la de Montemayor no es sino romance pastoril.

<sup>573</sup> Op. cit. p. 40.



impida, como a Lázaro o a Carriazo y Avendaño, atestiguar cómo fue el desenlace de los hechos aunque la configuración cuentística del capítulo impone el *happy end* previsible desvelado por el omnisciente (puesto que lee la mente y la conciencia de Felipe) Merlín.

Diferente estructura narrativa, pero contenidos similares a los hasta ahora expuestos por cuanto de autonomía argumental poseen, plantea el capítulo titulado, muy significativamente, “Las historias del Algaribo”<sup>574</sup>. Los nuevos lances desplazan a Merlín como actante operativo y lo sitúan como un narratario más de las historias de este “mandadero [...] extranjero llamado Elimas que parece que es entre los de su casta seña de gente maga llamarse así, desde un tal Elimas que riñó con San Pablo”<sup>575</sup>. Además, la onomástica del nuevo narrador podría relacionarse eufónicamente con la del maestro Elisabad y retomar así las resonancias referenciales del romance caballeresco, aunque sin duda su valor máximo radicará en la puesta en abismo narrativa que traza con sus historias, reproduciendo el marco y los niveles de inserción de procedencia oriental y folclórica:

Me gano algo de vida contando historias por las posadas, y ahora mismo llevo un catálogo de siete muy preparadas, y todas tienen una punta de verdaderas. Te digo que por mucho que saques de ti una historia, siempre pones cuatro o cinco hilos de verdad, que quizá sin darte cuenta llevas en la memoria<sup>576</sup>

indica Elimas a Felipe. Incorpora también el nuevo narrador matices metaliterarios vinculados a la reflexión sobre la escritura de cuentos como rasgo renovador y contemporáneo. La construcción de los cuentos insertos resulta tradicional; las historias suelen presentar moraleja al comienzo como pretexto (si bien no todas), comparten el esquematismo lacónico que les hace ganar velocidad en la resolución de la trama y para obtener mayor credibilidad o verosimilitud, añaden onomástica y toponimia precisas al modo de las grandes colecciones medievales inglesa e italiana, incrementando así la proximidad temporal para formular atmósferas que cuestionan la imposibilidad de que

---

<sup>574</sup> Mantenemos la ortografía original, si bien el Diccionario de la Real Academia sólo admite “algarivo”.

<sup>575</sup> Op. cit. p. 51. En cuanto al pasaje bíblico en el que el personaje homónimo aparece es Hechos 13, 4-8, y en él efectivamente, se desglosa el antropónimo Elimas como “mago, hechicero”.

<sup>576</sup> Op. cit. p. 52.

realmente hayan acaecido los sucesos. En este marco general se suceden las facecias de la “bañera y el demonio”- fabulilla procáz que recuerda los *fabliaux* porque los demonios voluptuosos se metamorfoseaban en la bañera para “ver a su tiempo a las señoras monjas en cueros vivos”<sup>577</sup>-, “el heredero de la China” y “el lobo que se ahorcó”. De la exquisitez neomodernista y erótica del cuento oriental de los retratos y tapices se dará paso al relato tradicional de licántropos (o “licasomes”) del folclore cantábrico y del vinculado al Camino. La cercanía espaciotemporal (“en el Reino de León el invierno pasado”<sup>578</sup>) y la presencia de palabras terruñeras (“garlines”) aproximan el relato a la versión rural de las leyendas urbanas, ya que el narrador conoce de buena mano a quien se le contó el suceso por primera vez, depositando su plena confianza en la rigurosidad por ejemplo, del exorcismo efectuado con el lobo ahorcado. Sin embargo, capítulo y narrador no concluyen su cometido con la sucesión de los relatos, pues lo más relevante de esta unidad es, como se señaló, la reflexión crítica a propósito de la verosimilitud pretendida y conseguida:

Éstas [...] son las tres primeras historias, y acostumbro contarlas la primera noche en la posada. Claro que las decoro un poco, saco las señas de la gente, pongo que estaba presente un tal que era cojo, o que casara de segundas con una mujer que tenía capital, o que tenía pleito por unas aguas, o cualquier otra nota. Y cuento de las villas, si son grandes, y cuántas plazas y calles, y si hay buenas ferias, y cuáles las modas. Las historias, como las mujeres y los guisados, necesitan de adobo<sup>579</sup>.

Más adelante, la línea argumental de otro de los capítulos-cuentos se centra en la dificultad de otro mago, don Felices (“hombre muy sabio, y en echar las cartas la Salamanca de Galicia”<sup>580</sup>) para reparar un reloj de arena prodigioso dotado con una mínima lente capaz de proyectar, como el espejo en el que Letizia se perfila ante el embajador Mendoza<sup>581</sup>, el futuro. En realidad, el capítulo se convierte en una unidad reguladora del tiempo interno del relato, pues el reloj maravilloso vaticina al narrador su porvenir, soslayando como tema la solicitud con la que inequívocamente Merlín auxilia

<sup>577</sup> Op. cit. p. 54.

<sup>578</sup> Op. cit. p. 56.

<sup>579</sup> Op. cit. p. 58.

<sup>580</sup> Op. cit. p. 60.

<sup>581</sup> Antonio Prieto, *El embajador*, 1988.

a su compañero. Sin embargo, no todas las microtramas mediatizadas por la figura receptora y coadyuvante de Merlín plantean una resolución feliz. Ocurrirá lo contrario con la recomposición infructuosa de Lady Tear o Mylady Sweet (con la correspondiente onomástica parlante, que además incrementa los puntos de anclaje sutiles con el romance de caballerías tradicional por el hecho de afirmarse que era “algo sobrina de Galván sin Tierra”<sup>582</sup>). Se trata del relato delicioso de la mujer-muñeca de plata que procede de la lejana Marduff inglesa, hecha trizas tras haberse desvanecido al contemplar que su amante florentino atraviesa el corazón a su marido, Lord Sweet. En realidad, el relato registra un motivo tradicional fácilmente reconocible, el de la mujer cuya esencia se metamorfosea en muñeca –vinculada con la tradición literaria de los autómatas<sup>583</sup>–, al tiempo que se muestra cercano con determinados pasajes cervantinos en los que se deconstruyen los cortejos y acompañamientos ilustres de personajes caballerescos. El comienzo de esta unidad es así similar al de la aventura de doña Simona, aunque con la incorporación de la figura penitente parece recuperar el desfile un tanto lúgubre que Don Quijote y Sancho encaran (y que no eran sino frailes que acompañaban los restos santos), incluso la rogativa con la imagen de la Virgen. La admiración por las figuras de Cervantes y sus personajes se vuelca nuevamente en afirmaciones paralelas a las que Jarnés ha ido vertiendo en su novela, tales como las ofrecidas a propósito de un quinqué del que Felipe indica que

a mí mucho me gustaba, que en cada cara tenía sobre el cristal, labradas de latón pintado, escenas de las hazañas de Don Quijote: los molinos de viento, los forzados de la galera, los pellejos de vino y el león que iba para el Rey de España. No me cansaba de mirar para ellas cuando el quinqué estaba encendido<sup>584</sup>.

Los prototipos se reiteran conforme avanza la obra, y se establecen conexiones entre personajes aparecidos con anterioridad y los más recientes, así como entre las peripecias vividas por los primeros y las ofrecidas por estos últimos. Si Elimas o don Felices habían sido figuras exóticas, timbradas con rasgos de taumaturgo pero también

---

<sup>582</sup> Op. cit. p. 73.

<sup>583</sup> Jesús Ferrero, con su novela *Juanelo o el hombre nuevo* (2000) o Carlos Ruiz Zafón y *Marina* (1999) son algunos de los últimos autores en abordar esta línea temática.

<sup>584</sup> Op. cit. p. 68.

de contador de cuentos legendario, un tercer personaje se suma a ellos, el moro Alsir (de nuevo la ascendencia cervantina que resta credibilidad a todo narrador o historiador arábigo al estilo de Cide Hamete), que comercia con libros populares como *Genoveva de Brabante*<sup>585</sup> o la *Novela del pedo del Diablo*. El objeto de su visita es identificar las imágenes falaces de las proféticas que cada sábado aparecen en un espejo mágico (de nuevo el objeto prodigioso de funcionalidad idéntica a la reseñada en el reloj de arena), así como averiguar el caso de un príncipe del desierto que quiso envenenar a otro dándole a oler un tósigo. Además, Alsir ha traído un catálogo de enseres sobrenaturales que actualizan poéticamente los censados en los romances tradicionales (“aguas de soñar y espuelas de fortuna”<sup>586</sup>), mientras que a través del espejo maravilloso Cunqueiro mixtifica ficción y metaficción al hacer destinataria del mismo a Ofelia, a quien le desvela su triste destino. La mezcla de imágenes alusivas al futuro inmediato con otras que son pura invención ha suscitado el desconcierto y la inseguridad en la corte de Elsinor de Dania, de entre cuyo desasosiego sólo ha surgido una voz sensata, la del Rey Hamlet que desecha el artilugio porque, como Segismundo considera que “de este vago sueño que llamamos vida, nadie tiene el hilo”<sup>587</sup>. La historia canónica vuelve a ser reescrita a través del texto contemporáneo en una lectura invertida de los presupuestos que tradicionalmente la han elaborado como ya ocurriera a través del otro Merlín acompañado por Viviana que Jarnés ofreció. El juego de relaciones entabladas entre personajes pertenecientes a tan diferentes tradiciones se resuelve, sin embargo, como *opera aperta* en este capítulo, pues Alsir desconoce que Ofelia efectivamente se ahogó, mientras que Merlín parece ignorar también los sucesos de antaño que no fueron sino el asesinato del rey a manos de su cuñado Claudio. Para Merlín, es como si el rey continuara vivo pues advierte a Felipe que “no queda rey en el mundo que tenga de qué estar más triste que este señor don Hamlete de Dinamarca”<sup>588</sup>, a menos que el plano temporal en el que cada personaje se instala se haya desvanecido y todos compartan un presente mítico que elida las connotaciones decimonónicas finiseculares de Merlín y Alsir, así como el medieval impreciso en el que Shakespeare situase al rey y al príncipe Hamlet. El anacronismo garantiza la posibilidad de este tiempo caído y literario. Del

---

<sup>585</sup> La leyenda alemana fue recogida en el siglo XVII por el jesuita René de Cerisiers.

<sup>586</sup> Op. cit. p. 81.

<sup>587</sup> Op. cit. p. 84.

<sup>588</sup> Op. cit. p. 85.

mismo modo, y tras la presentación morosa de otros tantos personajes apenas activos como los duendecillos de “La viga de oro” o la sirena griega del capítulo homónimo, el transcurso de la primera parte de la obra avanza hacia su final. Sólo entonces aparece la idea axial del primitivo romance caballeresco, pues el movimiento centrífugo es afrontado por Merlín y Felipe que abandonan la inercia de personajes receptores de huéspedes e historias para emprender las jornadas oportunas que los lleven hasta Mosiú Simplom, viejo amigo relojero suizo de Merlín y nuevo mágico prodigioso que se encuentra postrado en una posada del camino vencido por las fiebres. Sin embargo, el aspecto principal del último capítulo de la primera parte (y aun de ésta misma en su globalidad) lo vehicula el cambio tipográfico que induce a pensar en la clasificación ecdótica de lo consignado en las líneas previas. No se trata ya de la ilación de escenas en movimiento juveniles, sino de la reflexión poética y subjetiva de Felipe sobre aquéllas en la senectud, verdadera coordenada del tiempo interno desde el que se esboza la sucesión de relatos radicados en la ingente cantidad de recuerdos que afloran a su memoria y de los que se sabe dispensador y tamiz

Poner en formato el censo de la familia que pasó por Miranda procurando la ciencia del señor Merlín, digo yo que tal sería contar, en una mañana, las arenas del mar<sup>589</sup>,

hasta prorrumpir en la exclamación “¡Memorias, memorias, memorias!”<sup>590</sup> (más volátiles que las “palabras, palabras, palabras...” del implícito Hamlet de capítulos previos). La misma directriz continúa al comienzo de la segunda parte, pues si se mantiene la tipografía precedente, también se hace lo propio con las reflexiones personales de Felipe sobre la exégesis simbólica y en clave homérica y manriqueña de todo camino, y entre éstos, el francés que conduce a Santiago y que se vincula indirectamente con la posada de Miranda: “Los caminos dan las gentes, las posadas, las lenguas y los países”<sup>591</sup>. El tiempo ha transcurrido y Felipe confiesa que acabó como barquero en Termar, oficio que somatiza las funciones del *psychopompós* clásico en

---

<sup>589</sup> Op. cit. p. 112.

<sup>590</sup> Op. cit. p. 113.

<sup>591</sup> Op. cit. p. 117.

medio de una poética de lo real maravilloso<sup>592</sup> en la que se suceden los acontecimientos tildados en presente como fantásticos por el dictamen de una estética mimética, pero posibles y asumidos como naturales *in illo tempore*<sup>593</sup> por el lector acogido al pacto de ficción suscrito. A ellos se les suman las peripecias del enamorado pajecillo de Aviñón Pichegru, enamorado durante la mágica noche de San Juan de la lacustre Dama Anglor, prototipo femenino prodigioso al estilo de Nimué y la Dama del Lago. El enamoramiento se ha producido en las más oníricas condiciones, pues la *poética belli occhi* se activó cuando el muchacho la vio caer del interior de una sombrilla mágica “solamente vestida de su rubor, la larga cabellera dorada y una cinta de oro en el tobillo izquierdo”. La Dama Anglor, que sólo recobra su esencia humana una vez al año (durante la noche mencionada), terminará evaporándose y condenando al jovencito a la desazón fatídica que produce el amor frustrado. Tras este relato, Cunqueiro ofrece otra vuelta de tuerca a su *Merlín y familia* haciendo depositaria a la voz alodiegética de un relato de fuentes imprecisas y diferentes versiones que finalmente cristalizó en la leyenda que el ex claustrado de Goás, don Ernestino Tejada, contó a un Felipe ya barquero<sup>594</sup>. Fundidas ambas voces narrativas, la primitiva, indirecta y desconocida para el lector, y la autorizada y reformuladora del criado de Merlín, el resultado es una historia interesante centrada en la extraña mancha de sangre que impregna una mesa de la posada de Termar desde 1572. La mancha adolecerá de una peculiaridad folclórica:

<sup>592</sup> Son muy reveladoras las palabras con que inicialmente el cubano Alejo Carpentier define lo real maravilloso (o Realismo mágico) como estética y poética axial empleadas en *El reino de este mundo* (1949), y aun definidoras de toda la historia de Hispanoamérica. Sobre sus postulados se sustenta el corpus presente, renovada naturalización de lo fantástico o prodigioso que en el romance de caballerías ya había aparecido, pero que incrementa incluso la verosimilitud interna y código autónomo de la obra por la compleja construcción de personajes y ambientes siguiendo las directrices del Realismo decimonónico. Como en la novela de Carpentier, también lo real maravilloso de *Merlín y familia* “comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe”. Alejo Carpentier, Prólogo a *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1984.

<sup>593</sup> Op. cit. p. 119.

<sup>594</sup> La polifonía de orígenes populares está formulada en los siguientes términos: “Muchos sostenían que debió de ser la señal que dejó un inocente de Belén peregrinando a Santiago, y que señal semejante había dejado otro inocente en la Gran Cartuja [...] Otros apuntaban que quizás hubiesen asesinado allí, en una noche oscura, a un peregrino desconocido [...] No faltó quien sacase a cuento las señales que dejaba el Judío Errante, ni quien se diese por avisado y atestiguase ser cierto que desde que hacían vino en el país catalanes y maragatos aquellas manchas eran corrientes en las mesas de las tabernas y posadas. Pero la verdad es que era sangre, sangre humana, y ésta es la historia de ella, y me la contó el ex claustrado de Goás”. Op. cit. p. 134.

su imposibilidad para ser eliminada, al igual que ocurre en el cuento de *Barba Azul* o con las manos culpables de la delirante y atormentada Lady Macbeth. La historia se funde con la superstición y el relato sobrenatural, arrancando en el momento en que unos marineros encuentran en Luarca a un hugonote agonizante de apariencia aristocrática y provenzal. Trasladado a la casona de Riol fallecerá, pero desde entonces puntualmente todas las vísperas de San Bartolomé aparecerá en el salón de la mansión, apoyando la mano derecha en el cristal y dejándolo ensangrentado. El fenómeno se repetirá hasta bien entrado el siglo XVIII, y ya en 1789 un clérigo francés también huido se ofrecerá a liberar del castigo eterno al alma del hereje, recogiendo en una redomilla la sangre para presentarla hasta el Apóstol, pues hacia él se encamina. Los tintes románticos y góticos del relato lo proveen de un interés mayor del mostrado por otros a lo largo de la obra, y aún se ve incrementado con la intervención de un nuevo personaje, Jovito Bejarano (con el guiño irónico que porta su onomástica en plena Ilustración), que lejos de emplear la retórica y sus dotes argumentativas, racionales y persuasivas como espíritu dieciochesco afirma que hubiese convertido a fuerza de fusil al hugonote. Dicho esto en voz alta y ante el clérigo francés, la ampolla se volverá incandescente, estallará en la mano el vidrio y al derramarse irremisiblemente la sangre el exorcismo será, de todo punto, inviable ya. Por último, el relato con que concluye la segunda parte de la obra (pues a continuación aparecerán los apéndices, con la consecuente complejidad en el juego de transmisión textual y editorial de las memorias de Felipe) recupera la voz narrativa habitual para dar cuenta de la historia de don Esmeraldino (nombre masculino importado de la *commedia dell'arte*), “el gallo de Portugal”. Se trata de una historia amorosa y tradicional en la que el protagonista imposita los roles de Casanova, Don Juan o Don Luis, e incluso el Marqués de Bradomín, al enamorarse de una cantante de ópera ante la que desplegará su donosura. Sin embargo, a raíz del saludo encomiástico y expresivo “¡Aquí está el gallo de Portugal!”<sup>595</sup>, se operará en él la animalización correspondiente, aproximando así las metamorfosis ovidianas a los narratarios de la taberna de Termar. Las referencias intertextuales implícitas se revelan dobles, pues si por un lado parece aludirse a Progne y Filomela (“Y foliando un tomo antiguo leyó en él que dos casos se tenían ya dados de verse ave quien fuera hombre”), también la transformación de don Esmeraldino remite a

---

<sup>595</sup> Op. cit. p. 142.

la del gallardo Chanteclair de *Le roman de Renart* (“el gallo don Esmeraldino, que era una hermosura de cantaclaro, brillante y variopinto de plumas”<sup>596</sup>). A partir de ese momento fatal, se iniciará la peregrinación con el gallo Esmeraldino hasta Santiago (la morada de Merlín ha sido sustituida por la catedral del apóstol como lugar de peregrinación final) con el fin de redimir al seductor impenitente y hechizado que no alcanzará su propósito pues morirá de unas fiebres inesperadas en la fonda de un camino.

De este modo finaliza la segunda parte de la obra de Cunqueiro, a la que sigue un novedoso compendio designado como “apéndices” que aporta originalidad y consigue incrementar la verosimilitud del proceso creador de las memorias alográficas de Felipe al diferenciar el material compilado en un primer momento (material al que se le considera primordial y por ello se le ordena y dota de una cohesión y progresión interna) de otros tantos surgidos a posteriori, responsables de la *amplificatio* sobre determinadas unidades argumentales previas. El funcionamiento del primero de estos apéndices, el titulado “La novela de Mosiú Tabarie”, es un ejemplo de ello. El recurso galdosiano de recuperación del personaje accesorio en otros textos, que alcanza sin embargo entidad y autonomía en el suyo propio configurando un universo literario de congruencia irreprochable, es adaptado oportunamente a través de la reelaboración de Felipe de un material literario que anteriormente fue desestimado (una novelita por entregas), que se asemeja al *fabliau* prototipo en cuanto a temática y desarrollo. El caso del enamoramiento del diablo Cobillón y la viuda Doña Florinda (y el detalle escatológico<sup>597</sup> que va a permitir la anagnórisis de los enamorados) se sitúa en la línea del relato lucianesco que satiriza el Averno, distanciándose de la presencia del Tiburcio de *Morsamor* y aproximándose sin embargo al Diablo Cojuelo que acompaña a Don Cleofás, siempre sin olvidar la isotopía que convierte a Cobillón en lindo áureo diabólico:

dispuso de todos sus perfumes para no delatarse: se bañó en agua  
franchipana como solía, lavó los pies con secante de lirio, engomó los rizos

<sup>596</sup> Op. cit. p. 144 (ambas citas).

<sup>597</sup> Doña Florinda, recelosa de la verdadera identidad de su perfumado (y solícito) pretendiente, le solicitará que “soltase un viento a ver a qué olía” (p. 152). La resolución de la escena es predecible; la comicidad sucia mantendrá concomitancias con otras anécdotas protagonizadas por Sancho en el *Quijote*, diversos personajes de Quevedo e incluso la beata anónima del cuento de Valera “Las castañas”.



con miel de rosas, y para disfrazar los alientos, bebió un frasco de vino de nardo<sup>598</sup>.

Finalizada la chanza, las consideraciones en torno a la conveniencia o no de conceptualarla como novela (aunque con el sentido italiano de *novella*), y la reflexión acerca del conciliábulo clásico que ha permitido la inserción de cuentos (al estilo de los marcos del *Decamerón* o *Cuentos de Canterbury*<sup>599</sup>) devuelven al lector al plano de la conciencia literaria que Felipe, como autor implícito y editor de la crónica, posee. A continuación, vuelve a homenajear Cunqueiro -a través de su narrador- a Cervantes, indagando en las lecturas juveniles de Felipe, que difieren de las de Don Quijote en los temas predilectos, así como en el hecho de que mientras que los amadises no se glosan (sino que se reducen a tópicos manidos que Don Quijote enlaza en ciertos discursos), el argumento de *Pablo y Virginia*, la conocida novela de Bernardin de Saint-Pierre que conmovió a Felipe, queda extractada. Finalizados ambos apéndices metaliterarios sobrevendrá un nuevo apartado al que Felipe titula genéricamente “Noticias varias de la vida de don Merlín, Mago de Bretaña” y que convierte, por primera vez, al taumaturgo artúrico en protagonista de la obra, pues toda la información volcada girará en torno a él si bien incidiendo no en acontecimientos presentes, sino vinculados a sus orígenes y actuaciones previas. El taxón recopilatorio de las informaciones vertidas sobre Merlín alerta al lector, en el cambio tipográfico de sus primeras páginas, de la modificación de la naturaleza del texto, haciéndolo partícipe una vez más del carácter lúdico y profundamente polifónico de *Merlín y familia*. El cambio más significativo es la sustitución de la voz narrativa habitual, la de Felipe, por otra mucho más tradicional, heterodiegética y omnisciente, que recoge puntualmente las intervenciones de éste, abordándolo ahora como mero barquero y personaje, gracias a cuyo trabajo gozará de facilidad para conocer gente y trabar conversación con ellos. Será precisamente este nuevo narrador quien atestigüe que un notario inglés llegó a Miranda para comprobar si Don Merlín había tenido descendencia, dada la importancia de un asunto de herencias. Sin embargo, el mago parece haber emprendido un año ha la larga romería que lo

---

<sup>598</sup> Op. cit. p. 151.

<sup>599</sup> “También la cuento para que se vea en qué fiestas pasábamos los inviernos en Mirando, cuando venía el tiempo de las nevadas, se cegaba de agua el camino de la vega, y los perros ladraban al lobo que pasaba de día al pie de casas. ¡Ojalá volvieran tiempos idos!”. Op. cit. p. 153.

llevará hasta Jerusalén<sup>600</sup>. Gradualmente la información adicional aflora, y se elabora una figura de Merlín más detallada a tenor, por ejemplo, de su pretendida castidad, motivada por su inmenso amor a la Filosofía aunque otras versiones apuntarán a un más práctico y desencontrado amor: el profesado a Ginebra y encubierto durante largos años. La fidelidad del Merlín de Cunqueiro contrastaría así con la procelosa relación que lo llevó a sucumbir ante Viviana, arrojando el mito diversas aristas de un trasfondo inagotable sometido a la revisión, recreación y resemantización moderna. La última nota renovadora será la conversión de Felipe en el narratario de la lectura a la que, en alta voz, míster Craven, notario inglés, procede. Los contenidos de los papeles leídos se extrajeron a su vez de crónicas antiguas que remedan los anales manchegos cervantinos

Te voy a leer noticias sueltas, tomadas de este libro y del otro, algunas oídas al caballero de Galloden y otras en mis viajes, y todas de la vida y obras de tu amo, don Merlín, mago de Bretaña<sup>601</sup>,

en especial cuando el apunte consignado como “Lugar de nacimiento de Merlín” parece haberse extraviado o al menos, se muestra incompleto. En efecto, el texto se interrumpe abruptamente. La desautomatización lectora está garantizada ante la imposibilidad de continuar desarrollando el ejercicio lector que conduce a un conocimiento mayor y mejor del mago Merlín. ¿Error de la edición que éste maneje? El desconcierto inicial no es sino una estrategia lúdica orientada a preservar el origen ignoto del consejero y auxiliar de Arturo, procedimiento éste contemporáneo que en *El vuelo del hipogrifo* volverá a ofrecerse al lector. En cualquier caso, la mínima referencia volcada al texto sobre la genealogía de Merlín deconstruye, por su proximidad terruñera, galleguizante y costumbrista, la relación legendaria de la doncella y el diablo ofrecida por el ciclo artúrico. A continuación, los relatos, que antes se concatenaban por la mera necesidad de mantener una secuencia ordinal, se traban entre ellos para ofrecer una justificación completa, causal y consecutiva de la stirpe de Merlín. “El auto de la mujer barbuda” (con el empleo curioso del taxón dramático “auto”) desvelará cómo la

---

<sup>600</sup> El mismo sentimiento religioso, así como la supeditación de sus esencias sobrenaturales a la autoridad divina se registrará también en Melusina.

<sup>601</sup> Op. cit. p. 172.

madre del mago, castigada por un hechizo a exhibir una barba bicolor<sup>602</sup> (roja y verde), huyó de su Irlanda natal preñada del botonero, hasta llegar a Gran Bretaña y el bosque de Dartmoor, donde dará a luz a Merlín. La barroca fealdad inicial de Scianabhan, sus cualidades intelectuales que la aproximan al Riquete del cuento o las condiciones que han de darse para que su hirsutismo remita (y que no es sino mantener la virtud hasta contraer matrimonio) trazan un relato que transgrede sustancialmente la genealogía tradicional. El afán desmitificador lo aportarán, entre otros, dos detalles: la aspiración profesional del padre prófugo de Merlín, (el botonero desea “emplearse en el Aquisgrán, en el guardarropa de los Doce Pares”<sup>603</sup>) y la pretendida cronología interna pseudohistórica que data el suceso cuando “reinaba en ambas Bretañas Galaín el Perezoso, abuelo del rey perpetuo Arturo”<sup>604</sup>. A partir de entonces, la progresión lineal del crecimiento de Merlín impone la secuenciación temática consecuente, por lo que tras su nacimiento aparecerán nuevos episodios alusivos a su formación y a las anécdotas de una infancia que mantiene la formulación de las del héroe caballeresco o los *puer senex* folclóricos. Como episodio conocido y punto de partida de la trayectoria pública del mago, el capítulo recuerda su intervención oportuna al resolver el problema del foso del castillo que pretende construir Uther Pendragon, y que recogen Monmouth, Wace o la Vulgata, convirtiéndose en el único retazo intertextual no remodelado por el relato. También comienzan a integrarse pequeñas menciones alusivas al carácter inmortal de Merlín, quien a la edad de ocho años

queriendo seguir a Montpellier a estudiar medicina, escribió la nodriza a Irlanda, a las señoras de Gwirmoan, que eran hadas benéficas- perecieron cuando la helada del año 1627, la llamada gregoriana, por haber caído el día de San Gregorio<sup>605</sup>.

Es evidente que la fecha de la muerte (incomprensible) de las hadas acaeció con posterioridad a la carta de la nodriza. Si la temporalidad de los relatos hilvanados por

---

<sup>602</sup> Las prosopopeyas con bicromía en ciertos aspectos (barba en el caso de la nueva versión de la madre de Merlín, ojos en el caso de Alejandro Magno) volverá a repetirse en dos personajes más del corpus como procedimiento de individualización: en Aiol, el descendiente bastardo Lusignan (*El unicornio*) y en el antagonista Tesgarino de *Olvidado Rey Gudú*.

<sup>603</sup> Op. cit. p. 178.

<sup>604</sup> Ídem.

<sup>605</sup> Op. cit. p. 179.

Felipe es inmediata, Merlín se muestra anacrónico...por su condición eterna. Su formación se complementará, por último, en Salamanca, siguiendo el parámetro hispánico de Don Yllán o Don Enrique de Villena, en ambientes que rememoran *La cueva de Salamanca*, *El mágico prodigioso* o la reciente *El manuscrito de piedra*<sup>606</sup>. En cualquier caso, el repaso por su formación se verá interrumpido repentinamente por la voz del notario lector, que justificará a Felipe su elipsis lectora a través del juicio personal que le autoriza a seleccionar las noticias y ofrecerlas inevitablemente sesgadas, recurriéndose de nuevo a los juegos cervantinos de posibles ocultamientos informativos que el traductor del manuscrito aljamiado pudo ejecutar y que conducen al lector implícito de la traslación castellana a dudar sobre la veracidad de determinados episodios. Desde esta coyuntura se abordarán los dos últimos relatos que componen *Merlín y familia* y que tienen como objetivo ahondar en la condición nigromántica del personaje. El viaje a Toledo, efectuado cuando al parecer Merlín todavía era jovencito, estará repleto de detalles intertextuales y populares, como el hecho de que el mago bretón compre a un mercader -presumiblemente judío- llamado Isaac Zifar el nombre secreto de Toledo (“Fax”), encerrándose en éste la toponimia tal vez cabalística o misteriosa de la ciudad. Una vez allí deberá entregar unas cartas de importancia al Duque de Lerma, pero para ello, y para mejor conocer el paisaje y paisanaje castellanos (en eterna actitud de aprendizaje), se transmutará en buhonero de trazas literarias arciprestales. Sin embargo, la inexperiencia de Merlín le hará caer en la trampa que el Diablo le tiene preparada a través de un caso de *quid pro quo* para envenenar a Don Pánfilo con un plato de *mozzarella in carrozza*. Tras el desenlace desgraciado de este trance Merlín partirá para Italia, instalándose él y los lectores en el último de los capítulos. La aventura final es sucinta y lacónica, pero también un nuevo y hermoso ejercicio intertextual en cuanto a resolución. Como depositario de una sortija encantada de la que cada noche aflora un espíritu femenino, Merlín procederá a enmendar el hechizo (cuya finalidad se ignora), envenenando un alfiler con agua caribe cerca del anillo y provocando que el espíritu se pinche. Sólo entonces éste se convertirá en polvo, oxidándose por su parte la alhaja. Del primero afirmará Merlín que “Mujer era, y muy

---

<sup>606</sup> La novela de Luis García Jambrina (2008) revisa la figura de Celestina a la luz de su dominio de lo hermético y el gnosticismo que imparte a un grupo de elegidos en el entramado subterráneo de la Salamanca del siglo XV.

hermosa [...] Cenizas enamoradas son éstas, quizá<sup>607</sup>. Resta el regreso tipográfico, narrativo y comunicativo al marco, manteniendo la actitud censoria sobre la aleatoriedad de los fragmentos seleccionados por revelar aquellos aspectos ignotos sobre la figura de Merlín para re-contar en primicia al personaje hartado por las fuentes oficiales. Sólo así conoceremos que Merlín, desde 1672 hasta el estallido de la Revolución Francesa acompañó a Benjamin Franklin en París, refugiándose en Miranda y la selva de Esmelle posteriormente para alcanzar la descansada vida de todo *beatus ille*. Entre tanto, en el epílogo implícito se notificará la muerte de Ginebra, quien se retiró a Gales para morir en compañía del fiel perro Norés (en el que también se depositan los cálidos recuerdos del entonces criado). El llanto final de Felipe desde la senectud enunciativa y editora culmina su propio relato de formación, soslayado por la naturaleza prodigiosa de unos hechos que, sin embargo, se vivieron por Merlín y sus amigos con total normalidad porque el tiempo y el espacio que los circunscribieron así lo determinaron.

#### **De personajes estáticos. La familia merliniana.**

Son numerosos los personajes que componen la obra de Cunqueiro debido a la aparición secuencial y autónoma de cada uno de ellos, autonomía que impide por otra parte la imbricación, recuperación e interacción de unos en los relatos protagonizados por los otros al estar enmarcados en sus propias unidades narrativas de sentido pleno y acabado. La independencia con que son abordados en un alto porcentaje invalida además el principio de correlación de la novela tradicional, gestionada precisamente por la canalización constante y axial de las hazañas (no en sentido estrictamente épico) de dichos caracteres, que las armonizan y globalizan. Por ello, junto al propio Felipe como voz narrativa, la única figura cohesiva es la del mago Merlín (y de modo anecdótico Ginebra, garante de la procedencia bretona tradicional de ambos), objetivo último hacia el que se orienta la puesta en camino de todos los demás roles. La pretensión de Cunqueiro es palmaria para con él; su finalidad será la desnaturalización del personaje de esencia sobrecogedora y mágica, aproximándolo hasta clientes, amigos, familiares y lectores a través de la supresión de todo rasgo trascendente y la suplencia de estos mismos con actitudes cotidianas y un idiolecto terruñero compartido con su fámulo. Del

---

<sup>607</sup> Op. cit. p. 190. “Serán cenizas, mas tendrán sentido / polvo serán, mas polvo enamorado” (Francisco de Quevedo).

mismo modo que Viviana y Merlín en Jarnés supusieron una relectura de ambas piezas artúricas a la luz de la vanguardia literaria española y la renovación narrativa lírica, el Merlín de Cunqueiro se aleja conscientemente de toda sugestión folclórica a través del remozamiento intertextual y del subgénero cuento, pese a conservar en su prosopopeya la lengua barba blanca de su carácter sapiente y una apariencia premeditadamente quijotesca al subrayarse lo seco y enjuto que andaba de carnes el mago. La humanización de Merlín arranca, sorprendentemente para el lector, al heredar a una tía gallega desconocida que le testa una casona en Esmelle hasta la que se traslada el antiguo consejero de Arturo. El universo de Chrétien se transmuta en el cronotopo gallego rural, semiagreste por enclavarse en medio de la fraga, pero preservando la clave óptica del personaje: su inmortalidad compartida con Viviana y Melusina, naturaleza de la que, como sus compañeras feéricas y literarias, también se lamentará (“Por don Merlín no pasaban años, y de esto se quejaba como de un maleficio...”<sup>608</sup>), procurando ocultarla al peregrinar hasta Jerusalén tras separarse de Felipe. El primer capítulo se concibe como un cuadro estático desde el que presentar la unidad familiar básica que ha arraigado en Esmelle y que se convierte también en receptora de los visitantes que anhelan consultar a Merlín. La puesta en escena resulta de nuevo de ascendencia cervantina, pues al mago se le unen no sólo Ginebra, también Marcelina, José del Cairo, Manueliña de Carlos o el propio Felipe recordando puntualmente el entorno doméstico de Alonso Quijano. El coro que acompaña las acciones de Merlín lo encabeza, silente y discreta, Ginebra, a la que como al mago, se le añade el tratamiento de calidad que refleje el decoro social estipulado en la vieja Galicia. Rubia y de ojos negros (como también se configurará la Reina Ardid en la novela de Matute, resultando lo inusual de este fenotipo sumamente cautivador), Ginebra tejerá y destejerá incesantemente, ocupándose a la sazón en bordar los amores de Tristán e Isolda, primor que a su vez ha admirado “el Señor Deán de Santiago”<sup>609</sup>. Al destejer como Penélope Ginebra se convierte en figura ecléctica al concitar en sí modelos universales femeninos sometidos a la deconstrucción, porque del retrato artúrico de la Reina apenas se conserva nada ya que posee cierta edad y su figura es regordeta. La legendarización polifónica anónima y el motivo popular revierten en Ginebra, de quien

---

<sup>608</sup> Op. cit. p. 17.

<sup>609</sup> Op. cit. p. 19.

decían que era viuda de un gran rey que murió en la guerra, y que tuvo la noticia por un cuervo cuando ella estaba de visita en Miranda, probando un peine de oro<sup>610</sup>.

Ginebra se revela como personaje femenino poliédrico literariamente hablando, pues en ella se atisban los modelos no sólo de Penélope, también su propio icono artúrico ante la innominada batalla de Camlán en la que Arturo resulta herido fatalmente por Mordred, aunque siempre desde la desautomatización de la coordenada espaciotemporal en la que recibe la noticia (la localidad lucense de Miranda). A raíz de ésta se suma, en el nuevo cliché que es la Ginebra de Cunqueiro, cierta dimensión o faceta sobrenatural que la vincula a las figuras femeninas lacustres portadoras del mágico objeto dorado, que en la tradición cantábrica y atlántica resultan tan frecuentes<sup>611</sup>. Se ha permeabilizado así el rol artúrico universal con al menos una de las variantes más significativas del rico folclore autóctono. En cuanto al resto de la familia lo componen la mencionada Marcelina, nueva ama de llaves quijotesca, cuarentona y enamoradiza; el mozo José del Cairo, con el exotismo inusitado de su apellido en plena fraga, o Manueliña de Carlos, la adolescente de que está enamorado Felipe y que se aproxima a la sobrina del hidalgo. Junto a ellos los animales también hallan su espacio. El caballo Turpín, de onomástica épica como el arzobispo carolingio, o los perros Ney y Norés (fundamental este último, porque desde su intrascendencia aparente dotará de circularidad al relato al reunir las emociones iniciales y finales de Felipe como conclusión a su crónica) comparten espacio con seres u objetos especiales por su configuración sobrenatural, como el diablillo encerrado en la redoma al estilo del de Vélez de Guevara. La destilación del bálsamo de Fierabrás o la cámara de libros de Merlín construyen por su parte un espacio que vivifica la ascendencia tradicional de éste como estudioso consagrado a la usanza del Padre Ambrosio o Fausto, aunque concedor

---

<sup>610</sup> Op. cit. p. 19.

<sup>611</sup> José María Merino, en *Leyendas españolas de todos los tiempos* (Madrid, Booket, 2005), subraya la importancia que las figuras femeninas sobrenaturales lacustres poseen en el folclore español, encontrándolas en diferentes zonas pese a responder siempre a una tipología similar, en la que el peine de oro no suele faltar: “Las xanas y janas son muy bellas, visten túnica de blanco lino, tienen hermosas melenas rubias que peinan con peines de oro y cautivan con su voz. [...] Pueden producir malos hechizos. También pueden regalar una madeja o una figura de oro” (p. 155). Los términos *xana* y *jana* se emplean en lengua gallega y dialecto histórico asturleonés, compartiendo como étimo latino el nombre de la diosa Diana (cuyo patrocinio del bosque y los montaraz no se suprime por comparecer estas figuras femeninas en bosques y riachuelos).

práctico de los quehaceres y necesidades cotidianas de los hombres y mujeres que hasta él se acercan en busca de remedio. La figura mítica se resquebraja al homologar a Merlín con cualquier chararilero anónimo al arreglar los quitasoles que, pese a ser mágicos, no dejan de servir como paraguas al uso. Merlín no dudará en exponerse como rol en el que se han cristianizado las fuerzas ctónicas, telúricas y prodigiosas, pues todo fenómeno que escape a la justificación cartesiana por las leyes físicas será el fruto de la permisión divina que desde el romance de caballerías hasta Cervantes mismo opera. A su faceta nigromántica se le superponen comportamientos o actitudes que Celestina ya ofrecía y que pueden resultar peculiares en una figura tan prestigiada como Merlín, quien no titubea en recoger las dudosas materias primas de sus conjuros incluso entre los ahorcados (concretamente “el que mató al cura de Santa Cruz, metiéndole por la boca trapos con un palo”<sup>612</sup>). Pero, finalmente, la anécdota que recoge cómo Merlín tiñe con sus redomas de aguas mágicas los paisajes del contorno, es la que encierra el sentido último del personaje y la obra: la capacidad transformadora de la literatura del texto inmediato y conocido a través de la perspectiva múltiple que el autor haya escogido, bien genérica, bien estéticamente

A veces, por hacer fiesta, el señor Merlín salía a la era, y en una copa de cristal llena de agua vertía dos o tres gotas del licor que él llamaba “de los países” y [...] nos preguntaba de qué color queríamos ver el mundo, y siempre que a mí me tocaba responder, yo decía que de azul, y entonces [...] y por un segundo el mundo todo [...] era una larga nube azul que lentamente se desvanecía<sup>613</sup>.

El azul que rememoraría el gusto -en cierto modo- posmodernista de la elección temática y el eclecticismo con que la materia bretona y el folclore de cuentos, leyendas y creaciones propias se funden es, al fin y al cabo, el elegido por Felipe, el más directo conocedor del viejo y nuevo mago.

---

<sup>612</sup> Op. cit. p. 29. Con ello se contribuye a reformular la iconografía tradicional de los brujos medievales que tan bien representa Celestina y que se extiende hasta las protagonistas del drama de Domingo Miras, *Las brujas de Barahona*.

<sup>613</sup> Op. cit. p. 16.



**II.3.4. *EL UNICORNIO*, Manuel Mujica Láinez (1965)**

**El relato caballeresco y la escritura del yo**

*El unicornio* representa, dentro de nuestra propuesta de corpus, la irrupción de la narrativa hispanoamericana en el afán revisionista y recuperador de la materia caballerescas, si bien desde tres pautas novedosas: la formulación de la novela desde los presupuestos del texto biográfico y memorial que conduce a la reproducción del “yo” como discurso (del modo en que Mujica aborda el resto de sus novelas históricas), la reescritura de un hipertexto medieval preciso –*Historia de Lusignan o Melusina* de Jean d’Arras- y, finalmente, la reflexión crítica y metaliteraria sobre la construcción del relato mismo. Como constante compartida con las obras precedentes y posteriores manifiesta la presencia de lo real maravilloso como clave del pacto de ficcionalidad envolvente de la iconografía neocaballerescas (a excepción hecha del peculiar universo de Cunqueiro, ya abordado). De la dicotomía temática devenida del hiperónimo “caballerías” (esto es, materia total o parcialmente artúrica, o romance caballeresco posterior y universal), Mujica se escora hacia el segundo de los pilares, sin obviar en modo alguno las referencias mitográficas hacia el complementario, en especial si se atiende a la formación de Melusina, alumna aventajada en la artúrica Inis Vitrin o Avalón. Universo sincrético el que invoca (y evoca) Mujica a través de la voz narradora, *El unicornio* se gesta formalmente en las claves de la novela histórica que finalmente no

puede ser con y por el Realismo mágico imperante, porque los hechos consignados naturalizan lo maravilloso en el tiempo y el espacio medieval, del modo en que *El reino de este mundo* escapaba a idéntico taxón pese a la documentación ardua y exigente que Carpentier reconociera al prologarlo. En el trazado de paralelismos formales entre la novela de Mujica y las restantes del corpus con respecto al terno de premisas mencionadas, tan sólo la recurrencia a un texto anterior claramente referido pudo reseñarse en la de Jarnés, así como más adelante se hará en la de Díaz-Mas. Cunqueiro, a través de la memoria de Felipe, esboza las memorias del mago, parceladas temporalmente por la iniciación del muchacho y espacialmente por la selva de Esmelle. Sin embargo, no fue Merlín quien habló como responsable autorizado de sus hechos sino la plétora de voces distensas que configuraron el retrato polimórfico del mago, como tanto demandase a su vez la discípula jarnesiana. La reflexión metaliteraria de *Merlín y familia*, con estar referida a la esencia genérica del relato (se recordará la dubitación de Felipe a propósito de la idoneidad del marbete “cuento”), se inclinaba pronto hacia la comparación existencial entre la naturaleza del texto y la vida misma. La disposición de lo elucubrado al respecto como ensayo o excursu metaliterario autónomo fue mínima, no era ésta la intención principal de la labor ecdótica (y casi inconsciente) de Felipe. Viviana y Merlín, por su parte, tampoco meditaban concienzudamente a propósito de la naturaleza de la biografía resemantizadora de ambos tras la experiencia del juglar anacrónico. Se invertían las imágenes arrojadas por el *Baladro* o Tennyson, pero no se dilucidaba sobre la estrategia formal, estilística o retórica que hasta ello condujese. Sólo en *El unicornio* se va tener consciencia plena del hecho creador del texto, que pivota sobre el yo y el “él” (Aiol) y que culmina siendo la reescritura personal y testimonial de la crónica canónica del siglo XIV. *El unicornio* se ofrece, por tanto, como precursora de formatos y premisas posmodernas, dadas la consciencia ficticia borgeseana que posee la Melusina cronista con sus constantes y preclaras consideraciones críticas de raíz cervantina, así como por el juego desautomatizador del hipertexto precedente de Jean d’Arras<sup>614</sup>.

---

<sup>614</sup> Guadalupe Fernández Ariza indica del autor y su novela que “Cuando Mujica escribe esta obra ha recorrido ya un largo camino como escritor, mediando gran distancia entre ese momento y sus inicios bajo el magisterio cervantino. Las Glosas castellanas revelaban un aprendizaje contaminado por la comicidad quijotesca, y un arte de componer en el que la glosa textual brindaba múltiples posibilidades a la creación literaria. En la estructura de *El unicornio* afloran esas huellas concretadas en la apropiación

**La reescritura del mito. *Roman*, Historia y lo real maravilloso.****Presencias y ausencias del folclore caballeresco en la trama.**

El cotejo de la crónica francesa medieval fantástica encomendada por el Duque de Berry a Jean d'Arras con la novela de Mujica arroja modificaciones claras en la reelaboración de los motivos argumentales de la primera por la segunda, así como la creación de episodios totalmente ficticios que no hallan correlato en el seguimiento de las hazañas del hada provenzal y sus hijos. El foco vira a lo largo de los seis siglos que separan hipertexto e hipotexto, porque mientras que en el primero se vindicará la figura de Melusina como fundadora de la dinastía Lusignan, aminorando la relevancia conferida a ésta inicialmente conforme se integran sus descendientes en primer grado, en la novela argentina la figura feérica acapara todo protagonismo como personaje inmortal, a tenor de la vivencia amorosa suprema con Aiol, el descendiente del tronco Lusignan alejado en el tiempo y receptor incauto de la pasión que suscita en su antepasada. Las hazañas caballerescas emprendidas por Aiol y Melusina se permeabilizarán no sólo con el *roman* francés bajomedieval, también con escenas del bizantino, así como con procedimientos importados de la novela histórica más rigurosa; de hecho, si se obviase la presencia vertebral del hada en la novela y las condiciones de lo real maravilloso que comporta, respondería ésta a los parámetros que tipifica Lukács<sup>615</sup>. Para instaurar la línea argumental básica de cada episodio el autor formula

---

de historias y personajes existentes". "El unicornio de Manuel Mujica Láinez: tradición literaria y constantes genéricas".

<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs>, p. 408.

<sup>615</sup> G. Lukács establece dos grandes modelos de novela histórica: la clásica representada por Scott y la contemporánea o "del humanismo antifascista" de autores contemporáneos. Señala Lukács que el signo principal al que aspira la primera reside en la identificación de los ideales del pueblo con el destino personal del héroe escogido, entrañando como problema potencial el hecho de que la psicología con que queda dotado el personaje se disocie de "los problemas históricos de la vida popular [...] con lo que la historia se rebaja a la función de un mero trasfondo, de una escenografía decorativa" (G. Lukács, *La novela histórica*, p. 357). En cuanto al segundo de los patrones postulados, el peligro percibido no es otro que el contrario; la exacerbación del sentido histórico, ideológico y político en la figura sobresaliente y pragmáticamente constatable que articula el relato minimiza la exposición de unos hechos cotidianos, convencionales y populares que aportarían la verosimilitud necesaria por ser manifestaciones de la mimesis particular. En el fondo se trata de la diferente prelación e incluso anulación de las nociones de Historia e intrahistoria unamunianas; en el primer caso, el héroe (de ficción o de raíces documentales) se apoya en la Historia para interactuar con ella, aunque su configuración psicoemocional lo conduzca por derroteros íntimos, afectivos y personales; de este modo los grandes hechos son una mera coordenada espaciotemporal y los consuetudinarios un pretexto de sabor local y función ambiental intrahistórica. En el segundo de los casos, la figura vindicada ya no puede optar a ser una construcción de la ficción. Aunque resulte estetizado o literaturizado, el personaje responde a un referente histórico que diluye todo su bagaje personal o íntimo en aras de un ideograma político abstracto e ideal que soslaya la sucesión del hecho anodino o intrahistórico en el que reside el (alemán) *volkgeist*. *El unicornio* participa de las premisas de una y otra propuesta sublimándolas, puesto que si bien es cierto que Melusina concentra el

títulos referenciales desde los que el lector parte con una expectativa global del contenido allí desarrollado, haciendo de los primeros una presentación excepcional de premisas temáticas y caracteres básicos en los que indagar el lector bien sobre su adscripción fiel al prototipo medieval, bien sobre la desnaturalización llevada a cabo a través del caballero cervantino que inspira al primero de los personajes ofrecidos: Ozil (en un procedimiento ya contemplado en *Viviana y Merlín*). Don Quijote, cuya figura proyectaba Viviana con el cinematógrafo anacrónico, preside, una vez más, la incorporación inicial a la novela del caballero Lusignan y su contexto, mitad caballeresco, mitad carnalesco y teatral.

La prosapia de Melusina se extiende luenga hasta alcanzar a la pareja paternofamiliar coprotagonista de la novela, rebasando el interés que suscitaban en la crónica de d'Arras unos hijos que rozaban lo teratológico. El hada eterna de Lusignan nos notifica, como detonante de la crónica personal, familiar e histórica, la anagnórisis de ascendencia literaria andante entre el viejo caballero Ozil, otrora paje en la corte de Alinor de Aquitania, y su hijo Aiol, descendientes ambos de su estirpe. Desde entonces, lo real maravilloso se mixtura ecuánimemente con la reproducción mimética de realidades históricas constatadas, maridaje sobre el que se sustentará la estética de todo el texto. Una vez más la realidad volcada a la novela se advierte pánica y totalizadora por conciliar la dimensión que opera con códigos vetados a la razón y sensibilidad humanas con aquella otra formulada como mimesis particular que instala al lector en el canon realista y la reproducción fidedigna del entorno y su intrahistoria. Ambas vertientes se aprecian desde las primeras líneas, con especial mención al recuerdo histórico de los segundones nobles de mayor o menor rango, que abocados al torneo

---

acontecer histórico sobre su individualidad (y pese a la inmortalidad acotada a la tercera Cruzada, con breves e imprescindibles salpicaduras a su esencia diacrónica infatigable), también eleva como materia poética la intrahistoria al detenerse lenta y detalladamente en el *modus vivendi* de caballeros, damas, villanos, plebeyos y malsines, así como al asumir la visión teocéntrica del universo que los circunda. El *ethos* de Melusina se verá modificado precisamente por las trasposiciones históricas a las que como ser eterno se aboca. La Cruzada no es un hito histórico aleatorio en ella porque nos la ofrece en su dimensión carnal de caballero Melusín, como tampoco lo es el encuentro familiar con Aiol, que nos revela la Melusina más íntima. La Historia construye y reconstruye su *psique* en perpetuo cambio, por lo que Melusina no es el exponente ideal del primer modelo de novela histórica (patrón scottiano): Melusina no somatiza el devenir ideológico del pueblo francés en pleno siglo XII, como tampoco el hada representa un ideal o aspiración sociopolítica alguna del Medioevo que praxis alguna deba materializar. La única abstracción de Melusina se opera en el terreno de la conciencia metaliteraria a raíz, precisamente del ejercicio práctico que es la redacción de sus memorias. Ni su etopeya minimiza Historia e intrahistoria relegándolas a meras excusas de ambientación dramática, ni se convierte en el espejo del ideal del momento olvidando los aspectos cotidianos. Melusina es hija de su tiempo, que no es otro que el suspendido en su decurso y por tano, dilatado y eterno.

deportivo y las labores mercenarias en tiempos de guerra anteceden la aparición del caballero Ozil. El costumbrismo constatable y la estampa caballeresca de Troyes que empieza a popularizarse en el siglo XII sólo se concilian a través de la desmitificación que el primero hace de la segunda desde la figura de Ozil, caballero viejo y cansado, cuyo párpado derecho caído es consecuencia de alguna cicatriz, y cuya montura, igualmente escuálida, recuerda de inmediato a Rocinante. Comprobemos este contraste: si bien el porte del caballero es majestuoso, no lo son sus pertenencias, de entre las que sólo destaca el cuerno maravilloso de unicornio empleado a modo de lanza del que Melusina admirará pronto tanto sus orígenes como trofeo de caballerescas aventuras<sup>616</sup>, como sus atribuciones mágicas, en un ejercicio de compensación del que Cervantes, más riguroso, priva a Don Quijote<sup>617</sup> por carecer éste de lo real maravilloso que envolverá, pese a las miserias y tribulaciones, al desmadejado Ozil (el unicornio, metonimia simbólica del tiempo en su decurso lineal y paradójicamente eterno y mítico como la propia Melusina, se elevará finalmente como título último de la novela). En cualquier caso, el primero de los episodios afianza doblemente la que ha de ser una de las principales premisas exegéticas de la misma, la clave-homenaje perpetuo a Cervantes y la desatada escritura que envuelve a su héroe, pues junto a la concomitancia de Ozil con el manchego, la irrupción del tercero de los personajes que permite el encuentro también posee afinidades con otra escena del *Quijote*, pues la presencia de Aiol en el carro bullicioso de las Vírgenes Prudentes procedente de la representación del drama sacro en el interior de alguna iglesia enlaza con aquel otro de los cómicos travestidos que hacen a Don Quijote incurrir en la duda primera de considerarlos

<sup>616</sup> La búsqueda del cuerno de unicornio, objeto apreciado y mítico en medicina durante la Edad Media, se convierte también en *leit-motiv* de otros textos hispánicos contemporáneos como el mencionado *En busca del unicornio* (1987), de Juan Eslava Galán.

<sup>617</sup> Tengamos en cuenta que el cuerno del unicornio dista (y mucho) de la lanza en astillero del hidalgo y su posterior sustitución por una rama de encina que equipara a Don Quijote con Machuca (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* I, VIII: “Y, hablando en la pasada aventura, siguieron el camino del Puerto Lápice, porque allí decía don Quijote que no era posible dejar de hallarse muchas y diversas aventuras, por ser lugar muy pasajero; sino que iba muy pesaroso, por haberle faltado la lanza; y diciéndoselo a su escudero, le dijo:—Yo me acuerdo haber leído que un caballero español llamado Diego Pérez de Vargas, habiéndosele en una batalla roto la espada, desgajó de una encina un pesado ramo o tronco, y con él hizo tales cosas aquel día y machacó tantos moros, que le quedó por sobrenombre «Machuca», y así él como sus decendientes se llamaron desde aquel día en adelante «Vargas y Machuca». Hete dicho esto porque de la primera encina o roble que se me depare pienso desgajar otro tronco, tal y tan bueno como aquel que me imagino; y pienso hacer con él tales hazañas, que tú te tengas por bien afortunado de haber merecido venir a vellas y a ser testigo de cosas que apenas podrán ser creídas”).

verdaderos demonios<sup>618</sup>. Como en la escena cervantina, también ahora se halla una única mujer en traje de hombre, resultando ser dicha muchacha Azelaís, hermana de madre de Aiol y personaje creciente en importancia a lo largo de la trama. El arranque de *El unicornio* ha fusionado así el paradigma caballeresco tradicional con el guiño desmitificador barroco al situar en igualdad de planos la anagnórisis de Aiol por medio de la marca en el hombro que lo filia al linaje Lusignan, con el retrato del padre mimetizado con Don Quijote y no con Lisuarte y los suyos. Ozil es el cruzado desazonado de antaño y el personaje andante no en busca de fortuna como espolique principal dada su edad, sino del hijo fruto de sus relaciones con la meretriz Berta quince años atrás; la motivación que propenderá el encuentro final invierte el origen, siendo el padre y no el muchacho quien emprende la búsqueda del otro. Desde este momento, el adolescente suscitará la atracción irrefrenable en Melusina (la consanguinidad resulta salva por el tiempo transreal del hada) y su obsecuente protección invisible, gratuita y entregada. La pronta decisión de Aiol por permanecer junto al padre recién recuperado<sup>619</sup> dará paso a uno de los primeros núcleos dramáticos en la novela: la entrevista clandestina sostenida entre los hermanos, bajo la que se adivina la relación incestuosa que radica en Azelaís, personaje vulnerable y atribulado, consciente de lo torturante de sus afectos ilegítimos. El motivo, que el romance de caballerías hispano no aborda apenas dada la moralidad imperante, es primordial sin embargo en el ciclo artúrico si bien desde el desconocimiento con que Arturo se conduce con Morgana<sup>620</sup>. El

<sup>618</sup> *Don Quijote de la Mancha* II, XI. La diferencia principal entre ambas escenas radica en el motivo religioso representado, pues frente a la parábola evangélica que los muchachos de *El unicornio* ejecutan, la carreta que se encuentra con don Quijote recrea las Cortes de la Muerte, de tono apocalíptico y medievalizante.

<sup>619</sup> El ascendiente de Aiol lo acerca más al personaje pícaro que al héroe del romance de caballerías, pese a que ambos suelen desconocer a sus progenitores durante la infancia. El antihéroe picaresco, imagen invertida e irónica del caballero, presenta una genealogía burda y estigmatizada frente a los linajes regios que poseen en el caballero de turno su último retoñar. Aiol no deja de ser el hijo de una meretriz y el bastardo de un Lusignan desclasado al que sólo la intervención poética de Melusina rehabilita la dignidad nuevamente épica haciéndolo cruzado (versión histórica prestigiada del caballero andante literario). Si la infancia de Aiol ha de suponerse picaresca o anodina, su recién abandonada adolescencia y la legitimación que de él hace Ozil lo resitúan en el plano del romance de caballerías y las relaciones familiares que se tejen nuevas tras los reencuentros entre padres (reyes) e hijos (príncipes investidos como caballeros noveles). En cualquier caso, la moderna concepción afectiva de Aiol, desde su desorientación vital y el vacío existencial que lo llevan a buscar vehementemente la moharra de la Santa Lanza con la ilusión -forzada- de recuperar el sentido de su juventud, responderá a las claves modernizadoras de la materia caballeresca e histórica tradicional, preservada ya en la exposición externa y constante de las líneas temáticas conocidas.

<sup>620</sup> Uno de los núcleos temáticos de la trama de *Olvidado Rey Gudú* reproducirá en dos ocasiones el motivo del incesto que se está analizando en el texto de Mujica. La primera manifestación será desde la sugestión y el presentimiento en el lector (Gudú y las relaciones con la reina esteparia Urdska) y la

episodio, que desemboca en un ataque de posesión diabólica para la muchacha, servirá básicamente para reflejar la perspectiva modelable del hada Melusina, a la que se dota progresivamente de una actitud ecléctica, complaciente e integradora en la que junto a las concesiones medievales que la instan a creer en la potestad del Diablo se halla la comprensión indulgente del alma humana a tenor del profundo conocimiento del hombre gestado a lo largo del tiempo que la ha convertido en el personaje universal e inmortal que es. Melusina, que intuye que el arrebato más se debe a la perturbación mundana de la muchacha que a la acción de un íncubo, suspenderá el juicio al dudar de sus propios sentidos creyendo atisbar cierta columna de humo antropomórfico elevándose de entre las piernas de Azelaís. Mujica irá asociando a la trama, a partir de este episodio, otros personajes de raigambre literaria que incorporados como satélites, adjuntan tramas paralelas entretejidas con la principal: las vicisitudes de la *peregrinatio* como cruzados de padre e hijo. El primero de éstos es Seramunda, *midons* alabada por Cabestanh, que atraída por el cortejo que se apresura a realizar el exorcismo a la muchacha se convierte en testigo privilegiado de unos hechos que le son ajenos. Sin embargo, Melusina, hábil dosificadora de la información vertida -porque posee plena consciencia del esquema organizativo de su crónica- aprovechará su inclusión para adelantar, recurriendo por tanto a la estrategia cervantina de la anticipación, que comportará importantes nudos narrativos en la trama llegado su momento.

Gradualmente, la crónica del hada va transformando escenas que quedarían vetadas en el romance de caballerías tradicional en unidades causales de toda una isotopía vinculada al relato formativo de Aiol, comenzando por la etapa de bachiller y siempre desde la desmitificación del arquetipo y la construcción del antihéroe. De este modo, mientras que los motivos responden externa y puntualmente a la arquitectura del relato caballeresco, la lectura de las repercusiones de aquéllos en la etopeya de Aiol, Ozil y Melusina responde a la complejidad de la novela contemporánea y no al romance. Veámoslo a partir de las siguientes premisas:

- 1) El punto de arranque de esta isotopía es la deconstrucción de la genealogía de Aiol, linaje el suyo que humaniza el de amadises y tirantes, convirtiéndolo en el anticaballero por prosapia. Frente a las estirpes regias, Aiol es el hijo natural de

---

segunda (sin reciprocidad por una de las partes) se expondrá a través de la pareja de príncipes gemelos Raigo y Raiga.



Ozil, caballero derrotado perteneciente a una rama bastarda de los Lusignan, y de Berta, la moza de partido.

- 2) El abandono infantil del héroe, junto a su educación por parte de terceros convertidos en mentores, se corresponde con la infancia anodina de Aiol, para quien no ha ejercido como padrastro el intachable Gandales o sir Héctor sino el vulgar cantero Pons. Sólo el teatro, profesión execrada en el momento y en modo alguno reflejada en el romance de caballerías -que se decanta por espectáculos alegóricos y de autómatas en todo caso- redime parcialmente de la mediocridad al muchacho ante el lector contemporáneo, no ante sus coetáneos dada la perspectiva sociológica oportuna.
- 3) A la desmitificación de la adolescencia del caballero arquetipo y su ingreso en la corte también contribuyen la anulación de toda inteligencia y sentido de la justicia naturales en Aiol, porque se nos presenta como mancebo de sentidos embotados y mínima claridad de juicio ante la atmósfera familiar castrante. De este modo, mientras que el héroe posee plenitud emocional e intelectual, consecuencia de su nula evolución, Aiol se ofrece como carácter mutable y necesitado de desarrollo psicoafectivo, bazas éstas en las que germina su complejidad como personaje de novela y no de romance al uso.
- 4) Si los héroes juveniles protagonizan reencuentros sublimes con sus padres a través de anagnórisis con las que ratificar una actitud o ejercicio protocaballeresco impecables, sobre el protagonista de *El unicornio* recae la restitución de la figura paterna en un lance ridículo: Aiol, travestido con traje femenino como corresponde al cómico medieval, se enfrenta por primera vez a Ozil provocando el tirón de descenso sobre el cliché clásico.
- 5) Como consecuencia de la premisa anterior, la reunificación del héroe con sus padres comportaba su reingreso en el *modus vivendi* regio negado durante tanto tiempo. El tutor de la infancia quedaba sustituido por el nuevo mentor real y padre natural. Sin embargo, la situación se invierte en nuestros personajes una vez más ante la miseria irreprimible de Ozil, suponiendo incluso la degradación económica de Aiol que sólo logra contrarrestarse emocionalmente con el aprendizaje del oficio de caballero neófito que, como a miembro de la dinastía Lusignan, le corresponde.

- 6) La circunstancia anterior se ve paliada por el ingreso de Aiol y Ozil en la corte de la literaria Seramunda. El periodo como escudero que el héroe cursa en el ámbito regio se minimiza en el texto, ofreciéndose a cambio una etapa humanizada (y humanista) en la que no se omite, por ejemplo, ninguno de los patrones de conducta reglamentarios en las prácticas cortesanas volcadas al *roman courtois*.
- 7) Nos detenemos a continuación en uno de los episodios iniciáticos que acontece en el romance paradigmático tras el ingreso en la corte del joven héroe: la experiencia amorosa. La presencia de la dama en el ámbito real (recordemos la pronta inclusión de Oriana en el momento en que Amadís se incorpora a la corte del rey Lisuarte y cómo la doncella intercede para que éste lo arme caballero) desencadena el segundo de los móviles del romance caballeresco, el amor. Las fases estipuladas por el Capellán se suceden puntualmente hasta desembocar en el *drutz* como máxima manifestación de la complementariedad neoplatónica de los amantes. La *midons* provenzal estereotipada se reactiva funcionalmente en la novela argentina, pero desnaturalizando su carácter ideal. Sólo Seramunda, cortesana distinguida equiparable a la baronesa que Matute propondrá seis años más tarde en *La torre vigía*, y Azelaís encajarán en este actante portador de la trama amorosa tradicional con las contradicciones internas que conllevan, pues mientras la lascivia de la primera desemboca en la iniciación sexual de Aiol como necesidad fisiológica y no consumación del *drutz* emocional, la segunda revitaliza el estigma del amor incestuoso de Tamar y Amón (si bien escorando las inclinaciones o iniciativas desde la figura masculina bíblica a la femenina de *El unicornio*). Frente a la prosopopeya rubia del futuro caballero novel protagonista celebrada en el romance tradicional (que no es sino correspondencia clara entre soma y psique al modo clásico), el amor doblemente inspirado en Seramunda y Azelaís radica en el elogio de la belleza masculina morena de Aiol (nuevo don Galaor), y por tanto en la revisión de la *sofrosine* griega, pues la evolución turbulenta de sus afectos enlazará con la belleza turbadora y enigmática que posee.
- 8) Por último, y como condición previa a la investidura caballeresca que se celebrará pasado un breve tiempo, Aiol no desmerecerá de Amadís ni de

caballero novel alguno en cuanto a auxilio prodigioso se refiere, pues si Urganda se sitúa a la cabeza de los actantes que coadyuvan en el romance, Melusina velará también por su descendiente, amor y protegido aunque su actitud, contemporánea y cuasi omnisciente como se comprobará en lo sucesivo, la inste a permanecer en un estado preferentemente contemplativo frente a la intervención *ex machina* de sus compañeras feéricas, tipo la Desconocida o la misma Morgana. La predilección última de Melusina por estos descendientes bastardos quedará de manifiesto en el enfrentamiento fortuito que Ozil sostendrá con Guy de Lusignan en el bosque, pese a que la resolución favorable del percance para los nuestros no es motivada por intervención alguna del hada. El episodio de la confrontación ciega entre ambos, que recuerda los combates con armas negras o celaje de emblemas del modelo histórico scottiano con *Ivanhoe* o *Sir Nigel*, se saldará con la victoria honrosa de Ozil. Justo merecedor del caballo y armadura del vencido, el padre habrá proporcionado a Aiol legítimamente los blasones heráldicos de la casa Lusignan que cualquier contrincante deberá acatar en lo sucesivo. Las nuevas armas, sin embargo, no podrán ser portadas por el muchacho porque su investidura aún no se ha celebrado, y como dicta el código caballeresco internacional, tendrá que aguardar a que ésta se celebre.

Al reencuentro –peculiar- de padre e hijo se añade otro episodio frecuente en el romance tradicional, consistente en la permanencia del héroe en la compañía del eremita ejemplar durante un tiempo. Las motivaciones de estas estancias son diversas, desde la penitencia amorosa hasta la convalecencia física e incluso la reflexión ascética, si bien las dos primeras resultan más habituales. Es el caso que se reproduce con Aiol, pues mientras Ozil ha defendido su honor contra el caballero Guy de Lusignan, el muchacho ha caído en un estado de semiconsciencia cuyo origen ni siquiera Melusina entraña (el hada ha sido testigo aéreo de excepción del combate), requiriendo el restablecimiento de su salud la permanencia en el espacio bucólico que habita un santo hombre, el anacoreta Brandán. Como Nasciano u Ogrín, el personaje asumirá rasgos del actante auxiliar sin exceder su naturaleza humana y en modo alguno prodigiosa. Es ahora cuando a través de la recuperación –decimonónica- de personajes secundarios elevados a principales

(definitiva o circunstancialmente) reaparece Seramunda, quien fascinada por Ozil tras el envite con Guy ha decidido instalar en Castel-Roussillon a la pequeña comitiva.

A lo largo de *El unicornio*, Mujica revitaliza el sustrato literario occidental revistiéndolo de formas reconstructoras, tal y como ocurre con el episodio intertextual que ocupa el capítulo cuarto. Se hermana el autor por ello con sus predecesores en el corpus, en especial con Valera y Jarnés, consolidando una de las claves principales que sustentan el desarrollo de la reconversión genérica como novela contemporánea de la vieja materia caballeresca que alojara el romance. La trama principal se relega a un segundo plano en el capítulo precitado para revisar uno de los relatos más populares de las biografías trovadorescas del Midi, recogido con posterioridad por Boccaccio en su *Decamerón*. Del mismo modo que Cervantes soslaya las andanzas de don Quijote y Sancho para conceder sus tiempos y espacios circunstancialmente a Camila, Lotario y Anselmo a través de la lectura del cura, o a Dorotea y Cardenio, o el capitán Pérez de Viedma en sus respectivos episodios, así Mujica prioriza el relato del corazón devorado como estrategia de descanso narrativo para el lector embebido en la trama axial. El episodio, de raigambre folclórica enlazada a su vez con el *sparagmos* dionisiaco, expone minuciosamente el articulado teórico del *Libro del amor cortés*, que seguido con escrupulosidad por Seramunda (de la que Melusina indica que “estaba enferma de literatura”<sup>621</sup>) termina descoyuntándose. El nuevo convencionalismo cortesano -en apariencia- destruye el triángulo simplista que recrean los personajes originales (pero también la tríada artúrica o bretona) al introducir importantes variaciones que dificultan el desarrollo natural de la relación amorosa, aunque el final propuesto al lector sea análogo al que ofrece el florentino. Sólo tras analizar la complejidad del nudo pasional se deducirá que el desenlace no es sino impostura de los verdaderos afectos de Seramunda, Ayme y Yolanz. El triángulo del castillo se sobredimensiona al manifestar los miembros principales comportamientos que rebasan la función atribuida al prototipo. Así, la *midons* mencionada desvía sus afectos no hacia el trovador Guilhem de Cabestanh como se indica en los textos precedentes, sino hacia Ozil e incluso Aiol, quien a su vez es blanco del interés suscitado en el *gilos* Aymé. Yolanz desempeñará sucesivamente los papeles de la *suivante* y *lausangier* en compañía de Ithier por culpa del despecho que le suscita Guilhem, el único que realmente actúa conforme al

<sup>621</sup> Manuel Mujica Láinez, *El unicornio*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 6ª edición, p. 128. En adelante, citaremos por dicha edición.

paradigma del trovador provenzal. La iniciación sexual de Aiol arrancará el bramido luctuoso que caracterice universalmente a Melusina, extinguiéndose este núcleo narrativo con el *quid pro quo* que al sustituir a Cabestanh por el joven Lusignan renueva el relato conocido. De nuevo *Eros-Thanatos* preside la consumación amorosa, dulcificado pese a ser falaz (según Melusina) por la sepultura conjunta y de larga tradición literaria que Seramunda y Guilhem habrán de recibir. En cuanto al abandono misterioso de Ayme, el motivo se muestra plenamente coincidente en lo formal con lo estipulado en el relato de Boccaccio en el que el esposo, atenazado por el miedo a las consecuencias y los remordimientos, desaparece del condado. El cansancio que el ambiente castellano suscita en padre e hijo ante el desarrollo de los acontecimientos en los que se han visto involucrados como sujetos pasivos los iguala en cuanto a actitudes al resto de caballeros ociosos contra su voluntad; el remedio para ello es la puesta en camino en nuevas rutas cuyo objetivo no será a partir de ahora sino la búsqueda de la Santa Lanza, descubierta por el bisabuelo (de Aiol) Barthelemy y de insoslayable sesgo artúrico como atributo de la Pasión que es. La unidad narrativa desarrollada en torno a la experiencia iniciática cortesana concluye definitivamente con el episodio también folclórico del asalto del licántropo, bajo cuya apariencia animal se esconde el desaparecido Ayme. La fascinación que Aiol despertó en el castellano no impide a su naturaleza híbrida que lama y acaricie con su garra al muchacho. Sólo tras ser atravesado por Ithier, el lobo recuperará su apariencia humana. Mientras que Amadís, el Cid o el émulo de ambos -don Quijote al trocar su nombre por el de Caballero de los leones- resuelven con fortuna el episodio del ataque de bestias feroces, Aiol no da muestras de su talante osado, recurriéndose por tanto a liquidar al animal. Por primera vez, la escena será el detonante de la ruptura de la naturalización de lo prodigioso para Melusina, que estupefacta, preserva en su conciencia la convivencia de ambos mundos porque ni tan siquiera ella es capaz de desentrañar el código operativo de la dimensión suprahumana a la que se adscribe su naturaleza y la del licántropo. Sin embargo, como compensación por esta suspensión del juicio del hada la novela ofrece de inmediato un pasaje de cariz maravilloso pero asumido como natural al sublimar la muerte de Brandán y dotar al cuerpo de un cortejo integrado por hadas, duendes, enanos y seres análogos a Melusina, que reproducen puntualmente el tono fantástico que le es negado

al traslado del cuerpo muerto en el *Quijote*. La escena, urdida con una estética modernista que recuerda el cortejo de la Reina Mab

Los ermitaños rezaban sus latines; sonaban las trompetas-lirios; pifaba el centauro; gemía Fadet; y Brandán, iluminado por las luciérnagas, sonreía eternamente a la amistad del bosque taciturno<sup>622</sup>

se convertirá en prelude de otro traslado posterior, el de la fallecida Tontina, dentro de la novela de Matute. Es en medio de ésta cuando irrumpe el pronunciamiento del oráculo triple por parte de una bruja, en analogía con el patrón caballeresco que también mantendrá la autora catalana citada para con su personaje principal. Presina, bajo el disfraz de la hechicera, lanzará las profecías de naturaleza fatídica (frente al hermetismo positivo o feliz estipulado en el romance) para Aiol. El fátum ha reservado a Ozil un viaje truncado a Jerusalén, a Aiol<sup>623</sup> la muerte tras encontrar aquéllo que busca, al tiempo que colma a Melusina con la obtención de un cuerpo “joven y hermoso” una vez sea investido el muchacho. La performatividad de este último se solventará posteriormente desde la imprecisión sexual de la voluntad formulada por Melusina, deviniendo en el motivo folclórico del deseo engañoso que en nada beneficia al deseante. Desde ahora, revelado el final de la trama porque el oráculo es irrevocable, cobrará especial interés el desarrollo de los acontecimientos conducentes al triple desenlace, así como la actitud con que es afrontado por sus actantes y el modo en que determina el carácter de los mismos. Mientras que el oráculo del romance caballeresco entrañaba el misterio sobre su sentido al formularse críticamente, el nuevo vaticinio, por su claridad, requerirá del manejo de la expectación del lector ante la trama para que no deje de ser efectivo pese a conocerse el final inevitable que aguarda a los personajes, muy en especial, a Aiol. Y para cumplir con el mismo, la comitiva se encamina hacia Pleurs, cuyo torneo inminente convoca a lo más granado de la caballería, expuesta exhaustivamente en catálogos clásicos que recuperan el cronotopo medieval, áureo y scottiano, sin obviar la conciencia literaria de sus predecesores ficticios e históricos, ya decadentes:

---

<sup>622</sup> Op. cit. p. 189.

<sup>623</sup> Ozil nunca llegará a su destino, los Santos Lugares inalcanzados son nueva tierra de promisión vetada para él. Por su parte, para Aiol la Santa Lanza, a diferencia del Grial contemplado en su trayecto místico por Perceval, será objeto pasivo que induzca la muerte del muchacho.

La brisa nos traía el eco desflecado de los nombres de las gestas remotas y de la reciente literatura. Carlomagno, Artús, Roldán, Yvaín y su león, Lanzarote-, los que se confundían con los de los héroes de las Cruzadas, mitológicos ya: Godofredo de Bouillon, el que de un mandoble partió en dos a un turco, a la altura del ombligo; Jocelin de Courtenay [...]; Roger de Antioquía [...] el vizconde de Melun...<sup>624</sup>.

La confusión en el tiempo y el espacio de referentes legendarios frente a los reales conferirá gran plasticidad iconográfica, así como abismados planos en la categoría óptica de los caracteres, de filiación claramente cervantina. Ya en Pleurs, Guy de Lusignan, que no ha olvidado el incidente afrentoso para él del bosque, aguarda anónimo a Ozil bajo el cartel explícito “espero al que ya sabe”. Será el motivo no sólo de la muerte del también asendereado caballero Ozil, sino de la escabrosa, aunque lírica, investidura caballeresca de Aiol, así como de la transición de Melusina desde su naturaleza feérica hasta la carnadura humana. El motivo central de esta unidad narrativa enlaza una vez más con el sustrato clásico caballeresco, y si bien invalida el arquetipo de las investiduras, la acción *post mortem* realza el valor afectivo de la misma<sup>625</sup> (también procedió así el padre del caballero Olivero, ya agonizante). La ratificación social y nobiliaria del caballero blanco o novel se amparaba en la trascendencia del rito que confirmaba la nueva calidad alcanzada por el ungido-investido. El ceremonial que gira en torno a Aiol contrasta con el estandarizado por su sencillez y ausencia de todo boato cortesano, pese a que mantiene idéntica efectividad. Las armas defendidas desde ahora por Aiol son las que pertenecieron a Guy de Lusignan, ofreciendo la coincidencia –consciente– con los colores dorado y bermejo que a su vez blasonaba Parsifal, verdadero ejecutor de la anagogía entrañada en el Grial. El banquete báquico ulterior propiciará la consumación del incesto entre los hermanos, así como la somatización humana de Melusina que descubre horrorizada que el cuerpo solicitado a Presina, “joven y hermoso”, resulta ser masculino. La encarnación del hada provocará a partir de este momento el desequilibrio entre afectos y respuestas físicas, pues mientras su

<sup>624</sup> Op. cit. p. 197.

<sup>625</sup> La realización de acciones heroicas en el protagonista después de su muerte, como índice de la supremacía moral, militar o jurídica se observa también en la figura del Cid, victorioso en la última batalla aunque ya cadáver. Similar, aunque propiciado por la figura del rey don Pedro El Cruel, es el acatamiento vasallático a doña Blanca de Navarra en el drama de Vélez de Guevara *Reinar después de morir*.

etopeya se inscribe en la órbita de las pulsiones femeninas, su comportamiento y apariencia visibles la conducen hasta el canon del caballero andante. La corporeización intersexual de Melusina la convierte en un personaje radicado en el Hermafrodito ovidiano que el Orlando de Woolf hace redivivo. El amor, como complemento de la aventura en la construcción temática del romance, se revalida en la novela pero a la luz de una perspectiva externa y carnalmente homosexual, plena desde la otredad universal que hace de Aiol el complementario del hada. La disociación entre ambas dimensiones (cuerpo-alma) de la recién estrenada condición humana de Melusina comportará la complejidad emocional y afectiva que aleje, definitivamente, a los personajes principales del monolitismo canónico en el que se cimentaba la escisión romance y novela de caballerías a la moderna. Consumado el nacimiento de Melusín de Pleurs (de onomástica parlante, Melusín “deshecho en lágrimas”), *El unicornio* retoma el sentido político, histórico, religioso y militar del momento preciso al que se adscriben los personajes: la tercera Cruzada todavía embrionaria. Sólo se preserva del romance prototipo el cariz religioso –externo y maniqueo- de las convocatorias de rescate de los Santos Lugares. La novela abandona pronto el estereotipo argumental del mismo para ahondar en las verdaderas motivaciones que instan a arrebatarse a Saladino Chipre y Constantinopla, respetando las cláusulas de rigor documental y exposición prolija de la novela histórica contemporánea, pues la valoración crítica que Melusina-Melusín ofrecerá de los hechos se traza desde focos y pensamiento coetáneos al lector (de la segunda mitad del siglo XX y por supuesto, actual). La puesta en camino hacia San Juan de Acre ocluye la etapa provenzal y sus aventuras cortesanas y legendarizantes (más próximas al relato caballeresco), dando paso a un nuevo ciclo narrativo nutrido por las hazañas como caballeros cruzados de Aiol y Melusín, este último compañero indisoluble y peculiar manifestación de la otredad, no recíproca, del amante. El signo inicial de la subversión del ideograma espiritual cruzado que insuflara valor en los literarios Tirante o Amadís es la exposición de las verdaderas intenciones que llevan a Felipe de Alsacia, primero de los numerosos personajes documentados y por tanto históricos pese a su tratamiento literario, a peregrinar hasta el Santo Sepulcro. Lejos de negociar su matrimonio con Sibila, el de Alsacia sustenta un entramado complejo de intrigas palatinas orientadas a postular a sus dos hijos, los señores remilgados de Bèthune, como herederos del trono jerosolimitano. Atrás queda, por tanto, la



unidireccionalidad del sentido último de toda aventura cruzada en el romance, la exaltación de la cruz; las pautas del relato histórico imponen el ahondamiento en el contexto político en detrimento del maniqueísmo religioso, aunque mantengan la necesidad por mostrar, como ejemplos canónicos de mimesis particular, las peculiaridades intrahistóricas del episodio tratado. Con una estructura narrativa especular, cada uno de los motivos del romance tradicional orquestados y resemantizados en la primera parte encuentran ahora su correlato ya como ejercicios retóricos justificables desde las cláusulas de la novela histórica de la que también se participa. Por ejemplo, si en el torneo se proporcionaron catálogos de héroes, otro de los elementos tradicionales en el romance pero también en la novela histórica es la recensión de armas con que cuentan ambos ejércitos (en esta última como vindicación de la verosimilitud a la que aspira el texto tras las labores documentales por parte del autor). Como motivo recurrente y efectista vinculable a ello aparece (a buen recaudo por las escuadras del Emperador Manuel) el famoso fuego griego<sup>626</sup>, con el que se ha de procurar rescatar Jerusalén de manos infieles. No obstante, el texto es la construcción final de dos tiempos y realidades en imbricación perfecta, la cronística y la sobrenatural, y en este *pas de deux* la exaltación de una de las vertientes requiere de inmediato -como prevención del monolitismo perspectivístico del lector- la comparecencia de la complementaria. Por ello, tras la exposición de la materia militar se abre la pausa narrativa tangencial que permite a Melusina transmitir la historia del pequeño rey de las hadas Oberón. Si no se puede catalogar este excursus como tirón de descenso dado el contenido, sí que contiene la invalidación momentánea de la estética en clave realista del episodio que lo precede, resultando del maridaje de ambos modelos discursivos lo real maravilloso nominal en la novela. La justificación de la estatura escasa del rey como anatema vertido en su bautismo, la amistad fraterna e inquebrantable con Huon de Burdeos, la concesión a éste de dos objetos mágicos (la jarra que en ordalía determina la lealtad de quien la usa y el olifante que al ser tañido convocará al ejército de Oberón), o la mención del espejo mágico<sup>627</sup> con el que el rey diminuto sigue las hazañas del amigo recuperan el material folclórico del sustrato en oposición a los acontecimientos fehacientes previos. Superado este episodio de protagonista fantástico, Melusina se

---

<sup>626</sup> Se recordará que también se había mencionado en la novela de Perucho *Libros de Caballerías*.

<sup>627</sup> Espejos similares a éste también ya se han mencionado en *Merlín y familia*, recuperándose más tarde en novelas como *El embajador*, de Antonio Prieto.

enfrenta a una nueva iniciación sexual, ahora en calidad masculina, de la mano de Madame Agnes de Courtenay. Su nueva identidad corpórea la conducirá hasta la reproducción puntual de cada etapa ya vivida como mujer, antes del quebrantamiento del interdicto por Raimondín. Comparte este nuevo episodio paralelismos literarios con la propia leyenda del hada porque si su esencia feérica se ratificó al ser sorprendida en la cuba de agua un fatídico sábado, la masculina se confirma con la seducción de Agnes al invitarlo al baño. Como prólogo de sus pretensiones o metáfora iconográfica, la dama borda una escena frecuente en el romance de caballerías, el amante izado en una cesta, que aparece en *Flores y Blancaflor* pero también en una de las miniaturas más conocidas del *Codex Manesse*. Éstas se truncarán inesperadamente ante la última concesión hecha a Melusina como hada. El escozor implacable de las piernas le anticipa que está recuperando su extremidad de ofidio así como las membranas aladas de los hombros que le permitan huir por la ventana con vuelo incontenible e irrepetible hasta la consumación del destino de Aiol. Lo que se preveía como experiencia climatérica deberá posponerse, constituyendo el verdadero paroxismo del capítulo la recuperación de su esencia y la autognosis que la hace anhelar la permanencia en su estado eterno de hada:

Valoraba ahora qué honda había sido mi nostalgia del aura fantástica que requerían mis mágicos pulmones –aunque, prisionera del amor de Aiol, no había dejado aflorar ese sentimiento a la superficie de mi conciencia<sup>628</sup>.

El autoanálisis vuelve a revelar la arquitectura interna del personaje medular, tan distante de la Melusina medieval y tan cercana al lector por su calidad de carácter ficticio paradójica y vivamente humano. Y es en este vuelo, emprendido como prueba jubilosa del reconocimiento de su ser más íntimo, donde Melusina se reencuentra con el mencionado poco tiempo antes Oberón, quien expondrá el largo lamento del amor solipsista de hadas a mortales que ambos sufren, exentándolo de todo estigma y convirtiéndolo en paráfrasis del otro “amor oscuro”, también biográfico en el novelista:

Todo amor verdadero es puro. Tu amor y el mío lo son y eso basta para redimirlos y exaltarlos, pese a cualquier torpe crítica e hipócrita

---

<sup>628</sup> Op. cit. p. 267.

convención. Tendrás que resignarte, Melusina, a dar calor y luz. Y a esperar<sup>629</sup>.

Del encuentro sólo resta la concesión del famoso olifante mágico del rey a Melusina como garante de auxilio maravilloso, si bien por tres veces tan sólo. El motivo folclórico carolingio que equipara a Roldán con Melusina condicionará el desarrollo de la trama hacia el final. Y la consumación carnal interrumpida poco antes se verá satisfecha en el prostíbulo, como cita clandestina con Madame de Courtenay.

Un nuevo episodio maravilloso es contrarrestado por otro de naturaleza castrense y locución épica y juglaresca (reiterando el ritmo binario de ambas poéticas), como corresponde al estilo adoptado conscientemente por Melusina en consonancia con el momento. La Batalla de Montgisard y la posterior victoria cristiana contra Saladino en las inmediaciones de Antioquía se construyen como discurso tópico cimentado sobre el maniqueísmo y ordalía medievales atribuidos a la deflagración; no de otro modo se justifican la hipérbole de las huestes del sarraceno que desequilibran a las cristianas, el espíritu cruzado que demoniza al silente Saladino, la escaramuza de arrinconamiento de las tropas que rememora el paso de las Termópilas y el combate mismo que fue preludiado simbólicamente en la partida de ajedrez que Reinaldo de Sidón interrumpió ante el anuncio del asalto a Gaza y Ascalón por el señor de Egipto. La declamación de los hechos por Melusina es un homenaje a la *chanson de geste* por la exaltación de la voz narradora testimonial, la apelación directa al auditorio (ahora lectores) a través de vocativos, la acumulación verbal con que imprimir dinamismo y diversidad de acciones, la inclusión de las heroicas estocadas épicas, el convencimiento del auxilio divino (“Dios combatía con nosotros”<sup>630</sup>), la presencia reverencial del zarath (el rey leproso Baudouin IV que pese a su agonía alienta a sus hombres), el eclecticismo referencial que menciona a Roldán, Arturo, Lanzarote o Neptuno, o la confirmación rotunda de una atmósfera legendaria *ex machina* que enlaza con la literatura miraculística y ofrece una realidad sobrenatural reflejada intertextualmente:

Es cierto que la Verdadera Cruz, como se narró después, ganó la altura hasta que sus brazos taparon la forma de las nubes; es cierto que San Jorge,

---

<sup>629</sup> Op. cit. p. 269.

<sup>630</sup> Op. cit. p. 291.

cuya tumba se veneraba en Lydda, se manifestó en la vastedad tormentosa del cielo, con arcángeles, y que allí se desarrolló otra batalla, de la cual participaron las aladas huestes de Cristo y los misteriosos efrits, los genios maléficos que pueblan los relatos de las Mil y una noches [...] Es cierto. Cuanto se refiera de legendario, de mágico, de imposible, es cierto<sup>631</sup>.

Las resonancias tradicionales no encubren, sin embargo, las dos notas contemporáneas de la concepción de la escena: la reflexión crítica sobre la naturaleza sincrética de realidades humanas y sobrehumanas, y la disposición dramática<sup>632</sup> de un cuadro que abandona la frontalidad de la miniatura guerrera medieval y que se recuperará oportunamente más tarde como isotopía. Melusín y Aiol saldrán incólumes del campo de batalla, al tiempo que este último reforzará su fe (de movimientos pendulares entre escepticismo y misticismo) y prometerá (infructuosamente) ante el Santo Sepulcro “no comer pan a manteles ni con la reina folgar” hasta hallar la Santa Lanza. Hecho esto, la pareja partirá hacia Antioquía, en donde sufren el contraataque furibundo de Saladino, el revés de fortuna al grito cruzado de “¡Deus lo volt!” y la nueva huida hasta el castillo del ambiguo e indolente Onfroi IV sobre cuya eternidad compartida especula Melusina al afirmar que

hubiera podido ser un contemporáneo de quien me lee y un contemporáneo de Alcibíades, de Adriano o de Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo, como era contemporáneo del sire Aiol<sup>633</sup>.

La condición temporal de los inmortales de Mujica (Melusina y el Duque en este caso), y la invocación al lector y su hora vuelven a marcar la distancia entre la materia caballerisca tratada en el romance y su reverso en la nueva novela de caballerías a la que el argentino aporta *El unicornio*. Resta la resolución de la trama circunscrita espacialmente a la procelosa Jerusalén, la ciudad cuya decrepitud es análoga a la lepra que consume calladamente al *zarath*. El seguimiento de aquélla ofrece las intrigas y resoluciones palatinas que fraguan la política a tenor de las alianzas matrimoniales

---

<sup>631</sup> Op. cit. pp. 290-291.

<sup>632</sup> “Saladino [...] dejaba atrás el teatro de su derrota inconcebible”. Op. cit. p. 292. La concepción teatral del espacio se convierte desde ahora en *leit-motiv* de la novela, como se analizará en ocasiones sucesivas.

<sup>633</sup> Op. cit. p. 309.

históricas de Sibila con Guy de Lusignan, e Isabel (hermana menor del monarca leproso) con Onfroi IV Turón (cuyas nupcias en la fortaleza de Kerak serán respetadas por Saladino exquisitamente, si bien finalizadas habrán de dar paso al asedio que evidenciará el valor de Aiol al batirse contra el enemigo). Si Montgisard ha supuesto la inclusión de lo real maravilloso, la mención del agravamiento implacable del mal de San Lázaro en Baudoin IV recurre a la estética naturalista para configurar la estampa:

los sahumeros reiterados no lograban desterrar el olor de las pociones y de las úlceras purulentas. Tanto horror causaba, aun a los más íntimos, que sólo algunos esclavos se atrevían a aplicarle los untos prescritos y a mudarle los repugnantes vendajes<sup>634</sup>.

Es por ello que, desde la fragilidad física del monarca, cobran especial relevancia los complejos acontecimientos históricos cuyo seguimiento requiere de la atención máxima del lector. Al quebrantar Saladino la tregua pactada ante la provocación del vesánico Reinaldo de Châtillon con los asaltos a los caravasares, Baudoin contestará con contundencia en su afán por garantizar la paz ya truncada. Más tarde, el monarca, conocedor de las intrigas alevosas de la corte, destituirá a su hermana y Guy como herederos del Reino de Jerusalén, escorándose la corona hacia el pequeño Baudoin V, hijo de ésta y su primer marido. Para preservar –y conciliar- ambas partes, la regencia y educación durante la minoría de edad de éste será concedida a caballeros destacados de ambas facciones, no previendo el rey leproso las consecuencias desastrosas de la decisión (Melusina apunta cómo el rumor popular culpabilizará en un futuro a la propia madre de la muerte por envenenamiento del niño). Desde esta unidad argumental de cariz histórico la novela inserta intermitentemente escenas intrahistóricas, palatinas, personales y de costumbrismo naturalista -una vez más- al abordar la figura del rey. Acompañado de una extraña mujer celada que vela su cabecera abnegadamente, el rey agoniza. La identidad oculta de la mujer provoca en el lector la suposición de si será Azelaís, pues solicita al rey que Aiol comparezca ante él con el cuerno del unicornio que Ozil le legó, cuyas propiedades mágicas bien podrían atemperar su sufrimiento. Sin embargo, el final del monarca se acelera ante el erróneo rito purificador del *Levítico* al que se le somete, pues éste está indicado para quien haya sanado, no así

---

<sup>634</sup> Op. cit. p. 322.

para quien todavía padezca lepra. El seguimiento riguroso de la liturgia veterotestamentaria se hará desde la descripción descarnada que redundará en el icono barroco y tremendista de la muerte *in vitam*:

Quitó la mujer las cobijas y, espantados, vimos su desnudez total, aun la más íntima, cuanto su pudor y su angustia habían ocultado hasta ese momento, desde el rostro extenuado, veteado con la sangre de la tórtola, tan roído que los dientes asomaban en el agujero de la boca informe, hasta el largo cuerpo, el esqueleto de costillas punzantes, que las llagas cubrían, aquí y allá, como flores monstruosas, y los miembros que se pudrían a pedazos. Una execrable hediondez se elevó de aquella gusanera e inundó la cuadra con su hálito de muerte<sup>635</sup>.

“Patética figura del redentor”<sup>636</sup>, Baudoin IV comparece armado, moribundo y ciego en las inmediaciones de Kerak como presencia de cadiano mesianismo<sup>637</sup>, preludiada por la parusía apocalíptica de la calima del desierto jordano. Glorificada la figura real, su muerte y las solemnes exequias componen un descriptivo mosaico bizantino por la contención de movimientos, la lentitud y los volúmenes dorados de la comitiva fúnebre que acompaña al cadáver hasta su deposición última en la Basílica del Santo Sepulcro. La escena se resuelve con efectismo dramático final; el joven rey leproso es recibido por sus hermanos lacerados, integrantes de un cuadro desolador y paradójicamente hermoso al igualar al rey con los desahuciados, pues de un solo barro están todos hechos. La escena resulta climática por el patetismo que suscita el fervor con que los leprosos acogen a la mujer velada que acompañó a Baudoin IV y que resulta ser Azelaís. De este modo redime la muchacha el incesto, y, agonizante como el rey días atrás, suplica a Aiol permanecer junto a los leprosos hasta la jornada siguiente. Cuando regresen, Azelaís habrá muerto y el motivo literario del personaje leproso habrase alejado del estigma maniqueo presente en el *Tristán* bretón, porque retoma la exégesis evangélica así como la renovación estética que lo conecta con determinadas escenas de la leyenda hagiográfica de San Julián el Hospitalario, reformulada por Flaubert.

---

<sup>635</sup> Op. cit. p. 329.

<sup>636</sup> Op. cit. p. 340.

<sup>637</sup> Recuérdese la última victoria atribuida al de Vivar, ya muerto, y su claro contraste con la funcionalidad del cadáver magro de Ozil.

El último capítulo, “El cuerno de Oberón”, está predeterminado por la intervención del componente mágico depositado en la consunción del don triple que el rey de las hadas concedió a Melusina si tañía el olifante. Con Baudoin IV muerto, las intrigas reales se soslayan aunque no se deja de señalar el juego de dobles coronaciones facciosas que hacen bicéfala la monarquía hierosolimitana<sup>638</sup>. Los acontecimientos históricos se maridan al solipsismo con que Melusina afronta el final de la relación amorosa (y fraterna a su pesar) fraguada entre Aiol y Melusín. La conciencia del hada advierte sobre el carácter paradójico del triple don otorgado, porque asume no sin dolor, que el fátum dictaminado por Presina se ha fundido irrevocablemente al uso del cuerno mágico: “Oberón me había facilitado un medio para protegerlo, y sin embargo yo intuía, ya entonces, que ese medio mágico apresuraría su muerte”<sup>639</sup>. Melusina, como caballero Melusín, libraré no sólo el agón íntimo expuesto, también la *yihhad* que, provocada por el asalto a un nuevo caravasar en el que viaja la hermana de Saladino, expone definitivamente el horror de la cruzada. Percepción y consciencia de la *katábasis* final a que se aboca una Palestina sitiada en sus fuentes y manantiales presiden la crónica y el pensamiento contemporáneo del hada. El tiempo de la lucha se intensifica exponencialmente, y a la devastación de Jerusalén le corresponde la conmoción del hada y el doncel tras declararle a éste su amor, olvidando su condición de varón físico. La lucha los engulle, Melusín agoniza tras un envite y sólo reuniendo como Roldán las últimas fuerzas logra tañer el olifante que lo salva espiritualmente *ex machina*. Oberón se reincorpora a la trama con la entrevista extensa sostenida con Melusina, plática en la que expondrá el curioso pleito que ha debido sostener por librar el alma de Melusín y reintegrarla al mundo feérico del que procede y al que corresponde ya como Melusina, dado que los ángeles argüían la condición mortal concedida por la madre Presina. Recuperada su naturaleza primigenia, Melusina se reinstala en su actante de auxiliar y mentora sobrenatural de un Aiol exultante como guerrero (pese a que la propia Melusina no refiere sus gestas), pero también abatido por la muerte de Melusín de Pleurs. Los acontecimientos históricos se suceden causando el segundo de los usos del cuerno mágico, pues Melusina volverá a tañerlo llevada por el pánico a que Aiol se lastime en el asalto a la nueva fortaleza. La comparecencia mágica de Oberón se traduce al levantar por los aires a Melusina, Aiol y Mercator (como vuelo fantástico y motivo

---

<sup>638</sup> Sibila se autoproclamará reina, con simultaneidad a la coronación de Isabel y Onfroi en Torón.

<sup>639</sup> Op. cit. p. 347.

folclórico del catálogo finés), poniéndolos a salvo en el desierto de Uadi Araba, punto de encuentro de nuestra breve comitiva con la caravana del Judío Errante Ahasvérus (Juan Espera-en-Dios). El personaje folclórico, compartido entre otros con Goethe, narra su historia de eternidad negativa por la caída del tiempo (a diferencia de la eternidad concedida al Duque Orsini mencionado), lo que le acerca al otro inmortal borgeseano. Juan Espera-en-Dios es el preludio espantoso del tiempo de la no consumación que aguarda a Melusina, así como el conductor y *psychopompos* eterno en la *peregrinatio vitae* de quienes deambulan, con rumbo fijo, por el desierto. La presencia de Pascua de Riveri en su caravana desencadenará el final turbulento. Se activan las *hamartias* clásicas, y tras la rebelión de los esclavos negros de Pascua y la muerte de Mercator (el destino trágico de Aiol, como el de Hamlet, es ir quedando solo), el Judío Errante confiesa al caballero que en Petra encontrará la Santa Lanza. *Eros* se convierte desde ahora en pulsión inoportuna para Aiol, que rechazará sistemáticamente las insinuaciones de Pascua de Riveri por la actitud ascética que transfiere a sus pasos; tanto él como la invisible Melusina aprehenden el final inquebrantable de su doble peregrinar, final ante el que el hada toma la decisión maravillosa (y dramática) de tañer el olifante por última vez para que Aiol vea colmado su deseo, pues su muerte es inexorable. Melusina ha optado por satisfacer el anhelo espiritual de Aiol, quien a sus veinticuatro años se apresta a consumir su periplo existencial mientras que los caballeros del paradigma estipulado en el romance se encuentran en el cénit. Sin embargo, la llamada a Oberón no revierte en la exposición espectacular de episodio alguno, quebrantando la expectación que pudiera suscitarse si se toma como referente el arquetipo de la escena prodigiosa del romance tradicional. La desautomatización se consigue desde la quietud, la austeridad y la supresión de toda aparatosidad; la calma precederá al clímax narrativo. Sólo Pascua, que en actitud blasfema pasea semidesnuda en medio de las joyas de la tumba nabatea, introduce el primer signo de la consunción definitiva al exhibir ante Aiol la moharra oxidada de la Santa Lanza<sup>640</sup>. La ofrecerá al muchacho a cambio de un beso. Pascua es ahora el icono del pavo real erótico y la víbora satánica, alegorizando la lujuria contrapuesta al ideal caballeresco que encarna Aiol, como nueva Salomé del Maqueronte<sup>641</sup>, también

<sup>640</sup> Sobre cuya veracidad Melusina suspende el juicio, indicando que bien pudiera ser falsa, aunque también auténtica.

<sup>641</sup> Recuérdese el hermoso relato *Herodías*, de G. Flaubert.



prerrafaelita o simbolista como en el drama de Wilde. Aiol, tras abrazar con unción la Santa Lanza, saltará al vacío. Aiol ha muerto. La novela ha culminado la psique y el destino del personaje manteniendo las pautas epidérmicas del romance. Aiol yace como heredero de Perceval, pues también él ha contemplado uno de los atributos de la Pasión, si bien se han trocado el palacio del Rey Pescador por el hipogeo de resonancias paganas y la púdica doncella por la voluptuosa Pascua de Riveri. Queda sólo el clamor estentóreo, pánico y dionisiaco que a modo de nuevo (y eterno) baladro, lanza Melusina ante la muerte del último al que amó.

### **Personajes históricos y personajes folclóricos. Tratamiento y desarrollo.**

*El unicornio*, a diferencia del resto de títulos consignados en el corpus propuesto, brinda la oportunidad del análisis de sus personajes a la luz de las premisas del relato histórico contemporáneo. Sólo el texto de Mujica combina la comparecencia de personajes ratificados por la Historia circunscrita al periodo elegido por el autor con otros tantos del sustrato legendario y folclórico, mediando entre ambas categorías un tercer bloque de caracteres autónomos y plenamente ficticios que al compartir la coordenada espaciotemporal de los primeros incrementan la verosimilitud que les es conferida inicialmente. El personaje de toda novela histórica no abandona, por más documentación y rigor bibliográfico o cronístico sobre el que se sustente, la naturaleza de ficción que asume inexorablemente al dotársele con un pensamiento discursivo y subjetivo impuesto por el autor. La objetividad del dato pragmático o comprobable se contrarresta con la interacción del personaje de procedencia histórica con otros de plena creación, y en el censo ofertado por *El unicornio* se consigue diluir los límites de la adscripción de unos y otros dada la imbricación de ambas categorías como ejecutoras de las diferentes unidades narrativas. Mientras que Aiol, Ozil o Azelaís son caracteres netamente ficticios y sin filiación a biografía alguna constatable (antes al contrario, la máxima vinculación para los dos primeros es de índole intertextual con Perceval o Don Quijote), sus intervenciones al lado de Baudoin IV (el hermano como caballero cortesano, ella como cuidadora solícita), Châtillon, Saladino...crean la sensación de un plano óntico real (aunque ilusorio) porque su estatus ficcional permeabiliza al de los históricos, al tiempo que el de éstos y su repercusión fehaciente en la historia se transfunden a aquéllos. La convivencia de ambos grupos de personajes y la puesta en

abismo de sus naturalezas no rebasarían las cláusulas de los caracteres del relato histórico contemporáneo de no ser por la inclusión del tercer espectro de roles, los feéricos o sobrenaturales que instalan, como poética de la ficción medular, lo real maravilloso. Melusina y Oberón principalmente (aunque en la esfera de ambos se integren secundarios como Presina, los *efrits*, e incluso los ángeles en cuadro sincrético de la trascendencia profana y religiosa) aportan la constatación, una vez más, de la realidad maravillosa que complementa a la mensurable empíricamente. Por su parte, y como ya se contempló en los textos precedentes (con excepción del de Cunqueiro), los roles tradicionales del relato caballeresco se mantienen epidérmicamente, superponiéndose a esta dimensión la exégesis que se forja desde la complejidad psicoemocional y afectiva que la novela del pasado siglo confiere a sus caracteres, y que permite a los adscritos al subtipo histórico, distanciarse del ya rígido modelo scottiano.

#### **El Rey Leproso, modelo entre los personajes históricos.**

A través de la incorporación de un nutrido conjunto de éstos se nos permite valorar la sustancial diferencia entre el tratamiento que recibe la categoría del personaje en el romance tradicional y la renovada formulación de la misma en la novela de caballerías a la moderna. Mujica incorpora personajes de constatada importancia histórica, como ya hiciera en la obra que precede a ésta y como continuará en *El laberinto* o *El escarabajo*. Dotados, sin embargo, de una etopeya en la que se subrayan las luces y miserias más íntimas como facetas integrantes de una personalidad pretendida, conjurada y susceptible de ser acusada de mendaz por quien realmente los conociese, los personajes devienen en la humanización subjetiva y ficticia del significante histórico. Sus actuaciones y discursos, si bien se amparan en un marco pragmático, trascienden el dato ratificable y los aproximan al lector. La superposición de todo ello a sus biografías canónicas y a la relevancia política, social o cultural que pudieron llegar a albergar los convierte en personajes literaturizados, poéticos y por tanto, creados. Resultan numerosos los que desfilan por *El unicornio*, pero entre todos ellos el más destacado ha de ser Baudoin IV, el rey Leproso. El muchacho, rey desde los diecisiete años, expone la figura del monarca piadoso, sabio, taumaturgo y ejemplar encomiada por la Edad Media, como contrapunto maniqueo de Saladino en la tercera Cruzada. La imagen celada, desde la mano que enguanta hasta el rostro que semicubre y

deja ver tan sólo los hermosos ojos que capturan la voluntad de Aiol y Melusín como *poetica begli occhi* masculina, fraternal y política, es la respuesta al padecimiento de la lepra que hace del rey un cadáver vivo. Baudoin IV es el único personaje verdaderamente etéreo –más incluso que la feérica Melusina- y hermoso en su miseria. La humildad del elegido fatalmente por la lepra logrará rehabilitar, como se indicó, el estigma connatural al mal de San Lázaro. Sobre Baudoin IV se ha trazado la isotopía del varón de dolores veterotestamentario a través de su agonía larga y lenta, ya que el *zarath* reproduce no sólo la expectación mesiánica y el consuelo que trae el ungido al pueblo devastado por la dominación inminente de Saladino, sino también el discurso pasional en el lecho de muerte. Así, carcomido por las llagas, Baudoin IV exclamará “¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?”<sup>642</sup>, para dar muestra de su abnegación añadiendo de inmediato “Fiat voluntas tua...”<sup>643</sup>. Su entorno, constituido por personajes tan intrigantes como su madre, la lasciva Agnès de Courtenay (se preñará de Melusín), su hermana, la ambiciosa Sibila, el hipócrita Felipe de Alsacia, así como por protectores y afectos (Reinaldo de Châtillon principalmente), será enfocado de idéntica forma, construyendo entre todos un coro histórico nominalmente con funcionalidad narrativa y efectismo dramático en la trama (ya que, como se comprobará, ésta se concibe como gran puesta en escena por parte de la cronista Melusina). Con Baudoin IV, el personaje histórico no sólo se literaturiza por depositar sobre él el peso de importantes unidades o secuencias narrativas, también por el proceso isotópico gradual que lo legendariza a partir del discurso hagiográfico. Historia y literatura habrán conseguido así la mitificación del *zarath*.

### **Los personajes sobrenaturales.**

#### **Las hadas. Melusina y su demarcación.**

Resulta indiscutible el protagonismo concentrado en el hada provenzal en el título de Mujica. Formulada bajo las premisas del actante auxiliar de naturaleza prodigiosa que la conduce a la protección del predilecto (Aiol en este caso), Melusina se radica en el hipertexto francés del cronista de Arras con cuya homónima sostendrá diferencias capitales. El hada fundadora del linaje Lusignan no se vindica ahora como

<sup>642</sup> Op. cit. p. 329 (Cf. Mt 27, 46)

<sup>643</sup> Con la correlación fraguada a su vez con el Padrenuestro (“Hágase tu voluntad...”) y la última frase pronunciada por Jesús antes de expirar: “Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu” (Lc 23, 46).

mera presencia o pretexto para retrotraer hasta orígenes legendarios a casa y solar nobiliarios, al modo en que los Orsini descienden de la osa mitológica. Melusina sobrepasa las limitaciones folclóricas al asumir, desde la homodiégesis, la redacción crítica de la crónica presente, su inmortalidad y el pensamiento plural contemporáneo al lector. Su complejidad emocional emanará desde las primeras intervenciones, sin que obste por ello el arquetipo de hada serpentiforme de membranas aladas a consecuencia del interdicto quebrantado. Melusina no esconde en ningún momento su condición zoomórfica e híbrida, de catalogación demoníaca desde el maniqueísmo medieval y ratificación de su verdadera esencia tras la prohibición transgredida por Raimondín, vencida su curiosidad en analogía con Adán, Eurídice o las mujeres de Lot y Barba Azul. La primera característica del proceso naturalizador (e incluso humanizador emocionalmente) del hada se presenta pronto, provocando la desautomatización en el lector al comprobar el alcance doméstico de la nula relación vecinal que Melusina sostiene con el ángel del campanario, como si de una moderna comunidad de aquéllos se tratara. La familiaridad de sus actitudes se funde con la insistencia por remarcar su procedencia de una estirpe castigada, respuesta por otro lado al hecho de poseer una esencia híbrida. Todo ello se convertirá, finalmente, en punto de partida de la concepción del texto como crónica memorialística desde la que extractar sus vivencias (Melusina es un ser inmortal y borgeseano), para lo que ha de arrancar necesariamente de su pro genie, infancia y clímax condenatorio si desea plantearse como *bildungsroman*. *El unicornio* se convierte así en el relato de formación del hada de la casa Lusignan. Por ello, la ascendencia de Melusina y sus hermanas es punto principal en el comienzo de la novela como ratificación de la esencia dual de la protagonista; junto al sustrato folclórico el lector comprobará pronto la distancia que media entre ella y su entorno familiar, pese a compartir rasgos inquebrantables con otras tantas féminas feéricas como Medea, Circe, y ya más próximas estéticamente, Morgana, Viviana o Urganda. Del matrimonio entre el Rey Elinas y el hada Presina nacerían tres niñas, cuyas naturalezas sobrenaturales reportaron respectivos castigos tantálicos. Melusina fue dotada con su mitad serpétea, sólo manifiesta el sábado (como vinculación con el sabbath maligno) y retráctil, siempre que el secreto no sea descubierto por nadie. Melusina incidirá durante un tiempo en la diferenciación entre su figura y la de las sirenas tradicionales (septentrionales, no clásicas), como si de una cuestión taxonómica

de vital importancia se tratase<sup>644</sup>. Por su parte, Meliás, recordando parcialmente a Prometeo, deberá cuidar de un gavián hasta sus nupcias, mientras que Palatina se convierte en guardiana del tesoro de su padre hasta que la libere algún descendiente de su hermana mayor, Melusina. Ni Palatina ni Meliás alcanzarán protagonismo más allá de las referencias vertidas por el hada en el trazado de la progenie fantástica de las tres, conformando el trío un bloque compacto en la etapa infantil y juvenil que, como hadas de alcurnia, han cursado en Inis Vitrin (Avalón). Si la etapa de escudería ha sido manifiestamente masculina, caballeresca y ratificable históricamente en el romance, el periodo homólogo para la protagonista de *El unicornio* se tipifica desde las premisas de la educación feérica, resultando este aspecto llamativo y transgresor. Como los protagonistas de los textos de Jarnés y Cunqueiro, Melusina ha compartido vivencias y experiencias, no sólo con sus dos hermanas, también con Morgana y Viviana, Arturo, Roldán, Gawain o Perceval, lo que complicará su consideración como autora implícita representada del texto si el lector no aceptara el pacto de ficción subyacente o el ya citado juego de planos ópticos entre realidad y ficción. Melusina pronto se nos muestra reflexiva e instruida en las nuevas escuelas filosóficas e incluso psicoanalíticas, invitando al lector a observar cómo sus castigos no fueron sino reflejo de la frustración freudiana de su madre ante la infelicidad conyugal. El hada es hermosa, como también lo es su esposo, Raimondín, a quien conoce danzando en torno al Árbol de las Hadas. El joven, de belleza tópica aunque con la peculiaridad de las pupilas bícromas como Alejandro Magno, es el hijo del rey de los bretones, y se encuentra huido porque como Teseo en cierto sentido, ha dado muerte a su tío Aimery de Potiers sin quererlo en plena caza del jabalí<sup>645</sup>. Tras los esponsales una Melusina omnímoda construirá incombustible, desafiando al tiempo, fortalezas, castillos, fosos o capillas, transportando los sillares en su delantal flexible por los aires como icono desmitificador delicioso del hada naïf que se trueca en laborioso alarife. Melusina solicitará del lector el juicio indulgente para Raimondín, soslayando el criterio contemporáneo y ajustándose a la necesidad de racionalización de las reglas que ordenaron el código de funcionamiento

<sup>644</sup> En términos similares se manifestarán otros personajes análogos en *Olvidado Rey Gudú*, buscando así una clasificación o nomenclatura supranatural para estas criaturas tan obliteradas por el universo pragmático pero tan integradas en la realidad pánica a la que pretenden conceder entidad universal los textos del corpus.

<sup>645</sup> Se trata de otro de los motivos detonantes de una de las metabolés o cambios de fortuna más significativos en el texto de Matute que veremos próximamente, ya que mantendrá -como Mujica- este rico episodio de orígenes folclóricos aportando nuevos matices y valores.

pragmático del mundo medieval y del tiempo del mito: “Y Raimondín (pero le encarezco al lector que lo tache de ingenuo, de distraído, de propenso a admitir la sencillez del milagro, y no de tonto)”<sup>646</sup>. Pronto, la progenie habida entre ambos se revela teratológica, ajustándose exhaustivamente a las cualidades consignadas por el cronista d’Arras; de los diez hijos engendrados (al octavo hubo que sacrificarlo porque poseía tres ojos), ninguno escapa a la condición de monstruo o engendro de bestiario, negando el canon de la armonía natural clásica entre belleza y espíritu que Raimondín posee<sup>647</sup>.

Sin embargo, la felicidad conyugal, que se sustenta sobre la premisa del respeto a la reclusión sabática del hada, pronto se enturbia por la insidia del malicioso Conde Forez que, como el Hagen nibelungo, representa el rol envidioso que instiga a Raimondín a que transgreda el interdicto y compruebe la razón del encierro de su esposa. “Estaba [...] peinándome con un peine de oro”: reproduciendo otro icono medieval y folclórico, Melusina se transforma definitivamente en el hada de cola de ofidio y alas de murciélago tras ser contemplada por Raimondín en la cuba. Su vuelo inmediato por la ventana se acompañará del segundo de los atributos de Melusina: el grito pánico que la equipara a Merlín y su baladro, y que sólo en los momentos de máxima angustia proferirá. Melusina, a lo largo de su presentación, habrá reflexionado críticamente sobre su propia esencia hasta confesar al lector la motivación etimológica y antropológica que se condensa en su onomástica de hada. En efecto, Melusina confirma que no es sino la adaptación francófona de la Mater Lucinia telúrica y ancestral, la Juno nutricia patrona de los alumbramientos y la vida antes incluso de ser sistematizada por el panteón grecorromano, cuyo apelativo románico Mère Lusine terminaría deviniendo en Melusina. Ella, que es la cristalización secular de las fuerzas ctónicas precristianas, asiste consciente a la invalidación de sí misma porque la nueva fe admite connivencia pero no paridad entre las presencias supranaturales, sumándosele a ello el despojo progresivo de su trascendencia reconocida conforme desaparezcán sus descendientes directos: “Me resigné, lentamente, al monótono destino de los inmortales, que de niña temía con razón [...]”<sup>648</sup>. Ascenso y caída del ser eterno que Melusina lamentará ante la

<sup>646</sup> Op. cit. p. 23.

<sup>647</sup> Del mismo modo, este aspecto prelude a los vástagos informes de Volodioso y el declive de la raza en el análisis de la próxima novela, *Olvidado Rey Gudú*.

<sup>648</sup> Op. cit. p. 31.

aparición de Aiol, porque su esencia incorpórea la priva de toda capacidad de amor físico, confesando a sus lectores

¡con qué ensañamiento me atenace la hambre que sólo una boca real, unos labios, una lengua, unos dientes, sacian!... La tortura de ir por el mundo, eternamente, sin besar, sin besar de veras<sup>649</sup>.

El tiempo transcurrido desde su abandono definitivo de la esencia semihumana y el momento en el que se incorporan los dos personajes detonantes de las gestas de *El unicornio*, esto es, Ozil y Aiol, es el suficiente como para haber transformado a Melusina en una consumada lectora, en especial de Historia, redundante en la superposición sobre ella de otro nuevo mito, el del conocimiento supremo como compensación a la consagración al saber, si bien en términos no fáusticos, sino más interdiscursivos y universales. Con sus gafas de cristal de berilio Melusina representa, en versión fantástica, el icono barroco de la *culta latiniparla* al tiempo que configura el autorretrato del hada sabia y dulce en el que la vanidad y la autocomplacencia -dadas sus feéricas cualidades y calidades- se amalgaman con una estudiada conmiseración hacia sí, o la revisión realista, crítica y desmitificada de la propia esencia como respuesta contemporánea a la formulación del personaje que se integra, pese a su naturaleza, en la novela histórica.

Sin embargo, la complejidad psicoemocional de Melusina se ha de ver incrementada con su corporeización humana, resultado de la concesión del deseo solicitado a Presina del cuerpo joven y hermoso. En efecto, la nueva apariencia física del hada resultará armoniosa pero paradójicamente frustrante, pues la somatización de Melusina no se ha efectuado sobre el canon de belleza de la *pulchra puella* sino del varonil. La perplejidad del hada se vuelve consternación ante la etopeya femenina que posee y que sabe irreconciliable con su cuerpo vigoroso de soldado. Como el Orlando de Woolf, hombre y mujer se concitan en la figura protagonista, alternando su sexo a medida que transcurre el tiempo y se cierran ciclos vitales o históricos. De este modo, la Melusina que comienza la andadura con su esencia híbrida de hada y mujer evoluciona hasta seccionar de su naturaleza esta última, recuperar en virtud del deseo concedido la

---

<sup>649</sup> Op. cit. p. 103.

corporeidad como varón y devenir por último en el hada inmortal cronista de *El unicornio*. El hermafroditismo ovidiano que afecta directamente a Melusina es el detonante de la pulsión amorosa homosexual desde su condición de caballero enamorado de Aiol, bajo la que subyace sin embargo la pureza de la otredad amorosa universal y neoplatónica, indistinta a género alguno. La ironía con que el hada timbra su relato afectará directamente a su nueva realidad-identidad; las dudas acerca de cómo deberá autocalificarse tras convertirse en el joven Melusín de Pleurs serán la manifestación humorística de la desorientación experimentada dada la incongruencia entre soma y psique. Hábilmente habrá combinado en su nueva onomástica la reseña al linaje (Melusín como descendiente de Melusina siendo como es ella misma), con la procedencia u origen (Pleurs no es sino el valle en el que se ha disputado el torneo, pero también lugar y tiempo del nacimiento del hada a su nueva realidad) y la exégesis simbólica que lo vincula al lamento y las lágrimas. El nacimiento de Melusín deconstruye el del héroe convencional en el momento en que, como nueva Atenea, nace armado literalmente, pues Presina lo ha dotado de un ajuar guerrero en el que resaltan las insignias bellamente exornadas de la casa Lusignan, con las que suprime toda fase escuderil. Sin embargo, el nuevo –que no novel- caballero deberá urdirse una biografía ficticia ante Aiol y los demás, recreando una trayectoria vital absolutamente fabulada de la que el hada es plenamente consciente. La humanización de Melusina exigirá una última concesión: la omnisciencia de la que ha sido poseedora mientras mantuvo su naturaleza fantástica. Con su encarnación como caballero, Melusina se despoja de sus prebendas y asume las limitaciones de la condición humana, lo que la conducirá en sucesivas ocasiones a la nostalgia por la ontología perdida y al aprendizaje de la capacidad para verbalizar su pensamiento ante Aiol y que éste identifique en él al hermano y amigo. Desde el primer momento, Melusín definirá al muchacho como “el mejor caballero de Francia”<sup>650</sup>, epíteto épico que se aplicará más tarde a Parsifal, con quien Aiol ya ha asumido importantes analogías (el color de sus armas), colmadas con la contemplación de la Santa Lanza en el clímax de su trayectoria. Sólo la perspectiva conferida por la diacronía desde la que se redacta su crónica o *bildungsroman* permitirá la reconsideración y juicio de lo vivido, así como la complementación de todo una vez

---

<sup>650</sup> Op. cit. p. 218.



recuperada la omnisciencia. Melusina se contemplará a sí misma-mismo<sup>651</sup> (como el Duque, “dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano” o el escarabajo joya dotado con el pensamiento verbal) en el transcurso de la redacción de estas memorias, como si de un personaje de ficción formulado por ella se tratara, despersonalizándose, escindiéndose en creadora y criatura de sí, apostillando desde el presente en el que se inscribe el acto de generación literaria cuantas vivencias experimentó *in illo tempore*. Aceptada –si bien con resignación– su nueva identidad, Melusín conformará junto a Aiol la pareja de caballeros andantes externamente análoga a las de todo romance de caballerías, émulos no de don Quijote y Sancho sino de los Pares o Amadís y don Galaor. Sin embargo, nada de esto exonerará a Melusina de la infelicidad de su desarraigo esencial (“yo hada, mujer y hombre”<sup>652</sup>); el nihilismo más descarnado se convierte en el refugio de la (eventual) ex hada y nuevo caballero, incapacitada de toda omnisciencia y desahuciada para un amor físico no estigmatizador: “Tenemos dieciocho años, Melusín. (¿Dieciocho? Yo tengo mil años. No tengo años. Nada tengo)”<sup>653</sup>.

Oberón, Rey de las hadas, sigue en relevancia sobrenatural a Melusina y como ella, trasciende no sólo al hipertexto previo<sup>654</sup>, también la mera funcionalidad folclórica del auxiliar fantástico. Oberón comparte con la protagonista el anatema de su pertenencia al mundo de lo sobrenatural, universo que a la larga se alza como estirpe también castigada con la soledad absoluta de estos seres condenados a la inmortalidad y la desaparición consecuyente de aquellos mortales a quienes amaron. Menor entidad plantea el personaje de Fadet, el trasgo o elfo que acompaña silente a Brandán y

---

<sup>651</sup> Se trata de una hermosa constante en la configuración emocional de los personajes históricos de Mujica; junto a las palabras reseñadas pertenecientes al Duque de Bomarzo, el escarabajo se suma al mismo parecer y manifiesta también la plena consciencia de objeto y sujeto pasivo que induce a la crónica indicando al final de su propio texto que: “[...] mi señor [...] escasos días después, volvió a su casa, a su biblioteca, a sus costumbres. [...] Lee, anota, pasea lentamente; contempla los árboles, el cielo. De noche me deja sobre su mesa, y no bien se duerme me pongo a hablarle. Al principio me pareció que mi mensaje no lo alcanzaba, hasta que una mañana compró un alto cuaderno, y en él, tan lentamente como pasea, se entregó a escribir. Tacha, enmienda, intercala, hojea textos, sacude diccionarios, consulta por carta a estudiosos. ¿Percibirá que su obra es el resultado de nuestra colaboración? Más aún: ¿discernirá que soy yo quien de noche se la va dictando, que soy yo quien se la hace soñar, y quien a menudo aprisiona y gobierna su pluma? ¿Se resignará a consignar esto en su libro, en nuestro libro, el libro que realiza el deseo del buen Poseidón? Ojalá no suprima nada, cuando deba corregirlo definitivamente. Ojalá él mismo entienda que esta historia, tan diversa y extravagante, es en realidad una historia de amor [...]”. Manuel Mujica Láinez, *El escarabajo*, Barcelona, Verticales de bolsillo, 2007, pp. 550-551.

<sup>652</sup> Op. cit. p. 261.

<sup>653</sup> Op. cit. p. 274.

<sup>654</sup> Si para ella se señalaba a d'Arras, Shakespeare y *El sueño de una noche de verano* es la referencia intertextual más sólida para esta figura fantástica de raigambre celta.

suministra su sustento<sup>655</sup>, perteneciendo igualmente al mundo de las hadas que preside Oberón y que acoge a Melusina. Se trata de un carácter telúrico, cuya onomástica revela la procedencia etimológica del fátum latino, mientras que su actuación y apariencia podrían incorporarlo a la galería de caracteres de la emblemática (y paradigmática en el trazado de todos ellos) *El sueño de una noche de verano*.

### **Los caballeros. La revisión del modelo artúrico y scottiano.**

Ambos paradigmas se sitúan en la base de la formulación de los personajes principales coadyuvantes de Melusina: Ozil y -muy especialmente- Aiol. Si bien el segundo de los modelos mencionados parte del primero, pese a que soslaya la injerencia de elementos fantásticos o sobrenaturales que permeabilicen una trama caballerescas, amorosa y aventurera<sup>656</sup>, los dos están presentes en la elaboración de los caballeros de Mujica, porque logran aportar claves literarias y folclóricas que hacen de Aiol un Perceval remozado, así como vetas históricas que convierten al muchacho en cruzado también. El texto de Mujica funde ambos arquetipos, y les suma además -y como anacronismo- la figura desmitificada de la caballería que soporta el personaje de Cervantes para hacerla recaer sobre Ozil, al que se le niega un pasado caballeresco glorioso, como a Miguel de Zuheros se le negó, y un futuro redentor como sin embargo sí poseyese Morsamor. Ozil no se ajusta al arquetipo artúrico pese a ser poseedor del cuerno mágico del unicornio; tampoco al scottiano porque carecen de heroicidad sus pobres gestas en la Cruzada, trazadas sobre la mimesis particular del relato histórico. Sobre Ozil planea el modelo del caballero cervantino, anacrónico porque el tiempo de Don Quijote es posterior en casi quinientos años al segmento que circunscribe a aquél. Antes de la deconstrucción estética que Alonso Quijano emprendiera con los paladines artúricos, procede la humanización y desmitificación emocional efectuada con y por Ozil, como preludeo desolado del de la Triste Figura:

Lo escuchábamos, a un paso ya de los muros de Poitiers, y el terrible desencanto del caballero del unicornio se nos metía en el alma, con sus

<sup>655</sup> Se trata de una función habitual en este tipo de personajes folclóricos también denominados en la literatura popular francesa *farfadets*

<sup>656</sup> Ivanhoe plantea resonancias artúricas o amadisianas en su construcción profunda, pese a la formalización final que lo hace depositario de una estética realista por su participación como cruzado en conflictos internacionales y como sajón en la guerra civil del país.

anhelos de gloria y de fortuna, de renunciamiento y de comprensión. Porque eso era lo peor de todo: no entendía qué le había sucedido con exactitud, ni cuál era la causa de que sucediera. Valeroso y desventurado, marchaba de una fiesta pública a la otra, con sus armas deslucidas, imaginando burlas de la concurrencia, que su alerta susceptibilidad multiplicaba<sup>657</sup>.

La soledad de Ozil y el prototipo nihilista que detenta se verán atemperadas parcialmente con la incorporación del adolescente Aiol y una trayectoria vital la suya inversa a la del padre (aunque no lucida ni mucho menos gloriosa por ello), pues si el caballero cruzado ha venido a menos, el bastardo Lusignan no tardará en abandonar la mediocridad del hogar de su padrastro, el cantero Pons, para convertirse en remedo – tibio- de los héroes en Tierra Santa que el padre soñó, así como en homólogo de quien contempló el Grial en el ciclo de Chrétien de Troyes. La conjunción de ambos, supervisados por el hada Melusina, ofrece la oportunidad de asistir al segundo, y por tanto doble en su conjunto, relato de formación de *El unicornio*. Los Lusignan bastardos asumirán los roles de mentor e iniciado, convirtiéndose su deambular caballeresco y escuderil en revisión de los espejos o relojes medievales a tenor de las vivencias vertidas a lo largo del camino. El avance de la trama confirma a Ozil, que comenzó siendo un personaje satélite, como figura que asume gradualmente proporciones elevadas y hermosas, de clara inspiración cervantina perceptible incluso en la prosopopeya paralela en cuanto a la edad que frisaba nuestro hidalgo (“a la vera de sus cincuenta mohínos años”). Sin embargo, si la vida de Ozil ha sido el remedo (y preludeo medieval) del renacentista Miguel de Zuheros frustrado (no así Morsamor) y don Quijote, el final que le aguarda y que condiciona el oráculo de Presina dista de las muertes de estos dos. Mientras que don Quijote y Fray Miguel representan la práctica del buen morir de raigambre ascética y medieval, Ozil corona su existencia destrozado en el palenque del torneo. Por último, entre el personaje de Cervantes y el de Mujica media, en el instante final, la motivación de ambos decesos, pues mientras que el manchego muere de pena, consunción y nostalgia que tan bien detecta Sancho, el del Midi es víctima de la profecía irrevocable que descubrió Presina y que impide en todo momento la equiparación entre Guy de Lusignan y el Caballero de los Espejos como

---

<sup>657</sup> Op. cit. p. 67.

causantes fácticos de las muertes de uno y otro. Si de modo literal el bachiller condena a don Quijote al regreso, y no es sino la derrota el detonante de la tristeza suprema que invade al caballero hasta agotarlo, también es cierto que el final sobrevenido a Alonso Quijano, abjurada su identidad en el juego de la caballería, no es comparable al de Ozil por la truculencia que conlleva éste. En cuanto a Aiol, se mostrará inicialmente ensimismado, introvertido y hasta huraño, forjado en una infancia incierta de leves ensoñaciones eremíticas e inquietudes teatrales, aunque sin la pujanza suficiente ninguna de ellas. Su carácter medroso ante el ideograma teocéntrico que rige las creencias de sus contemporáneos y las suyas propias lo conducirá a tajarse la mejilla y desfigurarse parcialmente<sup>658</sup>, como represión al hecho de considerarse causante de la posesión y exorcismo posterior de Azelaís. Con él demuestra Mujica una vez más su predilección por los personajes con cierta tara física, bien natural, bien adquirida, al modo en que el Duque ofrecía un retrato paradójico al mermar la belleza de su rostro la espalda corcovada. Pero además Aiol es el personaje que se configura lentamente; el paso del tiempo modelará su carácter, ofreciendo por último una figura voluminosa y matizada por la madurez en el relato de formación alodiegético que le construye Melusina. En Aiol no se descuida la inquietud axial del héroe caballeresco, por mucho que se modifiquen las condiciones pragmáticas con que finalmente se somatice aquélla para nuestro andante. Aiol y su anhelo por marchar sobre Jerusalén (lugar en el que, por cierto, nació, y que estipulará la circularidad espacial y temporal para el joven) representa al *homo viator* universal, con la consecuente concepción del peregrinaje existencial. Jerusalén será, en sentido laxo, cuna y sepulcro para el caballero, y viaje a la semilla que revierta en la autofanía tras el reencuentro tenue con sus raíces, pues no es Aiol sino personaje desarraigado a diferencia de los héroes canónicos. La trayectoria del muchacho resulta anticonvencional más allá de las limitaciones formales que lo supeditan a la cruzada, a la búsqueda del objeto místico y al ejercicio de la guerra. Aiol no se ajusta -porque no es un héroe caballeresco de romance- a la uniformidad emocional y el relumbrón bélico de Amadís y los paladines artúricos. No ha destacado, ni se ha elevado sobre otro caballero cualesquiera de los que conforman la cohorte cruzada; Aiol resulta mayoritariamente un personaje anodino y mediocre porque, aun siguiendo las pautas cortesanas, no se exalta en él el carácter hiperviril del héroe del

---

<sup>658</sup> San Miguel y San Jorge son los iconos medievales con que se compara su belleza, como nuevo Calisto o futuro Príncipe Predilecto de Matute.

romance. El Lusignan bastardo es el caballero joven a la sombra del protagonismo monopolizado por Melusina, para quien funge como objeto (afectivo) en el sentido en que la dama operaba para el caballero del romance. Ya convertida en Melusín, ambos conformarán la pareja estática que remeda la amistad y compenetración de Aquiles y Patroclo, Piritoo y Teseo u Orestes y Píldes. La inercia se convierte, en ocasiones, en el paradójico móvil de Aiol, pues si por ejemplo resulta aventajado en las lides amorosas no es porque se alce como parte proclive o activa, sino como sujeto receptor de las inclinaciones de terceros que lo han de conceptuar interesante. Aiol resulta opaco, retraído, reconcentrado, y aunque su objetivo existencial como caballero es la búsqueda de la Santa Lanza, carece la encomienda autoimpuesta del misticismo frenético que impelía a los hombres del rey Arturo a afrontar retos similares. Sus actuaciones son sosegadas e intermitentes, alternando los periodos de inacción vigilante en Jerusalén con otros de manifestación de una valía inusitada tan sólo hacia el final, como acontecerá en el asedió a Kerak. Únicamente ahora, al batirse contra numerosos enemigos y malherido,

Aiol realizó, solo, una proeza que me ufano en consignar porque es lo más admirable que le he visto hacer. Se descolgó hasta el foso, ancho de veinte metros, atravesó el puente y, con la espada desnuda, protegió a los pobres cristianos que se afanaban, perseguidos por una tempestad de dardos, para cobijarse en la fortaleza, y enfrentó a diez, a quince enemigos de la vanguardia, desarrollando tales energías que a raya los mantuvo. Nadie se atrevió a acompañarlo en su temeridad, ni siquiera yo [...]. Giraba como un molinete, como si tuviera ocho brazos, ocho aspas de hierro y de fuego, como su bailara en medio de las saetas, y su baile veloz era más hermoso que cuantos habíamos presenciado en los aposentos al son de las músicas. ¡Qué espectáculo, Dios mío! El espíritu de la caballería [...] se manifestó<sup>659</sup>.

Aiol, asaetado, como nuevo San Sebastián gótico, manifiesta por primera vez el carácter sobreentendido en el héroe andante que se convierte en cruzado para asombro de una Melusina que confiesa no haber asistido nunca a algo semejante a cargo del

---

<sup>659</sup> Op. cit. p. 337.

joven. También por vez primera se dota a Aiol de nombre y emblema caballerescos, abrogando de nuevo el paradigma monolítico del andante protagonista que portaba onomástica y blasón desde el comienzo de su andadura. Lejos ha quedado el día de su investidura en luctuosa ceremonia. Desde aquel momento Aiol no ha poseído otra onomástica que “Aiol de Lusignan”, y aunque ésta se ofrece como reflejo escrupuloso de otras tantas (Amadís de Gaula, Palmerín de Inglaterra, Belianís de Grecia, Lanzarote del Lago...), salvando la distancia del antropónimo parlante y la adscripción a una patria utópica y paralela a las reales Inglaterra, Grecia o Gales, no ha contado con sobrenombre explicativo y simbólico al estilo de “Caballero de la Ardiente Espada”, “Caballero del Enano”, “Caballero de la Carreta”...etc. Melusina le impondrá, por fin, su verdadero, alto, sonoro y significativo nombre “Doncel del Unicornio”, consagrándolo en su epifanía caballeresca, paradójica porque no es sino el desencadenante de la muerte irrevocable y consciente para mentora y tutorado.

### **La mujer.**

Son varios los prototipos femeninos creados (y recreados desde formulación intertextual) por Mujica. Sin embargo, la alternancia de mujeres netamente ficticias con otras de acreditación nominal histórica (serán los casos de la reina Sibila o Agnés de Courtney) induce a un análisis disociado de las mismas, compartiendo estas últimas rasgos o características con otros tantos personajes masculinos dado que se ciñen a un tratamiento y formulación similar. Por ello, Azelaís y Seramunda ocuparán principalmente el desarrollo del presente apartado, al tratarse de sendas aportaciones propias del autor, si bien la segunda se manifiesta como reformulación de la homónima de Boccaccio, como se comprobará más adelante. En cuanto a Azelaís, es un personaje enigmático y posesivo, atribulado por el desorden pasional que la convierte en paráfrasis de la Morgana incestuosa, pero también de la Tamar veterotestamentaria<sup>660</sup>. Azelaís, con su carácter sibilino, empañará la luminosidad de las mínimas escenas juveniles que Aiol pueda protagonizar, pues deconstruye la sofrosine clásica ya que a la dulzura gentil de la muchacha rubia (somatización maniquea, ya medieval, del espíritu prudente y honesto) la sustituye la obsesión execrable por el medio hermano. Azelaís,

---

<sup>660</sup> Y de nuevo indicamos que este prototipo femenino y sus dos alomorfos mencionados (el artúrico y el bíblico) volverán a ser recuperados por la obra de Ana María Matute con que se cerrará el bloque destinado al análisis del corpus propuesto.

como otros tantos personajes de la nueva novela de temática caballerescas, revalidará asimismo uno de los modelos ancilares del romance clásico durante algún tiempo, el de la mujer guerrera, pues no son sino justas, torneos o talanqueras aquéllo que desea, preludivando, por ejemplo, a la Leola de *Historia del Rey Transparente* de Montero o a las princesas esteparias y amazonas de la de Matute.

De todos los caracteres femeninos que ofrece la novela *Seramunda* es, junto a Melusina, el que cuenta con hipertexto previo. Se trata de un personaje hiperliteraturizado, pues responden tanto sus acciones como su discurso al ideograma amoroso cortesano estipulado por el Capellán, reajustando en paralelo un segundo texto: la vida del trovador Guilhem de Cabestanh y su episodio del devorado corazón, adaptada como *novella* (y ésta de las más conocidas) por Boccaccio<sup>661</sup>. Desde la *Seramunda* boccacciana se traza la de Mujica, en la que el acartonamiento de su obsesión por la vivencia plena del programa del amor cortés es el resultado de una construcción metaficcional. Su irrupción en la trama es accidental, (recordemos el episodio del bosque y a ella como mera espectadora), pero su recuperación como anfitriona de los Lusignan (padre, hijo y hada invisible) la convierten pronto en personaje (y homenaje) con que preludivar a la dama decimonónica realista abocada al *spleen* sólo redimido parcialmente a través de la lectura. A *Seramunda* se la puede llegar a identificar como análoga, pese a la anacronía pero por sintonía emocional, a Bovary u Ozores, si bien bajo el dictamen del amor cortés. *Seramunda*, que invalida la *midons* porque su carácter temperamental, histriónico y lascivo la lleva a despreciar al trovador y obviar la praxis de las tres fases que preceden al *drutz* con Aiol, supone la desmitificación reformulada del cliché cortesano de la *belle dame sans merci* como claro rasgo de contemporaneidad narrativa. En este sentido la pareja que forma con Guilhem, y que es la que prevalece en la biografía del trovador, sólo mantendría especularidad con el arquetipo del amante penitente al modo de Amadís-Beltenebros e incluso Don Quijote en Sierra Morena, remarcándose así la deconstrucción del motivo literario tras haber resuelto el comportamiento de una y otro en sentidos adversos. Complementa a *Seramunda* la figura de Yolanz, dama de compañía que progresará

<sup>661</sup> Se trata de la *novella* nº 9 de la cuarta jornada del *Decamerón*, que lleva por título “Micer Guillermo de Rosellón le da a comer a su esposa el corazón de micer Guillermo de Cabestany al que había matado y a quien ella amaba; y al saberlo luego ella se arroja desde lo alto de una ventana y muere, y es sepultada con su amante” (cito a través de la edición y traducción de María Hernández Esteban para Cátedra-Letras Universales, 1998).

desde la *suivante* inicial hasta la *lausengier* femenina junto a Ithier, por el despecho que ha trocado en odio su amor por Guilhem. En una línea similar se situará, finalmente, la concubina de Heraclio, Pascua de Riveri, partícipe activa en la muerte de Aiol, y cuyas reminiscencias con la Salomé simbólica del drama de Wilde ya se señalaron.

#### **Anacoretas y hombres santos.**

La presencia de figuras religiosas u hombres de fe o vida ascética son frecuentes en el romance de caballerías tradicional al reportar funciones tutoriales a personajes principales o secundarios, así como de ratificación sacramental de –por ejemplo– matrimonios naturales. Así ocurría con el eremita Nasciano, cuya operatividad se veía escindida en ambas líneas reseñadas, pues refrendó la relación prematrimonial de Amadís y Oriana ante la confesión de ésta, al tiempo que recogía y educaba al pequeño Esplandián hasta que su tutela pasase al abuelo, el rey Lisuarte, y a su madre. Esta tipología de personajes, próxima a la del taumaturgo auxiliar universal cuyo máximo representante es Merlín, se diferencia de aquélla por la supresión de toda ascendencia sobrenatural, si bien en el caso de Brandán –ya en *El unicornio*– se hallará la compaginación del asceta y su esfera de acción teocéntrica con la féerica ante la incorporación de Fadet. Brandán se sitúa en el límite de la adscripción a la realidad de uno y otro ámbito, pues parece participar de la inmortalidad de que goza Melusina y sus contornos desdibujados del tiempo (“Brandán era archiviejo”<sup>662</sup>). Como Nasciano cuida, protege y vela a los heridos en virtud de su conocimiento profundo de la naturaleza y su vivencia armónica con ella, ejemplo de lo cual es la pequeña comitiva felina que siempre lo acompaña, y que en parte se revela como nueva constante del imaginario personal del autor que ya había dotado al Duque Vicino Orsini con el irónico y nada honorable título de “Duque de los Gatos”. En Brandán se reactiva el menosprecio de corte y alabanza de aldea como opción vital solipsista, sin que su consagración a Dios obste para la aprehensión de la realidad pánica que permite la convivencia con el trasgo mencionado anteriormente. Brandán es el resultado de la casi sacralización del prototipo merliniano.

---

<sup>662</sup> Op. cit. p. 112.



***Rusticus simplicissimus*. Los personajes desechados del romance tradicional.**

Otra de las constantes de los catálogos de personajes de la novela de caballerías a la moderna es la inclusión activa (si bien con diferentes grados de funcionalidad para el avance de las tramas) de aquellos que proceden del estrato popular en el régimen estanco (y estamental) vigente en el Medioevo. La unidad de estilo apelada por Bajtín se sostenía sobre la base de la premisa aristotélica del decoro poético connatural a los personajes de elevada extracción, del modo en que ocurre en la tragedia y que heredaba el romance de caballerías en su afán escapista e idealizador de la sociedad y su pensamiento. Por esta condición el relato de caballerías execraba toda intervención de personajes populares, pues no resultando operativos en la secuenciación y desenlace de las unidades de acción –que acaparan los personajes nobiliarios–, su inserción estaría restringida por la eventualidad que quebrantaría la homogeneidad social e idiolectal de éstos. *El unicornio* rompe con la pauta tradicional porque participa de esta premisa común al resto de títulos, aportando un nutrido grupo de personajes secundarios cuyas procedencias atemperan la ya de por sí deslucida filiación aristócrata de los Lusignan protagonistas (salvo el hada, claro está). Desprovistos de toda nobleza, no tanto social como moral, constituyen un censo importante que aporta actividades domésticas y actitudes antiheroicas (y por tanto, convencionales) que ayudan a crear la sensación de atmósfera cotidiana e intrahistoria correlativa a la gran Historia que concentra la tercera Cruzada.

El cantero Pons es uno de los primeros personajes que comparecen como tales. Se trata del tallador jefe de Santa María la Grande, marido de la pecadora arrepentida y ahora posadera Berta, madre de Aiol y antigua conquista de Ozil. Radiografiado a través de la perspectiva de terceros personajes como carácter vulgar, gris o plano, su aburguesamiento lleva aparejado un nulo refinamiento emocional e intelectual, descollando en él la obsesión por la remisión de sus pecados, lo que en una sociedad teocéntrica ha de parar, inequívocamente, en la rehabilitación de la ex meretriz. De él Melusina, con juicio crítico y piadoso, indica elocuente: “Tenía hambre de respeto”<sup>663</sup>. Pons no ama a los vástagos de Berta, aunque su manutención la conceptúa como obligación moral que con júbilo ve atenuarse cuando Ozil declara su intención de llevar a Aiol con él. Su final, tan anodino como su existencia, acontece durante el exorcismo

---

<sup>663</sup> Op. cit. p. 72.

de Azelaís al precipitarse estúpidamente desde su puesto elevado de maestro supervisor de las obras. Pons es el rol desechado por el romance de caballerías dada su catadura sociomoral mediocre que lo ubica como *rusticus simplicissimus*, espectro social de cuyos integrantes Blecua afirma que no hallan cabida en el modelo amadisiano, salvo para intervenciones intrascendentes como indicar alguna dirección. De este modo, la aportación de Pons y Berta implica la permeabilidad del texto para con los caracteres de novela y no romance primitivo, contribuyendo por último a la desacralización del género medieval y áureo. Similar valoración arroja el reencuentro de Berta y Ozil; la rehabilitada prostituta y el caballero degradado se muestran relegados a sendas condiciones vulgares más propias del antihéroe contemporáneo –personajes del antirromance-, y las maritornes y quijotes cervantinos:

el espectáculo que el uno al otro se ofrecían [...] certificaba, bajo sendas máscaras convencionales, sus respectivas derrotas<sup>664</sup>.

También podrá considerarse novedosa con respecto al paradigma narrativo del romance la prelación que Jerusalén alcanza como personaje coral. Si la concepción de los caracteres y su posterior desarrollo asumen la clave distintiva entre uno y otro género, el hecho de consolidar como tal al conjunto social no sólo confirma al texto como novela contemporánea (hace de éste nueva materia novelable galdosiana), también lo desvincula del romance primitivo por la individualización aristocrática de los roles que aquél llevaba a cabo, ajenos siempre a todo grupo gregario. La honda penetración psicológica de Melusina en las pulsiones de Jerusalén arroja la estampa semidivina de Baudoin IV ante su pueblo, resultado último de su santificación en vida en el imaginario colectivo de la ciudad, y punto de partida de la perspectiva hagiográfica con que pronto el *zarath* es conocido por el orbe cristiano medieval.

### **El espacio. El tiempo de la Historia vs el tiempo de la memoria.**

La urdimbre espaciotemporal de *El unicornio* se plantea doble según se focalice sobre los hechos consignados por la crónica de Melusina o se atienda a la coordenada del acto de enunciación y redacción, tan alejada de aquellos acontecimientos que

---

<sup>664</sup> Op. cit. p. 76.

marcaron las vivencias del hada en el pasado siglo XII. La superposición de ambos planos- el de emisión/recepción por parte de un hada inmortal y un lector contemporáneo radicados en el siglo XX, y el de la relación de los acontecimientos pretéritos en clave memorialística, histórica y real maravillosa-, invita a diseccionar el análisis de dichas coordenadas manteniendo como parámetros el romance caballeresco y las cláusulas de la escritura del yo y la novela autobiográfica. De la confluencia de tradición y modernidad surtirá la profunda renovación que también en este aspecto narratológico aporta Mujica a las novelas de caballerías a la moderna.

La primera premisa que invalida la concepción tradicional del tiempo del héroe caballero es la esencia misma de la cronista (y deuteragonista) de unos hechos que se han escorado hacia la figura de Aiol, pero que sólo a través de su presencia testimonial pueden ser reproducidos. Melusina procede del tiempo mítico de Brocelianda, de Avalon, del tempo caído en el que el caballero Lanval de María de Francia halló cabida, como también la tuvieron Morgana o Urganda. Para Melusina el tiempo se anula porque se encuentra instalada en la eternidad positiva o eterno presente en el que nada envejece. En la plenitud del tiempo que la hace ser eterna y asistir a la reiteración de las pulsiones humanas, porque el eterno retorno es la sucesión de instantes regularmente cíclicos, Melusina diferencia entre el tiempo de la fábula que narra y el kairológico o subjetivo que la hace penetrar el sentido arbitrario del mismo y lamentar que “¡todo ha cambiado tanto!”<sup>665</sup> cuando su esencia íntima se mantiene inalterable. A menudo el tiempo de la fábula y el tiempo de la escritura se contraponen irónicamente a través de la anacronía que los concilia, y de la que se revela la inmortalidad de Melusina y las criaturas como ella,

esas otras que, de la noche a la mañana, decoran sus apartamentos de París y de Nueva York con tapices góticos desconocidos, [...] que ellas conservan de su propia belle époque medieval<sup>666</sup>.

La comicidad resultante de la conceptualización de la Edad Media como época dorada del mundo feérico (para lo que se ha empleado el taxón de los felices años veinte) reivindica, sin embargo, el doble rasero estético que maneja Melusina, capaz de

---

<sup>665</sup> Op. cit. p. 12.

<sup>666</sup> Op. cit. p. 11.

recrear y actualizar el momento rescatado por su crónica a través de los referentes, iconos y conceptos que comparte con un lector contemporáneo. Sus páginas iniciales se orientan en esta dirección y, así, el castigo atroz a que la condena el interdicto de la madre sólo encuentra respuesta por medio de los modernos (si tenemos en cuenta la fecha de redacción de la novela de Mujica) complejos freudianos que la llevan a indicar que tuvo que

aguardar a que Sigmund Freud apareciera en nuestro oscuro mundo para comprender, en parte, los motivos de la reacción desproporcionada de la autora de mis días, de su venganza loca que, ejercida sobre mí, apuntaba en realidad a su destino frustrado<sup>667</sup>.

La conciencia de ser eterno induce a Melusina a anhelar su propia finitud o valorar la caducidad de los mortales como bienpreciado. Melusina no se resignará a soportar el icono naïf de la varita mágica y declinaría gustosa, como Ulises ante Calipso, el don de la inmortalidad. El hada, que ha sido dotada con la potencia de acelerar el tiempo constructivo que le permitió pulverizar las etapas naturales de la edificación de sus posesiones y lindes, no empleará sin embargo esta distinción para invertir, ralentizar o agilizar el decurso natural del mismo. El tiempo humano, del que participa tan sólo hasta su ratificación como figura feérica y durante el paréntesis circunstancial que le supone su conversión en Melusín de Pleurs, deberá fluctuar progresiva, inexorable y paralelamente al código que rige el de su propio universo, que no es sino la abrogación de todo tiempo y que se reduce a la asistencia testimonial del transcurso del humano. De este modo, el tiempo de Melusina se le revela solipsista; es el tiempo de la incomunicación y la permanencia silente hasta el momento de abordar la escritura de estas memorias y confesiones. Con frecuencia, el hada manifiesta ante el lector las dificultades que le suscita la catalogación de sus vivencias en el vector temporal; siente Melusina que confunde la evolución cronológica natural del tiempo con la asunción subjetiva del mismo dadas las emociones atesoradas, del modo en que el narrador autodiegético del relato lírico puede no balizar con exactitud una experiencia en el tiempo, pues la vivencia trascendió la duración de la misma en términos computables. Melusina se embebe en la aprehensión del instante, la *durée* preside sus

---

<sup>667</sup> Op. cit. p. 16.

experiencias del modo en que le sucedía a la Viviana de Jarnés: como dilatación del momento o presente eterno transfundido al tiempo caído del que ambas hadas provienen. La cronista llega a justificar estas apreciaciones no sólo por la condición peculiar que posee, también por la noción del tiempo que el ideograma teocéntrico medieval impone

creo haber dicho que en aquella época perdíamos la noción del tiempo. Como no estábamos apurados y todo el mundo pensaba que la vida realmente larga, infinita, era la otra [...] no se otorgaba a las horas, a los días y a los años la significación tiránica que hoy encierran<sup>668</sup>.

Melusina se deleita morosamente al presentar en los inicios cómo sus compañeros de viaje se sitúan en lechos diferentes supervisados en plano cenital por ella; la inmovilidad del descanso nocturno le sugerirá al hada vigía la reflexión existencial del sueño como imagen de la muerte. Más tarde, al compartir estancia con el santo hombre Brandán, se considerará incapaz de medir el tiempo transcurrido junto a él por el cariz onírico que permeabiliza el periodo (a lo que contribuirá el buen hacer de Fadet) y la serenidad que suspende todo ánimo y pasión (y por tanto inclinación hacia el cambio de fortuna). Ha sido el tiempo de las hazañas legendarizantes circunscritas al periplo provenzal, en el que el transcurso lineal de las mismas (al fin y al cabo tienen que acontecer progresivamente) ha servido como pretexto para la inclusión de un tiempo tratado novedosamente ante la doble conciencia de Melusina-hada, Melusina-Melusín. El punto de inflexión sobrevendrá tras embarcarse la pequeña comitiva rumbo a San Juan de Acre ya como caballeros cruzados a las órdenes del Conde Flandes, Felipe de Alsacia. El grueso de aventuras se construirá, a partir de ahora, desde los parámetros del relato histórico no sin revestirlo de los habituales matices fantásticos con los que se va a impedir tanto la plena identificación de aquél con segmentos narrativos de una novela histórica paradigmática, como la indeterminación temporal mítica del relato caballeresco al uso. Si *Amadís* acontecía pocos años más tarde de la Pasión de Jesucristo y el ciclo artúrico tampoco se alejaba de esta coordenada histórica pese a su vaguedad, *El unicornio* establece, como ya hiciera *Morsamor*, una cronología de partida precisa, 1174, sobre la que se tejerán variaciones sobre un mismo tema: la resolución

---

<sup>668</sup> Op. cit. p. 177.

narrativa y estética del tiempo que arranca entonces. Sobre esta baliza inicial han girado los sucesos de Melusina y sus descendientes en la Provenza, pese a la subjetividad de los enfoques o la aprehensión íntima del instante. Resulta arduo datar la sucesión de los hechos, precisamente por la experiencia del tiempo dilatado que el espíritu medieval posee y que Melusina ya ha confesado. Sin embargo, esta tendencia se ve modificada en el momento en que la aventura caballerescas primitiva se transforma en participación de los personajes en episodios históricos que sí admiten la reseña cronológica concreta y que confieren a estos caracteres una verosimilitud mayor por estar diluidos en el magma gregario de los caballeros cruzados históricos que participaron en los pasajes mostrados, siguiendo un parámetro mucho más sólido que el de aquellos caballeros de romance que también se daban cita en otros tantos acontecimientos comprobados, sin bien desdibujados y ofrecidos al tamiz de la idealización, la leyenda y la ficcionalización. Aiol habrá asumido así la funcionalidad del héroe caballeresco del modelo artúrico - porque como Perceval, inicia la búsqueda de un atributo de la Pasión-, sin descuidar su faceta como cruzado en la defensa de Jerusalén ante Saladino al estilo de Orlando, intensificando incluso este modelo al traspasar al universo literario y corporeizar él mismo rasgos del estereotipo cruzado histórico o real. Ambos objetivos se entrelazan y sirven de causa y consecuencia recíprocas; la persecución de la Santa Lanza lo impele a embarcarse hasta los Santos Lugares y sus inmediaciones, y la consecuencia de ello será precisamente el hallazgo de lo anhelado como consumación. Los caballeros andantes participaban activamente en la debelación de reinos ultrajados, sometidos y devastados por tiranos; a menudo el esquema maniqueo hacía recaer la perversidad sobre figuras análogas a Saladino, pero la historicidad de los pasajes resultaba nula o mínima pese a las pretensiones iniciales. Mujica conseguirá, a través de Melusina-Melusín y Aiol, reproducir el prototipo de aventuras de corte épico que integraban el romance ajustándolas a las premisas del episodio histórico: Montgisard, por ejemplo, es una batalla perfectamente documentada pero resuelta a partir de los *topoi* del cantar épico, recuperados por la actuación heroica de Aiol en la fortaleza de Kerak. A ello se le añade que la citada batalla se convierte en otra de las referencias temporales precisas que nos ayuda a cifrar en tres los años transcurridos desde el primer encuentro de Aiol y Melusina. Para ello, las descripciones de determinados espacios se asemejan a los

procedimientos de reconstrucción arqueológica<sup>669</sup> que Flaubert postulaba, y aspiran a refrendar con su exhaustividad el cariz histórico del hecho que haya acontecido en ellos. Sin embargo, y debido a su dimensión poliédrica y profundamente compleja, el tiempo plasmado en su dimensión secuencial o diacrónica -que las pausas descriptivas preciosistas pretenden invertir hacia la inmanencia (el Santo Sepulcro románico que desafía con su tosquedad mística el declive de su estética ante el gótico pujante)- se repliega a lo largo de la novela para que la anacronía, en especial la prolepsis oracular, tenga cabida, como ya se ha comprobado a propósito de Presina. No es la única concesión. Melusina se transformará una vez más en nueva sibila que vaticine no la prosperidad de una edad de oro venidera, antes bien las calamidades que aguardan a Jerusalén, a través de paráfrasis de ascendencia vetero y neotestamentaria: “¡Ay, Jerusalén, Jerusalén, temo que te aguarden días tristes!”<sup>670</sup>. La consumación del tiempo histórico, es decir, el del sitio y saqueo de Jerusalén, se vuelve connatural al espacio para funcionar como nuevo y último *cronotopo* en *El unicornio*. La *catábasis* acecha a la ciudad frágil, y la aniquilación inminente se barrunta de modo simbólico al conformar Melusina la isotopía del descenso infernal, del que subraya singularmente la atmósfera caliginosa del verano plomizo en el que se sitúan los hechos. El calor sofocante enlazará, finalmente, con los valores trascendentes que porta en otros *cronotopos* construidos por Rulfo, Onetti o Sábato (por mencionar la renovación literaria del “lado de allá” cortazariano), y que al envolver al espacio regresa a los círculos dantescos medievales:

El peso del verano nos ahogaba, como si un monstruo colosal, una tigresa de refinada malicia, una tórrida esfinge asiática, viscosa y peluda, cuyas fauces arrojaban fuego y cuyo vientre caldeado aplastaba las ciudades, los montes, los valles y el arenal de las yermas llanuras, sin dejar sitio al respiro ni siquiera a orillas del mar, se hubiera echado sobre la entera extensión que abarcaba el desierto idumeo, [...] y acurrucada en su cubil

---

<sup>669</sup> Un ejemplo de ello es la interesante descripción de la Basílica del Santo Sepulcro a finales del siglo XII (1177), así como el intento por preservar sus características estéticas primigenias en plena decadencia del románico y nacimiento del gótico.

<sup>670</sup> La sentencia proferida por Melusina se asemeja a la dicha por Jesús camino del Calvario (Lc 23, 27-31).

ardiente, comunicara a las entrañas de la tierra mustia, enferma de sed, la combustión que encendía su sangre<sup>671</sup>.

La estampa reproduce el cataclismo apocalíptico a través de la renovación de las señales del fin de los tiempos mencionadas por San Juan. Los temblores de la tierra, eclipses solares y lunares, la sequía, el fuego caído del cielo como sol implacable o la amenaza de la bestia teratológica (que ahora es el demonizado Saladino) se unen al vuelo de las águilas de raigambre clásica y a un nuevo anticipo de las brujas proféticas de Macbeth<sup>672</sup>. Tiempo y espacio se han fusionado precisamente en el momento de ocluir el relato; el cronotopo vehicula la valoración y vivencia subjetiva que Melusina expide del acontecimiento histórico imparables. De este modo, sin alejarse de las pautas de datación y mostración rigurosas de la narrativa de ficción histórica, *El unicornio* ha incorporado variantes en el tratamiento del tiempo más propias de la novela lírica, contribuyendo a la renovación de dicho aspecto narratológico. El tiempo histórico habrá de fundirse inexorablemente al tiempo del mito, y éste se propicia *in illo tempore*, en la Edad Media legendarizada por la literatura, la épica y el *roman*, la única en la que el imaginario colectivo asume

habitados desde la niñez [...] lo insólito como algo corriente, no los asombraban los portentos ni las escaramuzas de la fantasía, y eso, esa familiaridad con lo sobrehumano, con la jurisdicción del Hada y con la jurisdicción del Ángel, les confería una tácita grandeza que hoy no existe [...] donde Jacob peleó con el ángel, donde Moisés y Elías se encontraron con Cristo, donde Lázaro se incorporó y arrancó sus vendajes fúnebres, y allí resultaba más legítimamente natural que en ninguna otra región del mundo cristiano, la realidad feérica<sup>673</sup>.

En cuanto al espacio, la sucesión de escenarios en los que desarrollar la trama resulta minuciosa, hiperestésica y exuberante; junto al *telling* neocaballeresco, el

---

<sup>671</sup> Op. cit. p. 361.

<sup>672</sup> “Y los presagios se sucedían: habían descubierto a un águila volandera que llevaba siete flechas en las garras y que gritaba: ¡Ay de la ciudad de Jerusalén!; habían encontrado a una vieja que cabalgaba un asno y, torturada, confesó que era bruja y espía de Salah ed-Din: sólo si los francos retrocedían a su abrigo anterior, destruirían su acción hechicera”. Op. cit. p. 365.

<sup>673</sup> Op. cit. p. 258.



*showing* participará en la recuperación de los escenarios habituales en los textos canónicos, aunque abandonará su recreación como mimesis universal para singularizarla, precisarla y convertirla finalmente en mimesis particular de ascendencia decimonónica scottiana pero también contemporánea. A menudo, los valores simbólicos tradicionales del espacio se compaginan con la resemantización que Melusina les confiere como ámbitos de experiencia personal (y por tanto, espacios líricos), constituyendo un primer ejemplo el bosque en el que tiene lugar el encuentro nocturno entre el hada, el caballero y el doncel. Si el bosque albergaba el encuentro del héroe con lo ignoto, y lo invitaba a la superación de la prueba de la que saliese reforzada honra y fama, la selva provenzal ofrece ante Aiol y Ozil no sólo el encuentro providencial, también el cambio de fortuna que determina el resto de sus existencias climáticamente. De modo similar encontraremos el eremitorio de Brandán: el espacio apenas hollado por el hombre se consagra a Dios a través del *modus vivendi* ascético que logra fundir espíritu y Naturaleza. Por ello, el rincón se transforma en *locus amoenus* recóndito que contrasta vivamente con el significado de la selva imbricada y umbría, trasunto de la broza nocional, el pecado, y el albergue de figuras teratológicas -no sin ser permitidas por la Divinidad-. Del contexto rural *El unicornio* se traslada a los palaciegos de manera tornadiza, respetando el cronotopo cortesano que hace del castillo el escenario del amor reglado por el Capellán en el caso de Castel-Roussillon, o incorporando la exhaustividad descriptiva de la fortaleza de turno en la que se sucedan los hechos históricos o constatables. A su vez, la intrahistoria aristocrática se expone mediante la vivificación conscientemente literaturizada del paradigma del *Libro del amor cortés* en la corte de Seramunda, y añadamos a ello que todo el relato, y en especial las unidades concebidas como cuadros históricos en elevada proporción narrativa, requerirán de la itinerancia espacial formulada como *road movie* por una Melusina que recurre a nociones cinematográficas en ciertas ocasiones para una exhibición respetuosa de los datos comprobados pragmáticamente. Descriptivamente, estos últimos participan del exotismo cosmopolita de las grandes urbes orientales que espolearon la imaginación de autores y lectores del primitivo romance caballeresco y bizantino, pero la prolijidad en la presentación de la opulencia exquisita o la laxitud decadentista de quienes rodean a Baudoin IV más se ajusta a la estética preciosista decimonónica (por cuanto de documentación rigurosa entraña) que a la mimesis universal de la prosa del *courtois* y

área. Mientras que el paradigma hipertextual establecía una plantilla inamovible en la que se volcaba la idealización evasiva de los grandes imperios, reinos y ciudades hasta los que llega el héroe, la novela histórica scottiana, arqueológica y contemporánea atomiza las mismas líneas de construcción, porque la documentación previa y la necesaria verosimilitud exigen la constatación de los marcos en los que se suceden los hechos. De este modo, mientras que el romance de caballerías readapta en clave occidental la cultura material<sup>674</sup> con la que, pongamos por caso, se desarrolla la batalla, el relato histórico aspira a precisar dichos elementos, respetando la singularidad e idiosincrasia de los mismos y contribuyendo a establecer el contraste intercultural. *El unicornio* se decanta por esta segunda opción; su interés por documentar la estancia de los caballeros cruzados ficticios Aiol y Melusín en el fragor de la tercera Cruzada lo conduce hasta una estrategia cuyo uso ya se comprobó con Valera: la incorporación de numerosos términos exóticos (xenismos todos ellos) que producen la impresión de atmósfera vivida. *Djonk, kaffieh, poulains* (el término francés con que se denominaba a los jovencitos de origen cruzado nacidos en Jerusalén), *tailasan, slughi* e incluso *zarath* incrementan la credibilidad del largo viaje emprendido por ambos caballeros. Y es que la minuciosidad cartográfica y toponímica palestina convocada en la novela difiere sustancialmente de la imprecisión universal no sólo del romance, también incluso del grueso de aventuras en las tierras linderas del dominio Lusignan. Por último, la configuración rigurosa de la hoja de ruta de los protagonistas se modificará al sobredimensionarse su funcionalidad como coordenada con el trasvase de valores simbólicos. Jerusalén y Petra, los dos últimos espacios requeridos, se harán portadores de sendas lecturas trascendentes. La Jerusalén preapocalíptica y depravada será extensible, en su decrepitud, al rey Baudoin, santo, encomiable, y paradójicamente íntegro (porque ante el rey se han confrontado el cuerpo lacerado y descompuesto y su

---

<sup>674</sup> Del mismo modo, y por sincronía, actuará por ejemplo Cristóbal Colón en la redacción de sus diarios: la descripción de las nuevas realidades descubiertas exigía analogías con los referentes materiales conocidos en Castilla, estableciendo en un primer momento para la presentación de las mismas curiosas comparaciones con las realidades seculares. La inclusión de los términos originales no implicó su uso inicialmente, sino que se emplearon en la introducción de los nuevos conceptos los viejos significantes castellanos. Con los romances de caballerías y bizantinos se operaba en términos similares. El desconocimiento no sólo de la nomenclatura, sino de las mismas realidades (militares, civiles, naturales, lingüísticas...) de los países reales que comparecían en los textos y que pretendía aportar evasión y estremecimiento en los oyentes y lectores del momento obligaba a los autores a valerse de campos léxicos en los que significantes y significados resultasen familiares. De este modo, lejos quedaba toda pluralidad cultural real y constatable, a favor de un ecumenismo sustentado en la mismidad de instrumentos y enseres de la cultura material, cualquiera que fuese la coordenada descrita.

espíritu irreprochable). Un espacio más, el Santo Sepulcro, se erigirá en foco telúrico, profundamente protector y defensivo por haber albergado el cuerpo de Jesús y heredado la confianza ciega de los gobernantes y el pueblo hierosolimitano en su propia imbatibilidad. La atmósfera se vuelve mágica y mística “allí, por la proximidad taumaturga de ese Sepulcro y por la presencia casi constante del rey”, al tiempo que

los moradores se sentían especialmente protegidos, a pesar de que la tumba de Cristo era un nido de intrigas, provocadas por los sacerdotes de los diversos cultos, y de que la salud de Baudoin el Mesel decaía continuamente, consumida por la insaciable lepra<sup>675</sup>.

Resta tan sólo la exaltación magistral del espacio último: Petra y el conjunto nabateo de suntuosidad enigmática, mórbida y esplendente. Sus valores funcionales primitivos como templos, palacios e hipogeos se hacen ahora redivivos, pues fungirán como tales para Aiol: palacios de riquezas inimaginables con que se adorna lúbrica Pascua, templos en los que rendir el homenaje o la alabanza última a la reliquia anhelada y conseguida, tumba con que ratificar el oráculo de Presina. De este modo, Aiol se reintegra a su origen geográfico y familiar de cruzado errático.

#### **La crónica del hada: las memorias de Melusina y la consciencia metaliteraria.**

Parte de la complejidad formal alojada en *El unicornio* se sustenta sobre las bases del memento que Melusina, transformada en narradora intradiegética, personaje y testigo evoca no desde la senectud inherente al relato memorialístico y autobiográfico, sino desde la distancia secular que le confiere su naturaleza inmanente. La novela, género que nos ha permitido reubicar la materia y sentido neocaballerescos aportados por el corpus y Mujica en este bloque concreto, se aleja una vez más de la apreciación como género estanco optando por la heterogeneidad, la fusión o permeabilidad con otros géneros o submodalidades. En efecto, *El unicornio* participa de la novela lírica en la formulación, por ejemplo, de espacios y tiempos, así como en el uso de una voz personalísima a cuya luz se revela el otro<sup>676</sup>, sin olvidar el influjo del relato histórico

---

<sup>675</sup> Op. cit. p. 316.

<sup>676</sup> Resultan esclarecedoras de la dimensión solipsista que los acontecimientos inicialmente objetivos alcanzan cuando son rememorados por una voz intradiegética las siguientes palabras de Melusina: “Hasta qué punto las imágenes se modifican en nuestro interior, según la organización íntima, fundamental,

contemporáneo. La carta de naturaleza textual que Melusina otorga al relato será finalmente la de las memorias, de filiación autobiográfica aunque sin identificación plena, pues el hada no abarcará la globalidad de su existencia eterna, sino que acotará con precisión la época relatada (1174-1177). La crónica se convierte así en retazo del hipotético *bildungsroman* que Melusina podría construir si incluyese secuenciadamente cada uno de los años, los siglos o periodos de su vida feérica. *El unicornio* se asemeja al relato de formación o aprendizaje tradicional porque respeta las cláusulas de éste en cuanto a voces narrativas y exaltación íntima del tiempo y el espacio mediatizados por la experiencia y la subjetividad con que se priman o ponderan las pulsiones

un instinto nos guía a seleccionar lo que presentaremos bajo la luz más oportuna y tentador, aun en los momentos en que confesamos, con terrible sinceridad, nuestros defectos, nuestros vicios...<sup>677</sup>

Sin embargo, desde su inmortalidad borgeseana, el texto convertido en escritura del yo vuelve a apuntar hacia consideraciones metaficcionales que revelan que su narradora y protagonista, así como autora implícita representada, posee plena conciencia de la índole estética del mismo. El lector, implícito y representado porque Melusina apela a él en sucesivas ocasiones, se hallará ante un texto cronístico, memorial, real maravilloso y metaliterario porque se le relatará pormenorizadamente el desarrollo de episodios relevantes de la tercera Cruzada, porque se replegarán esos mismos acontecimientos sobre la voz medular del relato<sup>678</sup>, porque se conciliarán la dimensión tangible o empírica con la fantástica naturalizándose la realidad resultante y porque, ciñendo todo el texto, se halla la voluntad literaria y la conciencia que impele a Melusina a reproducir ciertos pasajes desde isotopías teatrales, operísticas, legendarias o épicas. Toda una declaración de principios se recoge en las siguientes palabras, expuestas por Melusina poco antes de dar fin a sus memorias:

---

inalterable, de cada uno, y cómo la riqueza y la pobreza de un gesto, de un acto, de un sitio [...] dependen a la postre de quien los piensa”. Op. cit. p. 107.

<sup>677</sup> Op. cit. p. 106.

<sup>678</sup> Melusina se sabe tamiz de lo expuesto, pues su subjetividad pondera la realidad vivida y por tanto toda pretensión de relato aséptico o imparcial es nula: “Refiero lo que vi, oí, interpreté y deduje”. Op. cit. p. 167.

es bueno que el lector tenga en cuenta que yo he sido testigo de los hechos que narro y que mi testimonio directo, único en la actualidad, reviste una trascendencia indiscutible. Por lo demás, conviene recordar también que yo no he sido –ni soy– una de esas hadas de bonete cónico, fomentadas por el convencionalismo de la literatura, que se especializaron en revolotear bonitamente y en aparecérselos, al borde de las fontanas, a donceles hermosos [...]. Creo que basta la circunstancia de haber amado como yo [...] para asignarme, dentro de la escala humana, excluyendo cuanto atañe a mi esencia maravillosa, una responsabilidad superior<sup>679</sup>.

Sin embargo, antes de alcanzar el formato definitivo, la somatización verbal del yo plural del hada, mortal varón, y nuevamente hada, responde a la necesidad redentora que la autoexime del nihilismo vital pese a, paradójicamente, ser eterna. Ello conduce a Melusina a desempeñar también el rol interno de narrataria y/o lectora implícita porque en el acto de escritura del yo la teleología predominante es la retroalimentación

recuérdese, empero, lo que antes expresé, o sea que a los seres humanos [...] les es imposible no acceder a la satisfacción necesaria de hablar de sí mismos. Al fin y al cabo, sola en el campanario de Lusignan, no hablo con nadie desde el siglo XII<sup>680</sup>.

En cuanto al juicio de la voz narradora y autorial no se suspenderá éste en modo alguno salvo que Melusina relate hechos de los que no haya sido testigo o partícipe. Melusina declinará todo refugio en un estado de epojé ya que gusta de la incorporación de verdaderas aportaciones ensayísticas y subjetivas, frecuentemente accesorias para el desarrollo de la trama, no así para justificar el carácter erudito, investigador u observador de nuestra cronista<sup>681</sup>. La confidencia es la concesión informativa que

---

<sup>679</sup> Op. cit. p. 331.

<sup>680</sup> Op. cit. p. 32.

<sup>681</sup> Entre las primeras manifestaciones de esta característica tan destacada en Melusina se cuenta la exhaustiva genealogía y el rastreo arqueológico de la Santa Lanza que Barthelemy halló, y que más tarde se convierte en el motor de la aventura personal de Aiol. La ironía no abandona tampoco esta exposición, al término de la cual, Melusina indica, sobre la ponderación de lo seis posibles orígenes de la Lanza que: “Se me disculpará la aglomeración de datos eruditos, característica de mi espíritu investigador. Expongo esta panoplia de lanzas para que quien me lea, colija” (Op. cit. p. 74). En otra ocasión, es la divagación teórica sobre la sociología el amor cortés la que deriva en aplicación práctica al hilo de la corte de

ralentiza el ritmo narrativo pero acerca, sin embargo, a emisor y lector internos en el circuito de creación-recepción de las memorias. Melusina trascenderá de este modo al mero personaje fundacional vindicado por la crónica de Jean d'Arras en 1392. La estetización de su biografía, como ya ocurriera con la del Duque, se lleva a cabo desde claves autobiográficas que impiden delegar en un narrador o cronista heterodiegético el relato de los hechos. Ya no es una voz autorizada por el hecho de mostrarse extradiegética y por la convención del narrador omnisciente o aquiescente que verifica el documento presentado, ahora la propia protagonista elabora la memoria -sus memorias o la parte de ellas que ha estimado oportunas-, con la intención de disipar sospechas, desmitificar tópicos y rehabilitar su yo caleidoscópico a través de la exaltación de una de las facetas de su misma pluralidad: la de escritora. Sin embargo, Mujica plantea para su personaje axial una nueva cualidad inviable en las voces de la memoria o la autobiografía: la omnisciencia parcial. Si para formular los planos cenitales vetados a cualquier voz intradiegética (en condiciones físicas normales) se recurre a la etérea Melusina alada, para justificar aquélla deberá producirse un acontecimiento fundamental, y es que el hada cobre conocimiento absoluto sobre los pensamientos de Aiol en momentos puntuales. Su obsesión -y el amor ardiente por el muchacho- la conducen a entablar una suerte de relación telepática con éste cuyo resultado más inmediato es la asistencia a cuantos sueños y reflexiones alberga Aiol. La parcialidad cognitiva que se reserva al narrador intradiegético se ve rebasada inequívocamente con Melusina gracias al realismo mágico con que naturalizar una condición inviable en términos miméticos para el narrador autobiográfico al uso. La cesión del crédito narrativo a voces intradiegéticas rebasa las observadas en *Viviana* y *Merlín* -si bien allí Jarnés optó por la figura del narrador confidente-, y en *Merlín y familia* a través de Felipe. Ahora será la propia Melusina quien se convierta en objeto y sujeto del texto, así como garante del fluir emocional y las pulsiones de terceros, manteniendo plena conciencia ecdótica sobre su relato. Melusina se ha de mostrar rigurosa editora y dispensadora del relato, recurriendo a la *amplificatio*<sup>682</sup> medieval (tan

---

Seramunda o la imposibilidad de que el rudo cantero Pons hubiera podido desempeñar alguno de los papeles estancos prescritos por el Capellán.

<sup>682</sup> Un ejemplo de esta técnica podrá observarse en la plasmación de la historia de Oberón, pues partiendo del sustrato folclórico celta que también se halla, entre otros textos, en *El sueño de una noche de verano*, se procede al enriquecimiento de la figura del rey de las hadas a través de los matices o rasgos inusuales que Melusina puede aportar tras su conocimiento y trato directo con Oberón. La fuente tradicional que

frecuente) y dosificando en su justa medida -y conforme a un patrón constructivo previo- las unidades narrativas que conforman *El unicornio* para así garantizar el efecto desautomatizador al que aspira ante sus narratarios (y lectores):

pienso que debo narrarlo [el sueño de su adolescencia famosa], para que el lector aprecie con exactitud la jerarquía excepcional de quien escribe para él. Pero, puesto que ese repetido sueño y la historia de mi vida constituyen mi todo inseparable, referiré, concretamente, en las primeras páginas de este libro , que será sin duda extenso y curioso, mi vida, mi vida que semeja un sueño, porque así lo quiso la incalculable fantasía de Dios y el lector sabrá a qué atenerse<sup>683</sup>.

En la misma línea apuntará, en el penúltimo capítulo

Pero si me extiendo, a esta altura de mis memorias, en consideraciones de esta índole, mi libro no terminará nunca. Sosiégate, Melusina: lo cuerdo será que vuelvas a la metódica exposición de los episodios que con Aiol compartiste<sup>684</sup>.

Esta misma imagen totalizadora del material formulado, compendiado y editado (se apreciará también la preocupación, por ejemplo, ante el volumen de páginas posibles, el grosor del libro y el precio consecuente), se convierte en *leit motiv* caracterizador del hada, que parece exponer abiertamente las fases de construcción de su texto, pues pronto se aprecian las incongruencias entre la titulación de cada uno de los capítulos, y el desglose exhaustivo con nuevos subtítulos englobados en cada uno de estos si atendemos a la disposición del índice. Melusina podría haber redactado y editado inicialmente su crónica personal, a la que da por título *El unicornio*, ocupándose de conferir títulos sólo a cada una de las unidades de sentido completo y acabado de que se compone (es decir, los capítulos). A continuación, el hada habría formulado el índice, en el que retoma los títulos capitulares ya empleados, pero minimizaría cada una de las líneas argumentales que los integran subtitulándolas a su vez y compartimentando

---

conforma el personaje se ve rebasada por las aportaciones personales de la cronista, hasta configurar un Oberón más cercano y sorprendente.

<sup>683</sup> Op. cit. p. 10.

<sup>684</sup> Op. cit. p. 320.

prolijamente la configuración semántica del capítulo. El índice no es en *El unicornio* un texto pragmático y paraliterario. El índice ayuda a desentrañar el proceso creador de toda la obra, así como el cariz personalísimo de la misma porque se le ha exentado de toda objetividad, comprobable a través del uso de la primera persona, tanto del singular como del plural, en las formas verbales. Melusina también es personaje en el índice: asume, interioriza y se integra en las breves pautas argumentales de cada capítulo no sin ironía en ocasiones (así en “Triunfos y pesares de mi existencia”, “Me apasiono velozmente”, “Vejo pensar a Ozil”, “Adiós a la virtud del paje”, “Mi cuerpo y su burla”, “Partimos para Tierra Santa, con el conde de Flandes”, o “Mi confesión”). En cuanto al lector, Melusina obra otorgándole libertad plena para que valore, interprete y arbitre lo propuesto en ejercicio decodificador de sentido y estilo innegablemente cervantinos, pues la crónica se aleja de toda exégesis cerrada, hermética o unidimensional. La conciencia preclara del hada cronista sobre el entramado creador y receptor la conduce a reflexionar sobre la clave que todo lo condiciona (desde naturaleza del texto hasta pacto de ficción), y que no es sino su ascendencia feérica. No sin reconocer la pluralidad de versiones que sobre su origen, nacimiento y vivencias corrieron en boca del pueblo y más tarde en ensayos folclóricos, Melusina se muestra orgullosa (y despreciativa) de que el estudio filológico de su ser no haya desentrañado todavía el misterio de su existencia, pues apelando implícitamente a lo real maravilloso que ciñe el relato, su presencia no se deberá a una elucubración legendaria pero imitativa o racional, sino al reconocimiento de una panrealidad única vedada al intelecto humano. De este modo, incorpora una primera digresión en torno a la eternidad y contemporaneidad inherente de las hadas, proponiendo el catálogo feérico actualizado de sus congéneres no sin evidentes guiños irónicos que habrán de contrastar con el relato de su genealogía, nacimiento, matrimonio y descendencia, así como condena eterna para cuyo desarrollo opta por el discurso del cuento folclórico. La modernidad de la pausa reflexiva se atenúa hábilmente con la conciencia del cuento de hadas medievalizante que es el mito de Melusina, haciendo a la crónica heterológica e intertextual con el *roman* medieval francés. El hada prelude el clímax de su propio mito recuperando el taxón formalista (“A estas alturas de nuestra relación se produjo la gran escena del cuento de hadas”<sup>685</sup>), y, consumada su historia primigenia, volverá a emplearlo aunque valorándolo

---

<sup>685</sup> Op. cit. p. 26.



subjetivamente e instalando al lector en su hora moderna de libre exégesis cervantina: “Mi cuento de hadas ha terminado. Es triste y también es hermoso. El lector dirá”<sup>686</sup>. En otras ocasiones, la capacidad crítica y estructural de Melusina ante su crónica la lleva a considerar el funcionamiento de ciertas unidades narrativas como motivos recurrentes, así por ejemplo:

El leit-motiv del baño volvía a manifestarse en mi biografía con un ritmo musical constante [...] deduje que las damas del siglo XII utilizaban el baño privado como oportunidad de entrevistas sensuales, con el organizado espíritu con que en el siglo XIX se utilizaban ciertas playas<sup>687</sup>.

Y en otro pasaje, incide pulcramente en la naturaleza elevada de un determinado capítulo (“Azares de la guerra”) remitiéndose a las catalogaciones que la *Poética* de Aristóteles propone: “Me colma de alegría la perspectiva de enfrentarme- por fin- con un tema tan alto y tan puro como Montgisard”<sup>688</sup>. También el revisionismo editor una vez finalizado el relato ofrece a Melusina la consideración, como *ritornello* vital, del pasaje de la cuba y el baño, desencadenante de su condena eterna y de su iniciación sexual como varón Melusín. Sin embargo, si un rasgo destaca especialmente en esta Melusina cronista que conjuga en su discurso las estirpes legendarias con la racionalización contemporánea de los mitos es su carácter deconstrutor. Melusina es un ser arrancado a la Historia, anclado en el tiempo caído que como se apuntó, le concede la inmortalidad negativa. Las valoraciones del hada sobre la naturaleza fantástica de sus congéneres, pero también sobre aquellos hombres o mujeres que compartieron con ella la etapa escogida, están mediatizadas por la evolución de un pensamiento en el que se ha anulado todo monoperspectivismo. Melusina no es un ser de pensamiento único, y en su afán por esclarecer la entidad poliédrica de que goza el resto de personajes traza rasgos que desmitifican el estereotipo en que pudieran incurrir aquellos ante el lector. Melusina tendrá presente en todo momento las convergencias epidérmicas que su crónica y los protagonistas de la misma entablan con los arquetipos del *roman courtois* bretón, artúrico y caballeresco áureo. Sin embargo, la finalidad del hada y su relato

---

<sup>686</sup> Op. cit. p. 32.

<sup>687</sup> Op. cit. p. 264.

<sup>688</sup> Op. cit. p. 283.

(como también lo fue la de la Viviana de Jarnés) es ahondar en la complejidad de una época pretérita cuya realidad se revelaba más compleja que la que circunda al lector por cuanto de fusión de lo mágico y lo empírico ofrecía, desvirtuando la simplicidad de unos roles inamovibles que sólo desde el conocimiento profundo de sus espíritus podrán rebasar el estancamiento uniforme que pesa sobre ellos. Melusina abomina del canon caballeresco íntegro, pues reconoce las taras y miserias de al menos los dos caballeros que van a compartir con ella hazañas (desprovistas en su mayoría de toda heroicidad): Ozil y Aiol. La pausa digresiva en la que el hada elucubra sobre el verdadero carácter de los personajes constituye un ejemplo de actitud revisionista del sustrato folclórico del que se ha partido, radicando también aquí la clave de la modernidad de *El unicornio*. Veámoslo:

Sería más cómodo para mí, y acaso ciertos lectores conformistas lo hubiesen preferido, pintar el convencional retrato de un caballero temeroso de Dios (que lo era), bizarro (que lo era también), puro (que no lo era), desprendido de las trabas del dinero y los honores (que tampoco pudo serlo), y añadirlo a la incorrupta galería de los paladines cantados por las gestas, pero eso hubiera sido faltar a la verdad, hubiera sido menos interesante y hubiera sido reiterar imágenes que por idealizadas, abandonan la categoría de lo patéticamente lógico para ascender a la esfera radiante de los deshumanizados paradigmas [...]. Sus grandes y pequeñas figuras estuvieron elaboradas con el mismo limo de las grandes y pequeñas figuras de hoy, pues por desgracia no hay otro<sup>689</sup>.

En cierto sentido, Mujica pretende escudriñar, a través de Melusina, el espíritu vasto de todo personaje, arrojando las sombras inherentes al carácter que aspire a trazarse desde la estética mimética para con el hombre. Esta tendencia, aplicada al héroe, deviene en desnaturalización del mismo precisamente para aproximarlo al canon realista. Mujica y Melusina actuarían en la línea de Cervantes y Don Quijote tras el regreso de éste de la cueva de Montesinos: el catálogo de héroes mostrado por una y otro desmitifica el arquetipo cortesano, bien sea artúrico, bien sea amadisiano. Ni Ozil, ni Aiol, ni Seramunda, ni Durandarte, ni Montesinos, ni Belerma responden a los

---

<sup>689</sup> Op. cit. p. 133. Más adelante, en la novela de Ana María Matute, *Olvidado Rey Gudú*, la reina Ardid incidirá en esta misma idea.

modelos caballerescos (cortesanos en el caso de las damas) tradicionales. Todos ellos han sido humanizados por quienes los han conocido (Don Quijote podría estar mintiendo, o haber soñado el encuentro, pero en cualquier caso su relato se convierte en realidad fenomenológica simplemente por el hecho de ser pensado y formulado), e incluso ridiculizados en algún momento, no obstante la finalidad entre ambos ejercicios discursivos, que difiere al escorarse hacia la deconstrucción antiheroica en el de Melusina, y hacia la parodia en el de Don Quijote. El resultado comparte el desdoro del héroe superlativo en ambos casos, pero mientras que para Melusina aquél se transforma en mero hombre sin atributos, para Don Quijote los caballeros, damas, Merlín y la misma Dulcinea paran en muñecos grotescos. Si Melusina equilibra bondad y mezquindad en Ozil (pero también en Aiol, conforme avance el relato), Don Quijote no concede el más mínimo rasgo redentor al icono patético de la comparsa encantada, de ahí el rosario gigante de Montesinos, los dientes de almendra de Belerma o el corazón amojamado y en salazón de Durandarte. Don Quijote habría dado un paso más que Melusina en la cadena que reajusta el enfoque del héroe conforme transcurre el tiempo. Don Quijote y Melusina, siendo como son personajes ficticios, establecen una puesta en abismo o jerarquía óptica para con otros arquetipos literarios sobre los que saben tienen derecho a elaborar juicios críticos, conscientes como son del carácter metaficcional de sus contextos. Don Quijote se sabe personaje en la segunda parte, y aún en la primera especula con la posibilidad de que un encantador vuelque sus aventuras como es usual en los libros de caballerías. Melusina igualmente se sabe personaje del texto de D'Arras e incluso del suyo propio, pues ha tenido que transigir y literaturizarse en determinados pasajes a los que hemos visto calificar como "cuentos de hadas". Desde esta superioridad del pacto de ficción, ambos enjuician a los demás con idéntica misión desmitificadora, pero el hada aspira a humanizar y el caballero manchego a ridiculizar. El héroe se despoja así de sus cualidades ímprobos en un primer estadio, para más tarde asumir el rostro de un fante de fealdad barroca (que el Merlín de Jarnés rehusaba vehementemente). Melusina es "anterior" a don Quijote, contemporánea a los caballeros de Arturo con los que convivió en Inis-Vitrin y compañera de Ozil y Aiol a los que reconoce diferencias con los prototipos ponderados. Por ella sabrá el lector que aquellos caballeros y héroes no resultaban en verdad tan intachables como el icono se encargó de reproducir, mientras que por su parte, don Quijote desciende un peldaño más y aborda

con ironía y sarcasmo a los primeros<sup>690</sup>. En otras ocasiones, la reproducción de la estampa principal se efectúa sobre modelos intertextuales bien explícitos, bien sobreentendidos ante los que Melusina se revela de nuevo plenamente consciente. Así ocurre, por ejemplo, con la escena final del encuentro entre Ozil y Aiol en el carro de las vírgenes prudentes; a la definitiva evocación de los nuevos dramas sacros en el interior de las iglesias (superando el primitivo *ordo stellae*) le seguirá el desenlace del capítulo con el conciliábulo cortesano y bucólico que se construye a partir de la lectura en voz alta de *Yvaín, el caballero del león* y la degustación del queso, al modo en que don Quijote comparte las viandas de las cabreros. En otras ocasiones, las referencias intertextuales se encubren tenuemente a través del juego de palabras, vehículo de los juicios acertados y la sutileza intelectual de Melusina para captar los matices de la sociedad de toda época:

escondidamente, en lo más secreto de los ánimos, insinuábase la idea de que la lepra del rey carcomía al país, de que el final del prodigio rondaba a los francos, y aunque ninguno se hubiera atrevido a confesar, ni siquiera a confesarse a sí mismo, esa sospechosa angustia, frente a la sombra creciente de Saladino y sus mesnadas, la doble condición de fortín alerta y de feria de vanidosas postrimerías<sup>691</sup>.

En otras, la referencia es ostensible:

Melusina se apoderaba de Melusín: algo semejante, sin ahondar en consideraciones psicológicas, al asunto del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, cuando escapan a su fiscalización de las metamorfosis<sup>692</sup>.

Pero, sobre todo, *El unicornio* que ofrece Melusina a sus lectores es un relato articulado por la integración de aspectos narratológicos (trama, personajes, espacios y tiempos, junto con su propia voz) que permiten su singularización llegado el momento,

---

<sup>690</sup> También deberá tenerse en cuenta que la formulación textual de *El unicornio* se realiza durante el pasado siglo XX, hasta el que Melusina extiende su existencia dilatada, por lo que conoce y sustenta la capacidad renovadora e iconoclasta de la nueva novela de caballerías en los postulados de la Deconstrucción y Derrida.

<sup>691</sup> Op. cit. p. 243. La alusión hacia la novela de W. M. Thackeray es obvia.

<sup>692</sup> Op. cit. p. 265.

o su combinación en clave dramática hasta perfilarse como magistrales puestas en escena. En efecto, Melusina construirá desde muy pronto la isotopía dramática – incluso operística- con que configurar determinadas estampas<sup>693</sup>: al presentar a Brandán (“Hace aquí su entrada”<sup>694</sup>) y también ante su cortejo fúnebre

Y con ser prodigioso el espectáculo que se nos ofrecía y que a un tiempo nos estremecía de dolor y de asombro- un espectáculo que tenía que fascinarme a mí, todavía más que a mis aturridos compañeros<sup>695</sup>

empleará la terminología teatral, predilección ésta que refuerza la concepción vital de raíz calderoniana del *teatro imago mundi* que subyace en la narrativa de Mujica y que irá *in crescendo* a lo largo de sucesivos cuadros. Así, los sacrificios y derroches cortesanos llamados a dar testimonio de la prodigalidad de los caballeros Ramnous Venons o Bertrand Raimbault son tildados de “trágica aparatosidad munífica”<sup>696</sup>; en otra ocasión, la progresión del discurso literario le exige “referir ahora episodios terribles”<sup>697</sup>, para más tarde construir una isotopía dramática depositaria de la concepción plenamente literaria del pasaje expuesto:

A esta altura ingresa en la nómina de los personajes [...] uno que no es nuevo y es menor [...] pues prospera tanto la cantidad de actores que hemos ido encontrando en el camino [...] que prefiero, evitando así confusiones lógicas, no presentarlos, en lo posibles, hasta que entran en el escenario<sup>698</sup>.

Melusina dispone minuciosamente la escenografía de su relato, como si procurase auxiliar al lector en la reproducción mental de lo leído, y para ella distribuye papeles, reflexiona sobre la calidad de las *dramatis personae* o establece la proxémica de éstos con vistas a garantizar el mayor efectismo posible:

<sup>693</sup> La admiración de Mujica por la ópera no puede obviarse: *Bomarzo*, novela que precede a la que nos ocupa, fue rápidamente adaptada como libreto por el propio escritor para la ópera homónima que estrena Alberto Ginastera en 1967. A ello podremos sumar la relevancia del género como línea medular de otra de las novelas del autor, *El gran teatro* (1979).

<sup>694</sup> Op. cit. p. 113.

<sup>695</sup> Op. cit. p. 190.

<sup>696</sup> Op. cit. p. 151.

<sup>697</sup> Op. cit. p. 156.

<sup>698</sup> Op. cit. p. 157.

[Yolanz] desempeñaba, junto a Seramunda, el papel de la confidente, de la dama de compañía, de la suivante clásica<sup>699</sup>

Y yo, con mi cota blanca y azul, mis alas de plata y mi escudo del dragón y la torre, tampoco representaba un pobre papel en la figura<sup>700</sup>

corría por la habitación una suave brisa que desautorizaba sus palabras y la teatral porfía con que se pasaba la mano por la frente<sup>701</sup>.

Melusina, poseedora como autora implícita de un plan preestablecido en el que encajar cada una de las unidades, declarará en otro momento:

Muertes y muertes y muertes...¡Cuántas muertes desfilan por este libro!  
[...] Me quedo sin personajes. ¡Y todavía me falta un cúmulo que recordar!  
Pero la vida está hecha de muertes<sup>702</sup>.

El hada parece enlazar nuevamente con el concepto trágico clásico de las hamartías, dada la sucesión de muertes irrevocables, consecuencia de las actuaciones improcedentes de los protagonistas. Además, la construcción de la isotopía teatral que recorre la novela contempla también la presencia inexorable del espectador, al que alude y anima constantemente a visualizar la puesta en escena de los diferentes cuadros:

¿Nos ve el lector nítidamente? ¿Ve cruzar por las salas del palacio a la comitiva? ¿Ve las antorchas, encabezando la procesión; luego el rey, embozado como un beduino?<sup>703</sup>

No olvida Melusina una variante de la escenificación medieval, mucho más pedestre pero también efectista: el declamado juglaresco, base del bululú. El empleo de la catáfora y la exclamación consciente del recitado se permeabilizan con la épica pero también la transducción viva ejecutada por el juglar:

---

<sup>699</sup> Op. cit. p. 157.

<sup>700</sup> Op. cit. p. 220.

<sup>701</sup> Op. cit. p. 264.

<sup>702</sup> Op. cit. p. 185.

<sup>703</sup> Op. cit. p. 239.

Y ahora, ¡alabado sea Dios! viene la gloria de la batalla de Montgisard [...] Algo conserva el brillo, el esplendor, la plena, rotunda magnificencia propia de las épocas triunfales<sup>704</sup>.

El desarrollo del mismo continuará la línea de los anteriores, a través de asertos o calificaciones como

¡Qué espectáculo, Dios mío!<sup>705</sup>

abandonarlo a Aiol cuando me necesitaba y reiterar, maquinalmente, entre los hombres insanos, la pantomima del guerrero<sup>706</sup>

o

nuestra reciura era mucho menor, y además, rodeados de inútiles [...] que sólo servían para el placer teatral<sup>707</sup>.

Resta, apenas, conformar el desenlace de la crónica magna sin prescindir de la conceptualización del mismo como escena sublimada, casi de manera operística:

Y Reinaldo de Sidón debió recurrir a los resortes más sutiles de su fascinación y de su conocimiento de las reacciones turcas, al representar una comedia que, a la postre, sólo sirvió para alargar, como dije, un desenlace fatídico<sup>708</sup>.

Melusina persevera en el uso del término dramático alusivo al final, al que califica anfibológicamente como fatídico, por su connotación funesta pero también trágica ante la irrevocabilidad del fátum que pende sobre Aiol. Si los diferentes elementos integrantes bien del texto dramático, bien del espectacular han sido ponderados según se desarrollaba la novela, la resolución del final de ésta exalta la

---

<sup>704</sup> Op. cit. p. 283.

<sup>705</sup> Op. cit. p. 337.

<sup>706</sup> Op. cit. p. 338.

<sup>707</sup> Op. cit. p. 338.

<sup>708</sup> Op. cit. p. 373.

conciencia del engranaje mecánico y técnico del hecho escénico. La espectacularidad de la batalla, la salvación prodigiosa de Aiol y Mercator elevados por los aires tras la intervención del tañido del olifante (no en vano conceptuada como *deus ex machina* pues “intuían que habían sido objeto de un mecanismo fantástico”<sup>709</sup>) y la solemnidad de la tumba nabatea en la que ha lugar la oblación del caballero se conciben como espectáculo para cuya ejecución se precisa de imponente maquinaria. De este modo,

Nadie aludió a los yerros pasados, a la tramoya de la coronación de Lusignan y a la alianza perjura de Trípoli<sup>710</sup>.

“Aquel proscenio”<sup>711</sup> se ha convertido, por su parte, en el espacio de la autofanía de una Melusina rediviva que trasciende el mito del hada de bonete cónico y que no sólo desentraña su propia existencia inmortal como paráfrasis del teatro, sino que la extiende sobre el resto de personajes hasta configurar para Aiol una escena que goza de la plasticidad de la ópera, pero también del auto sacramental. A la muerte de Aiol

se separaron las nubes, como un leve cortinaje de arco iris que los ángeles mantenían descorrido, y el rey leproso apareció en la claridad, con Azelaís: dos personajes de la escena final de un teológico drama<sup>712</sup>.

Aiol habrá sido purificado con la sangre no del cordero apocalíptico, sino del leproso y de la incestuosa redimida, o tal vez la suya propia, o la que exuda la Santa Lanza. En cualquier caso, el caballero, ya etéreo, sonreirá cómplice a Melusina, que desolada, todavía aguarda sola, el fin paradójico de su condición inmortal.

---

<sup>709</sup> Op. cit. p. 375.

<sup>710</sup> Op. cit. p. 360.

<sup>711</sup> Op. cit. p. 383.

<sup>712</sup> Op. cit. p. 385.



**II.3.5. *EL RAPTO DEL SANTO GRIAL*, Paloma Díaz-Mas (1983)**

***LA ROSA DE PLATA*, Soledad Puértolas (1999)**

**Relectura contemporánea del *roman* artúrico**

La convocatoria y posterior resolución, en 1983, del I Premio Herralde de Novela contó con un título singular (*El rapto del Santo Grial*), que si bien no se alzó con el galardón, sí quedó entre las obras finalistas al tiempo que se situaba como nueva creación literaria inserta en la línea temática residual del rescate de la materia caballeresca que, desde *Morsamor*, se mantiene vigente en la tradición hispánica. Las pautas argumentales que el primitivo romance de caballerías preserva a través de los títulos reseñados en el corpus propuesto obtiene, con la obra de Díaz-Mas, una nueva oportunidad de revisión y remodelación, y si *El unicornio* ha transfundido el *roman* provenzal de D'Arras a las particularidades que rigen la crónica autobiográfica y el relato memorialístico, el texto publicado a comienzos de la década de los ochenta recupera la poética artúrica epidérmica para insuflarle un nuevo sentido global pautado también por la desmitificación del imaginario colectivo que evocan Camelot, Arturo y el Grial. Añade a ello el lirismo y la disemia irónica que producen en el lector la desautomatización tras cotejar la exégesis de la primitiva búsqueda del Grial con la de esta última y contemporánea *quête*. Lejos de la complejidad estructural de la obra precedente en nuestro análisis, *El rapto del Santo Grial* se muestra ancilar a unos presupuestos temáticos así como personajes conocidos suficientemente en el ciclo artúrico. La búsqueda del Santo Plato -manteniendo la mismidad con la reliquia contemplada por el Perceval de Chrétien en el palacio del Rey

Pescador-, la presencia de Arturo como actante instigador de la aventura centrífuga que se ramifica en tres hilos argumentales paralelos protagonizados por Lanzarote, el Caballero de Morado y Perceval, o la triplicación de los *cronotopos* de la aventura en el camino, la selva y el mar procuran un marco de acción análogo al hipertextual. La lectura conferida a estos mismos elementos será la que, sin embargo, diverja de la paradigmática. Ana María Matute, más de una década después, publicará *Olvidado Rey Gudú*, un punto de inflexión en la recuperación y renovación de la materia caballerescas y épica tradicional, pese a no remedar el ciclo artúrico ni incorporar a personaje alguno de los registrados por Troyes o la Vulgata como sí hace Díaz-Mas. El éxito editorial y crítico de la novela de la autora catalana supondrá la reactivación de un modelo narrativo que deposita en la fantasía, la aventura, el amor y la ambientación medievalizante sus bazas principales, espoleando la publicación de títulos afines entre sí. De este modo, al fenómeno comercial suscitado por *Olvidado Rey Gudú* se acogía tres años más tarde la novela de Soledad Puértolas *La rosa de plata* (1999), en cuyos paratextos encontramos el agradecimiento a su predecesora por el rescate de una materia siempre viva aunque al parecer relegada en los últimos tiempos a la memoria. La novela de Puértolas no era comparable a la de Matute, antes bien, mantenía una similitud mayor con la de Díaz-Mas desde el punto de vista de la realidad literaria tratada, e incluso estructuralmente con la ya alejada por varias décadas *Merlín y familia*. Pero la coincidencia de ambas autoras al postular a Arturo y Camelot como punto de partida de las nuevas aventuras-búsquedas-rescates (bien el Grial, bien las doncellas cautivas) y la singularidad de la teleología pretendida en cada una de ellas (el paradójico aborto de la misión y la necesidad por recuperar el viejo espíritu caballeresco) permitirán el análisis conjunto de las dos novelas, sin olvidar la diferencia cronológica entre ellas que condiciona el regreso a la narratividad tras el experimentalismo vanguardista en el caso de Díaz-Mas y la revisión de la materia tradicional desde la posmodernidad en el de Puértolas. Los caballeros cansados y los jovencitos que aceptan debelar a las doncellas orbitarán en torno a un Arturo que en el primer texto ofrecerá una imagen nihilista de la *sapientia* tradicional pero que en el segundo mantiene intacta la defensa proverbial de la justicia que le hace paladín medieval de una paz utópica. En uno y otro caso, la reelaboración de materiales folclóricos y la insoslayable relación hipertextual arrojan los siguientes puntos de reflexión.

### **La búsqueda como eje argumental.**

En efecto, el motivo central que disponía en los *romans* artúricos la secuenciación de las aventuras de los héroes reanuda su funcionalidad en esta penúltima pareja de títulos extraídos del corpus. La primitiva *quête* que admitía como valores exegéticos internos la andadura emocional del héroe hasta encontrarse consigo mismo tras la superación de pruebas que podrían considerarse iniciáticas se revela, a lo largo del siglo XX, como espolique de las obras seleccionadas. Morsamor-Miguel de Zuheros anhelaba la redención de su yo proscrito de la honra y fama que el ejercicio caballeresco pragmático le había vetado; Viviana ansiaba recuperar una presencia poliédrica en la que toda recepción única del personaje -impuesta por el canon libresco medieval- se impidiera, y del mismo modo obra Melusina al trazar una crónica personal y familiar magistral en la que historia e intrahistoria, reales y maravillosas, deconstruyen el mito provenzal del hada-ofidio. Gudú andará tras su glorificación pagana a instancias de un discurso ora veterotestamentario, ora mesiánico y apocalíptico. Los caballeros de Arturo, en uno y otro título, se emulan a sí mismos y parten, en el más antiguo, desde Camelot hacia la búsqueda del Grial que, si durante tanto tiempo propició la expectación en los paladines, ahora fomenta el desaliento ante la certeza de su hallazgo y la facilidad con que parece poder conseguirse. El Grial había codificado y preludiado, durante la Edad Media, la triple vía mística posterior: a la llamada del rey (vía iluminativa) le proseguía la purificación entrañada en los peligros acechantes de la(s) aventura(s) (vía purgativa), para finalmente premiar al espíritu caballeresco con la contemplación de la sagrada reliquia (vía unitiva). Sin embargo, la imperfección de los héroes, con excepción de Perceval, abrogaría toda consumación de las tres vías y, consecuentemente, el sentido místico, que se trocaría en una lectura solipsista de crecimiento y conocimiento personal. La puesta en camino aparejaría no sólo la ratificación de la lealtad a Arturo y las cláusulas vasalláticas de la orden caballeresca juramentada, también la necesidad por descubrir la verdadera valía del caballero. Arrostrar aventuras se convierte por tanto en crisol en el que depurar vicios y virtudes, fortaleciendo al caballero. La invariabilidad de sus victorias es el aspecto que el sentido contemporáneo y autoformativo de la novela de caballerías a la moderna decide mermar. Desde aquí se dará paso a la poética nihilista de la segunda mitad del siglo pasado, que se condensa en la actitud con que Arturo y sus caballeros disponen y buscan, respectivamente, la reliquia. El arquetipo narrativo es el convencional: el rey convoca a sus caballeros para encargarles la

recuperación del Grial. Pero si el ideario medieval inoculaba en la aventura embrionaria la superación del reto, la puesta a prueba del espíritu heroico y la confirmación del mismo, la deconstrucción finisecular del texto vicia estos aspectos porque ni Arturo ni sus dos mejores caballeros, Lanzarote y Perceval, desean encontrarlo, conscientes de que con su hallazgo el universo artúrico se quebrantaría y con él el sentido existencial de los convocados a la Mesa Redonda. Realidad y deseo íntimos se contraponen (muy cervantinamente también) en el enfoque de la nueva trama. El viaje, la búsqueda, el sentido de la caballería andante quedan cuestionados y abrogados. Lanzarote y Perceval, de los que se indica su cansancio y su vejez, no depositan en la última aventura a la que se enfrentan la revelación de su yo, como sí sucedía sin embargo con la autofanía perseguida por Miguel de Zuheros en el siglo. Lanzarote y Perceval ya saben quiénes son, del mismo modo que Arturo posee plena consciencia de lo entrañado en el Grial. Sin embargo, el propio modelo folclórico literario impele a ejecutar los tres motivos interdependientes en toda aventura: la recuperación del objeto, la superación de la prueba o aventuras que conducen hasta éste e, inherente a ambos, la inserción de vicisitudes y tribulaciones que traten de impedirlo. Desmotivados y reacios, aunque leales, el otrora Caballero de la Carreta y un renovado Perceval, que debe despojarse del epíteto de “Mejor Caballero del Mundo” porque no habrá contemplado todavía –y ya nunca- el Grial portado por la comitiva mística del palacio del Rey Pescador, se ponen en camino, conocedores de que la superación de la encomienda supone la consumación de toda caballería. Arturo también participa en la desazón de los primeros, aun cuando oculta el desencuentro entre lo deseado y lo esperado por y del monarca. Secretamente Arturo gestará la contraorden encargándola al único caballero que, gustoso, hubiera partido con el ánimo intacto (cual corresponde al héroe paradigmático) a ejecutarla. En la confrontación de emociones y el sacrificio de la inquietud personal a la disposición, muy medieval, del señor radica la segunda de las lecturas posibles de *El rapto del Santo Grial*. Si Arturo ordena a Pelinor que aborte los tres intentos de obtención de la reliquia que habrá de acometer el terno de caballeros enviados, es debido a la consciencia de que instaurada la utopía que no es sino el Grial, el mundo en el que se inscriben se desestructurará y las vidas de todos ellos carecerán de un sentido último. La percepción de la existencia por parte del viejo y sabio Arturo coincidirá, plenamente, con la desarrollada por los dos protagonistas de la próxima obra analizada, *Olvidado Rey Gudú*, quienes consumado el motor de sus vidas (la

venganza en Ardid y la conversión de Gudú en rey de una *monarchia universalis* adaptada al Medioevo brumoso de su texto) no hallarán sino desolación y vacío. Arturo procurará prevenir la inanidad machadiana<sup>713</sup> que toda misión concluida reporta a su ejecutor, y así indica que:

Aún no está el mundo preparado para la paz, ni los hombres sabrían ser felices. Acostumbrados a la vida dura y a las continuas desdichas, se sentirían perdidos en un mundo feliz en el que reinase la armonía. Mas ese mundo llegará si el Grial cae en nuestras manos y se instaura la Nueva Edad. Es nuestro deber, por tanto, impedir que tal cosa ocurra. Es preciso que, al menos durante un tiempo, siga habiendo luchas y disputas: nada hay más triste que no tener un ideal por el que luchar y una meta inalcanzable que perseguir<sup>714</sup>.

La utopía, implícita en la paráfrasis del título de Huxley (procedimiento en modo alguno diferente a cómo hiciese la cronista Melusina), no es lo deseable –paradójicamente– en el discurso finisecular y posmoderno porque el hombre, suprimidas sus miserias e instalado en las virtudes sumas, involucionaría hasta hacer de la virtud vicio ante la irrevocable necesidad de poseer una meta por la que vivir. El nuevo objetivo consistiría en la superación y perfección imposibles para un estado perfecto de por sí. Por ello, la conmoción agónica que azota al nuevo Arturo, más humanizado y próximo al lector inmediato que él mismo en la saga de Chrétien, se somatiza en la orden y contraorden que los tres caballeros iniciados y Pelinor, como contrahéroe, acometen. El esquema actancial resulta impecable si se le coteja con el establecido; sólo la confluencia de mandatario y villano en una única figura, la de Arturo, permite la renovación contemporánea del material caballeresco tradicional. Arturo, convertido en punto de partida de la búsqueda e inductor del aborto de la misma, detenta ahora la reformulación nihilista de su propio paradigma medieval.

---

<sup>713</sup> D. Antonio, en “De la vida” (*Proverbios y cantares*) expresa idéntico vacío existencial en los siguientes términos:

“¡Ay del noble peregrino  
que se para a meditar,  
después de largo camino,  
en el horror de llegar!”

<sup>714</sup> Paloma Díaz-Mas, *El rapto del Santo Grial*, Barcelona, Anagrama, 1984, pp. 22-23. En adelante, citaremos por esta edición.

Sólo uno de los caracteres logra conciliar su deseo con la orden prototípica: la doncella guerrera. Para el personaje que accede como novel a la caballería envainando la espada del rey en un discurso retórico caracterizado por la disemia, la ironía y la fusión de la iniciación caballerescas con la sexual<sup>715</sup>, la búsqueda del Grial le permite satisfacer la ilusión del padre anciano, que carente de hijos varones, delega en la pequeña de las siete hijas doncellas el ejercicio caballeresco. El motivo de la doncella guerrera permite a la trama lineal la regresión hasta uno de los estándares narrativos más esperados del romance caballeresco, pues su valía se verá medida con la de Lanzarote y Perceval al emprender en paralelo tres caminos- por el sendero, el bosque y el mar respectivamente- conducentes a un único logro: el Grial. La muchacha es el único personaje conforme con su destino, pues ni los paladines famosos ni el también novel Pelinor actúan según los dictados de la propia voluntad: los primeros desearían no tener que traer el Grial, y el último quería ir en su búsqueda. Por su parte, la concatenación de las aventuras y el desarrollo interno de éstas reproduce parcialmente el esquema tradicional debido a que a la alternancia dilatada de las tres líneas argumentales (la de Pelinor pronto se cruza con el Caballero de Morado o de Santa Águeda, esto es, la muchacha) se suma la incorporación de pausas digresivas o monologales en las que los caballeros exponen sus razones ante la desmotivación, procurándose un mecanismo retardatorio de la acción a favor del *showing* emocional, improcedente en el hipertexto artúrico si no se interpolaba al hilo de la temática amorosa. De este modo, las aventuras se resuelven con prontitud y prácticamente sin que se produzca el enfrentamiento castrense entre dos caballeros (héroe y antihéroe), pues a menudo los protagonistas se dejan abatir por los contendientes sin apenas oponer resistencia, tal es el caso del ínclito Lanzarote ante el rústico devenido en Caballero de la Verde Oliva. El encuentro del de la Carreta con éste se aleja del esquema tradicional, en el que el personaje de ínfima estofa social quedaba excluido del censo actancial del romance. El viejo mundo refinado y sorprendentemente nihilista que representa Lanzarote se contraponen al ventral y primario del villano, que canta el romance de temática maravillosa de la infanta<sup>716</sup> expuesta a los caminantes en un árbol plateado. Ambos universos se

---

<sup>715</sup> Estos mismos procedimientos se retomarán más adelante, en el capítulo jocoso del Caballero de la Verde Oliva y su modo de “encantar” a las cien doncellas y Blancaniña, custodias del Grial en el Castillo de Acabarás.

<sup>716</sup> Se trata de un romance de temática novelesca que Paloma Díaz-Mas recoge en su edición del *Romancero* y que se extracta sucintamente en la novela. Mientras que el “hombretón estaba empapado en sudor y congestionado por el esfuerzo pero no por eso dejaba de cantar a todo pulmón una canción que hablaba de

confrontarán a lo largo de un diálogo en el que la ironía y la heteroglosia dimanada del decoro con que se hace parlamentar a cada personaje ahondan en lo irreconciliable de sendas trayectorias. La burla y la ridiculización con que el simple aborda los aparejos netamente caballerescos serán suficientes para romper la percepción mecánica de todo episodio caballeresco, en el que el contexto del andante es hartamente conocido por cuantos ante él se exponen. Los códigos poéticos resultan antagónicos y sólo la violencia gratuita que anhela dispensar el rústico le insta a convertirse en el enemigo deseado por Lanzarote. ¿Cómo conseguirlo? La promesa de las riquezas de la sagrada reliquia y la posesión de las cien doncellas espolearán la ambición y lubricidad del nuevo enemigo, no sin advertirle que también deberá matar al caballero de la Carreta. La conversión del villano en caballero evadirá todo protocolo o procedimiento establecido, y el mero disfraz onomástico (cervantino también en este caso) lo elevará de condición. El Caballero de la Verde Oliva

como Lanzarote lo había encontrado talando un olivo, decidió llamarse Caballero de la Verde Oliva e ir vestido de verde de la cabeza a los pies<sup>717</sup>

---

una infantina de cabellos de oro que se aparecía a los caminantes sobre un árbol de plata fina” (p. 31), el romance original se expresa en los siguientes términos:

“A cazar va el caballero, a cazar como solía,  
los perros lleva cansados, el falcón perdido había.  
Arrimárase a un roble, alto es a maravilla;  
en una rama más alta vira estar una infantina,  
cabellos de su cabeza todo el roble cobrían.  
-No te espantes, caballero, ni tengas tamaña grima.  
Fija soy yo del buen rey y de la reina de Castilla;  
siete fadas me fadaron en brazos de un ama mía  
que andase los siete años sola en esta montiña.  
Hoy se cumplían los siete años o mañana en aquel día;  
por Dios te ruego, caballero, llévesme en tu compañía;  
si quisieres por mujer, si no, sea por amiga.  
-Esperéisme vos, señora, fasta mañana aquel día.  
Iré yo tomar consejo de una madre que tenía.-  
La niña le respondiera y estas palabras decía:  
-¡Oh, mal haya el caballero que sola deja la niña!-  
Él se va a tomar consejo y ella queda en la montiña.  
Aconsejóle su madre que la tomase por amiga.  
Cuando volvió el caballero no hallárala en la montiña;  
vídola que la llevaban con muy gran caballería,  
el caballero, desde que la vido, en el suelo se caía;  
desde que en sí hubo tornado estas palabras decía:  
-Caballero que tal pierde muy gran pena merecía;  
yo mesmo seré el alcalde, yo me seré la justicia:  
que le corten pies y manos y lo arrastren por la villa”.

*Romancero*, ed. Paloma Díaz-Mas, pp. 354-356.

<sup>717</sup> Op. cit. p. 36.



transgrede las etapas de formación caballeresca para alzarse con el dudoso taxón de agresor y *psychopompos* emocional de Lanzarote, quien simbólicamente

aquel mismo día cruzó sin miedo ni temor el puente frágil que separa las dos orillas –la de la vida y la de la muerte-; y fue el caballero villano quien le guió en tan honroso paso<sup>718</sup>.

No aportan mayor dinamismo otras aventuras arrostradas por el trío de caballeros. Pelinor, quien también se ha hecho llamar Caballero de la Verde Oliva -asistiendo a la geminación onomástica y actancial de un mismo concepto, el de la impedimenta de la acción final- hallará en su camino al Caballero de la Chozza de la Tristura, consistiendo la aventura en la exposición monologada de los lamentos de uno y otro en competencia por determinar el grado mayor de sufrimiento. Mientras que Pelinor arguye que no hay mayor dolor que ejecutar lo que no se desea, el Caballero mantiene que la concesión mecánica de todo anhelo resulta igualmente abominable. El Caballero y Arturo, similares en edad, coinciden en sus planteamientos, discrepando con el joven Pelinor que representa la plenitud del deseo frente a la vacuidad absoluta que se cierne sobre ambos caballeros maduros. La muerte por propia mano del Caballero de la Chozza de la Tristura pondrá punto y final al episodio, tan distante una vez más del paradigma. En términos similares se plantearán los sucesivos envites líricos; así el Caballero de Hierro desafiará a Pelinor no con un paso honroso, sino con un convite pantagruélico inigualable al que el joven da la réplica, Perceval embarcará en el navío mágico del Marinero innominado del romance popular que surcará las tierras encallando y naufragando en las inmediaciones del castillo de Acabarás, y el Caballero de Morado encontrará la muerte a manos del Caballero de la Verde Oliva-Pelinor, cumpliendo ambos escrupulosamente con sus destinos<sup>719</sup>. Las hamartías han comenzado a concatenarse, y a las muertes de Perceval y la doncella pronto se suma la de Lanzarote, muerto por quien él mismo designó como enemigo, o la del propio Pelinor en un combate *inter pares* onomásticos en la Garganta de los Ecos, en los

---

<sup>718</sup> Op. cit. p. 37.

<sup>719</sup> La muerte del Caballero de Morado a manos del de la Verde Oliva encierra la tragedia del amante que por desconocimiento mata al ser amado. Tanto la doncella travestida que encuentra su final en Pelinor, como el caballero mismo reproducen un motivo abordado por la mitografía clásica: Aquiles asesta el golpe definitivo a Penthesilea, reina de las Amazonas, de la que se enamora ya muerta pese a ser su verdugo.

que la duplicación óptica de los Caballeros de la Verde Oliva<sup>720</sup> concluye con la supremacía del innoble villano elevado a caballero. La tensión alcanzada con la sucesión de las muertes sólo es rebajada a través del episodio de sutil procacidad (que llegaría a recordar el “Lamporecchio” de Boccaccio<sup>721</sup>), protagonizado en este caso por el Caballero de la Verde Oliva que carece de distinción. Las cien doncellas y la propia Blancaniña no podrán ocultar la preñez sobrevenida tras los tratos disémicos con el Caballero, quien para remediar el caso promete matrimonio a todas no sin fletar un navío que los conduzca hasta Oriente en donde “es fama que los otomanos de la Turquía pueden tener hasta cien mujeres y entre cien bien puede camuflarse una”<sup>722</sup>. Al Grial, ya degradado, se le amontonará junto con el resto de equipajes, partiendo irremisiblemente hacia Turquía. Indirectamente la acción global se ha solventado conforme a la voluntad de Arturo, si bien se modificaron los planos iniciales y los responsables de la ejecución de los mismos. Tras el triunfo del vitalismo primitivo que satisface las pulsiones más intestinas y se contrapone a la desazón provocada por el conocimiento, resta tan sólo la recuperación por Gauvain de los cuerpos sacrificados a la obtención y pérdida paradójicas del Grial. De entre todos los cadáveres, sólo el de Pelinor concitará el foco narrador por detenerse en sus obsequias, émulas de las de Patroclo, Héctor o Aquiles y vehículos del lamento lacerante de las doncellas de Camelot que prolongan el *Ubi sunt?* clásico en el planto coral que parecen guiar diferentes exarcotes. El final de la doncella-Caballero de Morado y Pelinor retoma el motivo último propuesto por Tristán e Iseo o también el romance del Conde Olinos, pues de su sepultura conjunta nacerá un rosal blanco y un alboespino cuyas ramas se entrelazarán pronto. De este modo, el Caballero de Hierro, que viene a cobrar su deuda anacreóntica con Pelinor, la encontrará suficientemente satisfecha con el ágape fúnebre<sup>723</sup> tras el que, reconocida la superación, dispondrá que su reino y sus gentes sean regidos por

<sup>720</sup> Podría especularse con la posibilidad de que el procedimiento sea paráfrasis intertextual del Caballero del Verde Gabán cervantino o el del Verde Gambax amadisiano, e incluso de la producción múltiple y sumamente hilarante de los Giles de las Calzas Verdes de Tirso.

<sup>721</sup> Se trata del cuento titulado “Masetto de Lamporecchio se finge mudo y entra como hortelano de un monasterio de monjas, y todas se disputan el acostarse con él”, primero de los relatos recogidos en la jornada tercera que preside Neífile. Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, edición de María Hernández. A ello se le añade el personaje de Blancaniña, protagonista de otro de los romances recogidos por Díaz-Mas en la edición mencionada y caracterizada precisamente por la lubricidad al refocilarse con el amante en ausencia del marido que, por cierto, comparecerá de improviso.

<sup>722</sup> Op. cit. p. 77.

<sup>723</sup> Díaz-Mas reproduce intertextualmente la calificación de la última morada que aparece en *El Lazarillo de Tormes*, en boca de la viuda y plañideras que acompañan al difunto en el tratado tercero. La casa “lóbrega y oscura donde ni comen ni beben” es citada por el Caballero de Hierro en un nuevo juego heterológico.

un muerto. Como un ya cadáver Ozil invistiendo caballero a Aiol, así Pelinor se convertirá en tremebundo y silente monarca del reino innominado, baldío y anatemizado. Desviada la atención de Arturo, *El rapto del Santo Grial* concluye como *opera aperta* ante el desconocimiento de los nuevos avatares del rey, a salvo ya el Grial de toda localización que implicase la realización de la utopía.

Un esquema externo similar con el que secuenciar las unidades narrativas propone Puértolas en *La rosa de plata*. La deconstrucción existencial subyacente en la lectura de la obra de Díaz-Mas no se reproduce, sin embargo, en la de finales de la década de los noventa, puesto que si la primera ahondaba en la única vía de redención posible del vacío vital de los paladines, la segunda parte de la revitalización de las aventuras clásicas sin que rijan otros motivos que los intrínsecamente caballerescos: honor, justicia y amor. Las aventuras que abordarán los nuevos caballeros se construyen análogas a las que el ciclo artúrico propuso secularmente, radicando la necesidad de acometerlas en el hecho de que Morgana, sólida en su función de oponente, mantiene secuestradas en la Beale Regard a siete damas como castigo por haberse atrevido una de ellas, Bellador, a enamorarse de Accalón de Gaula, de quien a su vez está enamorada la hermanastra de Arturo. El detonante de la obra arranca de unos presupuestos totalmente folclóricos por estructuración externa, número de doncellas cautivas o previsibilidad con que los actantes se disponen a funcionar para desarrollar la trama. Amor y aventuras, en el sentido más fiel a la caballería andante, vertebran *La rosa de plata* manifestándose a través de unos episodios autónomos, independientes e intercambiables también ahora en su orden. Los personajes planos en su retrato (físico y afectivo) y la inmanencia de Arturo, Ginebra, Morgana, Merlín, Nimué, Lanzarote o Camelot conforman un microcosmos narrativo universal compartido con la obra anterior y con lazos argumentales, bien implícitos, bien explícitos -aunque en menor medida-, con *Merlín y familia* o *El unicornio*. De todos los títulos del corpus, será el de Puértolas el más especular con el *roman courtois* artúrico en este sentido, contribuyendo con el censo de damas, caballeros, nobles, enanos beatíficos y antagonistas a reforzar la índole especular de la novela con sus hipertextos. También la magia y la fantasía presidirán la obra; el exotismo de Camelot y la Beale Regard invitan a la asunción de los hechos consignados como reales maravillosos. Símbolos e intertextos, y el cumplimiento de la legítima justicia poética harán de la novela de Puértolas un homenaje a la narratividad medieval a partir de la recuperación de la necesidad por contar,

relatar y fabular suscitada en el fin de siglo. Menos intensa en su exégesis que todas sus predecesoras, *La rosa de plata* supondrá una nueva aportación, la última del siglo XX de entre los títulos seleccionados, a la vindicación de la materia caballerescas como metáfora universal del viaje y la aventura que el individuo emprende en busca del propio yo, aproximándose más que aquéllas al marbete genérico del romance en oposición al de novela, precisamente por la hondura (o ante bien, precisamente por la falta de la misma) en el bosquejo de los personajes. Veamos si el análisis permite su consideración como nuevo romance de caballerías paralelo a las novelas caballerescas contemporáneas.

La *quête*, que ha vertebrado la obra hermana temáticamente, también pauta la presente si bien modificando el objeto de la búsqueda, que del reverenciado Grial ha pasado a todas y cada una de las doncellas, motivo éste que permite la inserción de la temática amorosa que en *El rapto del Santo Grial* se desvirtuó con la erotomanía de Arturo y el Caballero de la Verde Oliva-rústico leñador, e incluso truncó con el desenlace fatídico *Eros-Thanatos* que sobreviene a Pelinor y la doncella guerrera. La nueva puesta en camino se desliga de toda trascendencia mística y metafísica al modo en que se propuso en su predecesora, si bien el avance de la trama y la resolución de los sucesivos rescates impondrán a los últimos caballeros y damas cautivas una hondura psíquica y emocional mayor que la conferida a los protagonistas de los primeros salvamentos. Desde el primer capítulo se insistirá especialmente en la escisión del tiempo en presente y pasado, pues si los caballeros de antaño resultaron modélicos, quienes deben acometer las nuevas aventuras no irán a la zaga aunque conserven una identidad propia que los haga paralelos a los ya conocidos. Son las nuevas (y ancestrales) aventuras de la caballería rediviva. A Merlín le parecerá, ante el torneo convocado del que habrán de surgir los paladines que

más de uno se quedará con las ganas de no ser vencedor, pues por lo que he venido observando, la nueva generación de caballeros no tiene nada que envidiar a quienes hoy disfrutan con toda justicia de honores y fama, y estoy seguro de que estas justas van a ser sonadas<sup>724</sup>.

Acotados los siete caballeros vencedores, que tan sólo están singularizados por el color de sus insignias, dará comienzo la concatenación de aventuras con una estructura a su vez dual, pues a la presentación del caballero de turno seguirá la incorporación del

---

<sup>724</sup> Op. cit. p. 14.

retrato de la doncella hacia la que se encamina. El ritmo binario que se impone con esta complementariedad organiza la estructura narrativa interna y externa de modo mecánico, concediendo una atención individualizada a cada pareja de héroe y dama que, una vez cumplido el cometido, se relega para que la siguiente pueda desempeñar idénticas funciones. A menudo, la aventura emprendida por el sujeto agente (esto es, el caballero) se desenvuelve contando con adversidades que retardan la consumación de la misma, por ejemplo, desviándolo de la ruta lineal que ha de seguir. El antagonista y su auxiliar hallan cabida en la arquitectura usual de la aventura, siendo el primero de los ejemplos el protagonizado por el caballero blanco cuya encomienda de rescate de la doncella Naromí o del sueño infinito se retrasa por la aparición de un nuevo personaje feérico y lacustre, la ninfa Alganar, que como Diana o Galatea se enamora del caballero cuando éste duerme. A partir de este momento la configuración del episodio amalgama toda una serie de motivos folclóricos y caballerescos: la ninfa solicita un *don contraignant* al héroe, tras el baño lacustre en compañía de ésta (en ello consistía el *don*) el caballero perderá la memoria como ocurría con los lotófagos clásicos o quienes se sumergían en el Leteo, y el contratiempo se dilata pues ambos descenderán a las rutas subacuáticas prodigiosas en alcázares ostentosos<sup>725</sup>. Por su parte, el *pas de deux* estipulado exigirá al objeto de la búsqueda (en este caso, las doncellas) la regulación de unas líneas argumentales que respondan a las desarrolladas por el caballero y permitan por tanto la simetría del episodio en su conjunto. A la actuación del caballero blanco y la impedimenta que le acarrea la intervención de la ninfa le corresponderá la inclusión auxiliar *ex machina* del hada madrina Iris, protectora de Naromí, que contrarrestará lo sucedido arrancando de su colega sobrenatural Índiga la promesa de entregar al caballero blanco el amuleto que lo proteja de todo peligro y lo conduzca sano y salvo hasta la doncella. La respuesta por parte del objeto (o sujeto paciente de la aventura global) ha fundido también los subterfugios habituales: la catábasis (si bien lacustre), el elemento mágico que preserve al héroe (tan parecido a Auryn e incluso a la piedra horadada de Tontina y Almíbar) y la ayuda de un duende benefactor, Tarán, que conduce como *psychopompos* al caballero blanco por las galerías. Restará tan sólo la liberación de la muchacha, previo combate entre el héroe y Morgana, y la consabida derrota de ésta. Consecuente con su palabra, el hada liberará a la muchacha y

---

<sup>725</sup> La analogía con los espacios propuestos por Matute en su novela como emplazamientos para la Ondina y la Gran Dama del Lago es palmaria, como también lo es con cuantos cuentos, leyendas y relatos populares centenarios hayan inspirado este pasaje.

la primera de las aventuras se habrá finalizado. Sobre este modelo se construyen las demás; las variantes afectarán fundamentalmente a la estructura superficial y al desarrollo plástico de los avatares, mas no a la naturaleza implícita de la aventura caballerescas (confrontación maniquea entre héroe y antagonista con el restablecimiento de la justicia quebrantada). Uno a uno irán desgranándose los rescates restantes, para cuyas ejecuciones los paladines deberán conceder nuevos dones en blanco a doncellas al servicio de la pérfida Morgana (el caballero verde a la posadera, el caballero bermejo a la sirena Selma), permanecer encerrados a la espera de nuevas intervenciones maravillosas, salvar a nado distancias inhumanas sin proferir lamento alguno de cansancio, abandonar islas desiertas, permanecer impávidos ante las pretensiones de sugerentes “damas solícitas”, o batirse recursivamente en duelo con Morgana. Algunas de estas unidades narrativas resultan familiares rápidamente al lector del corpus, que en el caballero dorado halla retazos de Don Galaor (el seductor hermano de Amadís) del mismo modo que encuentra análogas la peripecia del caballero de plata en la aldea de los niños salvajes con las incursiones filantrópicas que Predilecto efectuaba entre las ruinas del poblado en que se cobijaban Lisio y sus compañeros en el texto de Matute. Las relaciones intertextuales admiten en *La rosa de plata* una doble dirección, pues evocarán tanto episodios procedentes del *roman artúrico* tratados desde Monmouth hasta Malory, como pasajes propuestos en el texto inmediato cronológicamente (*Olvidado Rey Gudú*<sup>726</sup>). Sólo uno de los andantes romperá con el prototipo establecido: el caballero irisado. En él se desmitificará, por primera vez en todo el relato, la imbatibilidad del héroe caballeresco; el desenlace de su intervención queda abierto indefinidamente, y ante su tardanza y la desazón que ésta conlleva a la doncella del gran sufrimiento, habrá de ser Nimué quien, travestida como caballero (y en paralelo a la doncella guerrera de Díaz-Mas), asuma su rol y libere a Bellador. El *quid pro quo* reingresa en el censo de motivos tradicionales de que se vale la novela para desarrollarse, pero su funcionalidad última responde a la deconstrucción significativa de la perfección artúrica porque la incertidumbre ante el destino del caballero se presenta más lacerante incluso que la propia muerte. Y simétricamente también, sólo un desenlace se desmarcará del *happy end* canónico: el sobrevenido a Bellador, porque enamorada del enano Estragón, que se ha alzado irrefragablemente como su valedor, será ella quien le

<sup>726</sup> En el preámbulo o “Agradecimientos”, Puértolas se refiere a Matute e indirectamente, a su novela de 1996 en los siguientes términos: “me han devuelto [la autora barcelonesa y Cristina Andreu] la fe en la existencia de las hadas”. Op. cit. p. 263.

vida matrimonial sustituyendo la vieja justicia poética caballeresca por la nueva justicia del personaje solipsista que actúa movido por la voluntad y no por la convención socioliteraria. Finalmente, el dinamismo centrífugo de los paladines que abandonaron Camelot a la búsqueda de las damas cautivas se verá tristemente paliado por el desmoronamiento físico (y centrípeto) del castillo de Arturo, que tan decrepito como el monarca y los viejos caballeros relegados, entona el definitivo *ubi sunt?* del ciclo secular. Sólo queda, como retazo de la penúltima hazaña de los caballeros del rey, la institución de la orden que intitula la novela: la Orden de la rosa de plata.

### **Nuevos y viejos caballeros.**

Los personajes responsables del avance de la trama son recuperados del censo artúrico tradicional en ambas propuestas textuales. Para Díaz-Mas, Arturo, Lanzarote y Gauvain, Perceval y Pelinor reinterpretan una aventura segmentada en trayectorias paralelas, pero conducentes a un doble objetivo: la recuperación y pérdida de un Grial que difiere de sí mismo como objeto anhelado por los caballeros. En la transformación de la percepción subjetiva del Grial en cada uno de los protagonistas, incluido el rey, radica la novedad del texto ancilar al ciclo de Chrétien, puesto que la aproximación emocional de los héroes a la reliquia permite configurar unos caracteres totalmente opuestos a aquellos otros Lanzarote o Perceval que la perseguían ciegamente. La novela se permeabiliza en este aspecto con el relato lírico una vez más. Los matices psíquicos de los paladines de Arturo les hacen divergir del monolitismo actitudinal y etológico que detentaron en los sustratos medievales. Como si se estableciese una conexión entre estos caballeros y Ozil, la resignación cervantina a la victoria del cansancio que finalmente somete al caballero preside la disposición afectiva de los convocados en Camelot ante la nueva y definitiva aventura. Viejos y cansados, los otrora caballeros voluntariosos acatan impasibles la orden de Arturo, pues la búsqueda del Grial ha dejado de ser una ilusión vital para convertirse en una tarea gravosa, impuesta por el rey y a cuya ejecución se encaminan reticentes. El Grial acrisola los afectos encontrados de los héroes, y si antaño cifraba honra, fama y la suprema distinción del *primus inter pares* (o “Mejor Caballero del mundo”), ahora codifica el abatimiento ante la inevitable desaparición del mundo de la caballería –y por ende, el de los héroes-, abocándolos al nihilismo absoluto. Los héroes serán conscientes de la caducidad de su universo, como también lo es Arturo, hasta el punto de que el rey en

primer lugar y Lanzarote a continuación hallarán la única solución posible al desencuentro emocional al que se abocan. Si las obligaciones regias y vasalláticas impelen a rescatar el Grial tantas veces pretendido, y la sabiduría conferida por la madurez les hace prever el vacío vital consecuente, queda conciliar ambos opósitos a través de figuras antagónicas reflejadas actancialmente por héroe y antagonista. El maniqueísmo tradicional y el prisma novedoso de la construcción de sus afectos conviven en Díaz-Mas, ofreciendo modelos de conducta en la categoría del personaje muy interesantes. De este modo, el inconsolable Caballero de la Chozza de la Tristura responderá al prototipo predecible -por una única línea de comportamiento- del rol claudicante y lacrimoso, aunque incidiendo en el origen que impele esta pulsión (y que no es sino la amargura consciente del pensamiento existencial para el que todo y nada, tal como postulase Hierro<sup>727</sup>, se resuelven en una misma identidad), se percata el lector de su complejidad. El maniqueísmo no se ve, por tanto, anulado contundentemente, por lo que continúa presidiendo la construcción de los caracteres. La modificación se producirá en lo concerniente al monolitismo afectivo que trueca, ahora sí, la suma de todas las bondades o perfecciones por el desencanto vital, revelándose ambas facetas en los personajes principales de Arturo, Lanzarote y Perceval. El entusiasmo juvenil sesgado se simbolizará a través de Pelinor, y el mismo entusiasmo pero intacto ahora, de consecuencias dramáticas especulares a las del modelo medieval, se reproducirá a través del ardor militar y vocación heroica de la doncella. Los viejos arquetipos se renuevan una vez más en su etopeya, aunque la envoltura externa apenas manifieste el paso de los siglos. Sólo la vejez que se acentúa en los caballeros revela un final paralelo al que Chrétien reservaba para ellos.

Menos complejos en su desasosiego existencial, y más cercanos consecuentemente al canon artúrico se proponen los personajes de Puértolas, aun estableciendo sutiles e importantes matices con respecto a los integrantes del ciclo. El héroe andante se arroga las perfecciones connaturales al estatus social y filantrópico que le es transferido tras ingresar en la caballería, y salvo excepciones que motivan a su vez vicios contrapuestos a sus naturalezas irreprochables, todos proceden con comportamiento clónicos. El traspaso del retrato del paladín artúrico a la caballería áurea española suprimiría estos atisbos de singularidad (con Lanzarote o Perceval a la cabeza), homogeneizando la etología de todos los *primus inter pares* y mecanizando actitudes y comportamientos en nuestros ciclos. Los

---

<sup>727</sup> Cf. soneto "Vida".



personajes de *La rosa de plata* recuperan el maniqueísmo original pero, frente a la responsabilidad de somatizar toda perfección modélica, parecen estar configurados a tenor de una única virtud o defecto que sobresale de entre las cualidades innatas al caballero (pronta disposición a participar en la aventura y rescatar a la doncella encomendada), lo que les hace tan irreales como sus predecesores, pero también más originales que éstos por mostrar aspectos reprochables vetados a amadises y palmerines. De este modo, el caballero blanco resulta ser el más joven e ingenuo (de ahí el color del novel), y tras internarse en el bosque para acometer la aventura que le esté destinada, sentirá “desánimo y miedo”<sup>728</sup>. El caballero verde, por su parte,

era muy alegre y expansivo y estaba acostumbrado a ser el alma de todas las reuniones sociales, el centro de todas las fiestas<sup>729</sup>.

Su doncella, escogida por él cuidadosamente, ostentará la peculiaridad de no poderse contemplar por fuera, motivo de atrevimiento para cualquier caballero que deba salvarla y que precisamente lo conduce a asumir el riesgo. El caballero bermejo compartirá con el verde la alegría y el entusiasmo, pero a diferencia de la osadía inteligente del anterior, éste se mostrará “un poco simple”<sup>730</sup>; el caballero dorado se ofrece soberbio y presuntuoso, decantándose por la doncella más orgullosa, Delia, mientras que el caballero de plata posee un espíritu melancólico y solitario, inclinado a la reflexión, la tristeza y el abatimiento. El caballero violeta responde al prototipo victorioso del héroe andante:

Se sabía que [...] se había enredado en innumerables batallas, pero era un caballero valeroso y lleno de recursos y estaba ya muy cerca del castillo<sup>731</sup>,

siendo el precitado caballero irisado el irremisiblemente perdido. En aquella época “Morir era más fácil que vivir”<sup>732</sup>.

---

<sup>728</sup> Op. cit. p. 21.

<sup>729</sup> Op. cit. p. 57.

<sup>730</sup> Op. cit. p. 87.

<sup>731</sup> Op. cit. p. 196.

<sup>732</sup> Ídem.

Los caballeros conforman un personaje gregario y multicolor inicialmente; los siete responden a la convocatoria de justas efectuada por Arturo y se atomizan en función del color de sus gualdrapas. Concluido el torneo, se produce en el tratamiento de los personajes una modificación con respecto al patrón folclórico, y es que mientras que los referentes tradicionales se enamoran de oídas de la dama de cuyo salvamento han de ocuparse, los nuevos paladines de Arturo se disponen a acometer automáticamente la misión encomendada, despojándola del valor afectivo que pudo contener en los títulos clásicos. Secuenciadamente, los caballeros son hostigados por los agresores plurales enviados por Morgana, y salvados también por los auxiliares benéficos con que cuentan las doncellas cautivas, ávidas de que su encierro finalice. Con la salvedad del trastrocamiento de identidades entre el irisado y Nimué para poder salvar a la doncella del sufrimiento infinito, el resto de las aventuras transferidas a los seis se desenvolverán según los esquemas oportunos. Sin embargo, el trazado de los caracteres femeninos admite una originalidad todavía mayor. Las doncellas cautivas, en especial las tres últimas en ser rescatadas (lo que las llevará a prorrumpir en monólogos líricos de contenido universal) aparecen uniformes en cuanto a prosopopeya mas no etopeya, estableciéndose interesantes divergencias entre las pulsiones que, monolíticamente, somatizará cada una durante el relato. Su papel pasivo ante la espera de que el caballero asignado las rescate les confiere un carácter reflexivo desde el que exponer discursivamente sus temperamentos y apreciaciones más íntimas en torno a cuestiones diversas relacionadas con el ser humano. El coro femenino del comienzo pronto deviene en voces singulares que marcan la primera disonancia con respecto a los caballeros: ellas sí poseen la doble onomástica; junto al nombre propio (algunos verdaderamente pintorescos) presentarán la apostilla que ofrezca la calidad principal de la doncella. El inmovilismo físico de las jóvenes se ve contrarrestado así por la penetración emocional vehiculada por la voz narrativa e incluso ellas mismas, tendiendo abiertamente al relato lírico por el intimismo simbólico que permeabiliza cada intervención. La primera en comparecer es Naromí, la doncella del sueño infinito, casi una niña porque no ha alcanzado la plenitud de la que habla su hada madrina, y de filiación folclórica inevitable con los relatos infantiles de la Bella Durmiente<sup>733</sup>. A ella le sigue Alicantina, la doncella que no puede verse por fuera, primero de los personajes femeninos alegóricos pues representa la humildad plena ante la

---

<sup>733</sup> También figurará la protagonista del conocido cuento entre las ascendientes de la Princesa Tontina de Matute, en claro homenaje al sustrato folclórico cuentístico europeo.

imposibilidad de ensoberbecerse o vanagloriarse. El desconocimiento que la doncella posee de sí (de ella se podrá afirmar que no ha experimentado autofanía alguna) vino motivado por el conjuro que su madre, tan hermosa como ella, solicitó a Merlín para evitar que la niña que llevaba en su vientre sufriese tanto como ésta. La belleza de la madre había desencadenado fieras guerras con quienes no aprobaron que la muchacha contrajese matrimonio por amor con su consejero, así como la muerte del padre en el frente de batalla. Nuevamente el folclore asiste a la trama con un motivo similar en algunos aspectos a la historia troyana, pero también, desde la bidireccionalidad intertextual apuntada en el apartado precedente, hasta el texto de Matute<sup>734</sup>. Alisa, la doncella que habla con el viento, atesora la excentricidad<sup>735</sup> así como la responsabilidad del injusto castigo colectivo, pues fue ella quien cautivó a Accalón de Gaula con su mirada en un nuevo ejercicio de *poetica begli occhi*. Hasta ella se encamina el caballero violeta, el último en comparecer y enamorarse rendidamente de la doncella a la que correspondía Accalón. Findia es la doncella desmemoriada, la única que envidia a Alisa al reconocerle que “de todas nosotras eres la única que va a encontrar un sentido en la muerte”<sup>736</sup>. Findia metaforiza también el nihilismo existencial acarreado por la ausencia de recuerdos, en eterna noche oscura su memoria. Bess, doncella de la alegría perpetua, será liberada a partir del romance que enseñó al valiente guardián Seleno, y es, asimismo, el personaje femenino más lineal y plano, similar en este sentido a Delia y Bellador, las dos últimas. Delia es la doncella más orgullosa, mientras que Bellador se convierte en la representación del sufrimiento superlativo e incluso histriónico, ante lo inconsolable de su estado y el lamento profundo en que vive. Bellador no llegará a conocer a su caballero, el irisado, pero los afectos morganáticos concitados por el enano Estragón hacia ella se verán correspondidos en el punto en que la trama debe ser resuelta, ofreciéndose un final alternativo al estereotipado con el matrimonio entre el ser teratológico tradicional y la doncella. Progresivamente, el censo femenino va componiendo unos trazos afectivos y psíquicos que, si bien se mantienen dentro del maniqueísmo matriz que también regía la

---

<sup>734</sup> De nuevo, el motivo popular de la supresión de cualidades en virtud de un hechizo podremos apreciarlo en *Olvidado Rey Gudú*, porque Ardid suplicará al Hechicero que extirpe la capacidad de amar a Gudú con el fin dudoso de protegerlo de todo sufrimiento por amor. La reina madre Ardid habrá tomado su propia y dolorosa experiencia como pretexto para semejante deseo y posterior acción.

<sup>735</sup> Siguiendo con las similitudes entre Matute y Puértolas, también el príncipe Almíbar (ya en la novela de la primera) dará muestras de idéntica originalidad a través de sus conversaciones con los pájaros.

<sup>736</sup> Op. cit. p. 92.

conformación de los caballeros, resulta más moldeable y sutil al convertirlas en iconos de pulsiones universales por lo estilizado del tratamiento.

Junto a ellos, Puértolas dispone una red de personajes (habitualmente secundarios) extraídos del universo artúrico plenamente conocidos por el lector. Arturo, Merlín, Morgana y Ginebra son los más destacados, pero también sobre ellos se cierne la renovación que introdujeran Jarnés y Cunqueiro, y que Díaz-Mas ha consolidado. Las secuencias narrativas protagonizadas por los caballeros y las doncellas han sido espoleadas por el consejo de Merlín, que considera oportuno revitalizar el espíritu caballeresco de antaño ante la oportunidad que el atropello de las muchachas por la despechada y celosa Morgana ofrece. Arturo, afable pero también cansado, accederá, extrayendo como principal conclusión de las aventuras una vez finalizadas la consolidación que aportan a Camelot y a una regencia (la suya) progresivamente mitificada. Pero la conciencia metaliteraria del rey se advertirá al término de las gestas de los jóvenes paladines. Por el momento, el desencadenante de las aventuras resulta especular a cuantos detonaron los episodios del ciclo o la caballería en general. Sin embargo, el primero en sobresalir, como figura novedosa, del retablo tradicional será Merlín, quien habrá de enlazar de nuevo con el taumaturgo de la novela jarnesiana, consciente del oprobio que le aguarda tras el juicio que el canon dictamine sobre él: el mago reconocerá ante su amigo y monarca que

En lo que hace Nimué, que así es como se llama la joven discípula que dices, tampoco hay nada que hacer [...] Ahora soy yo el que podría advertirme a mí mismo y aconsejarme, pero sé muy bien cuál es mi destino y me plegaré a él. El tuyo es la gloria y la leyenda inmortal y, porque tú lo has querido así, aunque lo pudiste evitar, también el dolor. El mío es la vergüenza y la deshonra, y tampoco lo voy a evitar<sup>737</sup>.

Atrás queda el Merlín hechicero, auxiliar y asesor de ese otro Arturo en quien cristaliza la *fortitudo et sapientia*. Como él mismo en la obra de comienzos de los años treinta, la autognosis esclarece el sentido de una vida a la que redime finalmente el amor conducente, si no a la muerte, sí al encierro perpetuo y mágico. El Merlín fáustico habrá dado paso al Merlín que se contempla a sí mismo y que ya conoce el valor de la existencia propia como derrota de su permanente alerta bajo el árbol del conocimiento frente a la

---

<sup>737</sup> Op. cit. p. 16.

irrupción jubilosa, pero tardía, del árbol de la vida. Con todo ello, no son el consejero y el rey las únicas figuras claramente deconstruidas a lo largo de *La rosa de plata*. La preferencia por los personajes femeninos vertebrales que en muchas de las obras del corpus se constata aparece en el texto de Puértolas también de la mano de Ginebra. La reina no es en modo alguno protagonista activa del relato, y tal y como propuso Cunqueiro al hacerla compañera silente de Merlín, en la obra presente se comporta de manera análoga. Ginebra no es el carácter femenino puntal o agente para el desarrollo del amor cortés, la reina está relegada a un estado de ostracismo semiperpetuo, motivado por la nostalgia del tiempo de su vivencia amorosa feliz con Lanzarote, a quien no ha olvidado. El amor entre ambos se mantiene inalterable pese al tiempo transcurrido, pero la imposibilidad de gozar del sujeto amado condena a Ginebra a la desdicha y la enfermedad. En efecto, la reina deberá recluirse en la Cartuja de Nuestra Señora de la Dulce Paciencia<sup>738</sup>, aun cuando Merlín advierte a Arturo de que su restablecimiento sólo tendrá lugar ante el regreso de Lanzarote del Lago. Ginebra se convierte en el modelo de las novicias y monjitas más jóvenes de la Cartuja entre quienes se halla recluida hasta su mejora, contristadas también ellas con las dolencias espirituales e incluso físicas –por proyección– que el amor ha infligido en la reina. El sufrimiento de Ginebra la advertirá de la inminencia del final, ante cuya proximidad solicita a su hada madrina Sigrid contemplar por última vez al caballero amado. Arturo, por su parte, reconsiderará el afecto inconmensurable que siente hacia su esposa y la hará regresar al castillo, colmándola de atenciones y ordenando incluso la búsqueda del errático Lanzarote para que la reina pueda morir en paz. Sin embargo, Ginebra se restablecerá gradualmente, y si las aventuras han marcado la pauta para los caballeros y doncellas cautivas al estilo del *roman courtois*, es el amor cortés, en su vertiente regia y ancilar al ciclo artúrico, el que predetermina el desenlace de la obra desde su actualización y moderna concepción. Lejos del inmanentismo de la pulsión amorosa impuesto por el código del capellán, los personajes implicados en nuestro texto favorecerán precisamente la mutabilidad del amor, sabedores de la dificultad de mantener inalterable este afecto hacia el sujeto indefinidamente. Abrasada por el deseo incontenible de permanecer junto al otrora Caballero de la Carreta, la reina sabrá sobreponerse a la pasión al recapacitar sobre la posible evolución de estos amores y el hecho de que también Lanzarote devenga en el hombre solitario y atenazado

---

<sup>738</sup> Se trata de un mecanismo de resemantización de las advocaciones religiosas tradicionales, de plena flexibilidad en su formulación y al estilo de las volcadas en la predecesora *Olvidado Rey Gudú*.

por las preocupaciones que es Arturo. Cuantas situaciones hayan sido vividas por los protagonistas del triángulo amoroso cortés -situaciones por otro lado conocidas por los textos originales de Troyes- se eliden en el relato como signo de la nueva edad en que se ubican los inequívocos, pero también recompuestos, personajes. Ginebra se sojuzga incondicionalmente a Arturo, su debate retoma la dilogía entre el Eros y Anteros clásico para acabar finalmente sacrificando su inclinación natural a la lealtad juramentada al rey y esposo. Arturo, para quien en último término su vida militar y gloriosa se despoja de todo trazo épico replegándose sobre el afecto intensísimo que siente por Ginebra, atisbará las verdaderas razones de la permanencia de la reina junto a él, no osando manifestarle su amor para evitar toda separación definitiva. La sutileza emocional de los reyes, la abnegación de ella y la sublimación del amor en él hasta extirpar cualquier convivencia que hubiera comportado aflicción, renueva el código rígido del Capellán por el que se regía el ciclo. El rey se consagrará, desde este momento, a la contemplación neoplatónica de Ginebra, involucionando hacia los estadios más primitivos del amor cortés (fase *fenhedor*) precisamente por agotamiento de éste. El amor se impone en la pareja masculina anciana –Arturo y Merlín- en un sentido que contribuye a la humanización y desnaturalización (paradójicamente) de sus esencias literarias. El amor, que en el romance tradicional se sometía a la aventura, invierte la prelación argumental en la obra de finales del XX, porque la búsqueda y defensa de la vida de la fama que vertebra las trayectorias de los andantes se posterga ante la exaltación del yo amante, ante el que Merlín y Arturo rinden cuentas próximo el final.

Finalmente, de entre los personajes femeninos dotados con poderes sobrenaturales, concedoras del mundo transreal y procedentes del ciclo medieval, descuellan la Morgana que obra movida por la celopatía irreprimible, mientras que Nimué, la discípula de Merlín, habrá de retomar el esbozo representado por Viviana, protagonizando de nuevo un conjunto de motivos folclóricos que permiten la construcción de un carácter tradicional y moderno simultáneamente. Junto a ellas, nuevas –y secundarias- hadas, enanos, duendes, sirenas o trasgos se amalgaman para responsabilizarse de la ejecución de numerosas de las acciones benéficas que la última discípula del mago dispensa a las cautivas, constituyendo un bloque gregario de personajes paralelos a los ofrecidos tanto por los textos tradicionales como por los contemporáneos (en homenaje constante a lo real maravilloso).

### Espacios y tiempos simbólicos.

*El rapto del Santo Grial* simplifica los cronotopos funcionales del romance artúrico, y junto a las ubicaciones usuales y sus respectivos significados, añadirá variantes a lo establecido. *La rosa de plata*, por el contrario, se mantendrá más aneja al modelo medieval, secuenciando una serie de espacios documentados por los autores primigenios (la Beale Regard<sup>739</sup> ya citada por Malory será uno de ellos), sin que obsten las superposiciones líricas exegéticas. En el primero de los textos, junto al simbolismo de las rutas paralelas emprendidas por héroes y contrahéroes inducidos, así como el de la travesía marítima del navío que arriba a las inmediaciones del castillo y remonta tierra adentro hasta naufragar, o el del *locus amoenus* contrapuesto al estado emocional del Caballero de la Choza de la Tristura, Díaz-Mas incorpora un espacio novedoso y de connotaciones interesantes: la Garganta de los Ecos. El desfiladero de cristales que reflejan en progresión geométrica a quienes se sitúan ante ellos (nueva paráfrasis lírica de los espejos deformantes esperpénticos) recoge plásticamente la despersonalización del yo y la índole proteica del individuo desdoblado infinitesimalmente. Sin embargo, la pluralidad del alter ego ficcional de todo ser humano terminará polarizándose en dos grandes pulsiones antitéticas: idealismo y pragmatismo fisiológico o primario, encarnadas por sendos Caballeros de la Verde Oliva pese a que el lector desconoce la identidad complementaria de cada uno, necesaria por otro lado para desentrañar la actitud vencedora. Los héroes artúricos ya no han ido a pasearse al Callejón del Gato, se refugiaron en la Garganta que proyecta y amplifica también sus voces, desautorizando, ridiculizando y vulgarizando al Caballero impostor que convierte, ahora sí, en esperpento a la caballería quintaesenciada por Pelinor y sus compañeros. De la gruta de los Ecos se extrae definitivamente el héroe andante contemporáneo, aquel sacrificado a la nada al que sustituye el anticaballero visceral y de nula vocación utópica. Un último espacio de doble toponimia -en función de quien hasta él se dirija- concilia el sentido simbólico de toda la novela: el castillo de Acabarás o de la Buena Noticia (si quienes así lo nombran son pecheros). El contraste denotativo y connotativo es absoluto, pues frente a la conciencia plena de la finitud del universo en el que se hallan los caballeros, los siervos de la gleba, los labriegos y cuantos concurren en la demarcación del estamento no privilegiado encontrarán, tras la recuperación de la santa reliquia, la implantación de un orden y una justicia nuevos de

---

<sup>739</sup> Se trata de una de las posesiones que Morgana arrebató a su legítima dueña, condenada a vagar errática. Es un topónimo simbólico pues explicita la belleza del panorama que desde él se puede contemplar.

inequívocas connotaciones evangélicas. Ya próximo el desenlace, el exotismo de Turquía (hacia donde se dirige olvidado y defenestrado el Grial) impedirá la consumación de la utopía.

¿Cómo se desarrollan los espacios y tiempos en la novela paralela? La complementariedad bajtiniana entre ambos está muy presente, sintetizándose a lo largo de la obra en la conciencia que Arturo y Merlín poseen sobre la nueva edad fraguada ante ellos. El viejo Camelot se presenta patéticamente novedoso en su decrepitud y abatimiento, aspectos estos inusitados antaño. El paroxismo de la degradación del otrora reino jubiloso se inserta a través de Tintagel; el castillo en llamas del rey Marco de Cornualles hasta el que se dirigen otros paladines de Arturo precede, como prolepsis o vaticinio, al agotamiento irrevocable de Camelot. La edad dorada de la caballería, en la que la superación de la prueba vehiculaba los *adynata* hasta que la armonía quedase truncada nuevamente (y se reiniciase el procedimiento cíclico de su restauración intermitente), ha sido defenestrada. La orden de caballería, aun cuando Arturo insiste en su mantenimiento fundando para ello la que intitula la obra, ya no satisfará las inquietudes del espíritu humano representado por el rey. El abatimiento y la desilusión han ardidido igualmente, y el ideario secular del caballero es ahora suplantado por la observación, atónita, del propio ser lastrado por unas obligaciones contraídas mecánica e irreflexivamente contra las que se rebela el personaje contemporáneo. El viejo y nuevo Camelot tiene su preludeo en el castillo escenario del triángulo cortés bretón anterior al de Arturo y Ginebra, pero su final no sobreviene contundente porque se aplaza indefinidamente...al menos hasta que el Grial, según la versión de Díaz-Mas, sea recuperado de tierras orientales. Nada ha amenazado la estabilidad aparente del mundo caballeresco en *La rosa de plata*, salvo la involución del ideal hacia una desazón primaria y solipsista, no egoísta. La seguridad irradiada por el Camelot de *El rapto del Santo Grial* sí se tambaleó, sin embargo, ante la no menos cierta obligación de recuperar la reliquia. Mientras que en la novela de 1983 la desmitificación de Camelot radicaba precisamente en la aversión de sus paladines y regente a que el mundo maniqueo pudiese convertirse en universo monolíticamente bueno, la que concluye la década prescinde de la sutileza desautomatizadora que supuso renegar del Grial para llegar, sin embargo, a conclusiones análogas. El vacío y la supresión de todo sentido en la existencia del caballero contienen la clave de la regeneración semántica del ciclo en su etapa finisecular y posmoderna,



destilándose en el texto de Puértolas. De este modo Tintagel, que pudiera haber pasado desapercibido entre la amalgama de parajes naturales, islas desiertas, mazmorras oscuras que remedan el descenso al infierno, pasadizos secretos, palenques, talanqueras, monasterios y espacios de retiro o torres desde cuyos alféizares acodarse la reina, se convierte en el anticipo velado del destino del reino de Arturo. La defenestración de toda hazaña de la memoria colectiva habrá de dar comienzo con la nueva actividad emprendida por el rey Arturo de Puértolas, quien

pasaba mucho tiempo solo, rememorando gestas del pasado. Incluso escribía. Empezaba describiendo el paisaje de una batalla y su pluma se encontraba de pronto enredada en la evocación del canto de un pájaro. Lo veía allí, posada en la rama, ligero, tembloroso, y esa fragilidad le conmovía de manera profundísima, como si se refiriera a sí mismo<sup>740</sup>,

porque la rememoración de las gestas épicas se ve permeabilizada *in crescendo* con las percepciones hiperestésicas de Arturo, a las que transfirió pulsiones transcendentales, al menos para él. El espacio y el tiempo que contextualizan la aventura bélica han declinado; Arturo, sin saberlo, se adentra en la escritura del texto lírico –de balizas escurridizas, proteicas-, porque su proyección simbólica en el pájaro posado en la rama habrá implicado su contemplación detenida, cuando esa misma imagen no hubiera tenido cabida ni en la *chanson*, ni en el escenario del combate *inter pares* del *roman*.

El narrador, disociado en su planteamiento del derrotismo con que Arturo pronuncia su última frase (“Hemos vencido a Morgana, todo ha concluido”,<sup>741</sup>), reflexionará sobre la naturaleza cambiante de espacios, tiempos, personajes e historias, contrarrestando la línea interpretativa que sobre la existencia han sostenido Arturo y Merlín. La voz narrativa discrepa con el rey, y sintetiza, en líneas sucintas y expresivas, el carácter en constante evolución, transformación y renovación de *matière* y *sens*. El ciclo artúrico, a lo largo de los títulos reseñados en el corpus, también se acoge a que

Uno puede cambiar el lugar y el tiempo de una historia, puede cambiar los personajes, puede dar a la historia un nombre nuevo que borre el anterior

---

<sup>740</sup> Op. cit. p. 259.

<sup>741</sup> Op. cit. p. 260.

[...] Un rey puede hacer eso, aunque algo le diga por dentro que, mientras él declara que todo ha concluido, nada ha concluido, que, aunque nos hagamos la ilusión de ordenarla, de encauzarla, de darle una y otra forma, recortando un pedazo aquí, añadiéndolo allá, manejándola, aparentemente, a nuestro antojo, la vida no se puede manejar ni ordenar ni encauzar, porque cuando unas cosas terminan, empiezan otras<sup>742</sup>.

---

<sup>742</sup> Op. cit. p. 261.

**II.3.6. OLVIDADO REY GUDÚ, Ana María Matute (1996)**

**Novela de caballerías a la moderna**

El *corpus* manejado como justificante de la recuperación de las líneas argumentales del antiguo romance caballeresco desde la renovación y libertad de la novela ofrece diversos modelos de realización a lo largo del último siglo. Los textos efectúan la revisión de la temática caballeresca combinando dos aspectos; el primero de ellos permite o la regresión hacia el modelo artúrico manteniendo la referencialidad de personajes y espacios (tal es el caso de *Viviana y Merlín*, *Merlín y familia*, *El rapto del Santo Grial* y *La rosa de plata*), o la asunción de un paradigma más abstracto que esencializa la caballería (*Morsamor*, *El unicornio*). El segundo de los factores es el contexto estilístico al que se adscriben los autores, que imprime sus características en la factura final de los títulos. Todos ellos parten de la audacia por rescatar una fábula anacrónica a la que someter a las transformaciones pertinentes hasta convertirlos en novelas presididas por el modelo estético imperante: la vanguardia y las consideraciones orteguianas medulaban *Viviana y Merlín* del mismo modo que el Realismo Mágico vertebró *El unicornio*, o la recuperación de lo narrativo *El rapto del Santo Grial* y *La rosa de plata*. La aparición a mediados de los noventa de *Olvidado Rey Gudú*, a la que su autora califica en reiteradas ocasiones como la obra de su vida, implicaba la condensación de todas las tendencias precedentes y la propuesta definitiva del paradigma de la novela de caballerías a la moderna que preludiaba Valera a raíz de la ya centenaria *Morsamor*. Encuadrada dentro del segundo de los bloques reseñados en

cuanto a fábula (en la novela no se consignan caracteres vinculados al ciclo artúrico aunque las reminiscencias en determinados personajes son notables y sobre el rey planea la sombra alargada del Gran Rey de Occidente que acaso pudiera ser Arturo), *Olvidado Rey Gudú* fusiona el lirismo del texto jarnesiano con lo real maravilloso del de Mujica, la complejidad emocional de los caracteres que llegan a alegorizarse y por tanto alcanzar valor universal que postulaba Valera y su novela psicológica, sustentándose todo ello sobre la poética caballeresca y neoépica. El folclore y las relaciones funcionales entre actantes y motivos narrativos construyen una trama de resonancias tradicionales y ascendencia medieval y áurea. La estética importada de la novela lírica y el Realismo Mágico desembocan finalmente en una educación sentimental agónica del personaje, que asume cláusulas del relato formativo aunque soslaye la diátesis empleada por éste habitualmente.

La novela supuso un punto de inflexión en el panorama narrativo español del momento, generando este viraje insospechado que la propia Matute efectuaba en su trayectoria una producción copiosa de textos paralelos (incluso para ella misma con la publicación de *Aranmanoth*). El realismo social veteado de delicadeza lírica al abordar la miseria infantil y el cainismo de sus títulos anteriores no presagiaba el giro hacia la fantasía, marbete con el que se ha venido recogiendo la aproximación crítica a la novela. Sólo en *La torre vigía* (1971) había Matute incorporado elementos vinculables a la literatura maravillosa pero con “un uso moderado” como señala Ignacio Soldevila<sup>743</sup>, aunque tras la publicación de ésta la autora continuó trabajando, durante más de dos décadas, en las pautas de lo fantástico ya depositadas embrionariamente en el texto del torrero innominado. La reflexión que la crítica ha formalizado sobre la antepenúltima novela editada por la autora<sup>744</sup> opta por referirse a ella en términos como

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 fantasmaticidad. La comparación entre ambos textos es iluminadora del cambio ocurrido en

<sup>743</sup> Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la novela española (1936-2000)*, p. 126

<sup>744</sup> Tras ella aparecen (al margen de las compilaciones de cuentos) la mencionada *Aranmanoth* (2000) y *Paraíso inhabitado* (2008).

el horizonte de expectativas y de tolerancia del lector español entre ambas fechas<sup>745</sup>,

o la referencia concisa de Prieto de Paula, que en alusión a escritora y obra indica que

*Olvidado rey Gudú* (1996), [es] una saga medieval ubicada en el este de Europa, llena de belleza, imaginación y análisis de las emociones humanas<sup>746</sup>.

En ambos casos se apuntan las directrices axiales del texto que, a su vez, ya se hallaban en el taxón formulado por Valera. Bajo la complejidad del personaje de la novela contemporánea cae la apreciación de Prieto de Paula sobre las emociones de aquéllos (“novela”); la caballería como trasfondo de la fábula se alinea con la saga medieval (“de caballerías”) y la modernidad (“a la moderna”) estipulada por Valera se rige por la diacronía estética del género y obtiene en la belleza, imaginación o “fantasticidad” anterior sus parámetros. La nomenclatura “literatura fantástica” que Soldevila utilizaba se prodiga en manuales y recensiones, pero no acota genéricamente corpus alguno sino que plantea el tratamiento argumental de los textos hipotéticos en confrontación tradicional con el de raigambre realista. *Olvidado Rey Gudú* se circunscribe al sintagma acuñado por Soldevila, pese a las consideraciones de Juan Penalva que vincula tanto a Cunqueiro como a Matute con el *roman fusion finisecular*<sup>747</sup>, evitando la cuestión de la unidad de estilo presente en los textos de ambos (unidad determinada por la novela lírica) y que se contrapone al eclecticismo formal y estilístico de las fuentes deconstruidas por el *roman* en su calidad de relato sincrético. La conciliación de tres tendencias novelescas contemporáneas en *Olvidado Rey Gudú*, así como la presencia sustrática de motivos consignados por, entre otros, Aarne y Thompson, no implican la desnaturalización de ninguno de ellos porque se ciñen a un único tono poético y estilístico, y tampoco se resuelven monocordes los caracteres. El

<sup>745</sup> Cf. nota 743, p. 126.

<sup>746</sup> Ángel Luis Prieto de Paula y Mar Langa Pizarro, *Manual de Literatura española actual*, Madrid, Castalia Universidad, 2007, pp. 208-209.

<sup>747</sup> “Alejadas de las de Rafael Reig están las obras de autores como Álvaro Cunqueiro y Ana María Matute, que, sin embargo, 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 *Olvidado Rey Gudú* (1996) y *Aramanoth* (2000)”. Joaquín Juan Penalva, *De cómo el roman fusion llegó a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa*, p. 102.

texto de Matute cierra la propuesta de nuevas y modernas novelas de caballerías encuadradas en el siglo pasado, asumiendo las pautas expuestas por los títulos predecesores y ofreciendo un modelo al que los textos del siglo XXI pueden refutar, recomponer o actualizar, refutando, recomponiendo o actualizando a su vez las obras del corpus conjuntamente por el carácter catalizador de *Olvidado Rey Gudú*.

Por su parte, el análisis de una obra tan amplia como la de Matute brinda la oportunidad de comprobar cómo se transfunden con total movilidad los principales puntales narratológicos-novelescos al poso temático tradicional del romance. La materia externa que opera en la novela está ceñida tanto por el hipertexto épico, folclórico e intercultural de la tradición occidental (clásica, vetero y neotestamentaria, celta, bretona, artúrica, románica...), como por actantes universales. La estructura profunda que condiciona la exégesis final se extiende hasta las propuestas estéticas contemporáneas ya expuestas. De este modo, fusionando rasgos procedentes de una y otra constitución (externa y profunda), folclore y caracteres inicialmente ajustados al modelo actancial rigen la formulación de fábula y trama, la novela lírica preside la concepción de tiempo y espacio, y el Realismo Mágico sustenta la poética de la ficción volcada en la novela. La complejidad con que los personajes principales son tratados responde a la lectura alegórica que de ellos se hace, superpuesta al canon tradicional caballeresco y clave de la modernidad narrativa que impide toda filiación genérica con el romance medieval incidiendo en la consideración de Frye sobre el arbitrio de éstos en la discriminación entre ambos géneros. A diferencia de las técnicas de collage del *roman fusion*, *Olvidado Rey Gudú* mantiene la unidad de estilo bajtiniana. No se procederá a la deconstrucción ridícula sino irónica (distanciada), ni a la invalidación de modelos precedentes, sino a la relectura existencial (y universal) del interdiscurso emocional humano. Ello favorecerá la apreciación del “aire de familia” para con los romances caballerescos clásicos pero también la superación del maniqueísmo teocéntrico que subyacía en el terno aventuras-amor-fantasía porque en *Olvidado Rey Gudú* el hombre (el Rey) es la medida de todas las cosas, y la aventura fantástica se incardina en el ahondamiento universal del amor inane en su alteridad pero garante de la supervivencia, que es el egoísmo.

### **Intertextos en la construcción de una saga antiamadisiana. Guerra y amores.**

El romance de caballerías giraba en torno a la presencia protagónica del héroe, cuya inserción en la fábula no era inminente sino que quedaba mediada por el trazado

de su ascendencia, lo que predeterminaba sus perfecciones puesto que resultaban innatas en cuantos le precedían. A menudo, el desarrollo de la relación amorosa ilícita entre los progenitores (recordaremos el caso de Perión y Helisena como paradigmas) prologaba necesariamente a los capítulos de la infancia del caballero y, por supuesto, a aquéllos en los que adquiriría éste autonomía plena y funcionalidad social tras revestirse con la orden oportuna. El trazado lineal del romance se abocaba a una secuenciación causal y consecutiva de segmentos temporales que, dispuestos de manera lógica, desembocaban en el nacimiento, infancia y consagración al ejercicio andante del caballero novel. La estirpe, a la que los cronistas del romance dedican un mínimo de capítulos muy significativos argumentalmente, actúa como seno de desarrollo de la característica privativa del protagonista, su propia heroicidad, heredada del padre y el abuelo, y transmitida cuando llegue el momento a sus vástagos. La *gens* a la que pertenece el héroe andante le es, asimismo, punto de partida de sus aspiraciones sociales, pues el carácter regio por parte de ambos progenitores no se verá mermado, antes bien incrementado si el caballero optase a ser coronado como emperador en algún lejano reino. El linaje garantiza la distinción suprema en el héroe, tanto desde el punto de vista sociológico (figura regia, aunque sus orígenes queden celados durante la infancia habitualmente), como moral (figura hipervirilizada y perfecta en emociones y actitudes). La gloria será constante en el devenir de estas estirpes de ficción porque continuamente se revalida por las hazañas nuevas que el miembro destacado (y protagonista de su correspondiente texto) consigue. La ascendencia heroica instala al personaje en un eterno presente victorioso que en nada se diferencia del que circundó a padres y abuelos, así como prelude el de hijos y nietos. Sólo cuando el linaje ve invalidada fatídicamente esta constante por el desacierto actitudinal del último de sus miembros se produce la *metabolé* clásica que aherroja a la caída de príncipes, destacándose como *leit-motiv* la estirpe castigada en la tragedia clásica. La épica y posteriormente el romance de caballerías desconocen la desazón agónica de los Atridas o Labdácidas porque su universo no se construye ni desde las pautas de lo trágico ni desde lo cómico. Bajo el tono exquisito subyace la dicotomía maniquea que escora la resolución de la aventura hacia el estadio del Bien, que invariablemente consigna el héroe y su estirpe. Lo trágico dimana de la revocación de toda felicidad legítima en el héroe por designio arbitrario de los dioses, la idealización del romance revierte precisamente en el desarrollo opuesto de la misma situación y por tanto en la consecución exultante de la



victoria. En cuanto a lo cómico, la asimilación de sus premisas por el estrato vulgar impide cualquier presencia en el romance (pese a minúsculos guiños cómicos que, por ejemplo, Martorell ofrece) y también la desnaturalización inmediata de la postura ética y social del caballero. Por ello, las estirpes execradas de la tragedia griega no son el precedente de los linajes felices ni del romance caballeresco, ni de la peculiar saga artúrica.

*Olvidado Rey Gudú* también se sustenta sobre la presentación, desarrollo, cénit y aniquilación de la dinastía reinante en Olar, el espacio distópico que alberga la saga iniciada por Sikrosio, abuelo del futuro rey protagonista. Paisaje y paisanaje, enclave y roles van a desarrollar una evolución sincronizada, de modo que Olar espacialice las pulsiones del linaje, convirtiéndose metonímicamente la estatua pétreo de Volodioso que preside el cementerio en el verdadero reloj del tiempo que le resta a reino y regente, ya que progresivamente se hunde en el barro. Cuando la imagen esté casi enterrada, el Reino se ahogará en el olvido del mismo modo que Macondo fenece con la lectura de las últimas líneas del manuscrito de Melquíades y el huracán apocalíptico. La presentación del primero de los miembros de la saga familiar responsable de la fundación del Reino de Olar anticipa la exégesis alegórica de la novela y dota de circularidad al relato cuando finalice éste. Si en el romance de caballerías la concepción y nacimiento del héroe ocupaban los primeros capítulos, en *Olvidado Rey Gudú* la imagen ofrecida por el abuelo del Rey agazapado a orillas del río Oser plantea un comienzo diferente, simbólico y universal. Sikrosio contempla oculto el descenso por el río del dragón enigmático y el presumible drakkar hostigante que transporta a los guerreros rubios. La novela, que habría comenzado *in medias res* frente al más usual *ab initio* clásico, opta por que las figuras y espacios iniciales se revistan de una semántica trascendente: el Oser recrea así el concepto de la *vita fluminis* que acabará llegando irrevocable a Gudú, si bien es trasunto medievalizante del Leteo porque comporta el olvido que terminará aboliendo el reino; el dragón concita el onirismo del Bestiario tradicional con el pánico ante la conciencia de la fragilidad humana y la muerte cierta; el regusto a sal y la sed de Sikrosio tras la contemplación del dragón responden a la formulación folclórica de la experiencia en el Hades, pese a que no se haya producido *catábasis* alguna y sólo el temor al otro posea valores infernales<sup>748</sup>. La trascendencia experimentada radica, no obstante su carácter autofánico, en la primera de las funciones

<sup>748</sup> “El infierno es el otro”, Jean Paul Sartre así lo asevera en *A puerta cerrada* (1944).

consignadas por Propp, porque sólo a partir de la soledad connatural al alejamiento del héroe con respecto a su familia podrá producirse el encuentro clandestino con el monstruo, serpentífero curiosamente para el formalista pero también para Matute. Sin embargo, el dragón revoca la función activa que se le asigna tradicionalmente en el cuento folclórico<sup>749</sup>, pues anula toda acción agresiva contra el protagonista (pseudoheroico en nuestro caso), limitándose a vehicular la pulsión del pánico y la asunción de su condición mortal en Sikrosio. Además, el *incipit* del texto todavía incide en la renovación de otra de las premisas subsumidas en el motivo popular, en concreto la que se consigna como D1975 “Sueño mágico del matadragones. Mientras espera la lucha con el dragón, el héroe cae en un sueño mágico”<sup>750</sup>, ya que la contemplación del navío precedido por el monstruo serpentiforme sume a Volodioso en un sopor casi mortal que lo paraliza, transportándolo a una realidad superior más allá de la proporcionada por los sentidos que le revelará su verdadera condición. El miedo, la experiencia instintiva más humana, no se busca aquí al estilo de relatos como el vertebrado por Juan sin Miedo<sup>751</sup>, sino que se conoce por primera vez en toda su plenitud, inaugurando la escena un texto y una emoción irracional y atávica a la saga y al hombre. También Volodioso y posteriormente Gudú experimentarán una sensación tan contundente como definitiva, cerrándose así el círculo afectivo de los miembros de la estirpe, de la que se ha singularizado como emoción primera no la valentía o el coraje, sino el pánico del ser mortal. Pero si el primer acercamiento argumental de la novela se contrapone al del paradigma hipertextual<sup>752</sup>, la historia particular de Sikrosio también incorpora desmitificaciones con respecto a los predecesores de todo héroe. Su crecimiento en la más absoluta mediocridad, tan diferente al de su padre, anula todo

<sup>749</sup> En el catálogo de motivos del cuento folclórico de Aarne y Thompson, el identificado como Q112 integra a su vez los III.B11. Dragón. G346. Monstruo asolador. Destruye el país. B11.2.11. Dragón que echa fuego. B11.2.3.1. Dragón de siete cabezas. En todos los epígrafes, el monstruo se muestra como un ser fabuloso y temerario, pronto a emprender conflicto con el oponente para perpetuar confrontaciones maniqueas. Aarne y Thompson, *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*, p. 48.

<sup>750</sup> Ídem.

<sup>751</sup> Se trata de un motivo que de nuevo se corresponde con otro de los tópicos de la Escuela Finesa, concretamente el 326: “El joven que quiso saber lo que es el miedo”.

<sup>752</sup> Mientras que héroes como Palmerín de Oliva son armados caballeros para luchar ex profeso con la serpiente hostil, la experiencia aterradora ha resultado iniciática pero en modo alguno funcional a efectos sociales en el caso de Sikrosio o Volodioso, pues no ingresan como noveles en el paradigma de la caballería. Veamos cómo la serpiente sí propicia la exhibición de la nueva condición adquirida en el modelo áureo, condición caballeresca de repercusión no sólo personal, también (y ante todo), social: “Palmerín le besó las manos. Frinato lo armó luego de la muy fuerte e rica loriga de Guamecir, e fuese con él a la capilla porque velase aquella noche las armas [...] era tan niño e quería acometer tan gran fecho de ir a matar la sierpe por traer el agua [...]”. Aa.vv. *Libros de caballerías castellanas. Una antología*. Barcelona, De bolsillo, 2004, p. 101

idealismo; su propia investidura caballeresca resulta irrelevante y puramente práctica, recuperando no obstante la verdadera esencia histórica de aquéllas durante la Alta Edad Media. La infancia del abuelo de Gudú se elide, su figura resulta práctica desde la vulgaridad de su inoperancia. Su padre (bisabuelo del protagonista), el Conde Olar, había partido un día hacia Occidente requerido por el gran Rey innominado, regresando al cabo de un tiempo indefinido con el pequeño heredero del monarca. La prudencia de Sikrosio permitió que hallase

El Conde Olar [...] sus tierras ni un palmo más allá ni uno más acá de cómo las dejó. Ni una viña había engrandecido las viñas que crecían junto a su torreón, pero ni una sola echó de menos en ellas<sup>753</sup>,

evidenciando un carácter inmovilista muy próximo a la parábola neotestamentaria de los talentos<sup>754</sup>, si bien exentándose de la mezquindad del siervo y la cólera del amo porque su padre recibirá con agrado el mantenimiento de la marca, prueba al menos de la contumacia y el esfuerzo del hijo. Por su parte, el Conde asumirá la función mentora hacia el heredero en un contexto conscientemente desidealizado en el que no podrá homologarse a cuantos tutores de la etapa formativa de los primogénitos regios propone el romance tradicional. Lejos del desarrollo de las habilidades de la pluma y la espada, el pequeño reside en la corte para huir de las celadas que planean acabar con su vida y entronizar al bastardo, cosa que finalmente sucede tras la invasión del condado por los aliados del ilegítimo. Con su cabeza botando en llamas por las escaleras y que tanto impresionará a Sikrosio, Matute incorpora dos de las grandes líneas temáticas de la novela pero también de su trayectoria: el cainismo y la traición. La felonía y el crimen por derechos sucesorios no se planteaban en el romance caballeresco, al menos en la órbita del bien y la justicia que presidía el héroe, pues en todo caso eran motivo de confrontación e incluso petición de dones entre las filas enemigas, así como detonante de aventuras con las que ratificar la legitimidad y lealtad de los personajes perfectos. La vesania al ensañarse con el enemigo tipificará a partir de ahora a todos los caracteres protervos de la novela, muchos de ellos protagonistas totales o eventuales. La revuelta en el castillo y su resolución fatal son sincrónicas a la

<sup>753</sup> Ana María Matute, *Olvidado Rey Gudú*, Madrid, Espasa, 1996, 4ª edición, p. 29. Las referencias a la novela se harán siempre desde esta edición.

<sup>754</sup> Mt 25, 14-30.

contemplación del dragón hermético que surca el Oser. Sikrosio es vetado por sus hermanos pese a su primogenitura como heredero al margraviato porque no tiene derecho “a heredar un título ni una tierra que se ganó en un combate de donde faltabas”<sup>755</sup>. Si la disensión fratricida anterior resultaba indirecta y sumamente funcional para desencadenar una unidad de acción bélica, ahora se recupera de modo principal y enlaza con el tratamiento que de la misma se había hecho en *Los Abel* o *Los hijos muertos*. La genealogía avanza mientras tanto linealmente hasta hallar a Sikrosio revestido como margrave de Olar y perpetrando el primero de los crímenes que salpica la estirpe de Gudú en clara oposición a la del paradigma tradicional. Sikrosio deviene en uxoricida, pues asesta el golpe mortal en la cabeza a la margravina que provoca el parto prematuro del deforme y anormal Roedisio. El episodio es el detonante del odio alimentado por el segundón Volodioso<sup>756</sup> hacia su padre, porque presencié mudo el suceso que lo lleva a actualizar en él a Orestes o Hamlet, pero con la inversión del destinatario final de la venganza; mientras que para estos dos es el padre el ultrajado, Volodioso se jura restañar la *diké* familiar quebrantada por éste a través de la sangre derramada. Los antecedentes de Gudú están nimbados con la depravación macabra sin que pueda adscribirseles a la categoría estética de lo trágico por cuanto de brutalidad gratuita y casi animal poseen los personajes. El tremendismo grotesco de los primeros capítulos desmitifica la estirpe jubilosa del romance. Sin embargo, las reminiscencias tradicionales se reincorporan argumentalmente a través de la inclusión de un nuevo e importante personaje: Almíbar. La aparición del medio hermano de Volodioso, que tan significativo se mostrará más adelante, responde una vez más a la reutilización de un motivo tradicional, en este caso el folclórico de David, Urías y Betsabé. A lo largo de *Olvidado Rey Gudú*, Matute revisitará periódicamente los motivos bíblicos remodelándolos formalmente, pero sin abrogar la interpretación que contienen. La historia veterotestamentaria sirve ahora para trazar los orígenes del futuro príncipe, hijo bastardo de Sikrosio y la esposa –posible hada- del herrero de Olar. Como David o Uther Pendragón, la soberbia incita a Sikrosio a tomar a la muchacha, ordenando la captura del Herrero fugitivo tras la vergüenza. Encinta de Sikrosio, la joven y su esposo lograrán huir del torreón, abandonando en el Lago de los Desaparecidos al pequeño cuando nace. Si bien no se produce el sacrificio de Urías-Herrero, la concepción y

---

<sup>755</sup> Op. cit. p. 36.

<sup>756</sup> El primogénito de Sikrosio es Sirko, personaje apenas referencial en la obra.

posterior nacimiento de Almíbar se construyen desde los modelos clásicos máxime si se atiende a la analogía tradicional que lo asemeja a Moisés y Amadís definitivamente como infante expósito. Éste inspirará en su hermano mayor una ternura tan indescriptible como inusitada llegado el momento, y jugará un papel esencial en el ascenso y consolidación de Volodioso en el trono. Es a partir de ahora cuando fábula y argumento se reconducen, desde los cauces líricos e irónicos, pero también desmitificadores, hacia parámetros presentes en la construcción de los libros de caballerías, entremezclando motivos de raigambre netamente artúrica con otros de ascendencia menos acotable y por tanto más universales. Volodioso, ante la perspectiva de una entronización posible, ordenará a Almíbar la fundición de una corona a la que deberá enterrar hasta nuevo aviso. Además, su comportamiento emulará taimadamente la etiqueta exquisita de los caballeros prototípicos en el palenque, e incluso perdonará la vida a un desalmado en la talanquera para no privar a Olar del “valor” exhibido por aquél. Su transformación no puede ser sino artificial, alejada de la etología pura de los caballeros artúricos y amadisianos porque por ella se congracia con la facción dolida de nobles que desaprueban los excesos y abyección del todavía regente Sikrosio, los frailes Abundios e incluso el degradado Roedisio. Su continente está ensayado y es aprendido “a ejemplo de los caballeros héroes que extraídos de su libro, solía hablarle Almíbar”<sup>757</sup>, de lo que inferiremos que el personaje lee precisamente el tipo de libros que protagonizan, bien sus contemporáneos, bien los héroes de Don Quijote. Volodioso gesta la rebelión larvada que le asegure el trono, impelido por el encono edípico que le conduce a matar al padre<sup>758</sup>. La venganza infantil se ha consumado y la justicia queda restañada al baladro estremecedor del inminente rey porque “en aquel grito se abrió paso la voz de un niño que decía: “Madre, ya estás vengada”<sup>759</sup>. Los procedimientos por los que Volodioso llega al poder son reprobables, aunque la voz narradora suspende el juicio y expone sin conceptuar unos medios inasumibles en el romance tradicional. Finalmente, la coronación de Volodioso se revela epifánica e intertextual, aunque

<sup>757</sup> Op. cit. p. 62.

<sup>758</sup> La insurgencia se perpetra tras la incitación de Volodioso al primogénito Sirko al parricidio (en actitud similar a la de una Electra clásica), si bien la degeneración moral de la familia de fratricidas y parricidas que son insinúa que Volodioso dio muerte en realidad a su padre, Sirko fue atravesado por Roedisio y éste a su vez desapareció fácilmente por mano del ya único heredero de Olar. La voz narrativa, mayoritariamente omnisciente a lo largo de la obra, opta en esta ocasión por la suspensión del juicio, ofreciendo al lector todas las opciones que se barajaron en su momento a propósito de las muertes sucesivas de padre y hermanos de Volodioso.

<sup>759</sup> Op. cit. p. 65.

desleída y tibia; si Arturo se singularizaba como *primus inter pares* con la extracción de Excálibur (forjada por la Dama del Lago a instancias de Merlín), Volodoso revalida su carácter regio al descender del cielo la corona forjada por Almíbar y depositada sobre sus sienes por dos halcones. La emulación burda de la proclamación de Arturo pasa desapercibida ante los olarenses, que creen que la distinción del segundón y aparición *ex machina* de las rapaces y corona responden al juicio de Dios, cuando no ha sido sino la liturgia resultante del adiestramiento paciente de las aves en consonancia con la credulidad de los congregados. Se inaugura así el reinado de Volodoso, antitético y desconstructor del de los grandes monarcas literarios en connivencia con los históricos cuando éstos no hayan devenido en personajes también épicos. Carlomagno, Arturo, Lisuarte o Perión no admiten analogía alguna con Volodoso y sólo el periodo dominado por su hijo Gudú propiciará la ejecución de algunas de las pautas que conducen a los personajes precedentes a la pretendida conversión en monarcas universales de la Edad Media.

La nueva etapa abierta en la corte de Olar correrá pareja a las actuaciones de los bastardos del Rey, quienes conforman un coro degenerado en el que es complejo trazar individualidades, dada la ruindad y nulidad afectiva o intelectual de que adolecen. Y por primera vez, la segunda de las líneas temáticas del romance tradicional, esto es, el amor, se incorpora a la novela a partir de la pausa distendida que edulcora el carácter de Volodoso y de la que surgirá el príncipe Predilecto. Junto a los lances truculentos que han conducido a la entronización del personaje se abre paso el relato amoroso de la relación feliz sostenida con la ingenua Lauria, hija única del anciano margrave Almino que resiste a duras penas los envites constantes en la Marca Lorenta de Volodoso. El margrave inculca en su hija los valores de la obediencia y afabilidad para hacer de ella la anfitriona perfecta ante su imposibilidad de atender a Volodoso, diligencia que Lauria lleva hasta el extremo de entregarse sin rebozo a éste, consiguiendo convertirse en la única mujer amada sinceramente por el monarca. La generosa e inexperimentada Lauria impone un ejemplo de matrimonio natural muy cervantino pero no caballeresco; estas relaciones confluían finalmente en la ratificación sagrada de los votos, impidiendo así tanto la proliferación de dinastías bastardas. En *Olvidado Rey Gudú* el componente sociológico y edificante que entrañaba la sacramentación del vínculo matrimonial se anula, por lo que se vindica esta relación como el comportamiento más noble y afectuoso de que Volodoso ha sido capaz. Fruto de esta relación nacerá un niño

innominado, que cumplidos los quince años y fallecida Lauria, se encaminará hacia la corte de Olar para recibir la formación como bachiller y escudero del padre. La criatura carecerá de nombre porque su madre ha aguardado infructuosamente el regreso del padre y su decisión onomástica, pero ante la distinción afectiva e inclinación que Volodioso le profesa alcanza razonadamente el nombre de Predilecto. Con él, las estructuras temporales cíclicas de *Olvidado Rey Gudú* se reactivan, pues como Almíbar, el príncipe bastardo concita la elegancia y bondad natural que en la corte se disipan, así como la operatividad narrativa posterior que les hará, tanto a él como a su tío Almíbar, desempeñar funciones relevantes en la cláusula de lo amoroso hasta convertirlos en figuras análogas a la de Lanzarote. Por último, Predilecto es el personaje cuya formación más se asemeja a la de los protagonistas del romance por cuanto de mantenimiento de las etapas pre y post caballeresca mantiene.

La línea temática amorosa que, junto a la fantasía y la aventura, vertebra el romance de caballerías y que se ha abierto en *Olvidado Rey Gudú* a raíz de la inserción de la secundaria Lauria, continúa desarrollándose a través del capítulo titulado “Historia de la pequeña Ardid”, primero en incorporar al personaje coprotagonista de la novela (la madre del Rey), a quien acompañará el lector desde la infancia hasta su muerte. Ardid, personaje axial junto a su hijo y para cuyo trazado y etología se recurre a numerosos intertextos trascendidos en cuanto a lectura, urde unidades de acción amorosas pero también aventuras no de modo activo, sino intelectual o político, suscribiendo las pautas iniciales que sobre ella se proponen desde chiquilla. Al igual que con el episodio anterior, la estructura narrativa detiene circunstancialmente el foco concentrado en las hazañas de Volodioso para atender, mediante sendas pausas, al relato de los sucesos de dos personajes -aparentemente satélites- femeninos. Si bien la historia de Lauria se efectúa desde una analepsis heterodiegética completiva cuya única trascendencia es el nacimiento de Predilecto, la que atañe a la pequeña Ardid ofrece una simetría inicial en cuanto a repercusión, que muy pronto se verá superada. Ardid, hija menor del barón sureño Ansélico, asistirá a la hecatombe que sobre sus tierras, viñedos y familia infligirá un Volodioso inmisericorde con aquellos señores que le resisten. La niña ve morir a dos de sus hermanos en la confrontación, comprobando más tarde cómo las cabezas de su padre y hermano más joven son clavadas en picas y expuestas en las almenas del castillo derruido. Tutorada siempre por el Hechicero, la niña jurará vengar la muerte de los suyos (alineándose afectivamente con Volodioso, su futuro marido, de quien

recordamos hizo un juramento similar ante el cuerpo inane de la madre), prelujiéndose el motivo cidiano francés de la venganza femenina que requiere del matrimonio paradójico con el asesino del padre:

Destruiré a Volodioso; y mi hijo será el Rey más grande de cuantos el mundo ha conocido-soñaba-. Mi familia quedará vengada; mi sangre llevará la corona del que arrebató la vida a mi padre y mis hermanos y, a mí, todo lo que poseía en la tierra<sup>760</sup>.

Su infancia transcurrirá clandestinamente, con un componente altamente formativo que aguarda el momento oportuno para consumir su razón de ser. Ardid, reconvertida en doncella Teodor contemporánea, se presentará en la corte de Volodioso como dama sapiente que sólo a quien haya de desposarla transferirá sus conocimientos, cumpliéndose así el interdicto que el hada Feliciante le impuso al nacer y que no es sino la recuperación de otro motivo frecuente en el cuento de hadas que también auspició el nacimiento de Melusina, Mélior y Palestina. La sabiduría de la legendaria (e impostora) princesa velada no se ciñe tan sólo al conocimiento científico o erudito; la niña penetra el sentido trascendente pero también práctico de la realidad y sus actores, que hasta ella se acercan y que estupefactos por las resoluciones ofrecidas, contribuyen a difundir la fama justa que hasta el rey llega. Ardid activa otro de los mecanismos folclóricos de los cuentos y relatos tradicionales, el del matrimonio condicionado similar al de Melusina, mas con la salvedad de que en la niña no se operará transformación morfológica alguna pues todo responde al juego hábil por el que propalar unas condiciones mágicas supuestas en la princesa desconocida. El disfraz onomástico, físico y etológico surte el efecto deseado, y finalmente Volodioso promete matrimonio a Ardid, sin percatarse de que todavía es una chiquilla. La resolución de la pequeña conduce a que el designio albergado se cumpla, abrogando paradójicamente cualquier atisbo de niña malmaridada folclórica en ella; Ardid decide su futuro y con él, el del Reino. Contraídas las nupcias, la pequeña Ardid será confinada a una de las alas más alejadas del castillo para que complete su crecimiento, cayendo en el olvido más absoluto por parte de Volodioso. La elipsis de este semicierto abarcará seis años, en el transcurso de los cuales la reina ha

---

<sup>760</sup> Op. cit. p. 147.



alcanzado los trece, edad suficiente<sup>761</sup> para reaparecer espléndida ante Volodioso en una jornada cinegética muy del gusto cortesano. El reencuentro de los esposos (redescubrimiento por parte de él) reproduce la simbiosis entre el *locus amoenus* en el que se efectúa y el idilio que radica en la contemplación deleitosa del amante. Ardid se ofrece diligente a curar las heridas de Volodioso, produciéndose la anagnórisis que precipita la consumación del drutz (Ardid posee la misma edad que Oriana) y la rápida ascendencia de la Reina sobre el monarca pese a su juventud. Sin embargo, Ardid no contará, en su afán vengativo, con un enemigo poderoso, el amor, que llegado el momento profesará a Volodioso y que tras la traición de éste será determinante en la configuración afectiva del pequeño Gudú. La situación entre ambos esposos se estabiliza (Volodioso se encuentra atónito por la inteligencia y actitudes abiertas y nada remilgadas de su joven esposa), quedando encinta Ardid mientras el rey marcha a la conquista de la Estepa<sup>762</sup>. Allí, las batallas se resuelven sangrientas, y la victoria final de Volodioso pírrica aunque soberbia, porque como símbolo de su supremacía el rey ha capturada a la Princesa de la Estepa a la que exhibirá encadenada, humillándola y rebajándola a la categoría de trofeo personal de guerra. Convertida en amante del rey, los celos se desatan en Ardid, quien a punto de parir librará a la concubina del cautiverio e increpará a Volodioso por su comportamiento depravado. Ardid incurre en el error de desatar la ira del monarca; la caída de la reina en desgracia es inevitable y el cambio de fortuna la relega por tercera vez en su corta vida y durante otros seis años, a un torreón (el situado al Sur) en el que dará a luz un varón, defenestrado por todos. Sólo Almíbar custodiará la celda de la reina y al heredero legítimo.

Así, llegados a este punto, la novela retoma el modelo estructural de la dilatación de la trama principal, centrándose en una línea argumental secundaria conforme se acerca el nacimiento del heredero olvidado. Como ya ocurrió con los bastardos de Sikrosio, los de Volodioso reiteran el efecto coral de sus predecesores, intensificando la propia denominación del linaje la repugnancia que llegan a inspirar. Los hermanos Soeces, mayores que el hijo de Ardid, acaparan la atención del narrador durante los capítulos que preceden al parto de la reina, estipulándose las condiciones psicoafectivas

<sup>761</sup> El texto respeta las peculiaridades del desarrollo vital femenino durante la Edad Media de manera práctica.

<sup>762</sup> El territorio oriental comporta, a lo largo de toda la novela, la fascinación por lo desconocido porque su dominio validaría la supremacía de Olar y su monarca sobre el microcosmos en que se ubican, por frenar el avance de los temibles jinetes esteparios. La estepa termina convirtiéndose en una obsesión constante y distópica tanto para el padre como para el hijo.

antagónicas entre unos y otros que el propio título capitular “Príncipes” entraña desde el plural diversificador. Por su parte, el nacimiento de Gudú se recrea sobre premisas folclóricas desmitificadas para con el paradigma del romance de caballerías. El nacimiento de Gudú reúne por tanto, las siguientes condiciones, análogas unas y contrapuestas otras, a las amadisianas:

- 1) **El nacimiento se produce en cautividad**, aunque la reclusión de la madre podrá sobrevenir de modo forzoso o, como suele ser frecuente en la genealogía de los héroes tradicionales, voluntariamente. Helisena se confina en la torre para ocultar su estado porque es el resultado de un matrimonio natural y no sacramentado; Ardid -por el contrario- ha sido trasladada a la torre por la ira desatada en el rey, dado que repudia a la reina. La solución ofrecida por la novela resulta de menor tono poético, porque la situación que somete a Ardid no responde a la penuria que se arrostra por la pureza amorosa de los esposos naturales sino por la ignominia regia provocada por celos incontrolados. Sin embargo, al igual que Helisena y otras tantas reinas, Ardid contará con una pequeña camarilla femenina que la sirva y auxilie en aras de la lealtad absoluta. La Darioleta amadisiana se corresponde con Dolinda y Artisia, las dos jovencitas (casi niñas) que asisten a la reina, aún cuando sea más afectiva que útilmente.
- 2) La **clandestinidad** del nacimiento somete al recién nacido a la oscuridad y **ocultamiento** no ya de su carácter regio, sino de su misma persona. El nacimiento de los héroes y de Gudú remeda el modelo crístico; al encubrir la venida al mundo del *primus inter pares* y mantener en el anonimato a la figura singular, la reincorporación al mundo de éste se reviste de epifanía, solapada a la prueba iniciática o investidura en los primeros y al bautismo público en el segundo. Bajo el nacimiento humildísimo de Gudú, extensivo en todo al de Belén:

habían confeccionado entre las tres unos sencillísimos pañales, y con ellos, como si de un campesino se tratase, vistieron pobremente al que, sin saberlo ellas, sería, con el tiempo, el más grande Rey de Olar<sup>763</sup>

---

<sup>763</sup> Op. cit. p. 186.

subyace el plan mesiánico doble que su madre alberga para él, pues junto a la consumación de la venganza engrandecerá y debelará del olvido al reino.

- 3) Sin embargo, **Gudú no es un doncel expósito**. La gran diferencia que comporta el nacimiento de Gudú con el de sus predecesores caballerescos castellanos radica en que el niño no es abandonado. La ilicitud social de las relaciones entre Helisena y Perión imponía el secreto absoluto en torno al nacimiento de Amadís, que sólo se reencuentra con el padre a través de la anagnórisis providencial una vez abandonada la puericia. El hijo de Ardid no es el fruto de unas relaciones prematrimoniales, la madre es la Reina por derecho propio y al niño le corresponden los derechos dinásticos plenos por ser el primogénito para el matrimonio (y unigénito en el caso de Ardid). Su abandono se desestima porque Gudú es la clave de la venganza que su madre planeó. Gudú transgrede así el prototipo del infante lanzado a las aguas (como Amadís, Moisés o, deconstructivamente, Lázaro), permaneciendo junto a la madre hasta el momento de su reconocimiento social y funcional por Volodoso.
- 4) En el niño también **se anula el patrón onomástico funcional del héroe**. La plurionomasia pauta las diferentes etapas vitales del caballero, e incluso Don Quijote procura sobre sí las traslaciones semánticas de su santo y seña a lo largo de su ruta. En Gudú no se opera ninguna motivación intrínseca para su denominación. Amadís, como toda la esfera de héroes caballerescos, posee onomástica parlante que se vincula con la raíz de amar e incide en la fidelidad como amante que quedará ratificada ante el Arco de los Leales Amadores conjurado por Urganda. Inicialmente, el personaje de Montalvo recibe de su madre otro nombre harto significativo, “Amadís sin Tiempo”, ante la incertidumbre absoluta que sobre el futuro del recién nacido se cierne. La onomástica de Gudú es dada por la reina

Un fraile del convento de los Abundios [...] le impuso de nombre  
Gudú –como su madre ordenó<sup>764</sup>–,

como también la de Cristo conforme el arcángel indica a María<sup>765</sup>, mas a diferencia de éste no contiene evocación o connotación semántica alguna, tan

---

<sup>764</sup> Op. cit. p. 199.

sólo parece filiarse fonéticamente con raíces germánicas y, por analogía masculina, con Gúdula, nombre vigente también hoy<sup>766</sup>. El niño igualmente carece de señales o marcas relevantes que lo individualicen y puedan servir de claves para posteriores anagnórisis paternofiliales. Ni manchas, ni letras bermejas prodigiosas grabadas en la piel, ni espadas o imágenes atomizadoras diferencian al niño de cualquier otro. El niño es moreno y con peculiar mirada azulnegra<sup>767</sup>, robusto, fuerte y sano, preludio de la belleza y fascinación física que causará más tarde.

Mientras, ajeno a todo y todos, en la corte, Volodioso continuará enalteciendo a Predilecto a quien alecciona e instruye cortesantemente manteniendo el discurso doctrinal de los espejos y relojes de príncipes que también Don Quijote actualiza paternofilialmente ante la marcha de Sancho a Barataria:

Hijo mío –le habló alguna vez, cuando, a solas, galopaban por los alrededores de la ciudad-, es bueno para un Rey aparecer justo y magnánimo, y hasta perdonar los agravios: pero he dicho parecer, no ser. Así que, atiende esto: en la vida de un Rey, ocasiones hay para llevar a cabo todas estas cosas, pero recuerda que sobre todas estas cualidades hay otra mayor y a la cual deben doblegarse las antedichas: el don de la oportunidad. Ser justo, magnánimo o noble a destiempo, es el peor de los males que le puedes infligir al Reino y a ti mismo, pues tan sutiles y delicadas armas deben usarse con gran tiento y mesura<sup>768</sup>.

El ideograma estipulado por Volodioso se revela más pragmático que utópico, porque tanto él como la reina, consejera principal de Gudú cuando éste haya subido al trono, estarán mediatizados por un maquiavelismo del que carecen los hipertextos primitivos medievales. Sin embargo, el final de Volodioso se aproxima hasta que acontece en el capítulo “La muerte del jabalí”, título dilógico pues denotativamente refiere cómo la presa muere alanceada por el Rey en pleno ejercicio cazador, mientras que simbólicamente animaliza de modo enaltecedor a Volodioso; el rey del Bosque es

<sup>765</sup> Lc 2, 21.

<sup>766</sup> Santa Gúdula es la patrona de Bruselas.

<sup>767</sup> Frente a la mirada folclórica que sí posee Ardid -y que se analizará en bloques sucesivos-, o la bicromía de las pupilas del malvado consejero Tesgarino, que tanto recuerda a Aiol o Alejandro Magno si bien por motivos bien distintos.

<sup>768</sup> Op. cit. p. 203.

aniquilado por el Rey de Olar, y éste muere a su vez como consecuencia de la cogida mortal del animal indómito. La escena cinegética contiene raíces intertextuales mitográficas que también reproducen el romance artúrico y caballeresco<sup>769</sup>. La batida clásica es la que concita a Meleagro y Atalanta para dar muerte al fiero animal con el que Artemisa castiga Calidón, por lo que el animal entraña fuerza y dominio (también simbolismo) en el bestiario narrativo de Matute<sup>770</sup>. El episodio se banaliza en el romance como mero entretenimiento cortesano, adquiriendo sin embargo en la novela la función de una *laudatio* telúrica por la trasposición de cualidades que se origina entre hombre y bestia:

Con fiereza, de Rey a Rey, derribó a Volodioso de su asiento, le clavó en la garganta y pecho sus enormes colmillos, y al sol otoñal relucieron juntas las armas de la bestia Rey y la copa de oro del viejo guerrero<sup>771</sup>.

Como Arturo concita sobre sí las capacidades del león, el oso y el cuervo<sup>772</sup>, así Volodioso asume la bravura pero también violencia del jabalí enemigo que lo abate pero también halaga su ego de cazador real. Nuevamente operan el cambio de fortuna y la caída, en este caso no de príncipes, sino del Rey. Volodioso revive el pánico a la muerte que albergó ante la contemplación del dragón ya lejano su padre, dada la conciencia plena de aquélla en los instantes finales. El rey, que por fin comprende la vanidad de vanidades del *Eclesiástés*, no ha zanjado la cuestión sucesoria, pues Volodioso no cuenta con el derecho al trono del olvidado Gudú (que a la sazón cuenta seis años) y, herido mortalmente, es trasladado al castillo en el que agonizante decide investir a

<sup>769</sup> También se convirtieron en *La torre vigía* en detonantes del episodio iniciático para el protagonista que alcanzaba y vencía a un jabalí análogo, acaso prelude de éste.

<sup>770</sup> “Decían que el jabalí no debía tocarse y aún menos matarse [...] El jabalí -y especialmente el de pelaje de oro- era mitad sagrado, mitad criatura infernal. Pero, en todo caso, tratábase de una criatura sobrenatural, solía acompañar por bosques y praderas a la esencia, fuerza o quizá dios –sin duda ya muerto, o al menos enterrado por la fe de Roma- proveedor de la fecundidad”. Ana María Matute, *La torre vigía*, Barcelona, Lumen, 1997, 3ª edición, p. 43.

<sup>771</sup> Op. cit. pp. 215-216.

<sup>772</sup> El antropónimo del rey ha sido motivo de controversia a lo largo de la historia, si bien viene imponiéndose como base léxica y semántica sobre la que justificarse la raíz celta “art” (oso). Para José Ignacio Gracia Noriega “Art es el nombre de la divinidad céltica de la tierra y en antiguo irlandés significa piedra o roca: de aquí deriva la palabra inglesa “earth” (tierra), según Enric Crespi. Otra posibilidad es la palabra galesa “Arth gwyr”, con el sentido de “hombre-oso” [...] No obstante, entre los animales totémicos de Arturo no figura el oso, sino el dragón, el león y, después de su retirada a Avalón, el cuervo. De manera que, al cabo, el rey solar (león) y el hombre oso (arthos) confluyen en el modesto cuervo, en funciones de observador del reino al que el rey que fue y será ha de volver”. José Ignacio Gracia Noriega, *El reino mágico de Arturo*, Madrid, La esfera de los libros, 2009, pp. 77-78.

Predilecto, legitimándolo de entre los bastardos. La revelación regia de Gudú como postulante al trono y la epifanía consecuente enlazan de nuevo con la revisión de otro motivo veterotestamentario de proclamación sucesoria (si bien modificando algún matiz). El motivo rescata a Jacob<sup>773</sup> y al ciego Isaac, que ungía a su primogénito con el gesto atávico de la imposición de manos. Tan primitiva liturgia se conserva en Olar

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<sup>774</sup>,

y la resolución del derecho sucesorio retoma los roles principales, invirtiendo la función y lectura última. Como Jacob, Gudú usurpa la bendición al hermano mayor distinguido por el afecto del padre, aunque sin voluntad alguna pues el niño habrá entrado en la estancia “providencialmente” persiguiendo una pelota azul. La mano de Volodoso se posa definitivamente -y para sorpresa de todos- sobre la cabeza rizada del pequeño, como la de Isaac sobre Jacob tras haber creído reconocer en él a Esaú por los brazos impostadamente velludos. Sin embargo, mientras que el relato bíblico invierte la legitimidad de los hermanos a través del *quid pro quo*, en *Olvidado Rey Gudú* prevalece la licitud del heredero frente al bastardo, aun cuando éste ocupa un puesto preferente en la horquilla de los afectos del Rey y padre. Desde este instante, Gudú es designado rey pese a su carácter infantil, careciendo de toda etapa de escudería o preparación para el ejercicio egregio tal como acontece en el romance caballeresco tradicional, al tiempo que la regencia, asumida por la reina Ardid, traerá un periodo de profundas transformaciones políticas y sociales al reino de Olar a instancias de su labor astuta y la proyección exponencial que el personaje femenino deuteragonista comienza a experimentar.

El segundo de los bloques de que se compone la novela establece, como columna vertebral en el trazado de la etopeya de Gudú, el predeterminismo folclórico que auspicia el destino del protagonista. Se trata de un momento fundamental en el desarrollo del texto y la exégesis final que le confiere su autora. Gudú, el personaje que

---

<sup>773</sup> Esaú había cedido los derechos conferidos por la primogenitura a Jacob a cambio de un plato de lentejas, aunque éste debió cubrir su brazo con un trozo de vellón para que el ciego Isaac no lo reconociese al tocarlo, dada la diferencia entre el miembro hirsuto del mayor y el brazo juvenil terso del pequeño. Gn 27, 1-29.

<sup>774</sup> Op. cit. p. 220.

ha nacido con libre albedrío a diferencia de tantos otros roles heroicos que lo preceden en el formato genérico del romance, verá modificada esta condición primigenia a tenor del trastrocamiento artificial del fátum desconocido. Gudú, que se ha desmarcado inicialmente de hechizos y cláusulas sobrenaturales al estilo de las que condenan a Melusina y sus hermanas, es sometido por la reina Ardid al conjuro por el que se le extirpa su capacidad de amar en aras de consumir su máxima y doble aspiración: la venganza de Volodioso y el engrandecimiento de la valía del niño como futuro rey. Ardid anhela que el hijo exceda en magnificencia regia al padre, para lo que estima oportuno la anulación de toda capacidad de afecto, a la que considera debilitadora. La reina optará por la deshumanización de su hijo, abrogando toda pulsión dimanada en el amor o devenida hacia el mismo. Ni la misericordia, ni la indulgencia, ni la compasión, ni el afecto, la ternura, la empatía o el sacrificio gratuito condicionarán el ethos del niño rey, a quien sólo se le han preservado emociones y actitudes como la admiración y el respeto, así como una inteligencia brillantísima y audaz con la que suplirá las carencias de una vida afectiva. Gudú se ha convertido en el personaje somático de la epístola paulina<sup>775</sup>, y atesorándolo todo, carecerá de todo porque se le ha invalidado la más nimia inclinación emocional positiva:

Queridos míos [...] la cuestión es simple y complicada a la vez, y para ello necesito imprescindiblemente de vuestras artes y sabiduría. Trátase, lo digo de una vez, de incapacitar totalmente a Gudú para cualquier forma de amor al prójimo<sup>776</sup>.

El rey, alienado por comportamientos maquinales disociados de cualquier inclinación afectuosa, revoca la significación tradicional del personaje heroico épico y caballeresco. El *primus inter pares*, a quien Valle contempla de rodillas porque sólo desde esta posición se agiganta la talla moral y sociopolítica del héroe, resultaba secularmente inhumano al estar concebido como entidad aglutinante de cualidades y calidades superlativas. Idéntica desnaturalización recae sobre Gudú tras el hechizo, mas no por despojarlo de la medida natural en que se presentan los afectos en el hombre corriente, sino precisamente por la supresión o ausencia absoluta de aquéllos en él, que le trascategoriza ópticamente en una suerte de androide sin sentimientos pertenecientes

<sup>775</sup> I Cor 13, 1-3.

<sup>776</sup> Op. cit. p. 230.

a la órbita de lo amoroso. Gudú, personaje del que se mostrarán sus dobleces y sombras (la tiranía, la impaciencia o la irascibilidad sanguinaria) junto a sus luces (inteligencia preclara para la estrategia militar, austeridad o curiosidad absoluta ante la cartografía que constriñe a Olar) tampoco resulta un carácter de los observados en pie, porque en él se invalida el rasgo realista del amor o la ternura con todo referente humano. El rey adquiere la proporción suntuosa y funcional de sus homólogos literarios y se consolida como peculiar y moderno héroe en reverso, porque mientras que la conmiseración hace que Carlomagno prorrumpe en llanto ante los cadáveres de los Pares y soldados masacrados y Arturo manifieste preocupación diligente por sus caballeros cuando éstos persiguen el Grial, Gudú periclita estas emociones y funge como perfecto ejecutor militar de planes orientados al engrandecimiento de Olar. Sin embargo, el hechizo que hará de Gudú un ser deshumanizado (paráfrasis del maquinismo emocional finisecular o posmoderno) revelará ante el Trasgo y el Hechicero su naturaleza imperfecta y, por tanto, los riesgos que entraña. La concesión hecha a la falibilidad del conjuro entronca nuevamente con las condiciones impuestas por terceros en el nacimiento del héroe folclórico y en especial el del cuento de hadas. Éstos ofrecen una tipología doble: frente al oráculo vaticinador irrevocable que rige la tragedia (Edipo o Teseo) se encuentra el sometido a una cláusula prohibitiva que, en caso de ser trasgredida, abocará a la desgracia al niño. El interdicto podría permanecer inactivo durante toda la vida del héroe (en ese caso, no habría conflicto, ni agón, ni aventura posible y por tanto no es un modelo operativo pragmáticamente), pero la práctica procura que aquél se vea quebrantado para que sobre el héroe recaiga el anatema. El de Gudú actúa en términos análogos y se vincula al llanto como desencadenante de la condena, dada la trasposición inmediata entre afecto y lloro como posible manifestación (dentro de la variedad) de cualquier pulsión:

Como bien sabes, no existe conjuro, encantamiento o trato con las Fuerzas Mayores que no se halle supeditado a alguna cláusula, que (depende de las circunstancias) puede no resultar, a la larga, contraproducente. 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 [...] alguna vez el sujeto tratado con tales procedimientos llegara a derramar una lágrima, tanto él como todo aquello donde él hubiese puesto su planta, y



todos aquellos que con él hubieran existido, desaparecerán para siempre en el Olvido, en el Tiempo y en la Tierra<sup>777</sup>.

Aparentemente, la premisa podría resultar tenue al dictado de si no se ama, no se llora. Sin embargo, el título de la novela ha trazado ya una línea adventicia del sentido último con que se dota a la obra. Si finalmente Gudú ha de convertirse en el rey olvidado, la expectación lectora virará en la indagación de las emociones reales hasta descubrir a quién habrá amado hasta el extremo de llorar. El rey que se ubica *donde habite el olvido* verá redimida finalmente su memoria y su grandeza (la perseguida por Ardid) no por la gesta, sino por la *chanson*, no por la historia sino por la recreación desde la Literatura de una estirpe, un monarca y un reino que, por el pacto de ficción suscrito por el lector, debieron existir pragmáticamente. La fascinación del rey por la historiografía legendarizada y la epopeya que se adivina en sus lecturas, o la admiración por los hechos que engrandecieron imperios y personajes en la Antigüedad conducirán a Gudú a patrocinar la redacción de los acontecimientos de su reino propio. Sin embargo, la prolepsis alojada en el título impide que cualquier crónica haya sido rescatada; *Olvidado Rey Gudú* es el relato, alegórico, neoépico y lírico de aquellos sucesos desde la consigna de la ficción que eterniza.

Mientras tanto, otro de los puntales temáticos del texto y la trayectoria de Matute irrumpe tibiamente para desarrollarse conforme avance la trama de la mano de Predilecto. La injusticia social o el desvalimiento que se cierne sobre los mineros del país de los Desdichados (especular a la que vertebra *Los hijos muertos*) comparecen como constante argumental contrapuesta al idealismo absoluto de los hipertextos caballerescos. Lejos de la estética de una *Germinal*, la confrontación social resulta no obstante análoga, si bien universalizada por términos anejos a toda miseria. La pareja de hermanos -Gudú inexperto pero práctico, Predilecto conmovido- expondrá de modo lapidario sus actitudes al respecto:

-¿Qué hay allí? -Allí [...] habitan gentes miserables, que trabajan en las minas del Reino, y algunos carboneros. Les llaman las tierras de los Desdichados. -¿Son útiles? [...] - Lo son-dijo Predilecto, con voz dolorida y tono de contenida indignación-. Pero nadie quiere reconocerlo y darles una

<sup>777</sup> Op. cit. pp. 232-233.

---

vida más desahogada y más digna. Señor, si un día reináis, como espero, no os olvidéis de ellos<sup>778</sup>.

La empatía solidaria con los miserables y la crítica hacia el maniqueísmo insoslayable que aglutina riquezas proporcionales a la iniquidad ya son embrionarias y regirán más adelante el decurso argumental de la novela. Mientras, la iniciación sexual de Gudú se produce desde la curiosidad experimental precoz (Amadís cuenta con apenas quince años cuando se encuentra con Oriana). Si Predilecto somatiza el cumplimiento de las pautas del Midi cortesano -actuando de grado doncellas y casadas-, Gudú ha sido testigo de las bajas pasiones de los Soeces, no por voyeurismo celestinesco, sino por consciencia pedagógica que lo insta a cumplir con dicha experiencia como monarca. Desprovisto de todo sentimentalismo y bajo numerosos disfraces que garantizan al rey que las jóvenes se acercan a él por su encanto propio y no por su persona egregia, Gudú considera que su iniciación carnal (al menos ante el reino) debe aparejarse finalmente con la coronación. El rey diseñará una estrategia para poder anticipar su entronización, pese a que le restan cuatro años (Gudú cuenta con catorce); tras confesar sus desaforadas inclinaciones sexuales a su consejero, informará taimadamente de que sólo podrá sofocarlas dentro del matrimonio, como corresponde por otra parte a su dignidad real. Si en la reina se observó a la *docta puellae* prematura, el rey mantiene una etología similar, resultando indecorosas poéticamente las argumentaciones de un muchacho de catorce años que apela a su fogosidad física para garantizarse la pronta subida al trono al quedar conciliados matrimonio y coronación en las costumbres de Olar. El Conde Tusó, consejero nominal (como bien lo conceptúa Ardid e incluso él mismo), volverá a abrigar esperanzas para afianzar en el trono a Ancio, su protegido, primogénito de los hermanos Soeces, bastardo de Volodioso y mayor que Gudú. Sin embargo, bajo la encomienda de Gudú al Conde de buscar a la candidata ideal, pendiente no obstante la aprobación final de la reina Ardid, se esconde un delicado plan de descrédito definitivo del asesor abyecto. La reina, paralelamente, iniciará la búsqueda de la verdadera esposa de Rey en el Libro de los Linajes, pues queda convenido que rechazará por sistema a la candidata del Conde. El tiempo dilatado favorece las disensiones previstas por Gudú, cuyo plan comenzará a ejecutarse

---

<sup>778</sup> Op. cit. p. 246.

maquinalmente<sup>779</sup>, previendo (y necesitando) la felonía de Tuso como consciente detonante. Anticipándose a la sedición, Gudú habrá enviado un destacamento para rescatar al pequeño heredero Príncipe Contrahecho (dotado con un medallón que acredita su linaje), y ocultarlo en la Corte Negra. En el refugio militar de Gudú permanecerá con identidad encubierta el niño hasta que una nueva anagnórisis le restituya un papel preponderante (y orquestado maquiavélicamente). Ante este giro, si con el rey se invalidaron algunos de los parámetros del nacimiento del héroe tradicional, de la mano del Príncipe Contrahecho se restituyen otros tantos, tales como el salvamento de una muerte segura (como en el caso de Moisés o la propia figura crística), así como el encubrimiento del personaje hasta la edad en que su presencia resulte funcional, tal como ocurrirá con los jóvenes Arturo, Amadís... Gudú, en una jugada no menos perjura, recriminará a Tuso sus argucias nupciales y sus aspiraciones de poder subrepticias, estando dispuesto a jurar ante el pueblo que él no desea casarse y menos con la hija del hermano asesino del Conde. Gudú resulta tan fementido como el propio antagonista para conseguir sus propósitos, desautorizando el canon modélico del regente con su conducta innoble. El desenmascaramiento del consejero se acompaña de la divulgación del asesinato del rey Argante por un Usurpino transformado en Macbeth trémulo, así como de la confirmación (al exponer la medalla) de que el pequeño Contrahecho permanece seguro en su benévolo poder, regalado tiernamente por la reina que en él vuelca sus afectos maternos. El efecto surtido es el esperado por el rey de catorce años; los nobles, alineados junto a él, exigirán la ejecución del asesor, demanda a la que Gudú contestará con estudiada generosidad<sup>780</sup>, perdonándole la vida pero desterrándolo de Olar. Gudú, conocedor de que el odio profesado lo acercará a Usurpino y los hermanos se sublevarán rápidamente contra Olar, no aguarda sino la ocasión del estallido de la guerra, la necesidad de acaudillar el ejército y precipitar, lícitamente por fin, su coronación. Declarada la guerra a Olar por los hermanos, y tras la arenga tradicional a los soldados, Gudú se autoimpondrá la corona en una ceremonia austera y

<sup>779</sup> Las diligencias del consejero lo conducen hasta su hermano Usurpino, su homólogo ante el rey Argante, con la pretensión de que asesine al monarca, se corone (la onomástica resulta parlante una vez más) y presente a su hija y sobrina Indra (respectivamente), como pretendiente de Gudú. Conseguido este propósito, la muchacha se coronaría como doble reina (del País de los Desfiladeros y de Olar), fusionando ambos hermanos un gran reino.

<sup>780</sup> Coincide sin embargo su actuación con el ideograma o reloj peculiar que ya tuvimos oportunidad de escuchar en Volodoso, con el fin de granjearse el afecto y reconocimiento de los nobles de su padre maltrecho y degenerado moralmente.

rígida, desprovista de toda la suntuosidad solemne del relato histórico decimonónico e incluso *El unicornio*<sup>781</sup>:

el Abad estuvo en trance de desplomarse [...] tomó en sus temblorosas manos la corona. Pero como mucho tardaba, y mucho le costaba alzarla – pesaba más de lo que podía suponer-, 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<sup>782</sup>.

Mientras, solapado a la aventura tradicional y castrense, se recupera el episodio amoroso. Hallaremos así a Predilecto enamorado del retrato de la única candidata seleccionada por Ardid, la enigmática princesa Tontina. El enamoramiento folclórico sobre la base de la belleza insuperable oída o mostrada a través de una efigie<sup>783</sup> reaparece al tiempo que la piedra azul laminada que otrora le entregase Ardid al príncipe se le hincó en el pecho. La funcionalidad de este amor fatídico que, como a Tristán e Isolda, une a los amantes sin que medie la voluntad de éstos, radica en la temporalidad cíclica o eterno retorno trabajado en el texto, que termina geminando la relación que se entabló entre Volodioso, Ardid y Almíbar, actualizada ahora con el rey Gudú, la reina Tontina y el hermano del primero, Predilecto. Sólo la sensibilidad de la por ahora Princesa invalidará la permanencia en el tiempo del triángulo amoroso cortesano. Entre tanto, la guerra es simultánea y se procede al despliegue de unidades descriptivas de carácter épico que acercan la trama a cuantos pasajes bélicos nutren el romance de caballerías gracias a estocadas épicas y campos rebosantes de sangre. La fidelidad fraguada entre el héroe y su escudero, que funde en alianza fraterna a Roldán con Oliveros, Arturo con Lanzarote, Rodrigo con Minaya, o Aquiles con Patroclo, se vuelve a respetar en la pareja Gudú-Predilecto. Las escenas vibrantes y de gran plasticidad visual rememoran isotopías y cronotopos pertenecientes al viejo romance:

Por primera vez, Gudú blandía la espada de su padre, Volodioso el Engrandecedor, roja de sangre. Y por primera vez, su brazo y su espada penetraron en la carne de otros hombres: atravesaban vientres, riñones,

<sup>781</sup> En realidad se ha recuperado la esencia y simplicidad prácticas de las primitivas ceremonias medievales descritas por Flori y reguladas por el rey Sabio o Llull.

<sup>782</sup> Op. cit. p. 300.

<sup>783</sup> Se ha seguido para ello el modelo de las presentaciones oficiales cortesanas e incluso reales; téngase en cuenta, por ejemplo, el conocimiento que el Rey Prudente, entre otros, tuvo de su segunda esposa, tan sólo dada a conocer mediante un retrato.

pechos, y surgía de nuevo como un relámpago, entre las hogueras donde los cuerpos se revolcaban por el suelo. Predilecto, si bien combatía con valor a su lado, se estremeció al ver aquella figura de muchacho a su lado, que crecía y crecía como un gigante<sup>784</sup>.

La voz narradora reseña por dos veces el carácter iniciático de la contienda para el protagonista, que manifiesta su naturaleza extraordinaria para el ejercicio de la guerra, no ya como actividad supeditada al espíritu de cruzada que organizaba el romance, sino como procedimiento que lo engrandece en lo personal y que se refleja en la asunción de proporciones ciclópeas (“como un gigante”), preludio simbólico de una *laudatio* que emulará a la de los grandes monarcas contemporáneos a Gudú. Sin embargo, a diferencia de Carlomagno, la contemplación de la planicie sembrada de cadáveres no arrancará lamento alguno en el rey, imposibilitado para la conmiseración. Las batallas no son propendidas por el enemigo sino por el propio Gudú, cuyas estrategias para obtener el reino de un Usurpino agazapado en el Desfiladero mortal recuerdan puntualmente el desarrollo del episodio de las Termópilas. La avanzadilla mermada que sirve de cebo a las tropas enemigas, el grito falaz de que el rey Gudú ha muerto y la motivación mortal de los soldados del Conde concluirán con la victoria final del muchacho, cuya preocupación por constatar el triunfo impele a solicitar al Hechicero que todo lo ponga por escrito y hasta retóricamente:

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 mi ejército<sup>785</sup>.

La conciencia historiográfica de Gudú se abre paso solapada al conocimiento indirecto para el lector del texto que el Hechicero manuscibirá desde entonces, y que aboca a la revisión contemporánea del manuscrito encontrado secular, autorizado y firmado por el personaje sabio o mago que, como Belonia, Frestón o Atlas consigna lo ocurrido al caballero (y monarca) que al fin y al cabo es Gudú. Resulta también interesante la observación que el protagonista efectúa sobre el estilo con que ha de trascibirse el suceso; el preciosismo y vocación retórica que se entraña en el “primor”

---

<sup>784</sup> Op. cit. p. 315.

<sup>785</sup> Op. cit. p. 313.

con que habrá de volcarse la gesta invita a considerar no sólo la pretensión historiográfica, también la estética del manuscrito, instalándolo en el relato épico para Gudú y en la novela definitiva y moderna que recupera la peculiar *chanson de geste* de la estirpe reinante en Olar. Un último detalle vendrá a incidir argumentalmente en otra de las líneas constructoras básicas de la obra de Matute: el cainismo contrapuesto a la fraternidad. La paradoja pauta las últimas intervenciones de tres parejas de hermanos: frente a Tusó y Usurpino, que en pleno fragor de la batalla han muerto abrazados (imagen ésta que conturba a Predilecto), Gudú y el bastardo Ancio combatirán a muerte como Eteocles o Polinices renovados, si bien será el primero quien degüelle inmisericorde al segundo, añadiendo al rol fratricida el vejatorio de Aquiles al arrastrar con su corcel el cadáver de Ancio (vulgar deconstrucción de Héctor). Por último, Predilecto se verá paralizado ante Furcio, el menor de los Soeces, que le suplicará aterrado que lo deje vivir. Titubeante, es el golpe certero de Gudú jinete el que siega la vida del más pequeño de todos sus hermanos. Gudú, Predilecto, Ancio y Furcio lo son por parte de padre, y aunque se han decantado por facciones contrapuestas e innegablemente enfrentadas, la resolución fría del rey consolida que nada hay en él de bueno; fratricida, sanguinario, vengativo y desconfiado, Gudú es el héroe deshumanizado y aterrador. La incorporación de combates fratricidas en el romance de caballerías no resultaba frecuente, mas si llegaba el momento de incluirlos la resolución de éstos difería notablemente de la impuesta por Gudú, pues se resolvían en tablas dado que su lid se amparaba en la ignorancia de la identidad del otro, así en la cuarta parte de Don Clarián:

Todos aquellos valentísimos caballeros y señores miraban en esta hora la gran batalla, tan espantados de la fortaleza del rey Floramante como del troyano ardimiento del Caballero de los Laureles. Por ende, a ninguno daban mejoría [...] he aquí do llega Lidamán de Ganaíl [...] púsose a mirar la brava batalla que con el de los Laureles había. Y mirando en él ahincadamente, dióle salto en el corazón diciendo [...] -¡Estad quedos, mis buenos señores y amigos! ¡Estad quedos y no vayáis más adelante con vuestra furiosa batalla, que malamente erraréis! Y llegando a ellos, contra el Caballero de los Laureles dijo: -Señor Vitoraldo, sabed que este caballero con quien combatís es vuestro propio hermano el rey Floramante.

[...] Y, sacando el yelmo, le pidió amorosamente perdón. Y el rey Floramante lo abrazó con las lágrimas en los ojos<sup>786</sup>.

La intransigencia vesánica del joven rey no parece colmarse, anhela su cénit aún lejano y su progresión plantea un nuevo episodio al declarar arbitrariamente bruja a una muchacha esteparia, condenándola a la hoguera. La escena se nos revela profundamente intertextual por cuanto de valores temporales contiene: en el quemadero, la mujer fungirá como oráculo que anticipe críticamente el fin patético lastrado por la vulgaridad del rey que aspira a una suerte de *monarchia universalis* y a la fama medieval. La estampa, tan similar en su funcionalidad interna a la del juicio de las brujas que alertan a Banquo y Macbeth, pero también a la prolepsis que Presina lanza sobre Aiol y Ozil, había sido tratada ya por Matute en *La torre vigía*, donde se ofrecía un episodio similar en el que, con mayor lirismo, se condensaban las claves no de la caída del protagonista, sino de su iniciación en la conciencia de la maldad humana<sup>787</sup>. Pero Gudú no asiste atónito al espectáculo como el torrero, Gudú es la causa, pero también el objeto, de tan macabra pira.

Estructuralmente, la novela está avanzando desde lo que podría calificarse como “Gudú dilatado” ante la disociación de la trama en dos grandes núcleos correspondientes al amor y la aventura. La llegada de la Princesa Tontina a Olar en ausencia de Gudú exigirá la actuación protocolaria conveniente al matrimonio por poderes, reemplazando al monarca Predilecto<sup>788</sup>. Si Tristán es el encargado de la custodia de Iseo, Predilecto remeda el rol del amor fatídico al comprobar que la atracción irracional y eterna entre su cuñada y él mismo viene somatizada por la

<sup>786</sup> *Aventuras de libros de caballerías*, edición de Jesús Maire Bobes, p. 174.

<sup>787</sup> “En aquella ocasión acusábanlas de brujería [madre e hija, habitantes de las lindes del bosque], mal de ojo y pactos inconfesables con el Señor de los Abismos, pues de un tiempo a aquella parte venían acumulándose en nuestro lugar muchas desgracias [...] Los ánimos rebullían muy exasperados. [...] Quién sabe bajo qué astutas persuasiones se logró arrancar a ambas mujeres la confesión y reconocimiento de culpa en tamaños desmanes: lo cierto es que así fue [...] La sentencia no se hizo esperar. [...] Contemplando estas cosas supe que en mí yacía el suplicio desde muy remotas memorias, que seguiría conociéndolo y reconociéndolo aún muy largamente, a través de muchos hombres y de muchos tiempos. [...] Perdí la voz por algún tiempo. Luego, poco a poco –no sé con precisión de qué manera- la fui recuperando. En mi memoria quedó, en cambio, un firme convencimiento: la anciana –bruja o no bruja- no me había maldecido. Antes bien, de entre todos los hombres, mujeres, niños y bestias que presenciaron su tormento, me supe objeto de su especial elección”. *La torre vigía*, pp. 20-24.

<sup>788</sup> Como en otras ocasiones, se trata de la revisión de un motivo tipificado por la escuela finlandesa bajo la nomenclatura 403 “La novia negra y la novia blanca”, subcategoría 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 por ella. La renovación sobre el motivo es de tradición bretona y artúrica, instalándose el episodio de la novela en esta línea pese a la raíz folclórica.

complementación de las piedras azules laminadas que cada uno de ellos porta al cuello y que desemboca en el enamoramiento irremisible (como en la pareja precedente), adúltero y clandestino.

La dilatación estructural y el compás binario temático del texto se materializan en especial en los capítulos “El Árbol de los juegos” y siguiente. A la truculencia sanguinaria de los que los preceden se contraponen el cambio de tono profundamente lírico y naïf de la pausa destinada al *showing* frente al *telling* previo. El capítulo se ocupa del tratamiento intertextual del folclore infantil nórdico (y en especial danés), como homenaje y reelaboración implícita de Andersen, a quien se menciona expresamente en la dedicatoria de la novela. La perspectiva infantil adoptada relata pormenorizadamente la llegada de la comitiva edulcorada y desconcertante de Tontina, el Príncipe Once (Lohengrin recuperado y análogo morfológicamente al Policisne de Boecia como analizaremos más tarde) y su cortejo. La infancia, recreada como isotopía del paraíso perdido, contrasta vivamente con esa otra imposible de perder porque nunca se poseyó, plagada de formaciones y conocimientos que ha sido la de Ardid y Gudú, así como antitética a la de aquéllos que ahogó la miseria y que comparece en *Los Abel* y muy especialmente en *Los hijos muertos* de la mano de la Tanaya. La infancia, a la que se soslaya por mínimamente funcional en el romance de caballerías, recobra en *Olvidado Rey Gudú* un valor simbólico porque determina la construcción del carácter humano y espacializa al mismo tiempo la potencialidad de todo mundo posible. El universo de la comitiva es el del juego y la interpretación, al modo en que el verbo inglés<sup>789</sup> recoge ambas acepciones. La boda por poderes no es más que un juego para ellos en esta versión contemporánea del País de Nunca Jamás, y todo rezuma inefabilidad e imprecisión que explota en evocaciones sinestésicas e hiperestésicas alojadas en antítesis muy del gusto de la novela lírica:

Aquel raro vientecillo que desde hacía unos días agitara cortinajes y tapices, árboles y cabellos, se intensificaba por días, y no aumentaba en fuerza, ni en violencia; más propiamente, diríase que se esparcía, hacía patente y se adueñaba de los ánimos, como si en vez de aire -suave y fresco, pero no frío; rápido pero no arrasador- se asemejara más a un perfume que a otra cosa”, “poco a poco, estas estancias se habían

---

<sup>789</sup> To play.



transformado de tal manera, que nadie hubiera podido reconocerlas. Pues si bien los muebles y enseres eran los mismos, no su posición, de forma que todo parecía igual y totalmente distinto<sup>790</sup>.

La desazón de los olarenses ante la extraña comitiva radica en el desconocimiento absoluto y máxima ignorancia en materia literaria, pues no deberá olvidarse que el reino de Gudú es semiágrafo, carece de todo folclore o literatura y sólo con extraños libros y mapas importados por el Hechicero, y la crónica o poema que a su vez comienza a concebirse cuenta. Mientras que Gudú satisface su erotomanía con el nuevo personaje de la Ondina, el neoplatonismo fatídico activa la otredad amorosa a partir del re-conocimiento del ser amado rescatado al tiempo para su hermano y ya legítima esposa Tontina. Como para Salinas, el sujeto amado está predestinado, y para Predilecto es reconocible por la voz a él debida:

Predilecto no había contemplado el rostro de Tontina, pero sí oído su voz, lejana y rara [...] Una voz honda y leve, estremecedora y ligera, como la brisa que, súbitamente, agitaba la superficie de las aguas

Y entonces, oyó nuevamente la voz de Tontina: una voz del íntimo y valioso tesoro, le llenó de desazón y congoja<sup>791</sup>.

La anamnesis espolea la *poridat* del amor cortés, la sumisión de los amantes la fuerza de la mirada que condiciona una suerte de *filocaptio* lírico axial a todo un capítulo metaliterario cuya decodificación requiere al romance tradicional:

Pero ocurrió entonces que Predilecto miró con más detenimiento a la Princesa, y sus ojos se enlazaron como si algún invisible hilo los envolviera. Y así, sin poder apartarlos de los de la muchacha, murmuró como en sueños: -Lo cierto es, Princesa, que aunque no parezca posible, tengo la seguridad de haberos conocido mucho antes de ahora<sup>792</sup>.

Sólo a partir de este momento, encuadrado en la ceremonia cromáticamente stilnovista por el predominio del blanco y el rojo, comenzará a operarse en Tontina la

---

<sup>790</sup> Op. cit. pp. 348-349.

<sup>791</sup> Op. cit. pp. 381 y 389 para cada texto respectivamente.

<sup>792</sup> Op. cit. p. 393.

transformación definitiva de su carácter; el amor se redefinirá como enfermedad manteniendo la topificación clásica, que una vez superada le conferirá un nuevo yo, plural y diferente al anterior, insistiendo en la formación ininterrumpida que los caracteres sufren en el decurso de la obra.

En cuanto a Gudú, su obsesión por la fama, el reconocimiento y nombre eterno como guerrero le harán adentrarse en la estepa durante todo un año, ofreciendo un canto desgarrador a la decepción humana, siempre en pos de lo inalcanzable por contraponerse realidad y deseo. El tratamiento exegético que presentan guerra y aventura en *Olvidado Rey Gudú* diverge profundamente del expuesto en el romance tradicional. La aventura caballerescas se construía desde la necesidad de autognosis del héroe, pudiendo ser promovida o impuesta externamente (recordemos las encomiendas regias o la irrupción del *don contraignant*), o bien demandada y buscada *per se* por el personaje. En cuanto a la guerra, en la novela que nos ocupa es absolutamente prioritaria y soslaya la aventura como episodio independiente y pleno de sentido, también se encuentra despojada del sentido cruzado tradicional y no se encamina a la consecución progresiva de honra y fama por el protagonista porque éste no es un héroe postulante sino un Rey que, aunque adolescente, está revestido de poder y autoridad impropias, y tan sólo debe consolidar un Reino sobre unas premisas que le son sobreentendidas en términos heroicos. Las aspiraciones de los caballeros precedentes han quedado trascendidas por un único objetivo: la inmortalidad inquebrantable en nombre y gloria a través de la exaltación épica del ejercicio de la guerra. Gudú anhela perpetuidad nominal como Aquiles. Hora es de regresar a Olar y reinstalar a la nueva corte en el Castillo Negro, consumando finalmente las nupcias con la Princesa y haciendo partícipes a todos los súbditos de su hombría regia. Tontina habrá sido instruida, desde la desmitificación irónica forjada por la Reina Ardid, en los quehaceres cotidianos de toda princesa, desnaturalizando este rol procedente del cuento de hadas<sup>793</sup>. Sin embargo, la muchacha está lastrada por un nacimiento que nuevamente recurre a los tópicos folclóricos revisados, pues como inversión del anatema que impide que la Bella Durmiente despierte antes de recibir el primer beso de amor, así Tontina fallecerá al recibirlo. Ardid, que no comprende totalmente la premisa porque tan sólo percibe la envoltura somática de la misma (el beso), soslayará la pureza emocional que lo

<sup>793</sup> De este modo, el personaje pasivo del cuento infantil queda reflejado en las dos actividades que, a juicio de la Reina, deberá acometer su nuera: bordar y suspirar.

promueva y que parece regida por las cláusulas del amor preconizado por el Capellán. Tontina, como bella malmaridada o *midons* cortés, se presentará ante el Rey Gudú en toda su magnificencia, recuperando la descripción encomiástica del atavío y la belleza que comparece en la novela histórica scottiana pero también en el romance primitivo. La suntuosidad solemne de la Princesa transforma puntualmente al decrepito Castillo de Olar, en el que sólo Predilecto mantiene una austeridad deslucida aunque radiante e incomparable para Tontina. Pero el oropel pronto cede paso a la tosquedad brutal de los abrazos del Rey. El intimismo lírico con que se aborda este capítulo (“Las raíces del agua”) refleja que los besos de Gudú hieren como cuchillos y dejan regusto a sangre, y construyen la isotopía poética de los efectos contrapuestos del amor. El fuego helado de los abrazos de Gudú aterirá a la Princesa, y la concomitancia intertextual con “La Reina de las Nieves”-el cuento de Andersen que suscribe indirectamente con su estética y lectura otros tantos capítulos de *Olvidado Rey Gudú*- se evidencia con la gelidez que atenaza a Tontina:

Pero esta vez su abrazo produjo tal repulsión y horror en Tontina, que ni fuego, ni abrazo, ni besos mitigaban su frío: antes bien, lo acrecentaban de tal forma que creyó que moriría aterida entre aquellos brazos y bajo aquellos labios<sup>794</sup>.

El episodio también estará regido por la presencia simbólica de las agoreras; como la corneja siniestra o la zumaya lorquiana, la lechuza vigila el *agón* amoroso de la Princesa (lejos de las batallas de amor culteranas), prorrumpiendo en el formidable grito que devuelve la conciencia plena de su ser a la muchacha. Valiente, Tontina confesará que:

no son vuestros besos ni vuestros abrazos quienes me devolverán el calor:  
es el calor de la vida el que me falta, y mi vida no está en vuestra vida<sup>795</sup>.

La Princesa será arrojada a la prisión por su animosidad; ella y Predilecto comprenderán la desesperación del amor oscuro, vetado socialmente pese a la integridad y coherencia afectiva. Condenada viva a la hoguera por adulterio (como Iseo o

<sup>794</sup> Op. cit. p. 469.

<sup>795</sup> Ídem.

Ginebra), el rey exigirá recibir sus cenizas al amanecer, ejecución que el verdugo Yahek no osará realizar delegando en Predilecto. Sin embargo, antes de la previsible ejecución, se producirá la consumación y *drutz* sincero de los amantes, desencadenándose el fátum inquebrantable del hada Segundona. La muerte de Tontina sobreviene por amor, como revisión lírica del Eros y Thánatos clásico y feminización del motivo de la muerte asociada a la boda que acontece al joven del cuento popular<sup>796</sup>. La muerte y la doncella se corporeiza en la Princesa desgraciada, que como Julieta, Melibea u Ofelia, será dotada de inmanencia más allá de la muerte, reingresando en la dimensión eterna infantil junto a su cortejo de muñecos de paja desvencijados en el torreón del tejado azul. La desolación compele a Predilecto al falso reconocimiento de la amada en el cuerpo flotante y proteico de Ondina, y adentrándose en el mar, terminará ahogado. Sus sponsales *post mortem* ofrecerán, por último, un ejemplo hermoso de juego intertextual trazado sobre las sagas danesas y las kenningar<sup>797</sup>, reconocidas por la voz narradora:

La Dama proclamó la Muerte Más Hermosa, y llegaron por los submarinos caminos los sirvientes guerreros [...] eran los proveedores de resina, que en las turbas danesas mantenían la llama de unos relatos y cuentos, en la sustancia de sus hermanas, las Sagas. Y les dijo: -Horadad el hielo, gentiles proveedores de resina, vuestra Princesa irá abriendo camino hacia la Pradera de la Gaviota, pues sólo así arribará el día en que hubiera debido nacer<sup>798</sup>.

Ambos actualizan las figuras de Lanzarote y Tristán, Ginebra e Isolda, por cierto, tan rubia como ha sido la propia Tontina.

La viudedad del Rey impondrá, a partir de ahora, una nueva línea temática consistente en la búsqueda de su segunda esposa y recuperará también la oscilación

<sup>796</sup> El motivo está cifrado en el catálogo de Aarne y Thompson como el 934B.

<sup>797</sup> La alusión al océano de la puesta en abismo metafórica es análoga a la que Borges emplease para ilustrar su ensayo sobre este recurso semántico islandés:

“Descifremos, ahora, algunas estrofas en que abundan las kenningar. Ésta, de la Saga de Njál:

El aniquilador de la prole de los gigantes  
 Quebró al fuerte bisonte en la pradera de la gaviota.  
 Así los dioses, mientras el guardián de la campana se lamentaba,  
 Destrozaron el halcón de la ribera.  
 De poco le valió el rey de los griegos  
 Al caballo que corre por arrecifes.

[...] la pradera de la gaviota ya es un nombre del mar...”. Jorge Luis Borges, “Las kenningar”, en *Nueva antología personal*, Barcelona, Club Bruguera, 1980, p. 274.

<sup>798</sup> Op. cit. p. 496.

pendular de la novela, que retomará su avance al dictado del polo argumental amoroso y su complementario, el castrense. Asimismo, y en este último bloque, se incrementará el censo de los Cachorros militares y con ello el eco transcendente de sus hazañas, resultado de las cantilenas estratégicamente compuestas y divulgadas por los juglares ante los muchachos, y que ratifican una vez más la megalomanía absoluta del monarca de la que dan testimonio las composiciones populares que hábilmente disemina:

Gudú, Gudú-se decía a sí mismo las noches en que bebía junto a sus soldados-, tu nombre y tu Reino se extenderán a través de la tierra y el agua, a través de los siglos y los hombres<sup>799</sup>.

En su propio credo, no será infrecuente que Gudú parafrasee el de Roma persiguiendo el Reino que no tendrá fin y al que cree podrá perpetuar secularmente. El discurso mesiánico del Rey reaparece oportunamente en cada ocasión militar, a través de construcciones sintagmáticas con que arengar a la tropa y Cachorros que se han formulado análogamente a expresiones recogidas en ambos testamentos bíblicos; la autoridad emanada en la afirmación segura, y la atribución de entidad corporativa a los soldados, como miembros orgánicos de la ontología propia, reproduce el discurso religioso:

Os aseguro que hasta todo cuanto alcance, y abarque, la mirada de Gudú, de Gudú será; y, por tanto, también vuestro. Porque vosotros sois la parte más importante de mi ejército, y mi ejército es la parte más sustancial de mí mismo<sup>800</sup>.

La estructura dual que ha venido observándose en la novela con la separación de los personajes principales para propiciar sendas tramas se retoma a raíz del viaje hasta Leonia que la Reina Ardid emprende en busca de la nueva candidata que procure herederos legítimos (y no bastardos cuyos nacimientos deben ser, en efecto, inminentes). Se trata de capítulos de contraposición entre la gelidez septentrional de

---

<sup>799</sup> Op. cit. p. 512.

<sup>800</sup> Op. cit. p. 616. La expresión “os aseguro” se repite frecuentemente –junto a “en verdad os digo” entre otras– en los discursos de naturaleza profética y divulgativa del Evangelio (Jn 5, 17-30, Jn 12, 21-30, Jn 13, 16-20, Mt 23, 36, Mt 16, 28...etc). En cuanto a la paralela “vosotros sois”, el ejemplo más conocido es Mt 5, 13-16.

Olar y la calidez meridional en la que se sitúa la isla, por otro lado, espacio con que somatizar la experiencia del otro, sus afectos hedonistas y vitales, y los factores que determinan un universo cultural ecléctico, abierto y exquisito. La expedición se recubre con valores simbólicos conferidos por la cualidad lírica del texto hasta constituir la paráfrasis de la etapa de las edades del hombre en la que la Reina parece hallarse: “su último verano”. La Isla Leonia, patria de la futura reina Gudulina (sobre cuya originalidad onomástica objeta cáusticamente Ardid) aunque condenada a desaparecer como Macondo con su última regente, ha aportado a *Olvidado Rey Gudú* las únicas premisas narrativo-descriptivas que le permiten entablar vínculos no tanto con la materia caballeresca como con la bizantina ante el movimiento centrífugo que le brinda a la Reina, y que resulta contrapuntístico al reino monádico en que se ha convertido Olar. Por su parte, en la capital, dos nuevos frentes bélicos abiertos recurren, para dejar constancia de su efectividad, a la técnica tradicional del romance que conocemos como *entrelaçament* y que hasta el momento se ha preterido por los ritmos binarios expuestos. La trama se triplica, y junto a la encomienda de la Reina Ardid, el recrudecimiento de la guerra despliega en paralelo (y anafóricamente<sup>801</sup>) las inquietudes encarnizadas y vengativas del joven Lisio y los bastardos Soeces restantes: Bancio y Cancio, reaparecidos pero descabezados tras la muerte de Ancio. La sevicia macabra que se ha larvado en los muchachos (incluyendo a Gudú) ofrece un cuarteto de personajes de motivaciones idénticas en los que la única distinción posible es la superioridad estilística con que cuenta el rey, protagonista y héroe -de condiciones peculiares- dentro de la novela. Los tres insurrectos conforman un grupo reducido pero ávido por cobrar venganza en Gudú, al que consideran el responsable de sus vidas truncadas. Mientras, lejos, en la corte, se producen dos acontecimientos naturales determinantes: la gravidez de Gudulina y la muerte de Almíbar. El capítulo (“La ira, y un corazón con leyenda”) es uno de los más desoladores del texto porque en él se asiste a la desaparición del silencioso y exquisito príncipe hermano de Volodioso. Habrán dado comienzo desde ahora el cumplimiento de los plazos existenciales que cada personaje, trasunto ácrono de las pulsiones humanas, contrajo. La desaparición de Almíbar se aborda con sumo lirismo debido a la comparecencia del inquietante Príncipe Once de brazo de cisne, concentrando pautas discursivas universales que actúan como prolepsis o anticipo de la

---

<sup>801</sup> “Otra sangre ardía en aquellos momentos no con menores deseos de batalla [Lisio]”, “Otra sangre ardía en deseo similar o aún mayor a la de Gudú y Lisio. Una venganza aún más fiera y violenta. Bancio y Cancio [...]”. Op. cit. p. 565.

muerte futura de la propia Ardid, de Gudú mismo. La conciencia del desahucio emocional del Príncipe se muestra en los términos

Ya ves: estoy llorando, igual que un niño. Pero ya no soy un niño: soy un pobre viejo a quien nadie ama ni recuerda<sup>802</sup>.

Once, el Príncipe dotado a su vez de eternidad porque procede del mundo de lo real maravilloso, desvelará por último el lema grabado en el corazón de Almíbar, coincidente con el texto burilado en la daga que Volodioso le obsequió tiempo atrás: “Un corazón leal merece seguir latiendo”<sup>803</sup>. Su muerte no es macabra ni nihilista, sino punto y seguido manriqueño, si bien desacralizado. Por ello, de Once percibimos su función mentora en el tránsito hacia el País de No Volver Nunca; el muchacho inspirado en Lohengrin es una suerte de *psichopompos*, Abbadón o ángel exterminador pseudo infantil –y por tanto, carente de toda truculencia- que ya presidió la pre-muerte de Predilecto, sin olvidar que fungió como maestro de ceremonias en el fallecimiento de Tontina. Su desaparición sume en el desconsuelo a Ardid, quien encuentra el cadáver con su única mano extendida. La mano de marfil y la daga regalo del Rey mantendrán viva la memoria del amante y leal confidente de la Reina, que vislumbra con claridad su propio final también.

Además, a través del entrelazado se verá recuperada puntualmente la figura olvidada del Príncipe Contrahecho, heredero del rey Argante que, como se recordará, fue confinado a la Corte Negra como medida de protección por Gudú, el mismo que, ante la dilatación del asedio al País de los Desfiladeros, teme que los sublevados adopten esta vieja causa, por lo que ordena pasar a cuchillo al pequeño. Ésta es la justicia de Gudú, que recrea una vez más el motivo tradicional de la supresión sangrienta del infante (el mismo a quien anteriormente salvó), revocada finalmente por la clandestinidad con que los niños son eximidos de la pena máxima por compasión de sus verdugos. Contrahecho, como Edipo, Blancanieves o Genoveva de Brabante, escapa de la muerte por la negativa de Ardid a entregarlo, al tiempo que Dolinda, la pequeña camarera que con el tiempo asumió las funciones de madre adoptiva del pequeño, siente nacer el odio hacia su Rey. Desde ahora, el Príncipe quedará despojado de su rango

---

<sup>802</sup> Op. cit. p. 579.

<sup>803</sup> Op. cit. p. 580.

natural, y adoptando un nuevo disfraz óptico, desempeñará funciones de bufón o pajecillo para pasar así inadvertido, reto no difícil en exceso ante la expectación que acarrea el nacimiento del primogénito del Rey, el Príncipe Gudulín. Mientras tanto, el largo asedio a los Desfiladeros y sus pobladores, acorralados entre las laderas cortantes, pero capitaneados por el infatigable Lisio (auxiliado tibiamente por los traidores Bancio y Cancio) cobra tintes mortales:

Solo la desesperación de una lucha suicida, el azar o la muerte podrían sacarles, a Lisio y a los suyos, de aquel lugar, convertido en monstruoso cepo<sup>804</sup>.

La desolación es convertida por el Rey en experiencia pedagógica para los Cachorros fieros, suscrita por la primera libación simbólica y por tanto iniciática del vino. Así, la entrada final en los Desfiladeros se desvela dantesca ante lo que las tropas descubren:

Ninguna resistencia hallaron: sólo, entre la hierba naciente y hermosa, cadáveres, hedor, muerte y gusanos<sup>805</sup>.

El laconismo descriptivo resuelto en el estilo nominal empleado arroja la verdadera realidad de la guerra, desprovista de toda epopeya. Tres nuevas muertes refrendan el capítulo “Las espadas y los hombres” incidiendo una vez más en las constantes de Matute. Si el cainismo es previsible nuevamente con el asesinato de Cancio a Bancio (y su muerte posterior por el viejo capitán Kelio), la muerte adquiere un icono poderosamente evocador y hasta ahora no tratado a través del asesinato de Lisio por Yahek. El capitán de los Cachorros protegió y exaltó al muchacho antaño, perplejo por las cualidades marciales demostradas por aquél; ahora es él quien, desconociendo la identidad del soldado (como Héctor con Patroclo), asesta el golpe final, consumando el sacrificio al que se eximió a Abraham. Frente al *Génesis* que expone la misericordia divina ante la prueba de fe, o a la Artemisa olímpica que condona la oblación de Ifigenia, la lamentación sorda de Yahek lo acerca más bien a Jeremías. Padre e hijo afectivos conforman la iconografía de la *pietas* clásica,

---

<sup>804</sup> Op. cit. p. 600.

<sup>805</sup> Op. cit. p. 611.



revisitando a Eetes o Príamo, que no corrieron igual fortuna que Abraham o Agamenón. En Yahek, además, se agudiza la pulsión de la muerte consciente del hijo, pues por su mano ha muerto Lisio y de la mano de éste comprende, por primera vez en su vida de soldado, el sentido de la muerte en la presencia inerte del hijo del espíritu y no de la carne. El aprendizaje se vuelve más conmovedor en la senectud (“Lisio era toda la muerte del mundo”<sup>806</sup>). Yahek, acuciado por las nuevas erinias, perderá la cordura, limitándose, como lady Macbeth, a limpiar compulsivamente el filo ensangrentado de su espada; Lisio, paradójicamente, devendrá en héroe legendario de la tradición de quienes desearon redimirse de la miseria e iniquidad de Olar (y el mundo).

Ya en la corte, es el turno alterno del amor, o al menos el redescubrimiento del otro, desde la necesidad fisiológica egoísta y las privaciones en Gudú. La belleza exultante en ambos ofrece pulsiones jubilosas que aportan sosiego y calma, desconocidos hasta entonces por el Rey. De los encuentros nacerá la pareja rubia de hermanos Raigo y Raiga, dignos herederos físicos y emocionales de su abuela Ardid, con quien compartirán el porte majestuoso y la inteligencia preclara. Pero junto a la explosión juvenil, Olar traba vida y deceso, aportando la muerte silenciosa del Hechicero que se ve aparejada líricamente a la de Brandán, su homólogo en *El unicornio*. Los sabios, que no mueren en el romance tradicional de caballerías, desaparecen por el contrario en el censo de novelas de caballerías a la moderna.

*Olvidado Rey Gudú* es el relato en paralelo de un linaje, un reino y un carácter que, pese a no abordarse desde los presupuestos del *bildungsroman* específicamente, se aproxima al discurso formativo. “Antiguo veneno” se convierte así en un capítulo climatérico porque nos revela a un rey que, aún sin conocer el amor, se aboca a una emoción que lo humaniza y dignifica incluso en su limitación fantástico-maravillosa. Gudú somatiza el anhelo no sólo de gloria, también el reto autoimpuesto y la madurez de quien posee la consciencia de las limitaciones o dificultades contra las que tendrá que batirse en el ascenso. La conquista de la Estepa, temible, es acometida con fe ciega y contumacia porque en su dominio radica la exploración del yo, y por conclusión, el autoconocimiento. Por primera vez, la guerra próxima a declararse se reviste de los valores de la aventura en sentido tradicional caballeresco, porque aunque prescinde del espíritu cruzado (a pesar de la demonización isotópica que recae sobre los jinetes esteparios), en ella Gudú deposita la consecución de la primacía militar, pero también

---

<sup>806</sup> Op. cit. p. 612.

de la superación personal que lo haga crecer y medirse ante sí mismo. Supeditar la estepa es un acto dilatado que busca y promueve él mismo (frente a la implicación coyuntural en las guerras declaradas por terceros del romance) como temporalización física de la autofanía instada por la pasión que

también puede anidar en cualquier lugar del ser humano aunque no resida precisamente en el corazón. En la mente quizá, es más poderosa<sup>807</sup>.

El espacio de la autorrevelación lo codifican el nocturno y la anábasis solipsista (también *primero sueño* para Gudú) que Matute aborda ya en *La torre vigía* a través del torrero innominado. Por primera vez, Gudú se siente trascendido por una suerte de divinidad ancestral y telúrica que le trae a la memoria druidas y cultos milenarios en torno a la Encina Sagrada, no exenta de nihilismo, que le descubre el vacío aterrador y de su mano, el pánico a través del Dragón del bestiario universal (“Sobre él, y ante él, se extendía la inmensidad del misterio de la vida y del mundo”<sup>808</sup>). Gudú se autoconceptúa como sujeto instrumentalizado para la pronta ejecución de otras venganzas, descubrimientos y conquistas, concluyendo que él, tan autónomo, está relegado a la condición de pieza en engranaje predispuesto que anula todo libre albedrío.

Tal vez yo no tengo deseos, acaso soy únicamente el instrumento de innumerables deseos anteriores...<sup>809</sup>,

las palabras del rey coinciden con la noción de Millás, posterior en más de una década: el individuo no obra *motu proprio* sino que ejecuta las disposiciones y voluntades de quienes le preceden en una maquinaria caótica que asigna la realización del deseo a quienes no anhelaron aquél al que, sin embargo, ejecutan<sup>810</sup>. La primera toma de consciencia del rey sobre su condición humana, limitada y contingente sin que puedan atemperarla poder y prestigio, lo conducen a un estado de autocontemplación en

<sup>807</sup> Op. cit. p. 639.

<sup>808</sup> Op. cit. p. 644

<sup>809</sup> Op. cit. p. 641.

<sup>810</sup> “Todos los sueños se cumplen. Quizá no en quien los ha soñado, pero sí en otros. No hay un solo sueño por cumplir [...] Muchas personas han destacado en esto o lo otro por casualidad, sin habérselo propuesto [...] Sin duda, fueron los sueños de otros que se cumplieron en ellos [...] ¿Qué todos estos deseos que nacieron en ti no se han cumplido en ti? De acuerdo, pero seguro que tú has realizado algún sueño que pertenecía a otro [...] La mayoría de las ambiciones no se cumplen en quien las alimenta [...]”. Juan José Millás, “Deseos”, *El País*, 1-V-2009.

el que reconoce que en todo hombre se encuentra el primero y único de la especie, reportando la comparación de sí propio con Adán explícitamente y Prometeo, ya de modo indirecto:

Y sobre todo, sobre su misma memoria, se supo el primer hombre del mundo. Acaso como aquel Adán del que le hablaran su madre y el Abad de los Abundios cuando era niño [...] Confuso, se repitió mentalmente que él era el portador de una antorcha<sup>811</sup>.

El lirismo autofánico del episodio (que se prorroga en el siguiente capítulo) obedece a las premisas críticas que reseñan el empleo de imágenes alegóricas y extremadamente cargadas de simbolismo, desde las que codificar sus vivencias o ensoñaciones infantiles, que inciden por otra parte en la distorsión de aventuras, ratificando la naturaleza híbrida del relato por cuanto de participación en los condicionantes de la novela lírica contiene. De nuevo, este trazado iconográfico y discursivo se realizará a través de la resemantización de imágenes en este caso apocalípticas.

Y vio un hombre joven, de ojos centelleantes, fuerte y grande, que levantaba en su mano derecha y esgrimía una espada contra algo o alguien. Aquella imagen se borró, y en su lugar reapareció el niño pequeño, muy pequeño, enfrentándose al Dragón que persistía en sus terrores infantiles<sup>812</sup>,

las escenas parecen haber sido extractadas de un imaginario personal y onírico en el que la sucesión de estampas no obedece a ninguna regla interna lógica, sino a la aparición espontánea dependiente del grado de conmoción que ejercieron en el pequeño Gudú. El momento resulta íntimo; el lector bucea en el fuero interno del protagonista descubriendo los temores instintivos que amortiguan su rol heroico externamente, para lo que se habrá recurrido al desfile inconexo y visionario que hace del dragón antagonista amenazante ante quien se sitúa frente a él, similar al que acecha a la mujer del relato del de Patmos. La conciencia desnuda de su esencia humana se ve confirmada por una nueva prueba simbólica y universal: la contemplación del rostro en el espejo:

---

<sup>811</sup> Op. cit. p. 662.

<sup>812</sup> Op. cit. p. 663.

Sólo pidió un espejo: uno de aquellos bruñidos metales a los que su madre eran tan aficionada: Se contempló en él largamente, y en su brillante superficie únicamente vio reflejado el rostro de un hombre: ni Rey ni mendigo ni noble ni plebeyo. Un hombre, y nada más. Y nada menos<sup>813</sup>.

En esta contemplación física y emocional del yo habrá germinado el declive de Gudú, pues del primitivismo y la complicidad con Adán y Prometeo, el rey experimentará el viraje existencial hacia Narciso. Y el monarca aún debe llorar. Su quimera es la Estepa de Urdska, y manteniendo la línea exegética cernudiana que subyace en el texto, también a Gudú le ha de aguardar su propia desolación:

En los radiantes días que se sucedieron a aquella noche, sus temores y dudas, mejor o peor aventados, crecieron<sup>814</sup>.

El relato monocorde y solipsista que vertebró el texto lírico, y cuyas pautas expuso Matute a través del protagonista de la novela que precede a *Olvidado Rey Gudú*, encuentran en este episodio dilatado las claves de la mixtificación genérica obrada en la novela y el alejamiento más significativo para con la secuenciación de unidades temáticas del romance de caballerías, así como lectura interna. Por otro lado, la palabra vinculada a la extinción, especie de “logos y Thanatos” con que se vertebran Macondo, Fantasía, los parques continuos de Cortázar y Olar y Leonia, condición que los textos posmodernos presentan y que se inserta en las claves de renovación del Realismo Mágico, es retomada con la leyenda de la reina esteparia Urdska, a través de los textos centenarios custodiados en la cámara real que la pequeña Ravja desvelará a Gudú. La Estepa, espacio réprobo y paralelo a Olar, cuenta con su propio imaginario y folclore, y de entre todos sus relatos populares, destaca sobremanera el que execra a quien ose desvelar el paradero de la Isla y su Reina, condenándolo a morir atravesado por tantas lanzas como palabras contenga su relato. El espacio se ve mitificado por la acumulación de ingentes tesoros que azuzan la codicia, no sólo de Gudú, también de numerosos pueblos errantes que buscan la alianza con el rey para resarcirse del rigorismo de Urdska. Bajo el régimen disciplinario espartano impuesto por Gudú, las tropas olarenses

---

<sup>813</sup> Op. cit. p. 663.

<sup>814</sup> Op. cit. p. 664.

emprenderán la conquista de la Isla, y sólo tras la larguísima resistencia de sus habitantes sucumbirán todos. El combate final nos ofrece el cuerpo a cuerpo entre Gudú y la reina, pero el enfrentamiento *inter pares* regios (no así de sexos, oponiendo hombre-mujer) no sólo se configura desde la similitud con otros tantos tradicionales y caballerescos, en él se somatiza el agón supremo del rey: la vehemencia que le conmina a luchar contra la reina no es sino la que le impele a vencerse a sí mismo. El combate se resuelve en términos de especularidad; los contrincantes se batan con la otredad antagónica, pues se reconocen en el adversario hostil. Gudú y Urdska se irán revelando gradualmente análogos, complementarios, desde el lustre moreno de sus cuerpos hasta la naturaleza indómita que poseen. Pero la victoria sobre la Reina de la Estepa y la Estepa misma no sólo acarrearán el saqueo, la muerte y destrucción esperables, sino el envilecimiento del sueño largamente acariciado por Gudú. La Estepa, que se forjó como *cronotopo* de la potencialidad egregia e íntima termina desmitificada tras la vulgarización del paso de la espada. Sólo desasosiego y vacío hallan eco en Gudú tras la consecución del sueño:

Es extraño –se dijo, mientras avanzaba entre los escombros, bajo un cielo inmenso que parecía observarle con unos inmensos ojos-, es extraño que la realización de un deseo provoque un vacío tan grande...” Y era verdad: en vez de la euforia que se reflejaba en sus hombres, un vacío creciente se abría ante él<sup>815</sup>.

Junto a las nuevas emociones albergadas en el espíritu del rey, la presencia folclórica del secular manuscrito encontrado se reactiva directamente a tenor de la confesión de la hermana de la reina y concubina de Gudú sobre la ubicación del tesoro prodigioso. Parte integrante del mismo es el viejísimo legajo profético en el que, desde siempre y para siempre, todo se halla escrito y se vuelve fáctico conforme se descifra. Como la Isla Leonia (si bien aquella poseía legado oral), la Estepa está condenada de antemano a desaparecer, ligándose su destino inexorablemente al de Gudú:

---

<sup>815</sup> Op. cit. p. 674. En términos semejantes se expresaba el Caballero de la Choza de la Tristura en *El rapto del santo Grial* así como Arturo, pues la consecución de todo deseo sólo reporta vaciedad tras el júbilo fatuo.

Y además, algo que aún apreció más y que le anonadó: un sinfín de pergaminos y de escrituras donde se narraba la historia de Urdska y su linaje. Pertenece a una antiquísima civilización condenada a desaparecer. Y allí se decía que él, Gudú, sería el esposo de Urdska y que de ella tendría dos hijos, hermosos, crueles y valientes, a los que nombraría sus sucesores. Sin embargo, aquella profecía tomaba un oscuro cariz, plagada de pequeñas cláusulas [...] de las que Gudú no hizo caso<sup>816</sup>.

La inclusión de textos secundarios e indirectos en los que se cifran funciones proféticas a través de la prolepsis temporal (en efecto, lo preludiado por los viejos manuscritos lo veremos cumplido puntualmente) difiere formalmente de los insertos en los romances tradicionales, porque mientras que en éstos los textos suelen plantearse íntegros<sup>817</sup>, el relato de Matute recoge fragmentariamente el contenido, mediatizado por la voz narradora que además ejerce la suspensión informativa al ajustarse su perspectiva a la experiencia lectora de un Gudú impaciente que desconoce así el contenido de las cláusulas. Con la invalidación del conocimiento absoluto sobre las mismas, se advierte del fátum irrevocable que sobre Gudú se cierne y del que el personaje no podrá evadirse, ratificando por segunda vez la reciente impresión del monarca de carecer de libre albedrío, pero también desde la elisión se espolea la expectación lectora que anhela descubrir la funcionalidad de las claves que el protagonista se negó a conocer. Exhausto, Gudú planifica finalmente su regreso a Olar como vencedor (vencido), deseoso de encadenar a su carro –tal y como había leído en las gestas antiguas o hiciera su padre con otra mujer- a la reina esteparia, trofeo palpable de la campaña gloriosa. Así, tras la entrada triunfal en Olar, Gudú humillará a Urdska permitiendo a su heredero Gudulín (niño maligno y crudelísimo, incapaz de todo afecto salvo a su caballo en contraposición abierta a los gemelos en quienes Ardid siente su infancia rediviva) que corte las largas trenzas de ésta, en exhibición popular de la vulnerabilidad que como ser humano, anida en la reina. El desarrollo de la trama en Olar con las nuevas incorporaciones impone la secuenciación poliédrica de escenas con las que satisfacer informativamente el decurso de cada personaje. Así, las diferencias de temperamento

---

<sup>816</sup> Op. cit. p. 676.

<sup>817</sup> La profecía o el oráculo en el romance tradicional de caballerías se formulaba habitualmente a través de baldones, blasones, cartas de contenido completo aunque, con tal carácter críptico, que daría pie a la sátira quijotesca durante la estancia con los Duques y tras caer de Clavileño, o con la célebre profecía de la alegórica paloma tobosina que Don Quijote recre artificiosamente ante un perplejo Sancho.

entre los hijos del rey, las nuevas pretensiones de Ardid<sup>818</sup> o la recuperación de la pequeña Gudrilkja, hija ilegítima de Gudú<sup>819</sup>

en un muy lejano lugar [...] delgada y nervada como un muchacho, montaba a horcajadas su caballo estepario, las desnudas piernas al viento de la estepa, golpeándole los ijares con un junco del río en la mano, y gritaba a su vez: “Soy el Rey”<sup>820</sup>

jalonan microepisodios de carácter más descriptivo que narrativo, pero destinados a recrear caleidoscópicamente realidades acontecidas en paralelo a la dependencia creciente que Gudú manifiesta hacia la concubina, quien termina concibiendo a los gemelos Kiro y Arno e impostando amor y abnegación hacia el rey. Como Ardid en su tiempo, Urdska ha cifrado la venganza contra el rey en sus hijos. Además, ante el nacimiento de los gemelos esteparios, Gudú repudiará a Gudulina, Raigo y Raiga, reenviándolos a la isla Leonia, si bien la ínsula ya habrá consumado su tiempo y por tanto, es inexistente. Ardid no envía a los pequeños y sólo embarca a la madre (orden incumplida de repercusiones futuras fatales) quien ha enloquecido de amor y desprecio, muriendo en el naufragio del navío en las aguas procelosas que un día contuvieron su Isla. La *metabolé* vuelve a operarse en Olar y en sus personajes nobles, inquietos ante la perspectiva de que el rey finalmente contraiga matrimonio con Urdska y legitime a los gemelos esteparios como sucesores, e incluso en la misma Ardid y los gemelos Raigo y Raiga, que de nuevo crecerán bajo identidades secretas y humildes disfraces personales que garanticen su supervivencia. Un extenso periodo se abre elípticamente en el relato, coincidente con la campaña que Gudú lleva a cabo en el país de los Weringios y a cuyo término se produce la indeseable unión (a ojos del pueblo y del consejo) con la reina esteparia. El desarrollo de los acontecimientos habrá gestado largamente y desembocado al fin, en el determinismo cainita que convierte a Gudrilkja, Gudulín, Raigo y Raiga, Kiro y Arno en los últimos miembros de una estirpe castigada. El odio fraterno en el linaje (impensable en las sagas caballerescas de Lisuartes y Palmerines) asume *in crescendo* proporciones gigantescas, preludiadas por otros

<sup>818</sup> La Reina Ardid desea garantizar la corona para Raigo ante los desmanes del primogénito y en prevención a nuevos bastardos habidos con Urdska, como en efecto ocurrirá.

<sup>819</sup> Y de Lontananza II, un personaje totalmente secundario, de cierto atractivo, que consoló al rey tras la desaparición de la Ondina, y que pronto fue relegada ante la aparición de nuevas mancebas.

<sup>820</sup> Op. cit. p. 711.

miembros precedentes con los que divergir en matices aleatorios. Si los hermanos Soeces y Gudú sostuvieron la confrontación fratricida, en los gemelos esteparios también se hará recíproca, para entrar más tarde en el tablero Raigo cuando al presentarse ante su padre en calidad de criado sobresaliente de Ardid, no albergue sino la intención de reclamar sus derechos desde el encono visceral hacia sus medios hermanos de la estepa. Para entonces, las dos reinas de Olar, Ardid y Urdska, se habrán manifestado desafiantes y soberbias pese a su silencio, y la Estepa “sublevada” declarará la guerra a su antigua reina acusándola de traición a la raza. Para disipar cualquier atisbo de duda, la reina ofrecerá su cuello y el de sus hijos al verdugo para ratificar su inocencia ante la insurrección, en clara provocación bajo la que están encubiertos ataques secretos, delaciones y atentados orientados a consumir la venganza de Urdska. Ardid, sin convencimiento alguno, alertará a Gudú de las maquinaciones auténticas de su esposa a través de Raigo, y para contrarrestar la adhesión creciente de los nobles a la esteparia, desvelará a los barones afectos a Gudú la existencia del heredero legítimo, hecho éste de excelente acogida por la corte. El golpe de efecto procede, una vez más, del romance caballeresco si bien también es rastreable en el bizantino. Sin embargo, la reina Urdska no tarda en abandonar la Corte Negra, reinstalándose en la corte de Olar al tiempo que ordena la encarcelación de Ardid y sus criados, entre quienes se encuentran Raiga y su esposo, el depreciado Contrahecho. Así, confinados en la torre de tejado puntiagudo azul en la que tiempo atrás estuviese Tontina, Urdska dedica a su suegra las palabras enigmáticas por las que Ardid (y los lectores) deducirán que la esteparia no es sino la hija de aquella otra princesa también venida del este que atribuló a Volodioso, sumió en el cambio de fortuna a la jovencísima reina y que, al escapar ayudada por ésta, le susurró: “no ames al lobo, máatalo<sup>821</sup>”. El tiempo cíclico que convoca al eterno retorno a través de las segundas generaciones arroja sobre el texto una nueva posibilidad temática que deberá atenderse, pues al cainismo podría habersele sumado otra variable de la depravación humana, el incesto promovido no por el hombre, sino por el destino trágico que tal vez se cifró en

---

<sup>821</sup> Op. cit. pp. 795 y 171: “Entonces, la prisionera la miró de nuevo con sus relampagueantes ojos y, poniéndole una mano sobre el hombro, pronunció en voz baja unas palabras en la lengua de Olar, que asombraron a Ardid:

-No ames al lobo, ¡destrúyelo!-dijo. E hincando los talones en los ijares de su corcel, se perdió velozmente en la oscuridad, hacia el añorado Este.

Aquellas palabras se clavaron profundamente en el corazón de Ardid. Llena de temor y sombríos presentimientos, regresó y se encerró nuevamente en su cámara.”



las cláusulas del manuscrito centenario que Gudú se negó a leer y que recrearía así otra de las condiciones de la tragedia clásica pero también de la tradición veterotestamentaria.

En cuanto al relato, el capítulo “Niños olvidados se disfrazan en los desvanes” singulariza su atención en la figura de Raigo para brindarle la oportunidad de liderar la trama desde la línea temática de su iniciación guerrera y lealtad para con el padre. El episodio da comienzo con el motivo folclórico del extravío del gemelo en el bosque, quien aterido y delirante pierde la noción del tiempo y el espacio, desplomándose inconsciente. Al despertar, se hallará reconfortado y sumamente protegido por la extraña comunidad antropomórfica de los Hermanos Pastores, renovación del renacentista buen salvaje a raíz del primitivismo tosco de sus costumbres, lengua y prosopopeya, pero también ingenuidad y fidelidad ancestrales. La escena se corresponde con otras tantas del romance de caballerías, pero también del relato neoépico y fantástico al estilo de *Las Crónicas de Narnia* o *El Señor de los Anillos*. Finalmente, estos diligentes auxiliares son honrados con la promesa de lealtad por parte de Raigo cuando alcance la corona, a lo que los Hermanos Pastores responden con el ritual de hermanamiento secular consistente en la fusión de sangres. Ahora, hermanos todos, los Pastores garantizan su auxilio a Raigo en la expedición de ayuda a Gudú, al que por ampliación emocional también los buenos salvajes comenzarán a considerar padre. Pertrechado con el apoyo de sus nuevos compañeros, la experiencia iniciática militar de Raigo retoma la actitud revisionista habitual en el corpus de novelas de caballerías a la moderna, arrojando la conciencia de la desmitificación afectiva y discursiva que comporta la batalla, por lo que ésta “no fue como siempre imaginó”<sup>822</sup>. Lejos de la exaltación mayestática que eleva al caballero novel por entre sus compañeros, Raigo encuentra violencia y ensañamiento a lomos de la cabra gigantesca exornada con abalorios de hueso que sustituye en el ideario tradicional al caballo del héroe. Si bien las estocadas continúan siendo épicas y la sangre corre imparable como corresponde a la excitación en el fragor del combate (en una escena más épica que caballescá), el efecto surtido por el conjunto es de un primitivismo telúrico por parte de jinetes y monturas que renueva la iconografía tradicional:

---

<sup>822</sup> Op. cit. p. 809.

Sobre cabras de refulgentes ojos verde-amarillos, se arrojaban sobre ellos y limpiamente los degollaban uno a uno. Entonces, Raigo se enardeció con el olor de la sangre, levantó el brazo y, a poco, cercenaba cabezas con su espada y hendía gargantas que apenas tenían tiempo de gritar<sup>823</sup>.

A ello se le suma la herida casi mortal que ha derribado al rey<sup>824</sup>, por la que perderá tal cantidad de sangre que deberá ser retirado del campo de batalla en parihuelas. El *primus inter pares* defenestrado no se corresponde con el arquetipo heroico, aunque Gudú se sitúa más próximo al Arturo moribundo tras la estocada de Mordred el traidor en la batalla de Camlann. Al igual que su homólogo en el ciclo artúrico, el declive guerrero tan sólo se estipula en el tramo final de sus existencias, acompañando el decurso vital de los paladines con cierto grado de debilidad humana aparejada naturalmente a estas etapas, inusitadamente sin embargo desde la concepción idealizada del soldado singular del romance. Postrado, Gudú recibirá a Raigo, involucrando de nuevo la trama en su formulación externa hasta aquel otro momento en que Volodoso impuso su mano sobre la cabeza de un Gudú infantil que vindicaba inconscientemente el derecho sucesorio como legítimo heredero. La circularidad temporal que preside la novela ofrece un motivo similar en la anagnórisis resuelta entre padre e hijo, como quedaba establecido en los reconocimientos protagonizados por Perión y Amadís, y posteriormente Amadís y Esplandián. Las sagas heroicas, con independencia de su adscripción o tradicional (y por tanto genéricamente formuladas como romance), o contemporánea (en cuyo caso hablamos de novela) reiteran puntualmente los episodios formativos axiales, subrayando el eterno retorno del que toma consciencia el lector pese a que los personajes no lo perciben, pues cada trayectoria resulta independiente y personal, y sólo desde el trazado del conjunto o saga resulta la naturaleza cíclica de toda existencia aun cuando ésta sea de ficción. Renacida la confianza en el nuevo heredero legítimo, otra de las descendientes de Gudú, la bastarda Gudrilkja, confiesa al rey su deseo de alistarse en sus tropas. Sin embargo, su condición femenina desvelada por Indra será motivo de humillación para la muchacha, a la que Gudú, desconociendo su paternidad, invitará a pasar la noche con él. La temática

<sup>823</sup> Op. cit. p. 809.

<sup>824</sup> Si Gudú ha sido alcanzado se debe al anhelo vengativo de dar muerte a Rakjel (antiguo lugarteniente estepario que ahora regresa al frente de su enemigo). Esto le hizo ocupar los primeros puestos de la vanguardia. Al rey le mueve ahora el odio gestado ante la traición del soldado al que admiró tanto en otro tiempo.

incestuosa, que se ha sugerido contundentemente a través de Urdska, vuelve a acechar desde la variante paternofilia que enlazaría ahora no con Tamar y Amnón, sino con el relato folclórico de Piel de Asno. Sin embargo, Raigo, que también está informado del parentesco que lo une a esta nueva medio-hermana, disuadirá a la muchacha tras el primero de los enfrentamientos cainitas que sostiene con ella, consiguiendo que la adolescente abandone el campamento...por ahora. El travestismo femenino clásico y el disfraz onomástico permitirán que Gudrilkja se masculinice y acabe integrándose no sólo en la tropa regia, sino como protectora personal de su padre gracias a la notoriedad militar que alcanza. La muchacha es uno más de los arquetipos femeninos castrenses promovidos por el relato folclórico, pero también por el romance de caballerías renacentista que deposita en Bradamante las cláusulas del personaje andrógino y combativo canónico, hasta evolucionar al rol del Caballero de Morado que se pudo comprobar en el texto de Díaz-Mas. Mientras tanto, Gudú y Raigo preparan el regreso a Olar para sofocar la rebelión de Urdska y los barones, al tiempo que comienza a apresurarse el final de la novela. Custodiados por los Hermanos Pastores, a quienes Gudú ha elevado (y constituido) como facción nobiliaria distinguida por la lealtad incondicional hasta ahora manifestada, la tropa poderosa arriba a Olar para enfrentarse al capítulo final, cuya estructura narrativa readapta la sucesión de hamartías trágicas clásicas partiendo de la sugestión implícita en el título (“El turno en el juego”) del azar que pauta la última intervención de los sujetos. La concatenación de desapariciones interrelacionadas exime a Ardid. Cansada y abatida, apática por primera vez en su larga vida, la verdadera reina de Olar comprende al fin que su tiempo ha llegado a término. La muerte de la reina constituye un episodio conmovedor y profundamente lírico, así como autónomo con respecto al resto de unidades argumentales desarrolladas dentro del capítulo final. En su encierro, desfallecida, asiste atónita a la consciencia de que la vida ha escapado inexorable ante ella sin aprehender la esencia de la misma, que sólo ahora le es dada conocer. De raíz calderoniana, y por tanto, universal, las reflexiones hermosas de Ardid se operan “viendo que ha despertar en el sueño de la muerte”: “Lentamente, la Reina Ardid despertaba del profundo sueño, que quizá había sido toda su vida”<sup>825</sup>. Vida y muerte como sueños correlativos, pues el despertar de la primera vehicula el ingreso en el sueño eterno que impone la segunda, entre otros, a Segismundo, es la conclusión existencial a la que Ardid se aboca tras leer con sus

---

<sup>825</sup> Op. cit. p. 839.

manos el muro decrepito de la torre del tejado azul. En él se han cifrado los retazos emocionales autofánicos de su existencia. El episodio, lírico porque desde la *durée* asume Ardid la realidad definitiva de su yo, recompone fragmentariamente infancia, adolescencia, felicidad e infelicidad, así como la pasión por ver al hijo glorificado, hasta desembocar en el planto nihilista por todo lo perdido y todo lo sacrificado, concertado en la *vanitas vanitatis* alegórica que es la novela. El reconocimiento de la esencia de su vida (y todas las vidas) adquiere tintes machadianos porque “Tan sólo intuía confusamente una estela en el mar, una vela transparente y desflecada a la deriva”<sup>826</sup>. Su conocimiento absoluto sobre las medidas del mundo y la humana existencia es ya irremplazable por otro conocimiento, e intransferible, pues son sus patrones la soledad, la injusticia, la depredación, el caos y la sombra informe que deviene en ceniza y nada. El fragmentarismo disruptivo de las evocaciones de Ardid la instalan en el *memento mori* clásico que la enlaza, en su lamento definitivo, con nuevos versos de Hierro. La primera y última reina de Olar tiene así una muerte olvidada e inmerecida; Ardid fallece asfixiada por el humo del incendio de la torre en que ha vivido confinada sus últimos años.

La trama se precipita vertiginosamente en una sucesión de quiebros fatídicos con los que enlazar causal y consecutivamente micromotivos incardinados hacia la extinción total de la dinastía de Olar. El encono fratricida se recrudece exponencialmente a lo largo de las últimas páginas, entrelazado con la felonía filial. Raigo traiciona a su padre y se autoproclama rey de Olar, desesperado ante la dilación de Gudú a pronunciarse sobre la sucesión. Frustradas las aspiraciones del rey, Gudrilkja asume a continuación el rol de heredera en el momento en que Gudú la reconoce como hija (aunque ilegítima), pareciendo cercano el cumplimiento de aquella autoprofecía que la niña repetía contumaz en las cercanías del Lago (“Yo soy el Rey”). Pero el destino se trunca una vez más y ofrece, en el salón del trono, una escena teatral y trágica con la que consumar las muertes sangrientas que remedan (aunque por motivos diferentes) la sucesión de oblaciones hamletianas. La irrupción de la muchacha en el salón, justo en el momento en que Raigo está a punto de ser investido rey, se cobra la vida de éste, a quien su medio-hermana atraviesa precisamente con la espada con la que en instantes habría de ser nombrado. El nudo cainita se resuelve con la sangre, y el crimen no queda impune pues los Hermanos Pastores perseguirán a Gudrilkja hasta darle muerte. Sin embargo,

---

<sup>826</sup> Op. cit. p. 841.

Raigo, con la lucidez de los instantes finales, eleva a los presentes una súplica que, de hacerse realidad, va a resultar muy plástica y de evocaciones profundamente simbólicas:

Ponedme junto a mi hermana Gudrilkja, y revelad a mi padre que era mujer e hija suya, y entre nosotros dos colocad la espada de nuestro abuelo. Ofrecednos al Rey Gudú como presente, y decidle que ésta es su descendencia, esta es la estirpe que le sucederá...<sup>827</sup>

Muertos son Ardid, Raigo y Gudrilkja, como previamente lo fueron los gemelos Kiro y Arno, y Urdska, su madre. El final de Gudú se revela inexorable, y la transgresión del interdicto que preside el hechizo sobre el que bascula su existencia se esboza con la crueldad infantil de una voz anónima que, al contemplar al rey absorto ante las aguas del Lago, lo llama “Viejo tonto y feo”<sup>828</sup>. Devuelta la imagen desnuda de la esencia del hombre que no deja de ser Gudú, el rey rompe a llorar por él mismo. No previeron que podría amarse a sí, y que su llanto, que quebranta la premisa y aherroja al anatema, no es sino conmisericordioso por su propia fragilidad e inconsistencia. El llanto, hiperbólico, hará crecer las aguas del Lago autofánico final, anegando y extinguiendo la vida del Rey, de Olar y su linaje, como prelude alegórico de todas las vidas y todos los reinos. El motivo universal y folclórico consignado como “profecía de futura grandeza para el joven”<sup>829</sup> deviene en inanidad.

*Ubi sunt?, ubi es, Gudú?*

### **Los actantes de la nueva caballería. Folclore y personajes líricos.**

El trazado de los caracteres que construyen *Olvidado Rey Gudú* se somete a las mismas pautas que pudieron comprobarse en la ejecución de la trama; sobre una base de actantes folclóricos e hipertextuales por proceder de los ciclos bretón, artúrico o caballeresco se efectúa una renovación a instancias de una perspectiva contemporánea en la que el canon de la narrativa lírica mantiene una presencia fundamental. Desde esta simbiosis de elementos tradicionales y modernos, la novela aporta una galería de personajes de resonancias clásicas, aunque alejada definitivamente (en el caso de los

<sup>827</sup> Op. cit. p. 860.

<sup>828</sup> Op. cit. p. 864.

<sup>829</sup> También el motivo se encuentra en los registros de Aarne y Thompson como los restantes reseñados. Éste corresponde al bloque titulado “Cuentos del destino” y se sitúa como motivo I 312.

principales) del carácter unidimensional y plano de los arquetipos caballerescos. La disposición actancial propuesta por Propp se mantendrá como modelo estructural interno, por lo que se podrán registrar las categorías del héroe y sus auxiliares, los donantes, el personaje femenino como objeto, el antagonista y finalmente el agresor o villano. Sin embargo, *Olvidado Rey Gudú* trascenderá la compartimentación estanca del relato popular y el propio romance, estableciendo una actitud revisionista y ecléctica como medio único de aproximación a los modelos tradicionales. Bajo una misma categoría actancial confluirán diversos motivos que superen ampliamente las atribuciones formalistas, exaltando entre todos ellos al personaje que ha de adquirir, por tanto, una entidad de volumen mayor al de sus hipotéticos predecesores medievales y áureos. Por ello, y como ejemplos que vienen a agregarse a los expuestos hasta ahora procedentes de los títulos previos, los personajes de *Olvidado Rey Gudú* abandonan una concepción minimalista emocionalmente, más tradicional del romance que de la novela, para sustentar sobre sí las claves por las que la obra también admite su conceptualización como novela de caballerías a la moderna. Además, la honda renovación que la categoría del personaje afronta en la presente novela radica en el tratamiento que el rol femenino en sus diferentes variables experimenta. Si tradicionalmente el personaje femenino es el eje pasivo del romance (a excepción hecha de singulares heroínas secundarias), las de nuestro texto se reconvierten, desde la asunción de funciones pertinentes a otros actantes, en campo de innovación y experimentación, ofreciendo un censo de reinas, princesas, bastardas y doncellas que superan ampliamente los modelos petrificados y se arrojan caracteres transicionales entre unos y otros moldes. Ardid y, en menor medida, Urdska serán los ejemplos más destacados. La primera y última reina de Olar posee un grupo nutrido de cualidades principales que harán de ella el personaje transicional entre actantes tan heterogéneos e independientes esencialmente como son el objeto, el héroe, el auxiliar y consejero, e incluso mandador. Ello se debe a que la penetración en el *ethos* de los personajes se efectúa a través de las claves responsables del relato lírico, por lo que consustancial al esbozo psíquico y afectivo de los mismos resultan el tiempo dilatado que potencia la aprehensión de la propia esencia, y el espacio en que se inscribe el personaje y que pasa a codificar externamente pulsiones íntimas y trascendentes para éste. Por su parte, y en líneas generales, la autora emplea para la construcción de los personajes diferentes estrategias en las que la nominalización a través de onomástica parlante y los trazos vigorosos de la prosopopeya han de revelar los rasgos esenciales

constitutivos del carácter de cada uno. El procedimiento onomástico se vendrá resolviendo a partir de la abstracción y singularización de otros tantos sustantivos comunes y concretos (en general), así como desde procedimientos derivativos que reiteran un determinado sufijo con el que emular –irónicamente- las teogonías y sagas escandinavas. Todo ello vehiculará la desmitificación contemporánea y lírica de la esfera actancial en la que el primitivo romance se instalaba y que la nueva novela que en él parece inspirarse escoge como clave fundamental de su originalidad.

### **Héroes antiheroicos.**

En un primer momento, el recorrido propuesto por los episodios iniciales del relato suscribe la necesidad por abocetar la carta de familia en cuyo seno se acogerá al protagonista titular, Gudú, aunque la reseña familiar diverge de la ascendencia en primer grado de los textos caballerescos porque la genealogía se remonta luengamente hasta el Conde Olar, bisabuelo del rey, no extendiéndose más allá de sus hijos (por otra parte, numerosos y muertos, salvo Raiga, como se vio). A diferencia del romance de caballerías, la estirpe inaugurada por este mismo Conde, seguida por Sikrosio, Volodioso y finalmente Gudú no resulta regia; antes bien, la nobleza más que mediana del fundador apenas logra resarcirse de la depauperación gradual y de las ínfimas condiciones del marco político, económico, social y cultural en el que se desarrolla la familia. Bien es cierto que el origen mayestático del héroe es encubierto a menudo hasta la anagnórisis e investidura por el propio padre, pero en modo alguno los caballeros andantes de ficción se mueven instados por el ascenso social cidiano (y por tanto, pragmático). El aire familiar con las sagas caballerescas es, en cualquier caso, el resultado de la inversión del espejo con que se la caballería una vez más. La intencionalidad deconstructora preside la novela desde el primer momento, tanto por el *incipit* formal que exalta un episodio agónico en vez de otro amoroso del que germine el nacimiento del héroe, como por la detención con que se muestra un contexto familiar que desmitifica las estirpes tradicionales.

El **Conde Olar**, fundador desde la miseria y la supervivencia del primitivo Torreón-Castillo homónimo (reducto de la torre y faro de la novela que la precede, *La torre vigía*), es el punto de partida del futuro reino. Instintivo y enérgico, su figura resulta no obstante contrapuesta y empequeñecida frente al Rey Occidental desdibujado, que acecha con su gloria al flanco oeste –impreciso- del condado, y bajo cuyo título

podrían situarse Carlomagno o Arturo como monarcas ecuménicos. La indeterminación hará caer bajo este marbete a personajes procedentes de la Historia y la ficción, pese a que los primeros, como el monarca de los Pares, confluyan discursivamente hacia los segundos. La intrascendencia de Olar es el señuelo constante en la novela y la idea contra la que sus protagonistas se rebelan, inconscientes de que el oeste y sus reyes innominados siempre superarán al condado transformado en reino. La búsqueda de gloria que se adueña de Ardid para posteriormente ser heredada por Gudú, es el guiño fatídico del destino a unos personajes que, con su contingencia, se disponen a representar alegóricamente la vanidad del mundo.

**Sikrosio** es el primero de todos los caracteres en los que se desmitifica el prototipo del antepasado augusto. En su retrato predomina la animalización esperpentizante que Matute recupera para esbozar los personajes gregarios y maniqueos en los que sólo descuellan el mal y la ruindad. La cortedad de sus piernas arqueadas y velludas lo asemeja a los antropomórficos Fauno y Pan (en ocasiones se alude a ellas como “patas”), acompañando este rasgo con la tosquedad primitiva de su lenguaje gutural. Sikrosio es un ser involucionado cuya expresión suprema en la carcajada animal, similar al grito pánico o la risa de Viviana o Melusina. La única experiencia formativa (y distintiva con respecto a sus hermanos) en un personaje tan primario no puede ser sino el terror ante el dragón significativo de la caducidad humana, aspecto éste que lo humaniza conceptualmente, pues el matiz lo exime de igualarse en la vivencia del pánico con los animales. Sikrosio se convierte en metonimia del hombre, única criatura con conocimiento de la propia contingencia. La vivencia, verdadero *angor animi*, lo sobrecoge con la plenitud de su mensaje:

Y no era sólo miedo lo que sentía, sino algo peor: un húmedo sudor, un frío viscoso, como de saberse muerto<sup>830</sup>.

Y Sikrosio, que “fue más bien un hombre vulgar”<sup>831</sup> se revela como tal sin atributos, instalando la línea desnaturalizadora del arquetipo heroico al que sólo logrará aproximarse Gudú, pero no activarlo plenamente. En cuanto a sus actuaciones, el uxoricidio perpetrado por Sikrosio incorpora por primera vez la ruptura de la justicia

<sup>830</sup> Op. cit. p. 20.

<sup>831</sup> Op. cit. p. 22.



poética que sólo con la venganza se restaña, venganza consumada por su hijo Volodioso, convertido en su tiempo en paráfrasis de Orestes o Hamlet<sup>832</sup>. Tras él, dos personajes toman el relevo funcional y el avance diacrónico de la trama: el mencionado Volodioso y el bastardo Almíbar. Otro hombre *que se parecía a Orestes* es el hijo de Sikrosio. Frente al primogénito gallardo elevado como protagonista en el relato caballeresco, el segundón del margrave se ajusta sociológicamente a los reales reseñados por Flori que, defenestrados familiarmente, terminaban ejerciendo el oficio de la caballería por pura supervivencia. Volodioso descuella entre el grupo coral de hermanos por su astucia e impostura del parámetro caballeresco, inoculado a través de las lecturas y recitados que Almíbar le efectúa desde el *Libro del Gran Rey y Gran Guerrero*, título laudatorio y ficticio que bien pudiera contener veladamente las hazañas de los reseñados Carlomagno y Arturo<sup>833</sup>. Volodioso, cuya onomástica parece convertirse en parlante a tenor del encuentro con la pequeña Ardid (la connotación que se vincula a la aversión y la inquina es manifiesta) plantea desde el inicio cierta concomitancia con aquellos personajes últimos de su estirpe (Benjamín o José, o ciertos personajes de cuentos populares como es el caso de Pulgarcito) que sin embargo, sobresalen y se transforman en prioritarios por acometer gestas trascendentes. Sin embargo, también es reseñable la inversión establecida, pues no es el tercero o séptimo como con los hijos del cuento popular, ni el primogénito del romance de caballerías quien detenta la relevancia de sentar los cimientos del posterior reino de Olar. En la construcción de Volodioso se combinan hábilmente rasgos que lo singularizan en grado positivo, sin llegar no obstante a la perfección del arquetipo heroico, con otros tantos poéticamente incorrectos como la pronta disposición traidora y taimada. De la fusión de unos y otros surge un personaje alejado del héroe clásico, pero humanizado con respecto al resto de hermanos y familiares. Mientras que Sikrosio se erguía antitético a Perión o Lisuarte (entre otros), Volodioso y más tarde Gudú mediatizan la etopeya de éstos, aproximándoseles aunque sin excluir rasgos pertinentes que los individualizan y les confieren entidad pseudoheroica más épica y castrense que caballeresca e ideal.

### **Gudú.**

<sup>832</sup> Si bien invirtiendo al Hamlet monarca y a Agamenón por la margravina Volinka.

<sup>833</sup> En ese caso, llegaría a plantearse el conocimiento por parte de los personajes del compendio de aventuras artúricas, bien concertadas por Chrétien, bien desde los anónimos escritores que integran la Vulgata.

El nacimiento de Gudú (recreado desde la deconstrucción de ciertas claves de Rank) quedó expuesto en el bloque dedicado a la trama por considerarse punto principal en la evolución de una fábula en la que él resulta imprescindible. Sin embargo, en las apreciaciones vinculables al personaje es interesante detenerse en el capítulo del reconocimiento de éste como monarca, en especial por la sintagmación del mismo y las pautas exegéticas que entraña. Veámoslo. La segunda parte de la novela se encabeza con el capítulo titulado “Gudú, Rey”, en paralelo con el *Edipo, Rey* de Sófocles y el irreverente *Ubú, Rey* de Jarry. El personaje de Matute concita la reminiscencia clásica del personaje sometido al fátum trágico (no divino en el caso de Gudú, sino humano por mediación de Ardid), con el distanciamiento irónico y absurdo de la realidad del título provocador de finales del XIX. A la evocación de Ubú se sumará la concomitancia fonética de la vocal cerrada y las consonantes sonoras, y tal vez el guiño hacia el egocentrismo manifiesto en el tirano y sublimado en el último instante del rey de Olar. Sin embargo, y aunque la línea semántica depositada en el título propenda ambas lecturas, el tono adoptado para su desarrollo se asemeja más a la sugerida por el texto griego, si bien la irrevocabilidad del destino que mueve a Edipo se invalida por el parcial libre albedrío de Gudú, que no naciendo condicionado en modo alguno, le es anulada la libertad suprema al sojuzgar su grandeza a la premisa del afecto y el llanto. Si Edipo (y cualquiera de los caballeros del romance sobre cuyos nacimientos recayeran profecías prohibitivas) en su afán por escapar al destino más se enreda en él, Gudú, en la cúspide de su glorificación, también quebrantará la premisa del amor, desbaratando la realidad hasta entonces formada, obedientemente a las pautas del hechizo.

En cuanto al Gudú que clausura la puericia del héroe y se instala en la adolescencia de experiencias iniciáticas para cualquier caballero, plantea una prosopopeya antitética a la rubicunda de Amadís y tantos otros, subrayando una belleza sensual, morena y esbelta que lo asemeja, sin embargo, a Don Galaor<sup>834</sup>, o al Aiol de Melusina. Plantea el monarca sus rasgos psíquicos como revisión de una sofrosine tradicional que le es vetada. Por mediación de Gudulina el lector halla la reproducción de su estampa, tan ajena a la del caballero clásico y en cuya formulación se habrán vuelto a emplear comparaciones con estereotipos universales, sobrepasados finalmente por un trazo animalizador:

---

<sup>834</sup> De reconocido atractivo y rijosidad reseñados por Don Quijote.

Tiene Gudú la mirada salvaje de los persas, la crueldad glacial de los rubios y misteriosos nórdicos, las rudas formas revestidas de afectuosa intimidad de los berberiscos, y la ausencia de perfume artificial que deja respirar el agreste, un tantico acre, un mucho excitante, en verdad, perfume animal del bruto<sup>835</sup>.

Asimismo, sobre Gudú se inserta la pequeña reseña de sus conocimientos cortesanos: sabe leer y escribir como pocos más en Olar, conoce la lengua latina, y al igual que Don Quijote, confunde y equipara en planos ópticos idénticos a los grandes guerreros de la Antigüedad clásica con los personajes de ficción más sobresalientes, de los que sin embargo, se omiten nombres pertenecientes a la épica medieval románica y no románica para garantizar la ambigua e indeterminada localización en el tiempo y el espacio del reino:

Frente al fuego, con los pesados y viejos libros en las rodillas le sorprendió el alba sin haber dormido apenas: Eneas, Alejandro, Escipión, Vegecio, Julio César..., allí reencontraba la clave de tantas y tantas experiencias desaparecidas y deseadas<sup>836</sup>.

Desde la ironía, se apreciará cierta filiación cervantina en Gudú como personaje embebecido por la lectura febril (“las noches de claro en claro”) de hazañas reales – salvo las de Eneas- en las que encuentra la razón de su propio ser por mimesis o *imitatio libris* conducente a su ambición por erigirse como monarca universal. El homenaje a la lectura implícito impone sobre Gudú la posibilidad de su ingreso en un nuevo plano jerarquizado de seres de ficción, convirtiéndolo en referente y modelo de otros reyes si aceptamos el pacto de ficcionalidad y lo consideramos tan pragmático como sus propios héroes. Gudú, que anhela un estatus –paradójicamente- histórico como César, se asegurará la redacción bajo formato historiográfico de sus hazañas, instaurando definitivamente (aunque elididos los contenidos) el grado cero de la escritura. La guerra es el ejercicio que ha de conducirlo hasta el triunfo insuperable, no obstante el abandono de la índole cruzada y la realidad predatoria y censurable, pero práctica, que jamás dejará de comportar:

---

<sup>835</sup> Op. cit. p. 559.

<sup>836</sup> Op. cit. p. 645.

-Estimo que esta forma de guerrear no es noble. -¿Qué dices?- dijo Gudú, con leve ironía-. No sé de dónde has podido sacar la creencia de que la guerra es noble. La guerra no es noble en absoluto y, por tanto, hay que hacerla y tomarla como es<sup>837</sup>.

La exposición sistemática de la crudeza de la guerra se hará lacónicamente. El rey es un personaje brechtiano, distanciado de todo y todos -incluyendo la guerra-, porque al canalizar el pragmatismo del combate hacia sí Gudú se revela fratricida y subvierte el estereotipo caballeresco que jamás enfrentaría conscientemente a los hermanos y, aún menos, vejaría sus cadáveres al modo en que Gudú arrastra a Ancio o degüella al desarmado Furcio. El rey es aterrador, gélido, voraz, sanguinario e implacable, y el frío que lo acompaña insoslayable en toda campaña lo hace homólogo, en su percepción final, al Kay de Andersen que zanja toda humanidad en el momento en que el cristalito penetra en su ojo:

sus ojos le recordaban el hielo que, en las madrugadas, pendía en témpanos de las cornisas y servía de blanco a las piedras infantiles<sup>838</sup>.

También a Gudú se le hace seguir los dictados de la razón fría y lógica, compensación insuficiente por otro lado, de la incapacidad para el amor. Como al personaje de *La Reina de las Nieves*, la abominación de todo sentimiento afable, y entre éstos el fraternal, resulta impuesta, contranatural, máxime cuando como mueca grotesca de hermandad ha visto morir abrazados a los execrables Tuso y Usurpino. Paulatinamente, los vericuetos psicoafectivos del protagonista irán estableciendo los paralelismos formales con los referentes metafóricos oportunos, conformando el contramonarca de dudosa heroicidad moral.

Pero sin duda, otro de los aspectos connaturales al héroe, el que lo convierte en caballero andante a tenor de la constante puesta en camino en pos de la aventura, también se ve metamorfoseado en la figura de Gudú. El héroe de caballerías protagonizaba aventuras concatenadas cuyo denominador común es la necesidad de un desplazamiento, bien impuesto por el mandatario, bien voluntario y aleatorio ante el

---

<sup>837</sup> Op. cit. p. 313.

<sup>838</sup> Op. cit. p. 462.

cumplimiento prescriptivo del auxilio al vulnerable en la orden juramentada. El héroe andante se convierte en el *homo viator* vital, detentando una lectura existencial su andadura que en Gudú se actualiza. También vemos al Rey en itinerancia constante. Dado que Gudú es el monarca, y por tanto le es inherente la función del mandatario tradicional del cuento o el romance, el acometimiento de estas aventuras no le son impuestas por un tercero sino que se originan en él mismo, y aunque obedecen a la búsqueda de honra y fama, en modo alguna ambas son extensibles a las que el prototipo ansía, pues ni se ofrendan a la dama que por quedar asociada al nombre del caballero también se ve enaltecida, ni engrosan la valía del caballero blanco y novel, pues está en juego la consolidación de la majestad de un rey que actúa como autoridad superior al estilo de Arturo. Es cierto que en la resolución satisfactoria de la aventura hay una consagración creciente del nombre del paladín, pero no se ciñe en modo alguno al afán megalómano que por el contrario, sí domina a Gudú. La glorificación individualista del Rey incurre en la egolatría reverencial que le lleva a plantear, desde un estilo oracular vetero y neotestamentario, su mesianismo guerrero:

Y mis hijos continuarán mi labor, y 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 de 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<sup>839</sup>.

A menudo, para la construcción psíquica del Rey se asiste a una contraposición *inter pares* etológicos (Gudú-Lisio o Urdska) depositando en la otredad desdoblada el espejo en el que mirarse aquél:

si los casi diecisiete años de Gudú no podían medirse con otros de su edad, tampoco así los de Lisio: a través de distintos caminos, estaban hechos de pasta muy semejante. Pues si bien en iguales circunstancias, de Lisio no podría decirse que hubiese sido semejante a Gudú, quizá Gudú habría sido igual a Lisio<sup>840</sup>.

<sup>839</sup> Op. cit. p. 419. Compárese la similitud entre la segunda frase mencionada y esta otra del credo católico “y su reino no tendrá fin”, construida sobre Lc 1, 33 y ésta a su vez, sobre Is 9, 7.

<sup>840</sup> Op. cit. p. 585.

Si bien funcionalmente el Rey y su eventual *alter ego* resultan antagónicos (Gudú sigue detentando el actante del héroe frente al villano o agresor que es Lisio), los procedimientos y finalidad por la que a menudo se confrontan suelen resultar idénticos: venganza y (o) gloria. Lisio es el reverso social de Gudú, porque entre ambos media el afán de engrandecimiento del Rey que revierte en negativo en la indignancia que incita a Lisio a la rebelión y a abominar de la lealtad debida, sin embargo, en el antiguo cachorro también se reproduce el heroísmo guerrero, la fortaleza y el afán aniquilador del adversario que se detectan en Gudú y lo hacen su igual en pulsiones. La última etapa de la vida dilatada del Rey la presiden el asombro y la incredulidad con que afrontar las adversidades concatenadas en el capítulo final (“El turno en el juego”). Desde la senectud regia, Gudú comprende que la realización de todo deseo no reporta la felicidad sino el vacío y la nada, porque el motor que nos mueve es la expectación ante la consecución de lo deseable:

¿No será que la realización del deseo, que el conocimiento de lo que se cree imposible de desentrañar, destruye el impulso más importante de nuestra vida?<sup>841</sup>

En el dominio de la Estepa ha empleado el Rey Gudú sus fuerzas, sus últimos años y la sangre de Urdska, Kiro, Arno, Raigo y Gudrilkja, que se suman a las muertes de su primogénito y su madre. El Rey ha sido condenado, como Eetes, Níobe o Príamo, a ver morir a sus hijos, pero impermeable a toda compasión, sólo demuestra estupor e incapacidad para asimilarlo. La imagen pavorosa del hombre anodino acendrado de la dignidad real que le muestra el Lago es, finalmente, la que hace prorrumpir en llanto a Gudú. La contemplación de la vanidad humana y el tiempo inmisericorde replegados sobre sí provocan la transgresión de la única cláusula del conjuro del Rey. Lejos de la exaltación autofánica blanca y negra con que finalizaba *La torre vigía*, el Rey Gudú procede, como ocurrió con su madre, al conocimiento absoluto de sí mismo trocando triunfalismo por el llanto que hace crecer las aguas del Lago y lo sume en el Olvido de la Historia cuyo ingreso le obsesionase antaño.

### **Antagonistas y agresores.**

---

<sup>841</sup> Op. cit. p. 854.

Una de las constantes en la construcción de caracteres a lo largo de *Olvidado Rey Gudú* es la conservación del maniqueísmo inicial, segregador entre personajes humanos y aquellos otros demonizados y por tanto malignos, revirtiendo este patrón en los jinetes orientales o esteparios a los que se anatemiza como Diablos Negros. Con frecuencia, los personajes consignados como abyectos por sus actuaciones suelen comparecer gregariamente. El personaje coral es útil a lo largo de la novela porque desde la indeterminación de sus miembros se subraya el carácter protervo y romo como móvil actitudinal único, privándolos de cualquier pulsión o afecto positivo. En estos personajes colectivos las actuaciones resultan predecibles porque se incardinan en una única línea, mientras que en el antagonista atomizado se pueden diversificar más sus acciones aunque siempre se ejecuten sobre un patrón vil inequívoco. Los primeros ejemplos ofrecidos por nuestro texto (porque aunque Sikrosio resulte un asesino prevalece en él su función fundacional de la estirpe del rey futuro y por tanto, su valor como eslabón contraheroico que desemboca en el actante principal) que presentan este rasgo conjunto son los jinetes esteparios y los bastardos de Volodioso. Se sitúan todos ellos en un plano similar, si bien entre ambos coros media la amenaza legendaria que somatizan unos, y las acechanzas de práctico final de los otros. La mitificación que se hace de los primeros mimetiza jinetes y monturas, y ofrece como resultado una renovación orientalizante de los centauros clásicos. Hasta la irrupción de Urdska en la trama se mantendrán estas consideraciones, compartiendo denominación las hordas feroces (bajo las que veladamente se sugiere un pueblo de potencial destructor similar al de los hunos míticos), con cualesquiera tropa sarracena que figure desde *La Chanson de Roland* hasta los relatos caballerescos. Sus irrupciones intermitentes pronto los transforman en *leit-motiv* del Oponente absoluto; su hostigamiento perpetuo trasciende cuantas manifestaciones concretas pueda ofrecer la noción de antagonista. En cuanto a los segundos, el tercero de los capítulos resultaba especialmente significativo por estar dedicado por completo a ellos, y desde ellos trazar los límites entre romance y novela a tenor de la categoría narratológica del personaje. En el romance, la previsibilidad de los caracteres implicaba la supresión de pausas orientadas al *showing* psicoafectivo debido a que la disposición maniquea y plana subsumía a éstos en compartimentos inamovibles. Sin embargo, y pese a que este mismo maniqueísmo opera en determinados personajes de la novela, la dilación expositiva de los caracteres de los Soeces funge como contrapunto y preámbulo negativo del rol protagónico del legítimo

heredero, Gudú. La perspectiva con que abordarlos ha recurrido a un juego de opósitos en grado absoluto, cuya finalidad es el refuerzo positivo del futuro rey y protagonista de la saga. Los hijos ilegítimos de Volodioso están tratados en un único bloque y, si bien sobre cada uno de ellos recae algún rasgo diferenciador, por lo común éstos son débiles y en modo alguno mitigan los dominantes que les hacen aparecer como grupo compacto repulsivo ante el lector. Llama la atención el abultado número que compone el grupo, así como el denominador común familiar: los seis hermanos Soeces (hijos de la Condesa Soez). El estigma medieval del cabello rojizo que se asocia a brujería y a traición (como los pelirrojos Judas o Ginebra) es evidente en ellos, como también su figura desproporcionada y patiocorta que rematan los dientes enormes que sobresalen del labio inferior. La prosopopeya roza lo teratológico, asemejándose el grupo a aquel hijo semimonstruoso de Melusina llamada Geoffrey. Su onomástica seriada (manteniendo la disposición del abecedario que les hace llamarse Ancio, Bancio, Cancio, Dancio, Encio y Furcio) ratifica toda ausencia de individualismo y afecto en sus concepciones fisiológicas. Sólo el último, de fuerte connotación semántica aplicable en femenino, enfatizará los extremos de la belleza (negada a los mayores) y la maldad. La proporción clásica entre hermosura física y espiritual se subvierte en el grupo, reducido finalmente a cuatro por la muerte del antepenúltimo y penúltimo. Anulada toda *sofrosine*, el coro pelirrojo provoca aborrecimiento y repugancia por su lascivia y primitivismo. Sólo sobre Ancio, cuyo sobrenombre será “El Zorro” (en clara deconstrucción de los epítetos heroicos de la caballería que incluso en la novela se mantendrán para Volodioso “El Engrandecedor”, aunque no para Gudú “El Odiado”) se detiene el foco por el interés sucesorio que despertará, llegado el momento, en el mentor Tuso en clara contrapartida al pequeño Gudú. La presencia frecuente de bastardos en la novela contrastará vivamente con el panorama familiar que preside el relato caballeresco tradicional, pues el personaje concebido prematrimonialmente (es el caso de Amadís o Palmerín) termina detentando todos los derechos sucesorios por la sacramentación del vínculo paterno, eliminando cualquier opción de hijos ilegítimos dado el carácter edificante que subyace preferentemente en la producción castellana. A personajes antagónicos corresponde un contramotor educativo, y de la formación rudimentaria de los hermanos Soeces se encargará el maligno Tuso. El Conde complementa el grupo de pupilos con sus rasgos siniestros y depravados, medrando a costa de la decadencia moral del pequeño Reino. En el Conde Tuso se superponen los trazos del arquetipo del mal consejero que tiene en



Ganelón, Garcí Ordóñez o Mordred (si se opta por correlatos épicos y artúrico este último) su paradigma tradicional. Manteniendo la manifestación especular entre soma y psique que ha presidido la construcción de los Soeces, la de Tuso hace correlativas su fealdad física y bicromía ocular con su degeneración moral. Su estampa es el contracono emotivo, más no físico de Merlín:

El Conde Tuso era un hombre alto y enjuto, de rostro muy pálido. Usaba largas ropas negras y un gorro de fieltro, también negro, rodeado de pieles de castor<sup>842</sup>.

Además, las pupilas bicolores resultan paradójicas e irónicas en él si se tiene en cuenta que fueron rasgos distintivos en Alejandro Magno, Aiol y alguno de los hijos de la precitada Melusina. Aunque el Conde no es en sí un personaje de esencia manifiestamente sobrenatural al estilo de Arcalaús e incluso Merlín, el reflejo de éstos opera en él interpretaciones abiertas, de ahí su “vidrioso origen”<sup>843</sup> o sus inclinaciones al estudio de lo prohibido, enlazando, aunque en la línea de lo réprobo, con el mismo Padre Ambrosio. Este Rasputín redivivo del imaginario popular reciente ejerce su ascendiente sobre el Rey, hasta el punto de reorganizar los planes sucesorios e incluso la rebelión, como pudo comprobarse en los motivos de la trama.

### **Lisio.**

El muchacho, inflamado por las promesas de protección incumplidas-desaparecido Predilecto-, transforma su gratitud y esperanzas en odio. Lisio fue adiestrado como Cachorro por Yahek, pero culminado su proceso formativo se alejó de la Corte Negra en busca de una venganza que fue asumiendo proporciones enormes y que se vio favorecida por las condiciones de miseria irredenta de los Desdichados. Su regreso a la comarca estará marcado por el abandono de quienes antes le juraron lealtad, atenazados por el hambre y el invierno. Todo ello lleva a Lisio a asumir el actante del villano que pretenderá oponerse en un futuro próximo a Gudú, si bien con una motivación que trasciende el planteamiento simplista con que se hace actuar, por ejemplo, a Saladino en el romance de caballerías. Mientras que el agresor folclórico actúa por inercia del mal contrapuesto al bien y todo idealismo, a Lisio, que ha

<sup>842</sup> Op. cit. p. 71.

<sup>843</sup> Ídem.

personificado la sordidez y la iniquidad que relega a ciertos hombres a heredar no más que la miseria, lo mueve no tanto la mejora de la comunidad como la venganza propia:

no decreció su sueño vengativo. Al tiempo que su decepción, este sueño crecía y se espoleaba en el odio y en el ansia de vengar a los que tan injusta y duramente fueron tratados<sup>844</sup>.

En Lisio se gestiona, desde la complementariedad con Predilecto, el compromiso social como línea argumental contemporánea si bien matizada por el encono atávico que lo incita a actuar agresivamente. Es Lisio el personaje justiciero consagrado a la rehabilitación de la dignidad atropellada secularmente de los Desdichados, pese a que no haya recibido orden caballeresca alguna. El código de la caballería en su vertiente social es universal e inquebrantable y se ha grabado indeleble en el juicio de Lisio aun cuando adopta en ocasiones matices anárquicos que expone con violencia. Como Gudú, y dada la alteridad complementaria con aquél que ya se expuso, en Lisio también se rastrean pautas de un mesianismo militar veterotestamentario; se autoproclama defensor de los miserables como (anacrónico) Valjean o Étienne Lantier, revocando externamente el prototipo del caballero dada su extracción, pero manteniendo al menos la fidelidad al principio social de la caballería, eclipsado finalmente por el odio. También en él se malogra la perfección del caballero del canon por razones no tanto de cuna como de pureza espiritual.

#### **Auxiliares y amor cortés.**

Si bien la novela no se decanta por la recreación de tipos exactamente predecibles dentro de las categorías del Bien y el Mal, determinados personajes se disponen como aproximaciones hasta casi el absoluto de ambos polos, manifestando una construcción de sí más folclórica y fantástica. Los personajes netamente sobrenaturales no resultan excesivos (Ondina, el Trasgo y la Gran Dama, así como Once son los más representativos), pero la novela ofrece una galería numerosa de actantes en cuya formulación se produce la fusión de la esencia humana y la feérica. Concebidos como auxiliares en su mayoría, el primero en aparecer es **Almíbar**, el bastardo de Sikrosio, habido de las relaciones adúlteras entre éste y el hada niña del herrero.

---

<sup>844</sup> Op. cit. p. 567.

Almíbar representa el primero de los personajes en los que se retoman importantes premisas tradicionales del nacimiento del héroe, pues en su naturaleza confluyen la facción humana paterna y la supuesta esencia fantástica de la madre<sup>845</sup>, remedando, entre otros, a Merlín (hijo de doncella y el Diablo). Por esta hibridación, Almíbar, que no deja de ser un expósito de disfraz onomástico porque se desconoce si los herreros le impusieron algún otro, se convierte en un personaje tenuemente numinoso y telúrico, que comprende el lenguaje de los pájaros<sup>846</sup>, habilidad o don al que suma pronto la función profética que le hace confesar ante su hermano Volodioso:

Hermano –murmuró Almíbar, arrodillándose ante él- los pájaros dicen que tú serás el Rey de Olar<sup>847</sup>.

Con estas palabras el muchacho condiciona oracularmente a Volodioso, estableciendo unas bases fatídicas análogas a las que poseen Arturo, tantos reyes mitológicos o Macbeth. Finalmente, durante su confinamiento juvenil con el viejo vigía, Almíbar recordará al lector al muchacho innominado de la novela de 1971. Además, de entre los parámetros caballerescos empleados en su construcción sobresale la solicitud y lealtad a Volodioso, haciendo de él un personaje paralelo a Gandalín u Oliveros; de hecho, en la anatomía de Almíbar destaca la ausencia de una de sus manos (¿derecha, por empuñar ésta la daga?), cercenada al cubrir al rey de un enemigo. En agradecimiento, Volodioso encargará la mano ortopédica de marfil que hace de él un personaje mutilado al estilo de Once o las protagonistas de la novela de Martín Garzo<sup>848</sup>, con lo que se quiebra la perfección física amadisiana aunque no el ideal aquitano cortesano. Sus funciones como custodio de la joven reina Ardid mucho tiempo más tarde lo transformarán funcionalmente en el amante del patrón amoroso bretón y artúrico (renovando a Tristán y a Lanzarote), al manifestarse como trovador feliz que idealiza a la amada predestinada

<sup>845</sup> Si bien se trata de un personaje totalmente secundario que ni siquiera posee onomástica, la renuncia del hada a su condición feérica para permanecer junto al herrero deforme pero de corazón puro anticipa otras deserciones: la de Ondina, que preferirá humanizarse y por tanto, envejecer y morir, a permanecer alejada del cadáver de Predilecto, o la del propio Trasgo, que terminará humanizándose y desapareciendo al morder el último grano de uva.

<sup>846</sup> Motivo tradicional que lo asemeja, entre otros, a un Francisco de Asís legendarizado y al mismo Trasgo, ya dentro de la novela.

<sup>847</sup> Op. cit. p. 58.

<sup>848</sup> *La princesa manca* (1995).

realmente he formado en mi interior una imagen tan ideal de la criatura amada, que no puedo mirar con ojos amorosos a nadie, pues a nadie he hallado todavía<sup>849</sup>,

y que evidencia, en materia trovadoresca y galante, al personaje torpe intelectualmente que es Volodioso<sup>850</sup>. Sólo desde la mirada de Almíbar podrá considerarse a Ardid la *midons* cortés y –posteriormente- la *donna angelicatta* stilnovista. Almíbar preluirá también al príncipe Predilecto, personaje de idéntica repercusión y construcción; en ambos (y las unidades narrativas que detentan) se encarnará el tiempo cíclico contrapuesto al lineal de la estirpe, tan simbólico a lo largo del relato. Si en el romance amor y aventura son los pilares temáticos somatizados por el héroe protagonista, en *Olvidado Rey Gudú* la pulsión se relega al ámbito de los auxiliares por la incapacidad natural del rey para amar. Por ello, exclusivamente desde Almíbar y Predilecto se podrá proponer el triángulo del Capellán, situando como homólogos de Arturo o Marco a Volodioso y Gudú, de Ginebra e Isolda a Ardid y Tontina, y de Lanzarote o Tristán a Almíbar<sup>851</sup> y Predilecto. Sólo se habrán invalidado las constantes del *lausengier* y la *suivante*, aunque se mantendrá la *poridat* en los primeros, no así en los segundos, motivando la condena de la Princesa.

Sin embargo, el avance lineal del tiempo en la trama incrementa portentosamente la decrepitud del Príncipe relegado de toda función cortesana y afectos por parte de Ardid. Los estragos de la vejez evidente asestan en Almíbar el golpe definitivo, detonado por la calificación de ridículo y patético hecha por la propia Reina. La ironía desmitificadora hacia el personaje -que en determinados momentos ha participado de la prosopopeya cáustica del lindo áureo de Moreto o Castro- se contempla como tirón de descenso agridulce y clara muestra de desprecio:

<sup>849</sup> Op. cit. p. 195.

<sup>850</sup> Op. cit. p. 86. Con sarcasmo, de Volodioso se afirma, ante la reverencia de la hermosa Lauria, que “Esto-pensó- no es una reverencia, es como si una bandada de cisnes se hubiera posado en una copa de oro”. Y satisfecho y asombrado de que se hubiera cocido en su propio caletre tan peregrina imagen, ordenó enviar emisarios a Caralinda para que se aprestase a componer una canción con ese motivo”. La asociación de imágenes resulta absurda e incongruente ante el tamaño de la copa y el espacio que ocuparía la bandada de cisnes, de lo que el lector inferirá que no es precisamente la materia poética o la intuición lírica de la belleza la premisa fundamental en la construcción del carácter de Volodioso.

<sup>851</sup> El príncipe asume a su vez las habilidades de los trovadores Bernart de Ventadorn o Guilhem de Cabestanh, contemporáneos de la corte aquitana real.

Y fue entonces, al ver a su querido y viejo Almíbar, a su leal amigo, cuando la estremeció una punzada en el corazón. “¡Santo cielo!-se dijo, con inconsciente crueldad-. ¡Cómo va vestido! ¡Qué mamarracho, qué carencia de buen gusto, dignidad y buen sentido...! ¿Adónde va el pobre con sus falsos rizos, que a la legua se ven teñidos, y esa pluma en el sombrero, que más parece la cola de un buitre hambriento? Señor, qué falta de auténtica elegancia, qué ignorancia de la realidad: no tiene edad ya para esas cosas.”[...] en suma, se ofrecía a su mirada como un hombre que fue bello, y por tanto era más patético e insoportable su declive, y lo juzgó pesado, fondón y cargante<sup>852</sup>.

Almíbar, profundamente herido, procederá a retirarse a la soledad de una torre y abandonar todo cuidado externo superfluo, desarrollando la personificación conmovedora de la senectud solitaria y ostracista. La figura del Beltenebros juvenil execrado por la amante -como estadio prescriptivo del patrón amoroso cortesano- se reanuda ya en la crudeza de la vejez y la imposibilidad de toda redención.

### **Predilecto.**

Como Almíbar, es también hijo natural -en este caso- de Volodioso, y por tanto medio hermano de Gudú y los Soeces, con cuyo último vástago vimos cómo se batía en duelo, resuelto sangrientamente por el rey. Predilecto es el personaje más cercano al prototipo caballeresco artúrico, tanto por la ejecución de lances militares (aventuras) como cortesanos (desde su exquisitez), de entre los que resultará prioritario el amoroso que lo haga renovar el modelo de Tristán y Lanzarote. Como sus predecesores, el muchacho permanece en la sombra hasta los trece años, edad con la que se le envía a la corte paterna para que cubra la etapa de bachillería, tal y como prescribe el programa caballeresco. Predilecto dará muestras pronto de un carácter de trazas amadisianas

el muchacho era valiente, gallardo y altivo, pero parecíale incapaz de abrigar en su pecho sentimiento alguno de ambición o venganza<sup>853</sup>

que incitan al cainismo conjunto en los Soeces y que habrían hecho de él el postulante a Mejor Caballero del mundo como Perceval, si no hubiese desviado sus

<sup>852</sup> Op. cit. p. 561.

<sup>853</sup> Op. cit. p. 89.

afectos hacia Tontina<sup>854</sup>. Por inclinación, afecto y regocijo, el hasta entonces príncipe innominado pasará a llamarse Predilecto, como onomástica epifánica de resonancias neotestamentarias inmediatas:

El corazón del Rey tembló como ya hacía muchos años no sentía. Avanzó hacia el muchacho, e izándole por los brazos, le contempló [...] sin decir una palabra, le estrechó contra su pecho, y dijo: Tú eres mi predilecto<sup>855</sup>.

En Predilecto pronto se superpondrá el icono hagiográfico caballeresco de San Julián o San Jorge<sup>856</sup>, que tan presentes están en el Medioevo (Celestina se refiere en este último término a Calisto), con la afectuosidad fraterna discordante ante el bloque Soez que lo apresura a hacerse voz de los desvalidos del país de los Desdichados. Pronto es nombrado por Ardid Guardián y Protector de su hermano Gudú, desempeñando las encomiendas de Gandalín y Don Galaor conjuntamente, en prueba de cuyo agradecimiento le será entregada por la Reina la piedrecita horadada y buida de apariencia intrascendente que se revalorizará más adelante. En efecto, de Predilecto no podrá reseñarse la castidad, pero tampoco el atropello lúbrico descarnado haciendo del custodio del heredero el personaje poseedor del *cor gentil* stilnovista. Asimismo, a sus cualidades cortesanas dimanadas en su encanto personal se suma la representación más perfecta del cumplimiento del ideario de la caballería andante al convertirse el muchacho en el defensor de un grupo de criaturas desarrapadas y miserables, que capitaneados por Lisio, han logrado sobrevivir tras arrasar Gudú innecesariamente la aldea de sus padres. El compromiso personal de Predilecto con el grupo marginal y desamparado

Consideraré también todas las opresiones que se cometen bajo el sol. Vi llorar a los oprimidos sin que nadie los consolase; sin que nadie los consolase de la violencia de sus opresores<sup>857</sup>

---

<sup>854</sup> Predilecto funge del mismo modo en que Lanzarote invalida su sobrenombre de Mejor Caballero al encontrar a Ginebra y enamorarse de ella, debiendo recomenzarse la búsqueda del nuevo caballero que pueda portar el epíteto.

<sup>855</sup> Op. cit. p. 88. El paralelismo con las palabras reveladas en el Tabor (Lc 9, 34-35; Mt 17, 5; Mc 9, 7 o II Pe 1, 16-17) responde a una finalidad distintiva y confirmadora del sujeto, con independencia del contexto que los rodea.

<sup>856</sup> Op. cit. p. 204: “Y era tan grandes su distinción y belleza, que una mujer, deslumbrada, dijo que Lure tenía a San Jorge en su choza. Y cuando algunos se acercaron a verle, temerosos, Predilecto sintió una gran pena en su corazón, al contemplar sus andrajos y sus rostros famélicos”.

<sup>857</sup> Ecl 4, 1.

enaltece sobremanera al príncipe; la concomitancia quijotesca con el episodio de Andrés vejado por Haldudos, que remoza nuestra novela en la chiquillería indigente, parece superar la inoperancia del hidalgo. Sin embargo, la resolución final adoptada para este personaje lo escora hacia el plano amoroso, fusionándolo con la presencia de Tontina para complementar el *topos* del amor como dolencia. La nueva y desconocida pulsión que lo consume se corporeiza simbólicamente en la piedrecita azul regalada por Ardid que se ha clavado en su pecho y que abre la herida peligrosa. La relación triangular, que apenas rebasa la fallida noche de bodas entre el Rey y la Princesa, es descubierta por la sinceridad de Tontina y arroja a los personajes a su disolución definitiva. La condena a muerte de la Princesa y su fallecimiento real tras la consumación del *drutz* con Predilecto (tal y como por otra parte estipulaba el hechizo), sumen al caballero en soledad horrenda. Predilecto ahonda en las consideraciones que el hombre y el mundo le merecen y que lo convierten en un personaje complejo a través de la exposición nihilista sobre el vacío y el absurdo de la existencia humana que hace la voz narradora:

Horrible y sin sentido: un hombre como él, ligado a juramentos vanos, a vanas lealtades, a tristes ecos de palabras que habían ya huido con el día, con la noche y con el tiempo; un hombre tan solo y tan perdido como él en la vasta soledad de la tierra<sup>858</sup>.

Finalmente, en Predilecto, que ha deseado arrebatarse a Tontina de la muerte como nuevo Orfeo o Dante, se opera un proceso reconstructivo del icono del caballero cortés perfecto y desolado. Comprende que con él desencantado, se desintegra el ideal de la caballería que atenaza la verdadera libertad y felicidad:

Predilecto [...] sentía el dolor punzante de todas las lágrimas que nunca había derramado [...] y dijo: -Me ocurre, Amer, que quise ser un hombre y valiente caballero; un fiel, intachable y leal caballero: y sólo fui hombre estúpido<sup>859</sup>.

---

<sup>858</sup> Op. cit. p. 483.

<sup>859</sup> Op. cit. p. 492.

En el fondo, sobre Predilecto también ha recaído la posibilidad de que el paradigma único del “mejor caballero del mundo” ostentado por Perceval lo adscribiese igualmente a él. A Lanzarote le arrebató el epíteto la concupiscencia y a Predilecto la comprensión del desabrimiento de la condición humana.

### **Hermanos Pastores.**

El último personaje –coral- que se incluye como auxiliar es el conformado por los Hermanos Pastores por la inquebrantable lealtad hacia Raigo (y por extensión, Gudú) desde su beligerancia mítica. Exentos de cualquier valoración amorosa que los equipare a los personajes precedentes dados su primitivismo y casi monstruosa apariencia, y contemplados por tanto en exclusiva como actores de función coadyuvante militar, los Hermanos Pastores se alejan del icono tradicional del edecán al estilo del mismo Predilecto con Gudú, pero auxilian a Raigo y al Rey intachablemente. Su intervención al final de la trama escora el desenlace de la misma en favor del protagonista, asumiendo funciones auxiliares *ex machina* como quedara señalado. Es la prosopopeya conferida por Matute la que los sitúa como contrapunto tosco y primigenio de los auxiliares previos, capaces de detentar la veta argumental del amor precisamente por la belleza con que quedaron dotados. Sus apariencias hirsutas y las mandíbulas de entre las que sobresalen largos dientes les confieren rasgos semiteratológicos de reminiscencias incluso cinematográficas (es el caso de los Ewoks de otro romance fílmico contemporáneo, *La guerra de las galaxias*), si bien prevalece en ellos la isotopía del hombre agreste pero puro (como los Altube de Pinilla) que confluye con el buen salvaje clásico. En ellos también se mantendrá el decoro poético con una caracterización rústica y nominal, acompañada por un *modus vivendi*<sup>860</sup> sumamente opuesto al cortesano e incluso al castrense usual. Su aparición se instala en la línea del descubrimiento aperturista del otro y su contexto propuesto por Montaigne, conciliándose las perspectivas culturales en el momento en que Raigo no desprecia a los Hermanos sino que se une sin reparo o repugnancia a los pastores cavernarios. Parecidos a los centauros, si bien su traza humana se fusiona con las cabras veloces que cabalgan (y con las que terminan identificándose), la comunidad inspirada en el censo antropológico del

---

<sup>860</sup> Con organización y jerarquías propias situando a la cabeza a los Jefes Cabríos, rindiendo culto y afecto especial a la Cabra del modo en que los esteparios deifican al Caballo o exornándose con ornamentos propios, tribales y corporativos. También cuentan con su propio código lingüístico, gutural, tosco y tan primitivo como ellos mismos.



Bestiario medieval suscita dudas sobre su identidad en la voz narradora, que recurre a la composición para denominarlos:

Cuando al fin Raigo pudo percibir más claramente cuanto le rodeaba y quiénes eran sus salvadores, quedó tan asombrado como temeroso: jamás había contemplado criaturas semejantes [...] se sorprendió al ver un rostro solícito, o al menos anhelante, que se inclinaba hacia él. Era una extraordinaria cabeza, tan cubierta de pelambre roja, que al resplandor del fuego semejaba otra hoguera. Largas y rizadas barbas se enmarañaban y unían a ella; y un par de amarillos, redondos y casi inhumanos ojos le contemplaban fijamente [...] Otras cuatro cabezas se apelonaban entonces [...] -unas rubio leonado, otras rojo cereza-[...] le sonreían con agudos dientes de lobo. Pero, si al parecer, eran lobos, se mostraban bien dispuestos hacia él [...] su faz barbilampiña [...] y su cuerpo les debían parecer los de un tierno infante frente a la corpulencia de aquellos semilobos o semijabalíes<sup>861</sup>.

Finalmente, Raigo se hermana con ellos al trasfundirse sus sangres e incorporarse como miembro de pleno derecho al tíaso de estremecedores alaridos. Desde entonces, caballero sobre una cabra gigante y veloz llamada Caprina, Raigo desnaturalizará una vez más el icono tradicional del héroe andante y su montura singular (desde Bucéfalo hasta Babieca), porque su nueva condición la refrenda la plurionomasia que sobre él recae y que es formulada desde la perspectiva de los Pastores, que han pasado a llamarlo “Hermanito de Oro”.

### **La renovación de los caracteres femeninos. De objetos a sujetos.**

#### **Ardid.**

La pasividad femenina de la *midons* cuyo ejercicio se resumía en la espera amorosa del héroe y sus hazañas es desterrada claramente de la novela, pues ninguno de los personajes femeninos concitados por el texto asume íntegramente las pautas constitutivas de la dama del relato caballeresco. Tampoco se convertirán a lo largo de la novela ni en el receptor último de las gestas heroicas, ni en el galardón físico de la aventura consumada, dirigiéndose sus intervenciones hacia líneas interpretativas muy

<sup>861</sup> Op. cit. p. 803.

distintas. Lejos ha quedado el prototipo de Oriana, y la mujer -y su multiplicidad iconográfica en el romance- permanece como molde sobre el que conformar nuevos caracteres femeninos, con distinto grado de aproximación al arquetipo oportuno pero con claro afán renovador en el caso de la reina Ardid, actante aglutinador por otro lado de numerosos matices que le impiden la representación exacta de un solo motivo. Mientras que con la otra reina de Olar, (Urdska), la Princesa Tontina, la Reina Leonia y Gudulina, o Gudrilkja el prototipo femenino tradicional es más explícito pese a la reconsideración que se haga de la mujer guerrera, la dama muelle o la princesa de relatos infantiles en términos abstractos (hasta establecer las correspondencias entre Tontina y la Emperatriz Infantil), con Ardid el cliché unívoco es inoperante porque, como su hijo, coprotagoniza la novela y se revela como poderoso personaje lírico que trasciende los lugares comunes empleados en su configuración. Una vez más, el peso protagónico de los relatos considerados novelas de caballerías a la moderna recae sobre un personaje femenino (como Viviana o Melusina), matizado en *Olvidado Rey Gudú* por el reparto equidistante entre madre e hijo. Ardid recoge, desde el Medioevo ficticio en el que se integra, las pautas afectivas de los grandes personajes femeninos contemporáneos que la preceden, aunque su etopeya se mostrará cada vez más compleja conforme se instale en la madurez. Ardid es el rol decisivo de la novela, el dispositivo de inicio detonador porque determinará el ethos del Rey Gudú. Asimismo, su trazado recuerda vagamente a la histórica reina de Aquitania, con quien, en un hipotético juego de planos cronológicos pseudohistóricos que del mismo modo igualarían las lecturas de *Predilecto* con los textos recién publicado de Troyes, se mostraría coetánea. La presentación de la pequeña Ardid convoca numerosos motivos populares. Su fino y precocísimo entendimiento a los cinco o seis años la convierten en la última versión de la *docta puellae* y la doncella Teodor castellana, haciendo de ella el reverso en femenino de uno de los rasgos predominantes en los héroes masculinos: la sapiencia infantil de raíz crística, reseñada en el capítulo oportuno. De Ardid, como de Amadís o Jesús se indica que “por los ojos y oídos entraba (a Ardid) mucha sabiduría, y crecía en conocimiento y en prodigiosa memoria”<sup>862</sup>. Se recordará que la venganza hace de Ardid un personaje masculinizado muy tempranamente, al observar las cabezas de su padre y hermano hundidas en las lanzas del torreón que fue su casa. Ardid se salva milagrosamente de la masacre junto a su tutor, el Hechicero, y sobre ella recae la

---

<sup>862</sup> Op. cit. p. 119.

confrontación entre David y Goliat, porque el poder lo ostenta Volodioso y con su plan futuro ella piensa cobrar venganza. Ardid deviene en un personaje solipsista pese a la formación mentora del Hechicero, volcándose sobre ella muy pronto la evocación nihilista de aquellos otros niños encerrados con un solo juguete marseanos, que en su caso, es el soldadito que le fabricara su hermano decapitado. Algún tiempo más tarde, coincidiendo con la recepción en la corte de la comitiva infantil de Tontina, Ardid se animará a desenterrar su único juguete, *leit motiv* que recuerda a la Tanaya y su muñeca en *Los hijos muertos*. La pequeña Ardid se transforma en cófona patética ofrendando, como Electra, pequeñas dádivas sobre las tumbas del padre y los hermanos en intento por mantener vivas las memorias de éstos y la necesidad por restañar la justicia quebrantada:

En tanto, Ardid había bajado al llano. Recogió unas cuantas flores silvestres que azuleaban cándidamente entre cenizas y muerte, y de regreso a la cueva las depositó con gran cuidado en la mísera y mal cavada tumba. Luego, tomó al soldadito de madera, lo contempló con ojos pensativos y lo enterró al lado<sup>863</sup>.

Como en la germánica Krimilda (si bien invirtiendo al esposo por el padre) se irá consolidando progresivamente en ella la venganza. En cuanto a su prosopopeya también resulta inquietante, porque rubísima como es, posee los ojos negros, en contraste hermoso y renovador con la *descriptio puellae* caballeresca. Ardid es un carácter dotado con la capacidad de percepción de la realidad sobrenatural a la que pertenece el Trasgo, subrayándose la selección del destino hacia ella (aquí recibe el nombre de “goteo lunar”), que justifica así la inclusión de lo real maravilloso naturalizado en el universo de Olar. También a ella se debe la incorporación a la trama del elemento inicialmente intrascendente que es la piedra azul horadada en su centro, que se complementará más adelante con la portada por Tontina y que vehiculará el fátum amoroso que predestina a los amantes. Para Ardid, sin embargo, el amuleto desempeñará funciones iniciales de catalejo prodigioso con el que de niña intuye el mundo sobrenatural, en un gesto análogo al que efectúa la pequeña Elisa del cuento de Andersen “Los cisnes salvajes” con la hoja horadada que le ayuda a divisar a sus hermanos. En cuanto a la formación de

---

<sup>863</sup> Op. cit. p. 103.

la pequeña Ardid (nombre éste también impostado y por tanto disfraz onomástico porque el verdadero de la niña no es desvelado, optándose por el parlante y eufónico “Ardid”) se escora hacia lo intelectual en detrimento de lo emocional. Surge así la trama de su plan y la primera aparición pública (aunque celada) de la chiquilla. Ardid se presentará en Olar en términos apoteósicos, precedida por el boato y la expectación del caballo y su figura envuelta. La doncella sapiente y anónima pronto desentraña tanto los problemas matemáticos más inextricables, como las cuestiones domésticas o vecinales que llegan a recordar las expuestas ante el gobernador Sancho. Su fama se extiende, aparejada a la cláusula folclórica de que la sabiduría de la “princesa desconocida” se transferirá a su esposo. El motivo resulta similar al que rige, por ejemplo, el cuento de *Riquete el del Copete*, con la concesión bímembre de inteligencia y belleza siempre que el amor presida el matrimonio. Sin embargo, en el conocimiento por Ardid de toda esta tradición literaria precedente radica la función desmitificadora de su misma estrategia, incardinada, no lo olvidemos, en consumir la venganza. Ardid se transforma en una suerte de Micomicona próxima a representar una farsa conscientemente, porque su aparición se rige conforme al modo tradicional esperado por la corte y Volodioso, pero sabedora la niña de la hipocresía de este episodio de raíz tan legendario. Finalmente, la mujer sabia atrae el interés del monarca, que se desposa con ella desconociendo su edad. Descubierta el detalle, Volodioso confinará a la ya Reina de Olar infantil al torreón, reingresando de nuevo en un cautiverio peculiar del que saldrá alcanzada la edad adecuada. Desde la niñez, Ardid ha remedado a Segismundo intermitentemente, pues si tras el atropello del castillo paterno pasa su infancia en una torre derruida con el Hechicero en calidad de Clotaldo, tras su matrimonio regresará a este estado, renovándolo más tarde, cuando los celos por la princesa esteparia la confinen por penúltima vez hasta que Gudú alcance los cinco años. Ardid se alejó del carácter plano habitual en el momento en que vio conciliarse en sí dos pulsiones antagónicas que podrían haberle hecho exclamar como a Julieta “mi único amor nacido de mi único odio”, pues inexplicablemente Volodioso, que en otro tiempo le inspirase el encono más exacerbado, también es origen del amor manifestado imprudentemente por los celos. Los atisbos de nostalgia por la libertad infantil perdida punzarán eventualmente a Ardid ante los preparativos del viaje que la lleve hasta Tontina, quizá porque también ella encaja en el perfil de la princesa de la “Sonatina”:

aquel viaje le había ilusionado, ya que, dado su temperamento, sólo la prudencia y el sentido del decoro real la hacían permanecer en Olar. Y muchas veces, mirando hacia la lejanía, añoraba la libertad perdida, aquel andar a su antojo por campos y viñedos, descalza y con las trenzas sueltas<sup>864</sup>.

Se añade a ello que, si en el apartado precedente se mostró la actualización del patrón amoroso cortesano en Almíbar y Predilecto, la reina Ardid renueva también su función dentro del triángulo, pues desnaturaliza la función pasiva de la dama elevada pues la omnisciencia narradora penetra en ella afirmando que:

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 arrastrar por tan peligroso sentimiento<sup>865</sup>.

Este aprendizaje negativo en la reina predeterminará al pequeño Gudú. Además, la viudez prematura de Ardid permite reconducir una vez más el arquetipo del personaje femenino regio caballeresco hacia ciertos patrones históricos de reinas regentes, demostrando Ardid un carácter contundente, práctico y entendido en estrategias de consolidación y ampliación del Reino, que la impulsa hacia el protagonismo absoluto de la novela durante algunas páginas. De este modo, Ardid ha traspasado el prototipo del gobernante glorioso, maquiavélico y cortesano hasta la condición femenina, en clara revisión contemporánea del tópico. La mujer viuda ya no reproduce motivos o funciones celestinescas y degradantes como Reposada o doña Rodríguez, y la conciliación de este nuevo estado en mujer principal como es Ardid desemboca en una primera etapa de prosperidad para Olar. En ella, simbólica y premonitoriamente, se construyen el cementerio y Panteón Real, espacio que preside la estatua épica de Volodioso I “el Engrandecedor” al que Ardid apostilla con el cardinal y epíteto siguiendo una política de mimesis para con ese otro Medievo literario que llega tibiamente hasta Olar. La madurez de Gudú ofrece, con el paso del tiempo, uno de los retratos psíquicos directos más reveladores de la Reina a partir de significativas

---

<sup>864</sup> Op. cit. p. 332.

<sup>865</sup> Op. cit. p. 199.

animalizaciones, que se distancian de la estética esperpentizante que con anterioridad se emplease en el bosquejo de los Soeces, y que hacen que éstas resulten laudatorias:

En verdad, madre, que sois astuta como la raposa y ladina como el zorro.  
Hombre y mujer juntos no darían mejor resultado que vos, por sabios que fueran sobre la tierra<sup>866</sup>.

El encomio, si bien mediatizado por la perspectiva del hijo, carece de toda afectación porque no olvidemos, sólo la admiración sincera pero no el amor o la pasión pueden promover el juicio de Gudú, sustentándose en esto el consuelo de la Reina que sacrificó el afecto filial hacia su persona en el conjuro. Pero Ardid también es personaje de contrastes irónicos y fina penetración psíquica, manifestados con frecuencia en expresiones coloquiales y castizas que la acercan al público inmediato y que, por el contrario, revocan el decoro poético y estilístico que Helisena u Oriana nos proponen. La uniformidad discursiva se invalida a menudo en ella, haciéndola un personaje polifónico en sí misma al simultanear un registro formal coherente a su posición con otro informal y profundamente descriptivo de la sutil y verdadera percepción de quienes la rodean. Junto al Conde Tusó, y tras la propuesta pulcra de Gudú de necesitar una esposa sólo con el consentimiento de la madre para satisfacer sus inclinaciones amoratorias prematuras, Ardid exclama:

buen pájaro de cuentas está hecho mi hijo. Sin duda alguna, tenemos que habérmolas con un verdadero Rey<sup>867</sup>.

Anteriormente, y como curiosa coincidencia, el Conde también se habrá referido al muchacho en términos idénticos (“buen pájaro está hecho”, se dijo Tusó, cada vez más satisfecho<sup>868</sup>), resaltando la perspectiva múltiple con que abordar la presentación de su carácter. Regresará recurrente Ardid a estos giros populares, lapidarios y socarrones (prueba de su idiolecto) al referirse a su sensual consuegra, la Reina Leonia: “¿qué querrá decir esta pajarona?”<sup>869</sup>. Precisamente en compañía de esta otra homóloga Ardid comenzará a tomar consciencia del transcurso del tiempo cronológico que

<sup>866</sup> Op. cit. p. 263.

<sup>867</sup> Op. cit. p. 272.

<sup>868</sup> Op. cit. p. 268.

<sup>869</sup> Op. cit. p. 528.

revierte en el subjetivo o lírico, comenzando el lamento (tenue e incluso histriónico por su referencia implícita a la “Canción de otoño en primavera”) por la juventud que finca en declive: “¡Juventud...qué lejos estás, y qué fugaz es tu esplendor!”<sup>870</sup>. Alertada por la consumación del tiempo, en Ardid renace la pasión fáustica que ha quedado huérfana tras la muerte del Hechicero. Si el prototipo del sabio confinado al estudio se asociaba al actante del auxiliar ante el dominio de las fuerzas ignotas, y aun dentro de éste, a un personaje masculino y envejecido radicado en Merlín, Fausto, pero también en el Padre Ambrosio, Mujica y Matute regeneran el icono feminizándolo en dos etapas vitales diferentes: la infancia que hace de Ardid la doncella docta, y la senectud que la eleva, junto a Melusina, a la categoría de mujer profundamente sabia no tanto por la acumulación de ciencia, sino por el reconocimiento de la ignorancia profunda connatural al ser humano:

se decía que, si en un tiempo creyóse no sólo la mujer, sino la criatura más culta y avispada del Reino –y de más allá-, sabía muy poco y mucha era su ignorancia. Y que en la ciencia y el conocimiento de humana o no humana especie, eran tan pobre y tan ciega, que ni con mil vidas lograría asomarse a incógnita tan grande, vasta y cegadora. Y así, sin saberlo, espoleábase su curiosidad y su deseo<sup>871</sup>.

La culta latiniparla objeto de burla se supera con la actitud inteligente y humilde de la Reina, que se acoge al árbol de la ciencia secular no como vía de escape, sino de autoconocimiento desde la comprensión del otro y el mundo. Lejos de Ardid queda la teleología frecuente de los estudios del personaje varón: el anhelo por dominar arcanos y dimensiones paralelas. El conocimiento ecuménico al que aspira la Reina se trunca por propia caducidad humana, y sólo Melusina, desde su eternidad, será quien lo consiga. El personaje de Ardid, en plena madurez y contra toda previsión, se despoja de todas sus certezas y verdades inamovibles para admitir la propia vulnerabilidad, como ocurriese con Merlín ante la experiencia final con Viviana:

---

<sup>870</sup> Op. cit. p. 539.

<sup>871</sup> Op. cit. p. 633.

Y si aún se revestía de toda majestad y fuerza –su astucia no se había agotado como su cuerpo-, las convicciones que la sustentaban hasta entonces, ahora entraban de lleno en el reino de la duda<sup>872</sup>.

El último epíteto de la más joven Reina se trueca al fin en el de la más vieja Reina de Olar como paráfrasis definitiva, hermosa y triste, para Ardid. La muerte de la Reina -asfixiada en la torre azul tras la autognosis climática a través de la memoria en las manos que recorren el muro- queda precedida por la incongruencia genérica de ascendencia cervantina que la hace, como sujeto femenino que concilia atribuciones de varón, un ser pleno: “Ardid, como era viejo y sabio que no se dejaba amilantar, ya había previsto estas cosas”<sup>873</sup>. La serenidad y la lucidez son las actitudes con las que Ardid se enfrenta al fin al ocaso de la vida, y “la verdad desagradable asoma” también ante ella<sup>874</sup>. Como para el poeta: “envejecer, morir, es el único argumento de la obra”<sup>875</sup>. Con ella se diluye el penúltimo estadio de gloria de Olar; tras ésta, no habrá jamás ninguna otra Reina. Ardid queda, por fin, singularizada.

#### **La Princesa Tontina.**

Se trata del personaje más desconcertante y lírico de todos cuantos protagonizan la novela, pese a que su presencia está ligada a un grupo de capítulos mínimo dada la pronta desaparición de la muchacha. El personaje de Tontina, etéreo y de compleja percepción por su construcción ideal y metaficcional, impone la superación de los rasgos depositados en la Emperatriz Infantil de Ende, porque trasciende la niñez inmortal de aquélla al sobrepasar, a tenor del amor predestinado y la aparición de Predilecto, los límites naturales de la infancia y alcanzar la revelación del propio yo que condenó a morir, por efecto del primer beso de amor, el Hada Segundona. El folclore de las princesas del romance y los cuentos infantiles que se revisa desde la novela lírica configura un carácter inusual y denso en las intervenciones de Tontina, con la que se pretende alegorizar –hasta rozar la desmesura- la infancia como paraíso perdido. Todo

<sup>872</sup> Op. cit. p. 748.

<sup>873</sup> Op. cit. p. 793.

<sup>874</sup> A propósito de la narrativa de fin de siglo y posmoderna, Ángel García Galiano indica que ésta “sin perder el sentido lúdico –tan difícil de encontrar en nuestra narrativa de posguerra- apuesta por convertir la creación literaria, también, en una investigación sobre el ser humano”. Gudú y Ardid ejemplificarían este aserto. “Desarraigo, adolescencia y extravagancia: esbozo de mi poética en la narrativa de mi generación”, *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del s. XXI*, p. 60. Las consideraciones extendidas a los últimos títulos de la narrativa española pueden, sin embargo, reflejar el ecumenismo al que aspira el corpus al indagar en la psique, pasiones y afectos encontrados de todo ser humano.

<sup>875</sup> “No volveré a ser joven”, Jaime Gil de Biedma.



en ella es viejo y nuevo a un tiempo, estilizando hasta el valor absoluto al actante de objeto-princesa tradicional:

-Éstos son los presentes que os ofrece nuestra Señora la Princesa- no dijeron el nombre: como si la Princesa fuera la suma de todas y la mejor de ellas<sup>876</sup>.

La búsqueda concienzuda en el *Libro de los Linajes* de la única princesa digna de entroncar con la (decrépita) *gens* de Olar ha dado como respuesta definitiva a esta heredera de una estirpe prístina y sin mácula radicada en las Remotas Regiones de los de Siempre, cuyo tiempo y espacio se asemejan al de Fantasía por la abrogación del decurso cronológico del primero y la instalación en un presente eterno de ambos vectores. De inmediato llamará la atención la onomástica desautomatizadora que tanto contraste suscita a su vez frente a los melódicos Ardid e incluso Indra, la candidata rehusada que la precede. Sin embargo, la evocación inmediata que juega con personajes y lectores, unidos por una misma decodificación semántica, pronto se quebranta al desvelar Ardid que la exégesis del nombre nada tiene que ver con lo común, activando un plano de ficciones abismado en el que Gudú, Ardid y los lectores se sitúan en relación de identidad (porque la onomástica connota estolidez y bobería), frente a la superioridad fenomenológica de las Remotas Regiones en las que “Tontina” sugerirá nuevos semas:

Era muy linda, ciertamente, pero aun por encima de su belleza, resplandecía de alguna forma, y Predilecto pensó que en cierto modo se parecía a alguna lámpara, de aquellas que, en cristalino vidrio, esparcían un resplandor rosado y tenue. -Ah, está bien-dijo Gudú-¿Qué edad tiene? – Trece años- mintió su madre, pues tenía once. -¿Y cómo decís que se llama? –Tontina- dijo la Reina. –Ah, no-dijo el Rey con decisión-. Habrá que cambiar un nombre 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<sup>877</sup>.

<sup>876</sup> Op. cit. p. 338.

<sup>877</sup> Op. cit. p. 297.

Ante el contraste surgido entre el reino “real” de Olar y el deseable somatizado por el cortejo infantil que encabeza la Princesa, la Reina se verá abocada a imitar actitudes y comportamientos del canon del cuento de hadas, ratificando la aprehensión de la farsa el que toda la corte de Olar asista atónita a la representación y el juego. Con este mimo, *Olvidado Rey Gudú* plantea una vez más la compleja etopeya de Ardid y su conciencia de la ficción ensayada, que al enfocarse por los lectores deviene en metaficción y por tanto, planos jerarquizados. Todo el cortejo infantil posee a su vez plena seguridad sobre su adscripción óptica al universo de los cuentos populares e infantiles a los que suponen, por otro lado, conocidos por todos los olarenses. Sólo Almíbar (y más tarde Predilecto) poseen nociones sobre ellos, pronunciándose más la distancia entre ambos mundos de ficción. La gran familia de personajes de cuentos redivivos –y elididos en su mayoría por el relato–, posee en su Princesa su máxima exponente. Entre los ascendientes de renombre de la futura Reina de Olar se encuentran Blancanieves y la Bella Durmiente para homenajear definitivamente a Perrault, los hermanos Grimm y Andersen, mencionados como angulares por la propia autora en los paratextos. Sin embargo, destaca en ella uno de los apelativos que, al menos por su formulación, más concomitancia posee con el primero de los sobrepuestos a Amadís. De Tontina se indica que es la Princesa “Arrancada del Tiempo”<sup>878</sup>, como también se conoce a la criatura recién nacida de Helisena “Amadís Sin Tiempo”. Aunque la lectura literal del epíteto primero de Amadís respondía a la vulnerabilidad del niño depositado en la canasta calafateada río abajo y sus altas probabilidades de morir, al extrapolar ambos calificativos a un estadio en el que se disipa el tiempo, resulta la esencia inmortal de una y otro, pues si en Tontina la niñez es desde siempre y para siempre (a ella reingresa cuando muere), en Amadís, por acción y efecto del conjuro de Urganda, también se detiene el tiempo, convirtiendo en proféticas las palabras que la madre impuso ante la desesperanza de que el niño sobreviviese a su abandono.

Sin embargo, si la etapa infantil de Tontina apenas si revela concomitancia alguna con las *midons* caballerescas, tras el encuentro con Predilecto comenzará a operarse en la Princesa un proceso de metamorfosis personal que responde al amor como sufrimiento físico. La enfermedad de Tontina, que la postra mientras sume a su cortejo en la inacción y el hastío (los demás niños no abandonan los once años, pero sí ella, que se aproxima a los doce que también tiene Oriana al conocer a Amadís),

---

<sup>878</sup> Op. cit. p. 285.

supondrá la superación de la fase iniciática que le devuelva su verdadera esencia. Simultáneamente, la exégesis del amor como dolencia diferirá de la tradicional, pues si en el romance clásico el personaje aquejado de la enfermedad amorosa sólo sana ante la correspondencia del ser amado aunque no se efectúe en él transformación alguna, en el caso de la Princesa convoca a un nuevo y definitivo yo, subrayando el carácter plural de éste que también vindicará Viviana.

### **La Reina Leonia.**

La consuegra de la Reina Ardid es un personaje trazado desde la expectación deslumbrante que suscitan su nombre (homónimo a su Isla) y su poder, pero que termina por desnaturalizar completamente el cliché de reinos y regentes exóticos del romance caballeresco ante su humanización rotunda e incluso vulgar. Alejada de Madásima o Briolanja, y pese a que inicialmente comparte con Ardid la regencia rigurosa de la Isla en solitario y la astucia, pronto se desmarca de nuestra Reina por adolecer de un sensualismo ordinario que contrasta con la fría inteligencia pero trato entrañable de la de Olar. Leonia es el personaje femenino consciente de que con su presencia de matrona chispeante y lúbrica desmitifica el icono legendario que sus hechos como reina de piratas han propagado

Sentóse Ardid, en la alfombra de finos dibujos que reposaba sobre la hierba, al lado de Leonia. Ésta se despojó prestamente de la corona y, dejándola a un lado, se abanicó con brío, ayudándose de un fino pañuelo de seda que sacó, entre vaharadas de encontrados perfumes, de su opulento y nada recatado escote<sup>879</sup>.

### **Gudulina.**

También con la segunda reina oficial de Olar se vuelve a emplear el disfraz onomástico, porque su verdadero nombre no se indica a Ardid a lo largo de la entrevista que sostiene con su madre, la Reina Leonia, ante el miedo a defraudar a Gudú en este aspecto, tal y como ocurriese con la desaparecida Tontina (el tirón de descenso en torno al asunto lo manifiesta abiertamente el rey al declarar que el nombre obedece a “Falta de imaginación por parte de tu madre”<sup>880</sup>). Gudulina es hermosa y frívola como su progenitora, pero se encuentra retenida y enclaustrada -recuperando el icono de la

<sup>879</sup> Op. cit. p. 537.

<sup>880</sup> Op. cit. p. 560.

princesa encastillada- para preservar su virginidad como atributo valioso y razón de estado que garantice la decisiva alianza matrimonial. Sin embargo, la segunda esposa expone una nueva variante del rol femenino tradicional de la *donna in palazzo* inmóvil, porque pronto comprende la fugacidad del tiempo feliz vivido con Gudú que le hace preguntar a Ardid: “¿Por qué es tan corto el amor?, y la Reina nada contestaba”<sup>881</sup>. La alienación amorosa la hace enloquecer conforme recobra la salud física tras el parto de los gemelos Raigo y Raiga, y la que otrora fuese prototipo hedonista de toda reina, sufre el cambio de fortuna infausto de la demencia. Repudiada, la muerte de Gudulina en el naufragio dignifica su desvarío y la acerca, como variante maternal, al arquetipo de la muerte y la doncella que representa Ofelia ahogada y embellecida con guirnaldas:

La comitiva partió, y era para Ardid desgarrador oír cómo Gudulina cantaba alegremente, adornándose los cabellos con las primeras flores de la primavera<sup>882</sup>.

### **La princesa esteparia y la Reina Urdska. Gudrilkja.**

Fue la princesa esteparia, como actante, el objeto pasivo porque tanto su poblado como su familia han sido aniquilados y aún ella misma rebajada a la condición de concubina, conformando el personaje y su entorno un ejercicio claro de humillación infligida al anhelo conseguido y depreciado. Esta vejación, de la que logra eximirse Ardid niña, actuará sin embargo como espolique de otra venganza paralela a la de la más joven reina, de modo que hacia Volodioso confluyan, con el paso del tiempo, el afán exterminador depositado en los hijos concebidos por ambas. Sin embargo, el destino invertirá los tiempo, y mientras que Gudú excederá en gloria y poder al padre, la hija de la princesa esteparia innominada, Urdska presumiblemente, no escorará la venganza por el ultraje materno hacia el padre, sino hacia el hermano con la consumación del incesto abominable que no es elocuente pero sí advertido. Sendos personajes esteparios, con su exotismo caballeresco retoman el arquetipo de la amazona Hipólita y la valquiria Brunilda, que el romance también predispone en episodios bastante frecuentes. El eterno retorno tangencial al decurso monolítico del tiempo de la saga afecta a la categoría del personaje, y la princesa oriental preludia a la futura reina de la Estepa, al tiempo que se convierte en causa de la aparición de aquella aunque el

<sup>881</sup> Op. cit. p. 628.

<sup>882</sup> Op. cit. p. 737.

mecanismo sólo se desvele a través de las palabras dirigidas por una reina a otra en relación al “lobo”. De este modo, mientras que la princesa sin nombre permanece como objeto ultrajado al que ningún caballero salva negando así el esquema supremo del romance (es Ardid justamente quien la libera, no por solidaridad, sino por el afán de recuperación del esposo), la posterior Urdska no sólo se convierte en metonimia de la Estepa anhelada por Gudú, también en importante antagonista y *alter ego* agónico del rey. Frente a la función primitiva de la mujer esteparia sin nombre, Urdska sobredimensiona el carácter unívoco de los actantes populares, proyectándose como personaje complejo si bien en menor medida que Ardid. La reina, tras la campaña de asedio a la Isla esteparia que concluye con su encadenamiento y el de los hijos, y su exhibición como concubina de Gudú, se sentirá expósita -como Medea- en el país extranjero. También con el retrato de la enigmática reina esteparia se procede, como ya se hiciera con Ardid, a la animalización laudatoria de connotaciones tradicionales, equiparándola psicoemocionalmente a la zorra y al lince (la raposa y el zorro se extendieron sobre Ardid, del mismo modo que el lobo sobre Volodioso y Gudú), mientras que sobre sus hijos, los gemelos Kiro y Arno, se cierne el símil de los lobeznos<sup>883</sup>. Los tres constituyen un grupo animalizado que experimenta *in crescendo* el desarraigo inconsolable y el odio visceral que insta al parricidio a los hermanos, quienes tampoco escapan al determinismo familiar cainita (se recordará que la saga deviene en estirpe castigada), pues su naturaleza gemelar les desarrolla aversiones recíprocas como ya sucediese con los Soeces Bancio y Cancio. Por ello, tampoco el núcleo familiar último de que se rodea Gudú logrará redimir el estigma intergeneracional fratricida, antes bien lo culmina. La última desmitificación de la áurea Bradamante llevada a cabo por el texto es Gudrilkja. La bastarda de Gudú ha de crecer soslayada por la trama, salvo por la rememoración en dos o tres ocasiones del grito autoprofético en que prorrumpe (“¡Yo soy el Rey!”), que se convierte en prolepsis de sucesos mediatos. Con ella se retoma la prosopopeya andrógina que subraya el extraordinario parecido con los gemelos Kiro y Arno, pero también con el Rey, así como el carácter apasionado por la guerra que la vincula de nuevo a las homólogas de ficción de la Varona (y cuya última revisión efectúa Rosa Montero con la Leola protagonista de *Historia del Rey*

<sup>883</sup> Op. cit. p. 787: “Habían cumplido ya diez años y parecían tan fieros y salvajes como dos lobeznos [...] Y en las cálidas noches de aquel verano, llevábalos con ella al bosque, y tras asegurarse de no ser vista por nadie –su oído era tan fino como el de la raposa y su mirada tan sagaz como la del lince–, hablábales de su patria”.

*Transparente*). Es a Gudú a quien Gudrilkja admira, ama y desea desconociendo ser su hija, lo que reactiva la tensión del motivo –finalmente abortado– del incesto paternofilial sobrevenido por la ambición totalizadora de alcanzar el honor de la corona en la muchacha. Mujer, bastarda y plebeya no serán óbices suficientes para que el Rey, en el último giro desesperado del enfrentamiento con sus hijos, la nombre su sucesora, instalándola en el punto de partida de la lucha agónica final que la enfrente a su hermano Raigo y que se saldará con la oblación de ambos y la ofrenda conciliadora ante el Rey de sus cadáveres.

### **Donantes sobrenaturales y lo real maravilloso.**

Si bien no se trata de una categoría pura dentro del entramado de personajes de la novela, porque como ocurre con las restantes confluyen en ella rasgos y motivos de procedencias diversas, la galería de caracteres de dimensión maravillosa (pese a su naturalización) coadyuva a los héroes peculiares del texto. Se presenta el tutor como actante insoslayable en el relato fantástico contemporáneo a través, entre otros, del Gandalf de la obra de Tolkien o los mentores de Hogwarts, en el universo Rowling. **El Hechicero**, longevo mentor de Ardid, es el primero de estos roles que rozan lo alegórico por cuanto de formalización de nociones en abstracto contiene. También con él se ha operado la transcategorización sustantiva que desemboca en la onomástica; el nombre común se ha elevado a la categoría de propio como énfasis en términos absolutos del actante auxiliar. Su construcción vindica el modelo merliniano y contrarresta el icono maléfico de su antagonista, el Conde Tusó, recordando, por su dominio de las fuerzas ignotas, al Brandán de *El unicornio* o al mencionado Padre Ambrosio. Su naturaleza resulta híbrida porque la fe y el estudio lo han contaminado con la esencia feérica, motivo por el que convoca, infructuosamente al principio, con éxito por fin, al Trasgo del Sur. Éste, personaje verdaderamente importante dentro de la órbita de los secundarios, comparecerá tras el empleo irónico de la pseudotaxonomía científica (estrategia con la que procurar verosimilitud a lo expuesto) que clasifica con rigor a estas criaturas fantásticas y con raigambre popular y diatópica universal: “El Trasgo del Sur es una criatura de la familia menor de los gnomos”<sup>884</sup>. Si con el Hechicero o Ardid y su “goteo lunar” se nos mostró a unos personajes en intersección constante entre el mundo pragmático y el sobrenatural, con el **Trasgo** se habrá consolidado

<sup>884</sup> Op. cit. p. 105.

definitivamente esta última dimensión, configurando la realidad pánica de la novela de Matute. El submundo que rige la Gran Dama (paráfrasis de la que opera en Inis Vitrin y cuya identidad podría vincularse a Viviana) cuenta además con su connatural código de funcionamiento práctico que lo convierte en microcosmos autónomo con lenguaje propio como máximo exponente de su operatividad. La presencia de un código lingüístico singular se convierte, a lo largo del pasado siglo, en seña de identidad de la novela fantástica, que ofrece ejemplos abundantes en el idioma élfico de la obra de Tolkien, el latín transmutado en lengua de magia de la saga de Rowling<sup>885</sup>, el “Lenguaje Ningún” del Trasgo y el inframundo, así como el “fantaseo clásico” o Gran Lenguaje de la novela de Ende. En el Trasgo halla la pequeña Ardid a su primer gran auxiliar pese a su paradójica esencia, porque junto a sus capacidades sobrenaturales<sup>886</sup>, el personaje se aleja de la función meramente donante-auxiliar al somatizar la vulnerabilidad humana que tímidamente se irá abriendo paso en él. Sobre el Trasgo penden dos interdictos complementarios de terribles consecuencias en caso de ser transgredidos; la Gran Dama (del Lago de Olar) le ha prohibido libar vino porque radicará aquí su contaminación con la naturaleza humana y por tanto, podrá llegar a albergar amor y emociones en cuyo caso, también mortal él, se extinguiría para siempre. El Trasgo inaugura así una trayectoria paralela a la del protagonista regio, que se transfundirá con ésta sólo al finalizar la novela. Los afectos, vetados a uno y otro, terminarán aniquilándolos si bien con direcciones divergentes, pues mientras que en Gudú el amor ha escogido un camino endógeno y egoísta, en el Trasgo anduvo por derroteros exógenos y filantrópicos. Si en el rey llanto y anatema están interrelacionados, en el Trasgo muestran su interdependencia el amor y la raíz embrionaria de una vida que, en caso de desarrollarse, sustituirá su esencia fantástica y eterna por la condición mortal. Es el Trasgo un personaje dionisiaco, vital y optimista, telúrico, icono diminuto de Sileno. El vino, la uva, el lagar y la vendimia, que entrañan valores simbólicos en la narrativa de Matute (pues ya han sido empleados en estos términos en *La torre vigía*), adquieren un papel preponderante gracias a los viñedos asolados del mediodía en el que transcurre la

<sup>885</sup> A lo largo de sus novelas, la autora emplea pequeñas expresiones latinas (*impedimenta, reparo, nox, levicorpus...*) con las que sus personajes conjuran peligros, reconstruyen realidades, se proveen de elementos auxiliares, neutralizan a sus adversarios...etc. El efecto desautomatizador de estos giros, lexicalizados y unívocos a lo largo de la saga, ha de ser mayor en los textos originales (ingleses) que en las traducciones a las lenguas romances por la concomitancia y cercanía -incluso para los lectores más jóvenes- que poseen con respecto a sus idiomas.

<sup>886</sup> Serán muy útiles estas capacidades más tarde en materia de espionaje o comunicación entre Ardid y su hijo en plenas campañas militares.

infancia de Ardid y, en especial, al Trasco del Sur pues es el racimo el que enmascara formalmente al corazón humano en sus entrañas minúsculas. Vida y muerte como consecuencia del sacrificio por amor al otro son algunos de los semas depositados novedosamente en la isotopía de la vid que desarrolla la novela. Por ello, de entre el elenco nutrido de personajes mágicos que concurren en la novela, el Trasco y Ondina habrán de compartir un rasgo fundamental que los enlaza irónicamente con Odiseo por la execración hecha a la inmortalidad. Poseedores del tiempo infinito, de lo que son advertidos vehementemente por la Gran Dama, no dudarán en su sacrificio progresivo, despojándose de sus naturalezas mágicas para revestirse de la impura condición humana en virtud del amor. El declinar de la esencia fantástica del Trasco en favor de las pulsiones humanas que libremente ha escogido ofrece su instante climatérico en la experiencia del abandono y del olvido por parte de a quien tanto se ha amado, al grito evangélico y desgarrador de “Niña querida, ¿por qué me has abandonado?”<sup>887</sup>. El Trasco del Sur y Ondina rehúsan la inmortalidad connatural que Calipso ofreciera a Odiseo porque, como el rey de Ítaca, prefieren el “horror a manos llenas” de ser hombres.

### **Ondina.**

La nieta de la Gran Dama resulta un personaje proteico, no sólo por sus cualidades innatas, sino por el carácter transicional entre los actantes del objeto y el auxiliar. Por su naturaleza fantástica, Ondina<sup>888</sup> es quien somatiza el *eros* más absoluto pero también hermoso, pues terminará canalizándolo hacia Predilecto. Su procedencia como personaje tradicional lacustre que habita en el Fondo del Lago de las Desapariciones la filia doblemente con los seres enigmáticos y de maravillosa hermosura que son las náyades o ninfas que protagonizan motivos folclóricos de captación de amantes en leyendas románticas (como *Los ojos verdes* o *El rayo de luna* de entre otras, ya anónimas, populares y todavía vigentes<sup>889</sup>) y con la Dama del Lago artúrica, aun cuando ésta pueda ser la misma Viviana que decía descender, en el texto de Jarnés, de la Diana clásica. Sin embargo, su naturaleza pronto se revela limitada a diferencia de las grandes auxiliares fantásticas que son Urganda, Morgana o la sabia

<sup>887</sup> Op. cit. p. 775.

<sup>888</sup> Se trata de un nuevo ejemplo onomástico de abstracción, similar en este caso al del Trasco del Sur porque también la ondina es una subcategoría de la nomenclatura mitológica de las figuras acuáticas.

<sup>889</sup> Recientemente, José María Merino, en *Leyendas españolas de todos los tiempos* recupera numerosas leyendas vinculadas a parajes y enclaves mágicos en los que las fuentes y sus moradoras resultan capitales.



Felicia, porque Ondina está instrumentalizada y en modo alguno actúa como resorte trascendente *ex machina* que dirima la trama. En extremo boba y bella (revalidando el prototipo de la princesa del cuento ya citado de Perrault, o la Finea de Lope), Ondina es enamoradiza con todo mancebo bello, por lo que anhela poseer esencia y naturaleza humanas para disfrutar plenamente de la entrega amorosa, motivo por el que en el sustrato folclórico de Ondina se percibe el influjo de otro personaje de cuentos de Andersen: la Sirenita. Se trata, por tanto, de dos caracteres femeninos frustrados o desazonados porque ansían aquello de que carecen y que lastra sus vidas con emociones negativas. Pero en general, el colectivo feérico al que se adscribe Ondina es abordado con ironía velada, sugiriéndose (como ya hiciera Jarnés con Bottom o Fondón) el carácter caprichoso de estos seres entre los que destaca otra homóloga sospechosamente parecida, en sus gustos amorosos, a Titania, aun cuando ésta sea la Reina de las Hadas:

y en éstas estaban cuando el Trasgo se acordó oportunamente de ella, de su cándida naturaleza y de su insensato capricho. Así eran las ondinas, se decía. Otra había conocida en el Sur, encaprichada con los asnos, y otra también, más al Este, que tenía predilección por los soldados de barba roja. Todo ello podía esperarse de una ondina, menos cordura<sup>890</sup>.

Sin embargo, la comparecencia de Ondina en la novela se debe a sus veleidades sensuales y su inconstancia<sup>891</sup> afectiva. A ello se le suma, como rasgo inherente a su ser sobrenatural, la desmemoria, que hace de ella el ser fantástico encargado de suplir con su eterna juventud y sus frecuentes mutaciones físicas (en una suerte de *perpetuum mobile* óntico) la erotomanía de Gudú durante un máximo de diez días, para que no llegue éste a aficionarse a una sola mujer que pudiera poner en peligro su nula disposición afectiva. Las prevenciones cáusticas –y amargas- de Ardid

A la larga o a la corta, la esposa se anula a sí misma. Estamos de acuerdo, para eso no hay mejor receta que el matrimonio. Pero... ¿dónde está esa maravillosa criatura? No conozco a nadie que reúna esas condiciones. Y

<sup>890</sup> Op. cit. p. 236.

<sup>891</sup> Su iniciación sexual desde la nueva condición semihumana la conducirán pronto a emitir el juicio contundente sobre la ignorancia en materia carnal de la Gran Dama, pese a su sabiduría suprema. También Ondina, como Viviana, reprueba el conocimiento fáustico deshumanizado que se advierte en ella y que de igual modo se advertía en el Merlín propuesto por Jarnés.

aunque las reuniera, los años pasan, y la que hoy es lozana, por mucho que se disfrace, mañana será vieja y perderá todo atractivo<sup>892</sup>

se disolverán a través de la inclusión de nuestro personaje, del que tampoco se espera el rechazo frontal que, andando el tiempo, hará de su propia condición fantástica al enamorarse de Predilecto y decidir sacrificar su inmortalidad. El amor profesado a Predilecto se funde con la muerte como nuevo *Eros-Thanatos* o anatema fatídico circular, motivado por el impulso irreflexivo que condujo a Ondina a restañar la herida mortal producida por la piedra azul hundida en el pecho del muchacho. El amor medieval concebido como dolencia que afecta a Tontina y Predilecto incorpora a Ondina como objeto sobre el termina recayendo la maldición que entraña: aquél que cure la llaga que ha causado la piedra morirá del mismo modo que quien la padece. Ondina se condena al amor estéril por no correspondido, porque si Predilecto ha de morir, será tras la desaparición de Tontina. Éste es el momento de la contaminación definitiva de la Ondina y la sustitución de su naturaleza lacustre por la caducidad o finitud humanas. Ondina, a diferencia de sus predecesoras Viviana o Melusina, se habrá humanizado y morirá llegado su momento.

### **Gran Dama.**

El personaje se presenta como fuerza extraordinaria sobrenatural, regente del inframundo complementario al que circunscribe a los caracteres humanos, y desde su papel preponderantemente telúrico -porque ordena el acontecer de ciclos y estaciones como remedo de Gea (“está demasiado ocupada preparando el próximo deshielo”<sup>893</sup>)- distribuye las funciones conferidas a los dos personajes precedentes. De sustrato artúrico y analogías con la Bruja de la saga de C. S. Lewis y la Reina de las Nieves de Andersen -su repulsión ante cualquier vivencia emotiva la hace exclamar

¡Amor! ¡Qué semilla estúpida y molesta! Y a fe mía que algún día lo haremos extirpar para siempre. Sólo esta seguridad puede consolarme...<sup>894</sup>-

la Gran Dama infunde pánico al Trasco, revelando su condición nutricia y primigenia que tanto reverencian los seres que le están subordinados. Sus actuaciones

<sup>892</sup> Op. cit. p. 233.

<sup>893</sup> Op. cit. p. 236.

<sup>894</sup> Op. cit. p. 438.

no resultan directas para el acontecer lineal de la trama; a diferencia de Urganda o Morgana no interviene en primer grado en la resolución de los nudos de acción, si bien sí que propende soluciones siempre a través del Trasgo o la Ondina, intermediarios y auxiliares de los personajes humanos. Ambos serán los responsables de mitigar la lascivia de Gudú, pero desde la supervisión de la Gran Dama que en su ayuda ofrece las cualidades proteicas reseñadas en Ondina, así como el bebedizo mágico que obra las transformaciones consumado el plazo de los diez días. También de sus recomendaciones a la ninfa se deriva la confirmación de la encarnadura humana de Gudú, sometida a la tiranía del tiempo que lo erosionará y que lo contrapone por tanto a un Amadís que jamás envejece:

Verás, en el transcurso de estas delicias, podrás disfrutar de las caricias, besos y cuanto te plazca de cuantos mozos tengas a bien. Pero [...] siempre y cuando persistas, una y otra vez, en atraer a cierto hombre, que si bien en su día será joven y tal vez hasta bello, con el tiempo se irá haciendo viejo y hasta feo o repulsivo. Sólo así, bajo ese solemne juramento, te daré el bebedizo<sup>895</sup>.

### **Otros personajes secundarios. La relectura de los cuentos.**

Los siete actantes reseñados por Propp no son suficientes, ni siquiera desde el eclecticismo funcional con que se desenvuelven, para adscribir a todo el censo de personajes que comparecen a lo largo de *Olvidado Rey Gudú*. Otros tantos secundarios son efectivos, si bien circunstancialmente, predominando en ellos la recuperación de caracteres tradicionales del cuento de hadas e infantil para ser sometidos a la relectura y exégesis lírica ancilares a la finalidad última del texto. El príncipe **Contrahecho** es uno de ellos. El heredero legítimo del trono del rey Argante usurpado por Tesgarino responde a la criatura deforme y monstruosa, expuesta por su fragilidad a peligros numerosos, que es salvada por el héroe, aunque en el caso de Gudú ya no se responde a la necesidad filantrópica contraída por los votos caballerescos, sino a la propia garantía administrativa y la estrategia expansionista del guerrero. Este enano del carretón particular

---

<sup>895</sup> Op. cit. p. 237.

Allí había una nodriza que tenía en brazos una criatura muy pequeña (me digo yo [el Trasgo], si tendría sólo algunos meses). Y era una criatura completamente desgarradora, pus su cabeza era grande y su cuerpo pequeño, y tan jorobado y contrahecho como no vi otro<sup>896</sup>,

que de nuevo enlaza con los personajes de Quasimodo, Muergo o Riquete y su extremo de fealdad (si bien la perspectiva del Trasgo diverge nuevamente pues le parece “un hermoso juguete y una hermosa criatura”<sup>897</sup>), ofrece con su criminal deposición del trono, el punto de partida de una aventura que podría haberse desarrollado especular a las ofertadas por los romances de caballerías clásicos. Sin embargo, la salvaguarda del niño para una posible restitución que nunca llegará a producirse<sup>898</sup> se vicia desde el momento en que Gudú antepone su estrategia a la defensa del menesteroso. Contrahecho se resuelve, durante su infancia, como personaje patético ante la consciencia plena del fracaso de cuantos planes se proponga en el futuro. Contrahecho también llora de noche, como los soldados de la autora, hasta el momento de su dignificación por el amor que Raiga le profesa.

### Once.

El personaje más destacado en este grupo es el Príncipe Once, custodio de la comitiva infantil y peculiar *psychopompos* hacia la muerte, pese a su traza aniñada y su recreación a partir del modelo de Andersen del que también procederá el definitivo Lohengrin wagneriano.

Junto a ellos se hallan reminiscencias del cuento folclórico oriental en personajes tangenciales y meramente secundarios como la **Bruja de la Estepa** y abuela de Yahek, que recuerda parcialmente a la Baba Yaga rusa. **Gudulín**, por su parte, es el embrión del antagonista o agresor parricida que no se desarrolla por la prematura muerte del niño abyecto que es. Malvado y atrabiliario, su imagen infantil es antitética a la proporcionada por el coro que acompaña a la Tontina inicial, y en su degeneración temprana y afición desmesurada al vino (como Lázaro) tendrá mucho que ver el mentor Astrágalo, sustituto en negativo del Hechicero fallecido. La crueldad gratuita del primogénito de Gudú suscitará en Ardid la duda sobre si también habrá sido el niño invalidado para el amor, aunque finalmente demuestre su ternura del modo más

<sup>896</sup> Op. cit. p. 283.

<sup>897</sup> Op. cit. p. 606.

<sup>898</sup> Porque, se recordará, el rey ordena su muerte ante la idea de que el país demande al heredero como líder contra él cuando el Desfiladero se subleva.

elemental y primario, casi animal: volcándola sobre su montura (al igual que Krim guerrero para con Krim caballo en *La torre vigía*). Moreno y sumamente hermoso (aunque se esbozan sobre él algunos rasgos del icono vampírico), la contraposición cromática con sus hermanos gemelos rubios Raigo y Raiga esconde finalmente la posesión de dos naturalezas confrontadas, que en el caso de los gemelos también habrán terminado escindiéndose como se ha visto. Su muerte prematura es el resultado del duelo con el padre en la Corte Negra en calidad de Cachorro-Heredero; el corcel majestuoso se encabritará, estampándose caballo y caballero contra el muro. El niño repugnante suscita emociones encontradas en el Trasgo, que ya muy contaminado y creyendo que en realidad se trata del padre de la criatura, procura conferirle eternidad instalándolo en la nave fantástica que, como a Arturo, lo traslade a otros estadios. Sin embargo, el final del niño consiste en su transformación en isla errante, como hermosa analogía con las metamorfosis al estilo clásico. **Raigo y Raiga** son, a su vez, los gemelos que representan la otredad óptica, como espejos recíprocos de raíz folclórica (con las parejas de hermanos formadas por Hansel y Gretel, o Kay y Gerda como prototipos). Durante la infancia suponen para su abuela Ardid la recuperación de la niñez rediviva ante la similitud de los retratos de los niños con el suyo. Dulces y cariñosos, y especialmente inteligente Raigo, en ellos se opera el tópico del matrimonio entre hermanos (que Cortázar revalida también en alguno de sus cuentos), y que con el paso del tiempo devendrá en una complicidad íntima rayana en el incesto metafórico, ya que Raigo y Raiga se han prometido en sus juegos infantiles permanecer siempre juntos e incluso –aunque con veladas elipsis– han mimado su matrimonio. El motivo, que ha quedado expuesto desde el más que probable condicionamiento del fátum en Gudú y Urdska, y anteriormente en Aiol y Azelaís<sup>899</sup>, se intensifica ante el enamoramiento de Raiga y Contrahecho<sup>900</sup>. Habrá de añadirse, además, que a lo largo de *Olvidado Rey Gudú* aparecen personajes que sustituyen a sus predecesores en el mismo actante si acaso éstos han muerto, modificando en mayor o menor grado determinadas pautas previas; es el caso de **Astrágalo**, el mentor de Gudulín y reemplazo del Hechicero o **Amor**. El nuevo taumaturgo resulta la contrafigura del anciano tutor de Ardid, radicando su estigma en su desempeño como brujo en el pueblo, actividad prohibida

<sup>899</sup> Más tarde, la posmoderna *El vuelo del hipogrifo* también recuperará este motivo, si bien desde una clave homosexual.

<sup>900</sup> Se trata de la renovación del discurso amoroso de la Bella y la Bestia, así como de otras parejas literarias clásicas como Quasimodo y Esmeralda, Pablo y Marianela o Muergo y Sotileza.

que lo dirigirá hasta las mazmorras desde donde la Reina lo reincorpora a la corte. Nula es la enmienda de sus aficiones, por lo que terminaría condenado a una hoguera en la que, finalmente, se ajusticia a otro hechicero anciano en el único *quid pro quo* aberrante ordenado por Ardid. En cuanto a Amor, su construcción se mantiene en la línea del sabio físico (en términos medievales) porque se atreverá a practicar una trasfusión en Gudulín. En él, el nombre es empleado con valores alegóricos: el joven Amor está secretamente enamorado de la madura Ardid, (a la que admira por su sabiduría y porte regio), proporcionándole el último impulso afectuoso y carnal antes del declive. El muchacho es un ejemplo de polionomasia en la novela, pues anterior a esta última y significativa onomástica, Ardid lo hacía llamar Clarividente. Desde la intervención de Clarividente/Amor se plantea la disociación clara entre el estilo de regencia en Olar habido con Gudú y el modelo practicado por Ardid, lo que conduce a confrontar el tono marcial y expansionista a base de sangre expedicionaria del Rey y la línea inteligente, astuta y culta impuesta por la Reina. Gudú y Ardid contraponen, desde su complementariedad, las cualidades del guerrero clásico protegido por el patrocinio de Marte y Atenea, a quienes parecen haber actualizado. En otras ocasiones, la funcionalidad monolítica de los personajes corales secundarios se delega en la onomástica parlante. Ocurre, por ejemplo, con los nombres expresivos pese a su referencialidad, de la corte de Olar. Personajes planos, la virtud (o defecto) principal se subraya como guiño cómico e inversión de los epítetos y nombres del romance, como puede observarse en los cortesanos Duque Rangote,

hombre en verdad de curioso aspecto y extravagantes modales en el cargo de Buenas Relaciones Vecinales- parecido o igual al que ostentara antaño Almíbar<sup>901</sup>,

Duque Terko o el Barón Lelino.

Si la construcción de los personajes a lo largo de *Olvidado Rey Gudú* retoma con frecuencia estereotipos enmarcados por la distribución actancial, así como por el cuento popular y maravilloso, en otras tantas, si bien mínimas, son los propios personajes del universo narrativo de Matute los que se remodelan en el texto. En Almíbar y su

<sup>901</sup> Op. cit. pp. 765-766.

evolución juvenil se advirtieron rasgos que lo relacionaban con el protagonista sin nombre de *La torre vigía*, pero la presencia de esta novela -que precede por temática y estética a la presente- resulta evidente en el personaje de Krhin, homónimo del Krim anterior también mencionado ya. Krhin es el hijo de Yahek e Indra, recuperado hacia el final pese a ser un personaje totalmente secundario. Su comparecencia abre una pausa descriptiva que aporta intensidad emotiva al relato, porque confiere trascendencia a este joven rubio y apacible, sensato y amante del estudio, la ciencia y la astronomía, hasta el punto de haber construido un catalejo rudimentario con que atisbar las estrellas. El torrero se adivina en este Krhin como homenaje al personaje lírico de 1971.

### **El cronotopo caballeresco renovado.**

#### **Olar: distopía, utopía, isotopía y espacios simbólicos.**

A lo largo de la novela, y junto a los espacios de resonancias tradicionales y míticas como el Fondo del Lago que habitan Ondina y la Gran Dama, se diseminan los significantes que gradualmente integran las isotopías que somatizan utopía y distopía -la nada- en que finalmente declina el Reino. Éstas últimas se corporeizan a través de analogías, comparaciones o símbolos englobados en dos campos léxico-semánticos básicos: el invierno y la vendimia. La excentricidad caracteriza alguno de los espacios adscritos a la utopía (es el caso del jardín de los ahogados bellísimos a los que Ondina adorna como si se tratara de muñecos), que se construirán como microcosmos integrados en la dimensión maravillosa de Olar y su submundo, rigiéndose autónomamente a través, por ejemplo, de sus propios códigos, términos (la planta maraubina que conserva a los ahogados) e incluso idioma. En cuanto a la distopía, Olar como entidad física fomentará relaciones de interdependencia entre diversos significantes y símbolos hermanos (como cohipónimos lingüísticos, ahora dotados con valores poéticos), encargados de reconducir hasta el reino el vacío connatural a la nada que la ciudad encarna. Se habrá hecho anticipar, por primera vez, el creciente e irrevocable nihilismo en “el viento y un polvo gris como ceniza”<sup>902</sup> que eventualmente azota al Reino y proviene del Este, y que regresará en los momentos climáticos como tras la investidura caballerisca de Sikrosio, transformado en lluvia intensa de cenizas que se pegan al paladar del soldado.

<sup>902</sup> Op. cit. p. 26.

La disposición formal a través de los capítulos se precede de un mapa, con el que combinar los códigos iconográfico y lingüístico como incentivo para la verosimilitud de la trama (y ratificación de la realidad fenomenológica que el Reino de Olar posee en virtud del pacto de ficción que el lector suscribe). Del mismo modo en que se revisaban las pautas constructivas de los aspectos ya reseñados, el espacio y el tiempo recrean el cronotopo clásico desde las claves líricas que sobredimensionan los escenarios y momentos de *Olvidado Rey Gudú*. La inserción del mapa de Olar (del mismo modo que se incorpora hacia el final un extenso árbol genealógico con el que discurrir cómodamente por las diferentes ramas del tronco inaugurado por el Conde de Olar) ofrece similitudes con la conciliación iconográfica que aparece en la novela de aventuras decimonónica, y que permite, por ejemplo, que el lector posea una imagen aproximada de los mapas que manejan Jim o Long John Silver. La necesidad por distribuir la trama en una coordenada espacial más o menos precisa y que sea apreciable con un golpe de vista revierte en positivo en el primer acercamiento entre autores y lectores, ya dentro del circuito de recepción. *Olvidado Rey Gudú* actúa, de este modo, en términos análogos a *El Señor de los Anillos* con la planimetría segmentada en cuadernas de la Tierra Media, reiterándose el modelo en la narrativa juvenil de fin de siglo a través de, ya sobrepasado el siglo XX, las novelas de Juan Eslava Galán *Los dientes del Dragón* y Rosa Montero *Historia del Rey Transparente*. Los mapas son presentados como planos cenitales cinematográficos que vehiculan la presentación global del espacio, incentivando así no sólo los valores pragmáticos y demarcativos de toda coordenada, también los simbólicos que el desarrollo de la trama irá confiriendo a los puntos significativos. Quedan atrás las referencias espaciales reales (Grecia, Inglaterra, Constantinopla...) sometidas a la idealización pertinente que hace de ellas ejemplos de mimesis universal y se recurre, para contener la fábula, a una cartografía absolutamente irreal y atópica (no utópica, porque más adelante se comprobará la negación del concepto de Moro, así como la caída del tiempo negativo en Olar), que rememora la formulación de reinos y países imaginarios en la línea más tradicional del romance canónico. La superación semántica de estos espacios operará finalmente, la nueva disociación entre romance y novela de caballerías a la moderna.

Manteniendo las pautas mostradas en la configuración de los actantes, la cartografía imaginaria se ofrece imprecisa en términos toponímicos, al haberse empleado en ella sustantivos comunes que, de nuevo, se elevan a la categoría de propios



abstrayendo universalmente la significación de los mismos. La Gran Catarata, los Fiordos, el Pasillo Madre, el País de los Desfiladeros o el de los Desdichados generan unos ámbitos de actuación cuyo epicentro es Olar y cuyos límites los marcan los puntos cardinales, representantes de una pulsión atávica cada uno de ellos: mientras que del Norte provienen el misterio y el hielo, del Sur la alegría y la vida, del Oeste la razón, la Historia y el Olvido del otro Gran Rey, para finalizar con el Este y su Estepa, lo desconocido y la muerte. La expedición dominante en la novela es la que se encamina hacia oriente, como viaje iniciático de conocimiento y fusión, no con el Sol, sino con el yo revelado en la adversidad y la prueba suprema. En el trazado del mapa del Reino de Olar se lexicalizan (y espacializan también) conceptos medievales como el “Fin del Mundo”, situado en los límites cartográficos en los que la ignorancia del Medioevo creía que moraban monstruos marinos. Esta toponimia referencial y sugerente se construye a través de una combinación fonético-morfológica no obstante aleatoria de evocaciones lingüísticas germánicas<sup>903</sup> o eslavas (País de los Maguncios, Río Oser, País de los Weringios, Marca de Lorenta, Olar, Isla de Urdska...) que contrasta con las reminiscencias occidentales y neolatinas de las Montañas Lisias, la gruta de Ansélico, el Monasterio los Abundios o la evidente Isla Leonia. Incluso en el topónimo Olar podría apreciarse la metátesis que encubre eufónicamente el adjetivo “oral”, depositario de la entidad poética que vertebra durante tanto tiempo al reino y que enlazaría la pseudoepepeya<sup>904</sup> que Gudú exige para Olar con el étimo del término (“epos” relato o narración). El mapa en su conjunto promueve la antítesis del movimiento centrífugo del hipertexto caballeresco; todo trayecto o periplo efectuado en *Olvidado Rey Gudú* posee la engañosa sensación de desplazamiento exógeno porque radica en Olar, cuando más allá de las marcas del mapa ninguna trayectoria prospera, limitándose el movimiento a la doble dirección originada en la capital pero jamás rebasada. La aventura y la oportunidad nacen y mueren en el Reino de Olar, convirtiéndose en tierra endogámica y autorregulada como microcosmos autónomo. De aquí proviene el relato fundacional del condado primitivo que Olar fue, y que lo vincula con la necesidad de mostrar la raíz de

<sup>903</sup> Olar comienza siendo un margraviato, título administrativo y nobiliario con una antigüedad de más de mil años, que se concedía en las zonas fronterizas francogermánicas, al modo en que, en la Península, se estipulaban las marcas de Adelantados.

<sup>904</sup> “Los relatos de su extraordinaria victoria contra el País inexpugnable de los Desfiladeros crecían, y se adornaban en los labios de quienes la contaban de tal modo, que aquel muchacho apenas salido de la infancia iba tomando ante sus ojos y su imaginación proporciones de invulnerable criatura”. Op. cit. p. 365.

una historia cuyo espacio es tan protagónico como los propios personajes. Como Macondo, Olar se gesta, nace y crece, eclosiona en varias etapas para, finalmente, declinar y desaparecer en el olvido histórico (no así el literario). Olar deconstruye, desde el comienzo, la utopía universal portada por Camelot, Leonís, Gaula o Hircania, convirtiéndose en reverso negativo de ésta y por tanto, en distopía contemporánea. El reino yermo, gélido o caliginoso según la estación, es extensivo a los espacios invertidos de la Arcadia feliz y buen gobierno que la narrativa del pasado siglo propone a través de los desiertos tantálicos y nihilistas de Kafka y Buzzati, los espacios de decrecimiento de Onetti y las *catábasis* de Rulfo o Donoso. Con frecuencia se incluirán (especialmente en los capítulos iniciales) pausas destinadas a alegar las razones por las que el sintagma “hambre y miseria”<sup>905</sup> resulta sinónimo del Reino en sus contornos más difusos. La indigencia y la desesperación empujan a los Jinetes esteparios a traspasar las fronteras de Olar en razias inesperadas para saquear cuantas cosechas y objetos religiosos de valor posean las zonas linderas, de lo que se deriva la miseria compartida por agresores y agredidos. La imagen extraída del Reino es inconcebible en un contexto caballeresco tradicional, porque propendería un revisionismo sociológico crítico que no compete a la ficción y por tanto al género romance. Además, si bien el texto no se filia a una temática tremendista, no deja la autora de permeabilizarla a través de matices que enlacen con el interdiscurso universal de la vileza. El contraataque perpetrado por Volodioso como inversión (a partir de la bidireccionalidad antes reseñada) de las incursiones de los Jinetes, comporta la comparación simbólica de los espacios con la isotopía de los círculos dantescos evocados:

Entonces, con gran asombro, comprobaron que la muralla inexpugnable no estaba hecha por manos humanas, sino que la componían enormes y extrañas rocas [...] A modo de empalizada, aquel poblado parecía rodeado por lanzas que ostentaban clavados en la punta cráneos y cabelleras de guerreros vencidos, que ondeaban agoreramente entre la humareda. El Rey, ardiendo de curiosidad, penetró en el siniestro círculo<sup>906</sup>.

El infierno, como concentración de círculos que suponen la contemplación de los cráneos enfrentados, no sólo remeda las inmediaciones de la morada de la Baba

---

<sup>905</sup> Op. cit. p. 155.

<sup>906</sup> Op. cit. pp. 165-166.

Yaga oriental, también Perucho en *Libros de Caballerías* abocaba a su protagonista a presenciar una escena similar de connotaciones idénticas, manteniéndose como constante sutil conforme avanza la trama. La Estepa es el infierno oriental que exime de *catábasis* física (no implica descenso, sino desplazamiento lateral), pero no de la presencia satánica de los Jinetes sobre los que se ciernen no sólo el sobrenombre de diablos esteparios, también los crímenes abominables de los condenados a las galerías de Dante:

Y quienes llegan allí [la Estepa] se precipitan en el abismo insondable de la Eternidad. Por lo que, a juicio de muchos, las Hordas en sí mismas son espectros demoníacos de aquellos que murieron sin confesión, y allí cayeron para siempre...Por ejemplo, aquellos que cometieron incesto, o se mancharon con la sangre de su madre o de sus hijos...Por tal, ahora son sólo espectros huidizos como diablos, y como diablos aparecen y desaparecen<sup>907</sup>.

Además, el tiempo concedido a Olar es cíclico, como ha podido comprobarse por la reiteración de motivos actualizados puntualmente por sus personajes, y también por la iconografía genésica y última: la nada adversa del comienzo se intensifica tras la anegación del Lago ocluyendo el *ouroboros* que somatiza implícitamente el Dragón atisbado por Sikrosio. En contraste, sólo se reproducen concesiones mínimas a un intento de mimesis particular que acote el tiempo del argumento a la Edad Media, conseguida con el empleo de términos sociopolíticos, administrativos y jurídicos escuetos como burgos, siervos o vasallos<sup>908</sup>, aunque no permiten apreciar rasgos de narración histórica bajo ningún concepto, como tampoco balizan mínimamente el *in illo tempore*<sup>909</sup> indeterminado. No obstante, la imprecisión temporal no incurre en las anacronías reproducidas por el ciclo artúrico o amadisiano al afirmar que sus hazañas acontecen poco después de la Pasión de Cristo. Como complemento a la exposición de las raíces de Olar se introduce la reflexión sobre la idiosincrasia cultural recibida de Occidente, aun cuando se reseña el superestrato lingüístico septentrional:

<sup>907</sup> Op. cit. pp. 366-367.

<sup>908</sup> Op. cit. p. 23.

<sup>909</sup> Op. cit. p. 25: "Transcurrió tiempo, tiempo, tiempo, hasta perderse en el tiempo, desde aquel día en que llegó el Conde, por el alto de la tundra, camino que llevaba a Occidente, para tomar posesión de un nuevo dominio y recompensa".

cuanto era y poseía: religión, costumbres, organización y lengua- aun adulterada por otra que, desde épocas inmemoriales, llégarales a través de la selva norteña<sup>910</sup>.

Mientras que el espacio continente de relato y saga caballerescos resulta funcional *per se* y no requiere de justificación alguna porque no ejerce su ascendencia sobre los caballeros dada la idealidad absoluta en el que espacio y caracteres se mueven, en el texto se observa la necesidad por esbozar las bases pseudohistóricas y culturales de Olar para justificar el determinismo que pudiera ejercer la tierra dura sobre el linaje antiheroico del Rey. La pausa descriptiva reproduce en el texto el panorama sociopolítico y las costumbres castrenses rudas, similares a otras consignadas en la épica nórdica y no tanto en el ciclo artúrico o bretón. La instrumentalización de hombres y caballos, así como la formación del *milites* se alejan del noviciado literaturizado, ofreciendo claves más cercanas a la realidad pragmática que instó la creación de la caballería medieval, del mismo modo en que se señala que también en Olar se celebran torneos y justas por Pentecostés, aunque exentos de la espiritualidad artúrica porque en el entorno de Volodioso la festividad funge como ordalía vesánica<sup>911</sup>. De este modo, si Olar nace conceptualizado como distopía, la utopía física que lo complementa radica en el Sur, con el que contrasta por la depravación de sus hordas de bandidos extorsionadores y primitivismo ancestral. En cualquier caso, el Mediodía de Olar, pese a la tibieza de su clima y la prosperidad de sus tierras fértiles, no será el *outopos* personal de ninguno de los regentes del Reino, inclinándose paradójicamente la utopía hacia la estepa oriental como espacio de conocimiento y glorificación definitiva para Gudú. Sin embargo, el inmovilismo de Olar será una constante hasta el Rey, porque frente a las hazañas viajeras medievales de Ruy González de Clavijo o Marco Polo en el plano real, o el afán aventurero de los andantes de ficción, el instinto por sobrevivir aconseja sensatez y expone la inquietud ante el otro que empobrece el espíritu:

<sup>910</sup> Op. cit. p. 39.

<sup>911</sup> Op. cit. p. 61: “Cierta día se libró un encuentro a muerte. En rigor, esto había sido prohibido en tiempos del Margrave de 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”.

aquella difusa memoria les imbuía de prudencia-como ellos decían- o cobardía –como pensaba Volodioso-. En todo caso, les privaba de curiosidad hacia otras tierras y otras gentes y, por tanto, hacia el mundo<sup>912</sup>.

Para entonces, Olar está sumido en la ceguera, en la decrepitud de un reino monádico al que Volodioso promete redimir.

Como contraste al Olar distópico, *Olvidado Rey Gudú* plantea otras utopías, ya en un plano paralelo al físico o geográfico que es el Sur: la infancia como paraíso perdido corporeizado en el Árbol de los Juegos que transporta la comitiva de Tontina, los *adynata* perseguidos infructuosamente por Lisio y Predilecto, y la Isla Leonia, único espacio verdaderamente idílico a ojos de los olarenses y en especial de Ardid, por inspirarse puntualmente en la opulencia palatina del hipertexto caballeresco. Los tres se truncan. La infancia y su imposible retorno se contempla como tiempo y espacio míticos de presencia recurrente en la trayectoria narrativa de la autora, cuya inserción se hace coincidir con la llegada de la primavera a Olar y sus valores implícitos de nacimiento y renacimiento, generación y regeneración. La Princesa y su cohorte proceden del país de toponimia plural (Regiones de los que Nunca Pasan, País de los de Siempre, Arrancados del Tiempo...) que se convierte en paráfrasis del País de Nunca Jamás en la novela de Barrie. Con la madurez de la Princesa y su muerte, el Jardín de Ardid en el que el Árbol de reminiscencias poéticas románticas<sup>913</sup> se enraizó se agosta conforme este último agoniza, símbolo de que toda actitud inocente y deseable es ya imposible de albergar, traspasado el umbral de una infancia idílica. El Árbol ya no florece, a pesar de que Raiga y Contrahecho, los personajes más nobles y puros de la trama, hayan logrado erradicar las malas hierbas y darle una apariencia viva. El Jardín, que comenzó siendo un espacio edénico y primigenio de solaz, se ha transformado con esfuerzo en un terreno vivo, pero no hermoso ni ameno. Raiga y Contrahecho, que han

<sup>912</sup> Op. cit. p. 53.

<sup>913</sup> Resultan interesantes las analogías en el trazado del *cronotopo* de la infancia entre la novela y la oda del autor inglés William Wordsworth “Intimations of immortality from recollections of early childhood”. La presencia del Jardín y el coro infantil como *locus amoenus* que gira en torno al Árbol son paralelos. El valor de la infancia como paraíso perdido irremediablemente en la novela dista, sin embargo, del poso esperanzado que se trasluce en los últimos versos del poema:

“Pues aunque el esplendor, que tan brillante fuera, / sea ahora apartado de mi vista, / aunque ya nada pueda devolverme el instante / de esplendor en la hierba y de gloria en las flores; / no nos lamentaremos, y mas bien / hallamos nuevas fuerzas en lo que aún perdura; / en esa simpatía primigenia / que habiendo existido, existirá por siempre [...] en la fe que penetra a través de la muerte, / y en los años que forman la mente reflexiva”. *Mil años de poesía europea*, Francisco Rico, traducción de Ricardo Silva Santisteban, Barcelona, Back List, 2009, p. 493.

aprendido en él el arte del cuidado y cultivo de la tierra, devienen en nuevos Adán y Eva, ya expulsados del Paraíso en clara concomitancia intertextual<sup>914</sup>. En cuanto a los *impossibilia* bucólicos de Lisio

Un día nosotros invadiremos la tierra: y la tierra será de hombres, no de héroes, ni de reyes, ni de fantasmas. Y así, las leyes tomarán nuevos cauces, y tal vez algún día, el cielo y la tierra podrán llegar a un entendimiento, y la luna bajará a beber de nuestro mar, y la tierra subirá a tomar la luz del sol. Sólo sucederá esto el día en que todos nos miremos a los ojos y escuchemos nuestras palabras, y hablemos la misma lengua: la lengua del amor<sup>915</sup>,

sólo invalidan la conciliación tradicional de opósitos, manteniendo el efectismo clásico de la realidad perfecta conseguida tras trabajos y esfuerzos. Únicamente la Isla Leonia permite valoraciones que la relacionen con las ínsulas y reinos del romance (pese a que procura soterrar las habladurías de su trato inveterado con piratas, organizados por la propia Reina). Su toponimia es rotundamente románica y meridional, y evoca de inmediato la procedencia de Tristán por hacer coincidir melódicamente ambos topónimos ideales. El eclecticismo étnico se percibe a través de las prosopopeyas pintorescas, la cercanía con la Romania Nueva lo confirma la reminiscencia de “malignas sirenas” en clave homérica y no septentrional, las referencias a “Neptuno y Júpiter” todavía vivas (“viejos dioses, viejos mundos, viejos tiempos- respondió Ardid-. Algo oí de ellos a algún esclavo”<sup>916</sup>), el soldado sarraceno “Solmantuanimán” con su evocación de Solimán, la mención del Rey de las Hespérides, o el nombre “exótico y peregrino” para la perspectiva de la Reina de la nave “Estrella del Adriático”. El Mediterráneo, por su parte, se intuye en “aquel mar [que] parecía tan suave como los ojos de un niño”<sup>917</sup>. La Isla representa el exotismo escapista y la última oportunidad de felicidad y vivencia plena sobre el mundo conocido, así como el viaje al origen para Ardid, que en la Isla reconoce sus raíces: “Ésta es mi tierra, éste es mi reino, ésta es mi vida”<sup>918</sup>. La Isla Leonia es suntuosidad, exquisitez y hedonismo sibarita, inmersa en un

<sup>914</sup> Gn 3, 23-24.

<sup>915</sup> Op. cit. p. 407.

<sup>916</sup> Op. cit. p. 529.

<sup>917</sup> Op. cit. p. 532.

<sup>918</sup> Op. cit. p. 527.

*carpe diem* que es canto del cisne porque sólo la Reina tiene consciencia de su finitud asociada a sí misma. Precisamente esta certeza imprime a la Isla la alegría de un nuevo árbol de la vida con que contrarrestar la disolución definitiva hacia la que se encamina. Del mismo modo, el descenso figurado a los infiernos esteparios que contribuye a la distopía conjunta de Olar se contrarresta con la *anábasis* efectuada por Predilecto, que llevando en brazos a Tontina por diversas colinas, la deposita en el suelo de la Gruta de los Manantiales donde tendrá lugar la ratificación del amor eterno *post mortem*. Sin embargo, la Isla Leonia también posee su reverso narrativo a través de la inclusión, más tarde, de aquella otra isla, la de Urdska en pleno Brazo Gigante del Río. Ambas ínsulas comportan la funcionalidad de corporeizar el deseo poderoso finalmente conseguido, pero entre ambos cronotopos se perciben matices divergentes relevantes. El regocijo íntimo ante la recuperación de la infancia y las raíces perdidas se presentaba ante Ardid en la Isla Leonia, pero estas connotaciones se disipan en la isla esteparia porque no corresponde al memento infantil, sino a la pulsión monomaniaca de Gudú por obtener lo no poseído. Mientras que la primera isla ofrecía el sosiego y la felicidad rememorada de antaño, la de Urdska concentra la violencia del deseo de glorificación suprema del Rey, ésto es, lo no sucedido todavía. Por ello, la Isla de Urdska aparece y desaparece (como *fata morgana*) envuelta en la bruma del Río, a tenor de la intensidad con que el Rey espera alcanzar lo que ya ha denominado como “quimera”.

La **isotopía** enigmática del vino y la vendimia entraña el *leit motiv* anacreóntico y paradójicamente letal, pues en él reside la contaminación que humanizará al Trasco. En la libación del vino ya no se hallan connotaciones anagógicas sino la actualización - individualizada en el Trasco- del tíaso báquico, la exaltación jubilosa del árbol de la vida (trocado en la vitácea) con que contrarrestar el también metafórico de la ciencia al que se han acogido Ardid y el Hechicero, y la iniciación guerrera, más tarde, de los Cachorros adiestrados por Gudú como rito de unión indisoluble con él. El invierno se convierte en la segunda isotopía del texto, bien como estación explícita en la que suceden hechos relevantes como los esponsales del Rey, bien diseminado a través de referentes cuyo sustrato temático y exegético es el cuento de Andersen *La Reina de las Nieves*. Sin embargo, nieve y frío no responden unívocamente a la relación entre contexto y hechos, como cabe pensar de las campañas invernales y la esterilidad emocional del Rey. El invierno es polifacético como *cronotopo*, y pese a que mantiene una construcción formal inmutable, la lectura extraída varía en función de que otros

personajes, como Ardid o Tontina y Predilecto, se acojan a la reformulación del cuento y la estación. Mientras que el invierno simboliza la congelación de los afectos de Gudú, para la Princesa el hielo redime el amor condenado en vida, pero constante más allá de la muerte

tus pisadas y mis pisadas caminarán juntas por tundras donde el hielo permite eternas huellas humanas [...] en las eternas nieves de la Princesa Tontina, las palabras imponían sus huellas y horadaban en el tiempo; y en él persistirían hasta que un sol definitivo devorase el mundo para siempre<sup>919</sup>,

y para Ardid el trineo metonímico supone, en el tiempo de la ensoñación, el regreso imposible a la infancia no como paraíso perdido, sino como etapa oscura:

y se vio a sí misma [...] y de nuevo la veía, como arrastrando un extraño trineo. -¿Qué arrastras, niña?-Mi trineo. Es mi trineo. -Niña mía, estamos en primavera, abandona el trineo. No temas: la nieve está lejos<sup>920</sup>.

Sin embargo, el invierno, metamorfoseado en infierno blanco, se convierte en isotopía predominante desde su irrupción en el largo asedio al País de los Desfiladeros hasta el final del relato. La nieve, el hielo, la ventisca y el aterrimiento de las tropas

<sup>919</sup> Op. cit. p. 477. Obsérvese, además, cómo el texto mantiene (¿conscientemente?) similar isotopía a la encontrada en la rima LXVI de Bécquer:

“¿De dónde vengo?... El más horrible y áspero  
de los senderos busca;  
las *huellas* de unos *pies* ensangrentados  
sobre la roca dura,  
los despojos de un alma hecha jirones  
en las zarzas agudas,  
te dirán el camino  
que conduce a mi cuna.  
¿Adónde voy? El más sombrío y triste  
de los páramos cruza,  
valle de *eternas nieves* y de *eternas*  
*melancólicas brumas*.  
En donde esté una piedra solitaria  
sin inscripción alguna,  
donde habite el olvido,  
allí estará mi tumba”.

Sin embargo, mientras que el epígono romántico plantea en su composición la angustia romántica existencial que lo condena al nihilismo y al olvido (como al propio Gudú posterior en más de un siglo), para Tontina, las eternas nieves reiteradas en ambos textos no habrán de ser sino la prueba material indeleble de las huellas paralelas y acompasadas de sí y de Predilecto, como redención de la angustia becqueriana (y del último Gudú) gracias a un amor eterno que trasciende la baliza de la muerte.

<sup>920</sup> Op. cit. p. 475.



apostadas a uno u otro lado de las montañas recuperan, junto a la paciencia y la inmanencia del instante, el rigor inclemente del “General Invierno” con escenas que recuerdan, por ejemplo, otras tantas en *Guerra y Paz*. Repentinamente, la albura se asocia a la muerte, y los blancos cegadores de la montaña de hielo se convierten en motivo reiterado hasta reaparecer (manteniendo la circularidad mencionada) en el asedio a la Isla de Urdska. La nieve entraña silencio sinestésico y suspensión del tiempo, abocando a sitiadores y sitiados a una suerte de eternidad negativa:

Unos y otros [...] llegaron a perderse de vista. Y también cesaron todos los ruidos. Un silencio blanco, espeso y creciente, parecía estar bajo el cielo y brotar del suelo, y tan grande era su desconcierto que, aunque no acalló los deseos de venganza o de lucha, vino a sumirles en una sorprendente inmovilidad, en una larga y extraña espera. Como si todo, la ira, la astucia, la venganza, se hubieran helado, quietas e intemporales, en la gran indiferencia de la tierra<sup>921</sup>.

La nieve, además, deberá fungir como elemento transicional entre la agonía del Desfiladero o mimesis universal, y la mimesis particular del espíritu de Ardid que la reinstala en la última estación de las edades del hombre, descubriendo cómo *el viento airado cubre de nieve la hermosa cumbre*<sup>922</sup>.

En cuanto a los **símbolos**, el torreón se revela como uno de los primeros, por su pronta vinculación con la Reina, y más significativos. Eventualmente, los valores depositados en este significante pueden vindicarse a partir de elementos tan sencillos como la contraposición cromática existente entre, por ejemplo, el torreón de tejado azul en el que se ubican Tontina y más tarde Raigo y Raigo junto a la Reina, y la torre negra, sede de la Corte homónima. El torreón -como significante objetivo- se escinde en dos: el que se aneja al castillo natal de la pequeña Ardid en el que transcurre su infancia encubierta, y el principal (por enclaustrarla durante tanto tiempo) o torreón del tejado azul, sito ya en Olar. Ambos son espacios de aislamiento e introspección; al preservar del mundo a la niña reprimen en ella actitudes gregarias, pero también incitan a un constante ejercicio de crecimiento interior que desemboca en pequeñas autofanías que

<sup>921</sup> Op. cit. p. 592.

<sup>922</sup> “Descubrió así, de pronto, que lo que fue una corona de leonado fulgor, rubia y espléndida cabellera, también aparecía ahora nevada”. Op. cit. p. 593.

hacen de Ardid cierta versión femenina de Segismundo. El torreón encastilla el *ethos* en los personajes nobles, pero aquéllos adscritos al trazo perverso de la dicotomía maniquea encuentran en él el referencial Pasadizo de las Liviandades, por donde los Soeces, por ejemplo, harán llegar hasta la fortaleza a jóvenes raptadas, dada la imposibilidad para satisfacer, de grado, sus instintos voluptuosos. Estancias, galerías y pasillos clandestinos (y machadianos) imprimen movimiento al castillo de Olar de modo distinto a la tripartición del de Arturo en Jarnés. Los recovecos del alma humana se adentran por estos corredores que comunican con el torreón, reseña de la inmutabilidad del tiempo externo para los personajes encerrados en ellos como eterno presente, pero índice también del dinamismo emocional que hace madurar y crecer a los mismos. Para Ardid, al menos, las largas estadias en sendos torreones representarán puntos relevantes en el *bildungsroman* que bien pudiera ser su existencia. El torreón, como modificación formal de la cueva, es la corporeización del tiempo de nacer y renacer en el texto mítico y en el romance, pero también en *Olvidado Rey Gudú*. Como Segismundo, Ardid se acoge al “que cuna y sepulcro fue esta torre para mí”, naciendo a la conciencia de sí durante la infancia y cautiverios, y muriendo prisionera tras el incendio del castillo y la ciudad; mientras, en Gudú tan sólo efectuará funciones simbólicas de claustro materno extensivo al de Amadís e incluso Cristo. A él se contrapondrá el pequeño *locus amoenus* externo, jardín inusitado sobre el que Ardid (como trasunto mínimo de Armida) vuelca sus cuidados para hacerlo escenario, como efectivamente ocurre, del encuentro con Volodioso tras permanecer durante su niñez como Reina relegada a la espera de su edad natural núbil. Otras vivencias, como el último encuentro sexual en plena madurez de Ardid en la Isla de Leonia, adquieren formalmente el contexto del jardín, pero sublimado en Edén y en el momento de su abandono por la primera pareja. Así como la infancia es paraíso perdido, también para la Reina la juventud se escapa; la lectura del pasaje resulta intertextual con el *Génesis* (libro al que se alude indirectamente pero jamás se cita) y la execración de Adán y Eva por el ángel de la espada ardiente<sup>923</sup>, que extrema la separación de los amantes, ahora definitiva con esta nueva albada. Otros torreones ruinosos, como los de la comarca natal de Predilecto (hasta la que se encamina tras la desaparición de la Princesa) mantienen la lectura

<sup>923</sup> “De suerte que amanecía y estaban los dos como Adán y va en el Jardín del Paraíso –según leyera Ardid en el Libro de los Abundios-, y con el nuevo sol, dijo Eva a Adán: -Huye, márchate, y no pises más esta tierra, que está maldita para ti... Y como cierto ángel, que en el antedicho libro se reseñaba, si no con espada de fuego, si con desesperación como espada, lo arrojó para siempre, no sólo de Olar, ni de la ciudad ni del país, sino de su desdichada vida”. Op. cit. pp. 741-742.

universal de los *topoi* clásicos como constatación del tiempo omnímodo que socava la fortaleza de la cosas y muestra su decrepitud. Sin embargo, ambos jardines no pueden encuadrarse plenamente dentro de la categoría del espacio abierto que acoge al bosque o la selva como ámbitos de la aventura caballeresca. Los jardines son el resultado de la domesticación estética y arcádica del medio agreste en el que el romance ubicaba gestas de encuentro y desencuentro con otras realidades, frecuentemente sobrenaturales, monstruosas o ignotas. *Olvidado Rey Gudú* recupera la exaltación del espacio salvaje y primigenio, en el que el telurismo de las criaturas sobreviene del contexto y su tiempo detenido. El bosque nevado, sobre el que se trazan vetas de sangre con el consecuente contraste cromático vivo, se afronta como cronotopos de la pureza genésica de sus moradores y valores, pese a la contaminación que la violencia cainita y parricida que representa la sangre comienza a larvar. El bosque no es, sin embargo, espacio de conciliación de lo teratológico con lo humano en sentido estricto y tradicional, no obstante la prosopopeya –ya tratada- de los Hermanos, sino ámbito de convivencia entre el *modus vivendi* gregario y ancestral que se rige por la lealtad a la comunidad, y el individualismo más descarnado y egoísta que mueve a Raigo, quien no termina de comprender los impulsos de sus nuevos auxiliares. Junto al bosque, el final de la novela ofrece un nuevo espacio de formulación tradicional pero exégesis lírica. Raiga y Contrahecho, tras el saqueo del castillo y torreón de Olar compartido con la Reina, logran huir atravesando un río en una barquilla estrecha. El barco invitaba a nuevas aventuras de cariz habitualmente maravilloso al caballero osado que en él se desplazaba, provocando una vez más este prototipo de capítulos la parodia en el *Quijote*<sup>924</sup>. Sin embargo, en la novela la posición final de este episodio ante los sucesos que lo preceden

---

<sup>924</sup> “Yendo, pues, desta manera, se le ofreció a la vista un pequeño barco sin remos ni otras jarcias algunas, que estaba atado en la orilla a un tronco de un árbol que en la ribera estaba. Miró Don Quijote a todas partes, y no vio persona alguna [...] –Has de saber, Sancho, que este barco que aquí está, derechamente y sin poder ser otra cosa en contrario, me está llamando y convidando a que entre en él, y vaya en él a dar socorro a algún caballero, o a otra necesitada y principal persona [...] porque éste es estilo de los libros de las historias caballerescas y de los encantadores que en ellas se entremeten y platican: cuando algún caballero está puesto en algún trabajo, que no puede ser librado dél sino por la mano de otro caballero, puesto que estén distantes el uno del otro dos o tres mil leguas, y aún más, o le arrebatan en una nube o le deparan un barco donde se entre, y en menos de un abrir y cerrar de ojos le llevan, o por los aires, o por la mar, donde quieren y adonde es menester su ayuda”. *Don Quijote de la Mancha*, II-XXIX. También podrían rastrearse concomitancias entre esta pareja fugitiva en su barquilla ante la aniquilación presentida de Olar y la de los hermanos-esposos Deucalión y Pirra, fundadores de una nueva generación de hombres en el relato de Ovidio.

incorpora el exilio<sup>925</sup> y la libertad universales, sólo garantizada esta última a través de la barca misteriosa que bien pudiera trasladarlos hasta nueva tierra de promisión (aunque al cumplirse la execración de Olar con el llanto del Rey, ambos personajes también habrían de ser anulados pues formaron parte del universo que los contuvo a todos). El episodio se presenta ante Ardid como escena que parece inspirarse en la temática social<sup>926</sup> del grueso de la producción de la autora en las décadas de los cuarenta y cincuenta, y que especula con la utopía finalmente inviable.

### **Tiempo circular y tiempo histórico. El Destino.**

La compleja poética del tiempo y el espacio medulares de *Olvidado Rey Gudú* se aprecia desde el capítulo inicial con la contemplación del Dragón por un Sikrosio conmocionado. La contraposición entre el tiempo diacrónico, histórico y lineal, y el inmóvil y subjetivo a través del eterno presente e instante dilatado será la constante de la novela, tal y como manifiesta el conjuro al tiempo transreal efectuado por el Trasgo, en el que, junto a la baliza cronológica (la edad de Gudú), no hay impedimento para que la *durée* inmanente comparezca y la subsuma:

El Trasgo volteó las palomas; primero al Norte, luego al Sur, al Este y al Oeste, diciendo: “Vientos del mundo, Tiempo que vienes con el Tiempo y regresas al Tiempo, Tiempo que galopas al derecho y galopas al revés, Tiempo de la Luz, Tiempo del Espacio; Tiempo Subterráneo y Tiempo Submarino, Vientos del Mundo y de todos los Mundos, Tiempo del Mundo y de Todos los Mundos: Luz de la Vida, Noche de la Vida, vuela a donde debiste volar, y regresa a las fuentes de la Historia de los Niños”. Y así, las palomas se perdieron en el cielo gris de aquel invierno que conmemoraba, exactamente a aquella hora, los catorce años del Rey Gudú<sup>927</sup>.

<sup>925</sup> El exilio infantil también es el detonante neorrealista del marco de la saga de C. S. Lewis, pues el mundo evasivo de Narnia se confronta brutalmente con la erradicación de los cuatro hermanos de Londres en plena Segunda Guerra Mundial, por motivos de seguridad.

<sup>926</sup> “Entonces, el abuelo de los niños les entregó todos sus bienes en un hatillo, y les vio partir juntos a los cuatro, con los ojos llenos de lágrimas, lágrimas que a medida que la barca se perdía en la niebla, iban helándose como escarcha [...]. Pero, antes de morir, soñó que sus nietos y aquellos dos muchachos llegaban a un lugar donde nadie les miraba como extraños o enemigos, donde el sol brillaba y crecían las frutas y las plantas para todos, y nadie arrebatava a un hermano lo que era de todos los hermanos”. Op. cit. p. 833.

<sup>927</sup> Op. cit. p. 286.

Si bien la invocación parece efectuarse sobre la letanía tradicional formulada por el *Eclesiastés*<sup>928</sup>, el sentido medular de una y otra es divergente, porque frente al decurso secuencial del veterotestamentario se alza el inmovilismo del tiempo pleno que circunda a la Historia e historia de Olar, del que los niños eternos de la comitiva de la Princesa tienen conciencia puesto que saben que la historia de los Príncipes Cisnes a la que pertenece Once aún no ha acaecido porque tampoco ha nacido H. C. Andersen<sup>929</sup>. Es el paradigma temporal que preside la construcción de la novela y que se manifiesta a través de diferentes estrategias discursivas, orientadas a la contraposición constante -y sin embargo complementaria- entre una y otra facción del tiempo. A esta última se le sumará, puntualmente, la pulsión del eterno retorno a través de la reiteración de las pasiones humanas en los diferentes personajes, enlazando de nuevo con el versículo bíblico “lo que fue, eso será; lo que se hizo, se hará: nada hay nuevo bajo el sol”<sup>930</sup> que se somatiza a través de dos pilares temáticos ya expuestos: el cainismo inquebrantable y el amor fatídico cortés que se cierne sobre ambos triángulos. En cuanto al transcurso lineal del tiempo, *Olvidado Rey Gudú* no silencia las edades de los personajes conforme avanza la trama, y es posible averiguar éstas de manera aproximada en sus diferentes protagonistas. Sin embargo, frente a las líneas cronológicas que rigen la vida tanto de Gudú como de Ardid, es necesario recordar la recuperación de las edades del hombre como tropo clásico con el que reseñar la madurez de la Reina, en especial a través del capítulo “El último verano”, o la llegada implacable del invierno que coincidirá con la defenestración definitiva de Almíbar en la corte y en los afectos de aquélla.

En cuanto a la circularidad temporal y su reverso apocalíptico -la eternidad negativa-, indicaremos que se condensan en la frase compartida con la última línea de la devastación de Macondo “desde siempre y para siempre”<sup>931</sup>, aun cuando en nuestro texto se refiera al Conde Olar y su *agón* perpetuo con los jinetes esteparios (confrontación que alcanzará hasta su bisnieto Gudú), cobrando valores ecuménicos desde una intertextualidad probablemente casual. No sólo el tiempo es cíclico, también

<sup>928</sup> Ecl 3, 1-8.

<sup>929</sup> El juego intertextual implícito es ostensible a través de los siguientes términos: “Lo que de ninguna manera podía explicar Tontina a Predilecto –puesto que ni ella misma lo sabía- era que de aquel mismo Tiempo, pero Tiempo Futuro, la habían regresado a ella hasta el Reino de Olar. Y que la historia de los Once Príncipes Cisnes aún no había sucedido: ni siquiera había nacido el hombre que la recogería y escribiría muchos años después. Así, que, al parecer, todo entendimiento entre ellos era imposible”. Op. cit. p. 392.

<sup>930</sup> Ecl 1, 9.

<sup>931</sup> Op. cit. p. 24.

el determinismo humano que propende hacia el cainismo se manifiesta irrevocable en la distopía que es Olar. La percepción del hombre para el Conde primitivo es pesimista y hobbeana: “Todo hombre lindante llegó a ser, más tarde o más temprano, un enemigo”<sup>932</sup>. La afirmación rebasa pronto la mera función informativa supeditada a las circunstancias específicas por mantener las lindes de la tierra para convertirse en una declaración de pensamiento universal que permeabiliza el discurso narrativo. La aversión cíclica fratricida la actualizan, con cada generación, los hijos concebidos como instrumentos de venganza contra el padre: Gudú y los Soeces frente a Volodioso, los gemelos Kiro y Arno ahora ya ante Gudú, Urdska y Gudrilkja (también esta última contra Gudú), sin olvidar a los predecesores Sikrosio y sus hermanos ante el Conde, Volodioso y los suyos ante Sikrosio. Sólo Once asimila en plenitud la relatividad del tiempo que invalida valores absolutos, al recriminar a Ardid:

Contrahecho, niño mío, cuida a mis nietecitos. Y prometo venir siempre, siempre, siempre a vuestro lado. –Siempre, siempre, siempre- dijo Once divertido-. Eso es como decir nunca, nunca, nunca...<sup>933</sup>

Sin embargo, fundido a la circularidad del tiempo, también es importante el transcurrir diacrónico de éste desde la profecía velada que entabla relación con el oráculo y el discurso apocalíptico. A través de la prolepsis se incide, paradójicamente, en la seguridad de unas constantes humanas reproducidas en Olar como tierra agónica y cainita

Ignorante, infestado de plagas y de fiebres, acosado por jinetes esteparios, estremecido por la proximidad del Desfiladero, duerme con un ojo cerrado y otro abierto, recelando de cualquier hombre de estas tierras: porque el vecino más manso en apariencia, cuando llegue la noche, caerá sobre tu casa, degollará a tus gentes y no dejará vivo ni al más pequeño de tus hijos<sup>934</sup>,

mientras que en otras, la presencia del fátum (aunque celada) parece sustentar finalmente el cumplimiento puntual del tiempo cíclico y el conjuro:

---

<sup>932</sup> Op. cit. p. 25.

<sup>933</sup> Op. cit. p. 739.

<sup>934</sup> Op. cit. p. 32.

Ciertamente, no sólo de osadía, astucia y valor se hace la historia de los hombres. A menudo el azar, las circunstancias propicias, la aparición de una misteriosa estrella, ayudan no poco a la consecución de sus empresas<sup>935</sup>.

El oráculo que disipa dudas sobre la proyección del personaje no estará, sin embargo, atribuido como función significativa a los donantes sobrenaturales como Arcalaús o especialmente Urganda, sino que de modo natural será pronunciado por personajes puntuales (la Bruja de la Estepa<sup>936</sup>) o Almíbar, cuya naturaleza híbrida le permitirá comprender el canto de los pájaros y avanzar “Hermano [...] los pájaros dicen que tú serás el Rey de Olar”<sup>937</sup>. Sin embargo, la exposición máxima del tiempo oracular se hace a través del destino irrevocable, cuyo conjuro –invocado por Ardid– hace de Olar el símbolo del olvido por subordinar la desaparición del espacio físico y la historia que contuvo a la transgresión de una cláusula. Con el predeterminismo requerido por la Reina para su hijo a fin de garantizar su excelsitud universal se supedita no sólo la esencia del joven Rey protagonista, también la dimensión espaciotemporal del Reino de Olar, que si se ha construido como distopía inequívoca, concluye como deconstrucción del impreciso cronotopo cernudiano:

Donde habite el olvido [...]  
 En esa gran región donde el amor, ángel terrible,  
 no esconda como acero  
 en mi pecho su ala  
 sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento<sup>938</sup>.

Quebrantado el interdicto, es en Olar finalmente donde habita el olvido particular de la novela, no por erguirse como coordenada inefectiva ante el amor (frente al paraje en el que el ángel metafórico se anula), sino como consecuencia del

<sup>935</sup> Op. cit. p. 55.

<sup>936</sup> La bruja resulta ser un personaje sibilino que lanza el anatema condenatorio de Gudú al igual que ocurrió con el hada Presina y su execración sobre Aiol y Ozil en *El unicornio*. Como las comadres del incipit de Macbeth, o como la misma Urganda, la bruja esteparia advierte, en negativo, del futuro que aguarda al Rey: “¡Rey Gudú, tú sucumbirás en la más vulgar, la más simple, la más triste de las causas!” (Op. cit. p. 319). Se admite así la ausencia de toda magnificencia o solemnidad en la apoteosis *in mortem* de Gudú, ¿acaso le espera una muerte anodina como a Tirante? La vejez insoslayable se encierra bajo las palabras crípticas de la bruja.

<sup>937</sup> Op. cit. p. 58.

<sup>938</sup> Luis Cernuda, “Donde habite el olvido”, *Los placeres prohibidos*.

hundimiento, inicialmente enigmático, del ala de acero de éste en Gudú. Olar no se revestiría de olvido a menos que su rey quedase transido por la pulsión amorosa, cuyo objeto sólo nos será dado a conocer con la inferencia del llanto vertido por sí mismo. Ante el olvido todo afecto se abroga, pero en Olar aquél ha sido el castigo (y no el refugio) del amor. En el Reino anegado por el Lago desbordado por las lágrimas radicaré la exégesis poética del texto, así como la pauta que determina la adscripción del relato a la novela y no al romance. Inquieto, Gudú hará la observación “¿Por qué a medida que Olar se engrandece, crecen y aumentan las aguas del Lago?”<sup>939</sup>, índice dinámico, aunque silente, del destino que aguarda al Reino porque el de las Desapariciones es reconversión contemporánea del Leteo. Su crecimiento, imperceptible al ojo que no sea el del Rey, es proporcional al engrandecimiento de Olar porque todo él deberá ser anegado hasta su total anulación como nueva Atlántida, del mismo modo en que el viento huracanado apocalíptico enterrará a Macondo. En auxilio formal del Lago y su ensanchamiento se propone una segunda medición del tiempo lineal que se precipita a la consumación del destino: la estatua de Volodioso, que como *leit motiv* del texto marca el paso irrevocable de aquél al hundirse en el barro del cementerio. Cercano el final, la imagen del primer Rey de Olar está sepultada hasta la cintura, y, como reseña nueva de *tempus fugit* que se agota, Gudú reencuentra un sencillo reloj de arena (borgeseano o quevedesco) que hace al Rey comprender lentamente su prematuro envejecimiento. El frío que ha sido constante en la invasión de los Desfiladeros y la Estepa se inocular al Rey, cuyos huesos entumecidos en pleno verano alertan de toda imposibilidad de regeneración para Olar y su dinastía. La disparidad entre la estación y la gelidez letal de Gudú desenlaza líricamente la trama. El encuentro del Rey con un grupo infantil se aprovecha para que éste les exponga las hazañas egregias conseguidas. Mas su relato ha de recomenzarlo constantemente, plagado de lapsus, repeticiones y poca brillantez. Una de las voces, cruel pero sincera - como ocurre en el cuento del Infante reelaborado por Andersen<sup>940</sup> - desencadena la definitiva autofanía de Gudú porque su respuesta “Viejo, tonto y feo”<sup>941</sup>, viene a contestar a la que ha sido pregunta de raíz evangélica “¿Sabes quién soy yo?”<sup>942</sup>. El Rey rompe a llorar por sí y por la aprehensión de su vana gloria y la soberbia mezquina de la

<sup>939</sup> Op. cit. p. 247.

<sup>940</sup> Nos referimos al cuento “Lo que le sucedió a un rey con los vendedores que hicieron el paño”, levemente modificado por el autor danés como “El traje nuevo del Emperador”.

<sup>941</sup> Op. cit. p. 864.

<sup>942</sup> Op. cit. p. 863. La pregunta aludida es “Y vosotros, ¿quién decís que soy yo?” (Mt 16, 15).



humana naturaleza. Sólo Once acompaña por un instante a Gudú, mostrando su brazo-ala de cisne, aunque Gudú jamás sabrá de quién se trató (el precursor de la muerte) porque no dispondrá ya de tiempo. De este modo, la confrontación final de los iconos del Dragón milenario y Once revierte en complementación (el pánico ante la muerte y la conciencia del tránsito hacia ésta) y dota de circularidad al relato; el Dragón preludeó y reveló intergeneracionalmente la verdadera dimensión del hombre, Once la consuma, ratifica y hace efectiva: caducidad y muerte<sup>943</sup>. También el ya olvidado rey Gudú ingresa donde habite el olvido, sabedor de que su “propia profecía” ha sido la “memoria”<sup>944</sup> (su memoria) aniquilada.

### **Voz y pacto de ficción. La conciencia de la dimensión literaria.**

Frente a las novelas de Jarnés o Mujica, *Olvidado Rey Gudú* recupera la voz narrativa propuesta por Valera, es decir, la heterodiégesis omnisciente que permite pulsar con precisión hiperestésica el decurso emocional de los personajes, sin obviar no obstante tímidas injerencias en el monólogo interior en estilo directo, como ocurrirá con la reproducción fragmentaria de los pensamientos de Sikrosio o Ardid ante la llegada de su primera nuera. Junto a esta opción vertebradora de la voz narrativa se adjuntan otras tantas variables, que alojadas en el estilo indirecto libre de determinadas preguntas retóricas<sup>945</sup>, o la recreación imprecisa de retazos de canciones de juglares u oráculos, hacen al texto polifónico. La superposición de parámetros de la novela lírica al texto con la intención de penetrar en el fluir de conciencia más profundo de los caracteres para así aprehender la significación íntima de ciertas experiencias incide, en el comienzo, en la represión parcial de la omnisciencia mencionada, ya que el mismo Sikrosio desconoce si la imagen del Dragón se percibió en estado de conciencia o, por el contrario, fue fruto del sueño y por tanto guiño y recurso cervantino. Con frecuencia, la ironía se revela en las reflexiones y comentarios de los personajes reseñados directa o

<sup>943</sup> “Pero no supo nunca Gudú, porque no tuvo tiempo, quién era; no supo nunca Gudú si sobrevolaba al Dragón o, como todo, como todos, se hundía también en el inmenso e irreparable olvido de su vida y de todas las vidas”. Op. cit. p. 865.

<sup>944</sup> “Mi propia profecía es mi memoria”, José Manuel Caballero Bonald, *Memorias de poco tiempo*, en *Somos el tiempo que nos queda: Obra poética completa (1952-2005)*, Barcelona, Seix Barral, 2007.

<sup>945</sup> “Sikrosio apretó la daga, el puño se clavó en sus dedos y guardó su huella hasta el amanecer. ¿Pacificar barones, reducir a Tesgarino...? ¿Quién pacificará jamás a las alimañas, a los lobos que aúllan en la intrincada selva, a las aves rapaces que cruzan el cielo, a las aguas del Oser que el deshielo desborda primavera tras primavera? ¿Quién reducirá el galope furioso del caballo salvaje que huye hacia la tundra? ¿Quién reducirá el tiempo, la tempestad, el súbito oleaje que sacude, misteriosamente, el centro del Lago de las desapariciones?”. Op. cit. p. 28.

indirectamente, como ejercicio distanciador con respecto al monoperspectivismo o unidad de estilo mantenidos por el cuento tradicional, el relato épico y el caballeresco. Resultan frecuentes los tirones de descenso portadores de la mordacidad con que cronotopos y escenas habituales se desnaturalizan. Así, ante la donosura de los príncipes y héroes canónicos, de Almíbar se indica que

la única pluma de ave del Paraíso- [...] como cosa prodigiosa y de suma elegancia jamás vista- que lucía prendida en la antedicha hebilla, antojósele se desmayaba sobre su frente, y la imaginó tan rala y rígida como puro espinazo de pescado<sup>946</sup>,

mientras que más adelante se le cosifica porque

no había logrado cerrar aún su boca, de suerte que casi parecía un horno esperando las hogazas<sup>947</sup>.

La pusilanimidad que caracteriza al personaje se evidencia en el cinismo de la Reina al exclamar:

Almíbar, querido mío, no temas-dijo Ardid al Príncipe, que había sido materialmente sacado de debajo de su lecho, y temblaba como la gelatina de manzanas, que tanto le gustaba-. ¡Manteneos firme, y no dejéis traslucir vuestro celo por mi persona!<sup>948</sup>.

La llegada de la comitiva de Tontina también procura momentos de deconstrucción del cliché femenino de la *donna in palazzo* desde la misma causticidad. Rápidamente contrastan la iconografía del Jardín y los niños como paráfrasis de la infancia, con la desmitificación de las labores usuales en toda princesa que se precie

Tontina en todo imitaba a la Reina, y cuando ésta –ignorante de cuanto podía ser un bordado- sembraba pinchazo tras pinchazo, con suspiros de mayor o menor intensidad, a su vez ella empezó a hacer lo mismo. Poco

<sup>946</sup> Op. cit. p. 338.

<sup>947</sup> Op. cit. p. 343.

<sup>948</sup> Op. cit. p. 456.

tardaron en darse cuenta de que aquellas sesiones no eran en absoluto amenas<sup>949</sup>,

llegando al paroxismo irónico porque

convertidos a la sazón los bastidores en dos puros coladores, tachonados aquí y allí por gotas de sangre, seca o fresca, pero nada bella, según les parecía. Sus dedos martirizados, por la aguja y la ineptitud, y sus largos suspiros, más auténticos que sus bordados, iban tejiendo pensamientos y sentimientos mutuos<sup>950</sup>.

La revisión mordaz de las protagonistas de los cuentos clásicos (fundamentalmente los de Perrault) se llevará a cabo desde las apostillas realistas, como ocurre con la Bella Durmiente

cien años más vieja que su esposo [...] su mentalidad, aficiones e ignorancia de muchos acontecimientos, llegaron a hacerla, con el tiempo, un tanto cargante para él<sup>951</sup>

o Blancanieves

el esposo, que mucho la amaba, tuvo que soportar durante toda su vida las continuas visitas y alojamiento en el castillo de siete enanos estúpidos y feos en extremo, que le desagradaban profundamente y que se veía obligado a tratar con la misma deferencia que si fuesen sus cuñados<sup>952</sup>,

revirtiendo en el “efecto K.O.” cortazariano. El procedimiento resulta tan desautomatizador como el conseguido por Dahl<sup>953</sup> al superponer razonamientos realistas y cotidianos al código de funcionamiento lógico del cuento de hadas, si bien Matute no actualiza la coordinada espaciotemporal como sí hace el británico. Sin embargo, en otras ocasiones la polifonía se obtiene al establecer relaciones intertextuales (explícitas

---

<sup>949</sup> Op. cit. p. 452.

<sup>950</sup> Op. cit. pp. 454-455.

<sup>951</sup> Op. cit. p. 453.

<sup>952</sup> Op. cit. p. 453.

<sup>953</sup> Roald Dahl, *Cuentos en verso para niños perversos*, 1982.

o implícitas, estas últimas en la mayoría de los casos) alejadas de la socarronería anterior. La poética amorosa barroca que concilia opósitos a través de la paradoja con que cifrar la inefabilidad de esta pulsión yuxtapone *topoi* universales como el “amor constante más allá de la muerte” o la fusión de Eros y Thanatos en las afirmaciones de Predilecto, tan cercanas al soneto:

Ten por seguro que nada ni nadie nos separará y mientras mi vida me aliente, y aún después, estaremos unidos por todos los que en la tierra sepan lo que es amar, y llorar, y aborrecer, y gozar, y acongojarse, y pelear y, en suma, sentirse el más feliz, afortunado, valiente, solitario y cobarde entre los hombres nacidos y por nacer<sup>954</sup>.

Para Predilecto, “esto es amor, quien lo probó, lo sabe”.

Por todo ello, desde la voz narrativa y la polifonía ancilar al texto, se construye el pacto de ficción subyacente que imprime tanto en aquélla como en los personajes la consciencia de saberse, si no entes de ficción (como sí ocurre a *Once* y la comitiva), sí al menos postulantes a ingresar en la transformación peculiar que de la Historia hace ésta a través de la epopeya. En Gudú late acuciante la necesidad por incorporarse a la memoria de los hombres a través del texto escrito, no tanto del relato oral que pudiera desfigurarlo para finalmente desintegrarlo y hacerlo desaparecer. El personaje se aboca así a una compleja vivencia metaficcional, porque al partir de una base ficticia como la que lo sostiene, su pretensión por convertirse en personaje histórico como Julio César, Alejandro, Vegecio y el Gran Rey, le hace traspasar el límite entre ficción y realidad. ¿Gudú ha sido personaje histórico rescatado del olvido, reingresado a la memoria vía literatura y por tanto despojado de su esencia inicial-por otro lado imposible desde el canon mimético-? Es la opción natural si ha sido asumido por el lector el pacto de ficción genettiano. Aunque también, ¿es Gudú un personaje de ficción que, frustrado en sus aspiraciones por abandonar su universo o mundo posible para incorporarse al real como gran rey y gran guerrero, sólo acabó consiguiendo un desdoblamiento de sí replegándose a personaje de sí mismo sin que hayamos conocido al primero y original? La presencia de libros y manuscritos más o menos codificados es constante en *Olvidado*

---

<sup>954</sup> Op. cit. p. 485.

*Rey Gudú* subrayando la primera urgencia en el protagonista, aunque también lo son los juegos de ficción que podrían hacerla extensiva a otros textos contemporáneos en los que lo real maravilloso está presente. Ocurre, por ejemplo, con el libro en el que se está instruyendo Almíbar, “un libro donde estaba escrita la historia de un Gran Rey y un Gran Guerrero”<sup>955</sup>. Supongamos que este texto, cuya figura protagónica resulta innominada, aluda a un personaje histórico, aunque literaturizado: Carlomagno. Gudú y su reino compartirían estatus óptico con el monarca franco, resultando de este modo figura histórica a la manera en que los personajes de ficción que se alinean junto a los pragmáticos logran este espejismo ficticio en la novela histórica. El quebrantamiento de la premisa del conjuro anularía esta condición, natural a priori, sólo devuelta parcialmente como personaje rescatado por la literatura. La ambigüedad de la lectura de Almíbar todavía admite dos propuestas más. Podría darse el caso de que el gran Rey y militar sea Arturo, cuyo paradigma inculca Volodoso ladinamente porque lee o escucha textos que resultarían ser *romans courtois* del ciclo. En este caso, o Arturo se convierte en personaje tan pretendidamente histórico como sí lo es Carlomagno y por extensión, Gudú, o Arturo se mantiene como primer referente mítico que inspira a su vez a otro personaje, abismando los planos ópticos de éstos de modo unamuniano. El mundo de Gudú se resuelve bien como universo autónomo literario, complementando fenomenológicamente al tangible o empírico, bien como realidad espacial y temporal paralela a la que preside el gran Rey (si mantenemos su cariz histórico). Quedaría una tercera opción, más sinuosa que las anteriores y con claves posmodernas. Gudú anhela ser un Gran Rey y un Gran Guerrero, pudiendo darse el caso de que la historia leída por Almíbar se desarrolle en torno a un personaje sin nombre, cuyas hazañas anónimas se han volcado en un manuscrito que las compendia hasta su consumación. ¿Qué ocurriría si Almíbar estuviese leyendo, sin saberlo, las gestas futuras de Gudú, al igual que Aureliano Babilonia Buendía desgrana el manuscrito de Melquíades o Bastian Baltasar Bux la de Fantasía? Con la conquista de la Estepa, Gudú tiene acceso, como ya se vio, a los manuscritos seculares en los que se cifraba la historia de la Isla y Urdska, cuyas disposiciones finales no se entretuvo en leer por farragosas. Acaso el Rey también leía el relato indirecto de su existencia enlazada a la de la Reina (y presumible hermana) y el desconocimiento de las pautas últimas actúa como destino poderoso que lo obliga a comportarse como se ha mostrado. La novela concluye con la extinción del Reino y el

---

<sup>955</sup> Op. cit. p. 59.

Rey tras incurrir en la transgresión vetada, que debiera estar recogida en el libro de Almíbar si se opta por esta tercera y contemporánea opción. El libro, como los manuscritos del gitano o el mamotreto de la buhardilla, contendría el cumplimiento inexorable del fánum y se construiría a través de la reproducción especular de los hechos consignados en un hipertexto desconocido para el lector que, en cualquier caso, marca las pautas a los personajes. La aspiración de Gudú se manifiesta muy pronto, al instar a su madre a que apremie precisamente a Almíbar (el más instruido de los personajes de la corte) para que “reanude la historia que quedó inacabada [...] la Historia de nuestro pueblo y nuestra estirpe”<sup>956</sup>. De ello se desprende la necesidad de inspirar un relato que perpetúe las hazañas guerreras, pero también avatares públicos y privados de la dinastía fundadora del Reino. La preocupación ante la inmortalidad cifrada en la fama que se transmite a través de la palabra generación tras generación resulta significativa en el Rey y conduce a la urgencia con que Historia e intrahistoria pública y privada se consignan en el género inherente al nacimiento y consolidación de cada nuevo país: la epopeya. Linaje, gestas y pueblo se ensamblan en el manuscrito demandado por Gudú en el que parecen suprimirse las raíces míticas de los textos de Hesíodo, asemejándose por el contrario (en cuanto a intencionalidad) al poema épico de Virgilio como alabanza de la *gens*. No es la única referencia a un texto escrito que haga permanecer el nombre del Rey; junto al que debe prorrogar Almíbar se está elaborando otro por parte del Hechicero, éste con fines laudatorios a la figura juvenil del Rey y cuyo título genérico consistirá en *El Libro del Reino*. La obsesión de Gudú por la vida de la fama según el concepto medieval se cifra en la exaltación de la Historia por encima de cualquier otra disciplina (“La Historia es la única forma de sobrevivir en la memoria de las gentes, madre; la única forma de salvarse del olvido”<sup>957</sup>), encerrándose aquí la disyuntiva del pacto de ficción. Si el Reino se perderá en el olvido por resquebrajamiento de la cláusula que pende sobre el llanto de Gudú, ¿estos manuscritos tendrán la paradójica -e imposible- función de redimirlo haciendo del rey sujeto poemático renovado de los versos de José Hierro<sup>958</sup>? ¿Estamos leyendo el texto elaborado por el Hechicero o por Almíbar? Tal vez, la única recuperación y, por tanto, invalidación de cualquier *ubi*

---

<sup>956</sup> Op. cit. p. 504.

<sup>957</sup> Op. cit. p. 505.

<sup>958</sup> Nos referimos al poema homónimo del libro *Con las piedras, con el viento* (1950) del poeta madrileño.

*sunt?*<sup>959</sup>, provenga de la Literatura, porque, por ejemplo, también es exonerado del olvido el Duque Pier Francesco a través de ella<sup>960</sup>. De la conciliación de ambos manuscritos, la materia narrativa o *res* que se transforma en cantilenas de cuidadas *verba* por juglares e incluso soldados, y los pergaminos de la Isla cuya lectura detenida no llega a realizar el Rey surge el metatexto que es la novela, manuscrito reelaborado sobre otros que existieron (siempre sobre la base del pacto), pero desaparecidos por la execración impuesta por lo real maravilloso. Su lectura alegórica, finalmente, revelará la realidad borgeseana: “la historia universal es la de un solo hombre”<sup>961</sup>.

---

<sup>959</sup> “Ardid [...] en aquel momento, creyó ver pasar por la frente de Gudú un silencioso e innumerable cortejo de jinetes; reyes destronados, reyes triunfantes, tristes reyes y reyes anónimos y olvidados; y todos venían e iban hacia el mismo país de la ignorancia y de la duda”. Op. cit. p. 505.

<sup>960</sup> “Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde –y con ello se cumplió, sutilmente, la promesa de Sandro Benedetto, porque quien recuerda no ha muerto-, de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años, a Bomarzo, con un poeta y un pintor [...] rescaté mi historia, a medida que devanaba la áspera madeja viejísima y reivindicaba, día a día y detalle a detalle, mi vida pasada, que vida que continuaba viva en mí. Así se realizó lo que me auguró en Venecia, por intermedio de Pier Luigi Farnese, una monja visionaria de Murano, a quien debo esta profecía que ninguno de nosotros entendió a la sazón y que atribuimos a su mística locura: Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo”. Manuel Mujica Láinez, *Bomarzo*, Barcelona, Seix-Barral Biblioteca Breve, 1998, 13ª edición, pp. 675-676.

<sup>961</sup> Jorge Luis Borges, “El tiempo circular”, en *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza, 1997, p. 112.

## CONCLUSIONES



## Conclusiones

El análisis del corpus literario que, acotado entre 1899 y 1996, ha transitado por los procedimientos y estrategias responsables de la recuperación de la materia argumental caballerescas concluye que aquélla se actualiza a través de la superposición de nuevos paradigmas narrativos al romance medieval y áureo, siendo la novela y, en segundo lugar, el cuento los principales géneros en los que se reubica la temática tradicional, único aspecto común en ambas formalizaciones genéricas. Ya desde los atisbos renovadores de la última novela de Valera, coincidentes por su situación como obra *fin de siècle* con los depositados en la de Matute, se perciben analogías en las formas constitutivas de toda narración. Así, no sólo las tramas, también los personajes, el manejo de los espacios y los tiempos, y la utilización de las voces narrativas ofrecen interesantes recurrencias a lo largo del último siglo. Tradición y modernidad habrán sido las claves trabajadas por los diversos autores de este censo de obras residuales - pues en modo alguno han supuesto una tendencia narrativa dominante en las épocas en que se insertaron-, al saber combinar hábilmente el sustrato intertextual de los títulos paradigmáticos (desde Monmouth a Chrétien, D'Arras, Malory o Montalvo) con los nuevos referentes contemporáneos (especialmente importante habrá sido la

conformación de universos paralelos como Macondo, la Tierra Media o Fantasía, en los que lo real maravilloso ha vertebrado la esencia de los mismos). El resultado ofrecido es un conjunto de siete textos posibles en los que la raíz tradicional y folclórica resulta inequívoca pero no mimética; la novela contemporánea, permeable a otras variables de la prosa de ficción y no ficción (como la autobiografía) permite la inserción de técnicas novedosas que rehabilitan el discurso caballeresco secular, haciendo, ahora sí, de la materia y su sentido el penúltimo retoñar del *viejo tronco épico* de la caballería, como señalara Ortega y Gasset. El aire de familia que las novelas del elenco entablan entre sí, pero también entre los romances que las precedieron argumentalmente a través de las unidades narrativas aventureras de sus héroes, se deberá, finalmente, a la conjunción (desde la perspectiva y estética contemporánea) de unas tramas centenarias y de sólida raigambre en el imaginario colectivo occidental, con la resemantización lírica e incluso alegórica de ellas mismas, decodificándolas en clave existencial y formativa frecuentemente.

Ante ello, y con independencia de la escisión temática que nuestro corpus ha venido ofreciendo (se recordará que el modelo artúrico se recupera parcialmente en *Viviana y Merlín* y *Merlín y familia*, directamente en *El rapto del Santo Grial* y *La rosa de plata*, mientras que el romance caballeresco en general inspira *Morsamor*, *El unicornio* y *Olvidado Rey Gudú*), podrán cifrarse las características formales comunes del censo contemporáneo en las premisas que a continuación se exponen.

### **I. Configuración de fábulas y tramas. Aventuras, amor y fantasía. Linealidad y *entrelaçament*.**

La conformación estructural (trama) de la fábula que transcurre internamente se muestra ancilar a la empleada por el romance primitivo: se mantiene la linealidad a través de la yuxtaposición de unidades narrativas a tenor de la relación de causalidad que se entabla entre ellas. Si en el *roman courtois* y el romance de caballerías no se concedía espacio a la analepsis externa sino a la interna cuando resultaba imprescindible que un personaje satélite trazase su ascendencia o los motivos de su situación actual (frecuentemente porque efectuaba la petición de auxilio al héroe y debía justificarse), en el corpus esta premisa se mantiene. Las hazañas de los protagonistas transcurren secuenciadamente, apenas se producen concesiones a la recuperación de unidades argumentales acaecidas tiempo ha, y todas comienzan *ab initio*. Tan sólo en *El*

*unicornio* podrá matizarse esta valoración, pues dado su carácter autobiográfico el hada Melusina parte, para su narración, del presente enunciador o coordinada (0.0) contemporánea al narrador hasta el siglo XII en el que los Lusignan participaron en la Tercera Cruzada contra Saladino. Salvada la retrotracción, el transcurso de la narración será unidireccional, si bien plagada de hermosas injerencias solipsistas y de corte ensayístico en las que radica a su vez, la modernidad absoluta de la obra de Mujica Lainez.

En cuanto a la técnica del entrelazado en los textos caballerescos, su presencia se reservará a aquellas novelas en las que el volumen de aventuras permita su empleo. *Olvidado Rey Gudú* será la más oportuna al respecto, con los pasajes y lances disociados de ascendencia cervantina en los que los acontecimientos de la Corte de Olar, el Desfiladero, la Isla de Leonia o la Estepa impriman un ritmo preferentemente binario. *El rapto del Santo Grial* también alternará las aventuras vertebradas por cada uno de sus caballeros protagonistas, sin llegar a la exhaustividad del arquetipo tradicional o el Rey Gudú, mientras que *La rosa de plata* secuencia las aventuras de los seis caballeros (el irisado se eliminaba como foco de atención ante su desaparición) en microunidades compactas en las que el caballero, sus adversidades, la tribulación de su dama y el rescate de esta componen una única línea de sentido completo y acabado que no se aplaza o resulta intermitente, sino que se colmata para dar paso a continuación a un nuevo héroe coprotagonista (y por tanto, extraído del coro caballeresco propuesto por Puértolas). En este sentido, la estructuración más transgresora de la trama la aportará la obra de Cunqueiro, con la concatenación de unidades plenamente autónomas e intercambiables, asimilables a narraciones breves o cuentos que tienen en la casona de Esmelle su ceñidor, marco o pretexto.

### **I. 1. Motivo del viaje.**

La premisa anterior viene determinada por la identificación de la aventura como viaje. El periplo, la travesía, la puesta en camino...son las claves del relato milenario. El caballero andante afronta su crecimiento y madurez personal y profesional al asumir el desplazamiento que lo conduzca hasta la restauración de la armonía o justicia resquebrajada política o individualmente. El corpus también descansa sobre el peregrinaje vital como fuente de autoconocimiento para sus protagonistas. Los personajes resultan dinámicos en su totalidad, incluso Merlín -inicialmente estático para

Jarnés o Cunqueiro- terminó emprendiendo el viaje, bien junto a Viviana, bien como romero anónimo hasta Jerusalén. Morsamor se enrola en la travesía definitiva que redima su vida anterior y su alma inane, Viviana iniciaba junto al taumaturgo la huida de la rigidez cortesana en busca del propio yo, los personajes atribulados por sus inconvenientes convencionales (dentro de la cotidianeidad maravillosa de la Galicia mítica que envuelve a la familia de Merlín) se aproximan hasta el mago, Aiol, Ozil y Melusina asumen el carácter viajero imprimiéndole el doble sesgo del peregrino y el cruzado (Aiol y Melusina se encontrarán consigo mismos), los viejos caballeros de Arturo se afanaron por no recuperar el Grial y los nuevos paladines por rescatar a las doncellas, y Gudú se manifestará como guerrero infatigable a través de las numerosas campañas emprendidas con el afán impetuoso de conquistar, subyacente en la Estepa o la Isla de Urdska, la gloria eterna. El corpus es una constante hoja de ruta en la que los personajes caminan en pos de objetivos que remedan las búsquedas del Santo Vaso (en el caso de Aiol, la Santa Lanza) o la recuperación de reinos, con la lectura implícita del deseo de autoconocerse y paliar el nihilismo que en la inmensa mayoría de los casos se cierne sobre ellos.

## I. 2. Episodios épicos.

La filiación argumental del romance primitivo con la épica era innegable, si bien la historicidad de los conflictos se atenuaba y desaparecía porque respondía al afán fabulador de los autores. Las contiendas, enfrentamientos y guerras continúan construyendo el corpus contemporáneo, en especial en las obras de Valera, Mujica y Matute, aun cuando entre ellos hay diferencias medulares. La novela histórica permeabiliza el relato de los dos primeros contribuyendo a la construcción de unos episodios en los que el sustrato caballeresco se funde magistralmente con lo que pretende ser, en el caso de la novela de 1965, una crónica testimonial de la Cruzada contra Saladino. Matute, por su parte, aboceta con cada pasaje bélico una paráfrasis de la épica caballerisca, pero en ambos casos los escritores recurren a la isotopía que rige el campo de batalla desde la primitiva *chanson de geste* hasta los romances áureos. La estocada épica, los campos teñidos en sangre, las hipérboles maniqueas o la intervención *ex machina* salvífica (en forma de cruz o lábaro protector de los cruzados) afectan a los relatos reseñados. Para Gudú, como para Morsamor o Aiol y Melusín, la guerra será la vía de autoafirmación como (frustrado) monarca universal, como

caballero glorioso o como caballero cruzado respectivamente. Sin embargo, a lo largo del corpus, la guerra se concibe como actividad degradante, deshumanizadora y signo de involución social. La batalla, aun cuando esté construida a través de la isotopía épica medieval, se despoja, mediante la percepción personal que los protagonistas tienen de ella, de todo heroísmo monolítico para convertirse en sinónimo de degradación, brutalidad, depravación, abyección y muerte. La nueva sensibilidad universal forjada a lo largo del pasado siglo XX cristaliza en el acercamiento personal hasta este pilar vertebrador del primitivo romance de caballerías, transformado en la novela de caballerías a la moderna revisada.

### I. 3. Cainismo.

Su complementariedad con el punto anterior se revela a través de la selección sistemática de parejas de personajes unidos por el vínculo fraterno pero disociados funcionalmente por el odio, la envidia o el rencor que gesta el poder. No todos los textos consignados ofrecen el enfrentamiento fratricida como línea angular de sus unidades narrativas, pero Matute, a través no sólo de *Olvidado Rey Gudú* sino de la obra precedente (*La torre vigía*) y posterior (*Aranmanoth*) traza la alegoría universal del hombre confrontado con su semejante como pulsión vil pero imperecedera a lo largo del tiempo y el espacio. Desde Gudú, enfrentado a todos sus hermanos salvo a Predilecto, se configura una visión del mundo enlentecida por la aversión de Caín hacia Abel que impide todo avance humano. Por diferentes derroteros se enfocará el motivo en *El unicornio*, al escorarlo hacia la degradación entre los hermanos (secundarios) que aspiran al trono y conspiran para ello.

### I. 4. Lances caballerescos y motivos folclóricos (pasos honrosos, *don contraignant*, duelos...).

Sobre la recurrencia de estos pasajes descansa -en buena medida- la proximidad argumental de los títulos seleccionados con respecto a los paradigmas clásicos. La presencia de dichos episodios puede resultar especular, como ocurre con las obras de Díaz-Mas y Puértolas, e incluso con la de Mujica Láinez (con los dones en blanco que se formulan en los dos primeros, los pasos honrosos que confrontan a Perceval con el Caballero de Hierro, los duelos que el Caballero de la Verde Oliva-rústico sostiene contra los paladines de Arturo, o el combate *inter pares* que lleva a Guy de Lusignan a

ser vencido por Ozil y que espolea más tarde su afán de réplica o venganza) o figurada, es decir, manteniendo la inspiración o finalidad primitivas, incluso cuando la formulación puede variar y mostrarse divergente en algunos aspectos. El mismo rescate de las santas reliquias (plato o Grial y lanza de Longinos) así como de las doncellas se supedita al modelo de aventuras que protagonizan los paladines de Arturo, si bien el primero de los objetivos de búsqueda resultaba prioritario para Chretien o la Vulgata, y sólo ante la empresa global surgían, tangencialmente, otros tantos episodios autónomos que permitían alternarla con el interés por las hazañas de los caballeros. ¿Qué se ve modificado por tanto? La lectura final de una y otra empresa en el corpus contemporáneo. Las doncellas rescatadas de Puértolas no albergaban sino la sumisión de los caballeros al ideal artúrico y la orden juramentada, pero en modo alguno un principio filantrópico innato (recuérdese que alguno de aquellos caballeros seleccionaba cuidadosamente la doncella hasta la que encaminar sus esfuerzos). La localización de la Santa Lanza aportará a Aiol un sentido vital desconocido hasta el momento, así como la ratificación de la nobleza de su estirpe pese a su carácter bastardo. Y el rescate del Santo Grial por parte de los maduros caballeros de Díaz-Mas carece de la motivación mística con que se emprendía su secular búsqueda. Ahora, el Grial no es sino el último vestigio de la caballería caduca que rehúsa desaparecer, motivo suficiente para escamotear y evitar ardientemente su posesión. El miedo a la pérdida del mundo conocido aunque inane incita a los personajes a obviar la reliquia; la persecución de la utopía fraterna universal azuzaba sin embargo a sus paradigmas, otros lanzarotes, percevales o gawaines más monolíticos y predecibles, pero también más idealistas.

Junto a ellos, el bagaje intertextual folclórico, cuentístico y bíblico también se halla presente. Los motivos recurrentes catalogados por la escuela finesa o el Formalismo ruso, así como aquéllos otros populares y de transmisión oral reaparecen como soportes de la narratividad de determinados episodios, por lo que la paridad con cuentos muy conocidos en la tradición occidental resulta ostensible, en especial en las obras de Valera o Matute. La identidad de determinados personajes de la autora barcelonesa con los protagonistas de cuentos compilados y recreados por Andersen o los Grimm es importante. Lo son también la similitud entre los procedimientos por los que su héroe ha de contraer matrimonio con los de los cuentos populares, la consciente filiación de la Princesa Tontina con referentes tan señalados como la Bella Durmiente o Blancanieves, o las numerosas analogías entre las mujeres guerreras diseminadas desde la novela de

Matute hasta la de Puértolas, pasando por la de Díaz-Mas, con otras tantas heroínas masculinizadas en historias y romances medievales (la Varona, Hipólita, Pentesilea o Brunilda). La obtención de amuletos protectores (como la piedra brillante que ilumina y guía en las galerías subterráneas al Trasgo, pero también a uno de los caballeros de Puértolas), la intervención de presencias sobrenaturales (desde Melusina hasta la Dama del Lago), e incluso los relatos populares y legendarios de corte galleguizante que Cunqueiro incorpora (exorcismos, posesiones diabólicas, licantropías compartidas con el señor de Castell Rousillon de Mujica...) configuran un cosmos mítico universal, inveterado diacrónica y diatópicamente en el que radica la analogía argumental del corpus actual con el *roman* clásico. El mágico prodigioso en que devienen el Padre Ambrosio y Fray Miguel es, a su vez, revisión del Fausto taumatúrgico alemán; la traslación en el tiempo y el espacio de la cámara del convento enlaza con la relatividad de cronos en el relato oriental del sueño del religioso, e incluso el tapiz proyector del futuro Don Quijote se asemeja al mecanicismo alabado en el romance de caballerías que accionaba, mediante autómatas, aventuras, lances y episodios generalmente deleitables, sin olvidar el futurismo implícito en toda manifestación vanguardista.

### I. 5. El amor.

El segundo componente argumental básico también está presente en las obras seleccionadas, si bien sólo alcanza prioridad frente a los acontecimientos épicos en *El unicornio* (el relato de la crónica personal e histórica de la tercera Cruzada se debe al tributo que Melusina decide rendir al gran amor de su vida, su descendiente Aiol) y en *Olvidado Rey Gudú*, por su erradicación pretendida en el protagonista como contraprestación a la posesión de gloria y honor eternos. El amor trazado sobre las bases del ideario del Capellán se mantiene con líneas someras, sin comprometer la retórica que lo caracteriza pero dotándolo de nuevas visiones y lecturas. Indudablemente, el amor cortés entendido desde presupuestos neoplatónicos que lo regulan y convierten en constante más allá de la muerte, y la predeterminación de los amantes *pre vitam* se halla en la relación sostenida entre Morsamor y Urbasi (otrora afectos truncados de Miguel de Zuheros y Beatriz), sin que medie entre ellos figura tercera alguna al modo del *gilós*. Un planteamiento similar se convoca en la obra de 1996 a través del triángulo establecido entre Ardid-Volodioso y Almíbar, y más tarde Tontina-Gudú-Predilecto, en los que sí se cumple escrupulosamente el triple vértice de las pulsiones. La bella malmaridada (con

las peculiaridades, no obstante, que conllevó el matrimonio conscientemente preparado por la Reina de Olar) se recrea a través de ambos personajes femeninos, si bien en el caso de Tontina la impronta de la predestinación amorosa llevará aparejada la muerte en episodios que reactiven el motivo *Eros-Thanatos*. La irrevocabilidad de los amores fatídicos al estilo del manual del protegido por la de Aquitania se podrá rastrear igualmente en la hermosa historia que une al hada Melusina con Aiol, ante cuya muerte exhalará el baladro tremebundo. Sin embargo, la pulsión amorosa no recibe un tratamiento similar en el resto de las obras. *Viviana y Merlín* se habrá decantado por el mantenimiento del mito bretón por el que el mago fue seducido por la discípula, si bien anejándole una exégesis moderna: Viviana participa abiertamente en la redención existencial de Merlín al enamorarlo, mas la decisión última que aparte al mago de una trayectoria consagrada a la ciencia y la sabiduría y lo sitúe en la necesidad por apurar las últimas pulsiones vitalistas corresponderá en exclusiva a éste. La variación sobre la pauta amorosa dictaminada por el viejo *roman courtois* y romance caballeresco ofrece las claves de la renovación de este pilar temático centenario del género. Así ocurre, por ejemplo, con el inusual tratamiento recibido en la novela de Mujica. El amor reprimido de Melusín de Pleurs hacia Aiol (dada la condición de caballeros, cuando ópticamente se sabe y siente hada y, por tanto, poseedor de una esencia y sensibilidad femeninas), aporta una veta desconocida hasta el momento, contemporánea y condenada, finalmente, a la extinción. La confesión de Melusín tendrá lugar ante la proximidad de su muerte, y recobrada la naturaleza feérica Melusina regresará a su invisibilidad ante el amado. La morbidez de Pascua de Riveri en las ruinas nabateas, tan opuesta a la etérea amante Melusina, incidirá en la polaridad del afecto y su escisión en *soma* y *psiche*. Más desnaturalizado es el amor planteado en *La rosa de plata* entre los caballeros y las doncellas (pues responde a la dualidad del estímulo y la respuesta esperable en el mundo caballeresco), así como descarado y procaz –aunque disémico– en *El rapto del Santo Grial* entre Arturo y la doncella guerrera, o las cien doncellas y Blancaniña con el Caballero de la Verde Oliva. La erotomanía inoculada a este último texto contrasta vivamente con la desazón espiritual de Arturo por Ginebra, a la que por mantener feliz permitirá encontrarse con Lanzarote. Una Ginebra similar se perfila en la obra de Cunqueiro, nostálgica y añorante de un mundo perdido y depositaria, sin saberlo, de ciertos afectos soterrados que Merlín le profesó en su juventud y que se han mantenido intactos. El amor, por tanto, vira a lo largo del *corpus* desde un carácter ancilar al



tratamiento cortesano primigenio (como ocurre con el relato trovadoresco de Seramunda y Guilhem de Cavestanh), hasta la deconstrucción plena corporeizada por Gudú. El personaje despojado de toda capacidad de afecto no podrá reprimir, como alegoría del hombre sin atributos contemporáneo, el amor solipsista, el amor narcisista superlativo que, solapado al egoísmo, lo conduce hasta la conmiseración por sí ante la decadencia que el tiempo obra en todos.

## II. Los personajes.

### II. 1. El héroe.

Los protagonistas de las obras reseñadas muestran divergencias entre sí y sus modelos intermitentemente. Ello se debe a que la formalización epidérmica de los mismos recupera la paridad con el arquetipo con la intención de acentuar las posteriores diferencias exegéticas, dada la sensibilidad de las épocas en que han sido concebidos. Reyes, príncipes, caballeros andantes, magos y hechiceros, valederos sobrenaturales, oponentes de ascendencia histórica o totalmente ficticios, villanos y rústicos... todos componen un mosaico múltiple de evocaciones tradicionales pero construcción última innegablemente contemporánea. El héroe, como categoría principal, presentará un conjunto de peculiaridades trazadas inicialmente sobre el prototipo artúrico o/y amadisiano, al que irá añadiendo valores que contribuyan a la desautomatización definitiva del actante previsto en un comienzo. En este sentido, podrían limitarse a cuatro los parámetros con los que catalogar a los nuevos héroes:

**II. 1. a) El (héroe) canónico.** Es el construido sobre una base tradicional en la que la armonía entre fondo y forma predetermina la actuación del caballero. Amadís es el paradigma del andante perfecto, como lo fue Perceval y aun anteriormente Lanzarote, poseedor del título de “mejor caballero del mundo”. No es el rol predominante en el corpus del siglo pasado. Los héroes se muestran imperfectos pese al tono épico de sus numerosas hazañas, y si como nuevo caballero superlativo hubiera que seleccionar a alguno de los propuestos, éste sería el príncipe Predilecto, el más parecido a Lanzarote por la nobleza de sus actos, la búsqueda de la justicia social, la lealtad suprema al Rey y la irreprímible pasión hacia la (fugaz) Reina Tontina (a la que, recordemos, el propio Gudú condena a la hoguera siguiendo el castigo infligido a Ginebra, al ser conoedor por ella misma de su desvío adúltero). Sólo Predilecto se ajusta al paradigma, pero no concita la relevancia del personaje

principal pues queda reservada para Gudú. Tan sólo un carácter secundario se ha formulado conforme a la tradición artúrica, nunca hispánica o áurea dada la infracción del sagrado vínculo matrimonial por parte de sus afectos desafortunados. Los caballeros multicolores de Puértolas también se asemejan, pero ya tenuemente. El coro juvenil de los andantes adolece de seis imperfecciones que, paradójicamente, humanizan a sus respectivos portadores. Incluso cuando sus actitudes y la diligencia con que abordan la aventura les hace especulares a sus predecesores, la vanidad, la pereza, el atolondramiento, la jovialidad irresponsable...los apartan del patrón, para resultar todavía más mecánicos y hasta insulsos.

**II. 1. b) Héroe humanizado.** Heroísmo y convencionalismo se funden finalmente en la construcción del protagonista de la novela de caballerías a la moderna. El referente usual se ha agotado, y aunque porten la cota de mallas, el yelmo, la espada, el escudo y el ideograma, ya muy atemperado, de la caballería, la reflexión profunda y la conciliación de pulsiones y emociones inapropiadas en el canon actúan como ejes de sus existencias. El temor, la frustración, la decepción, el desencanto, la inacción –ora impuesta, ora buscada-, el rechazo, el cansancio vital...son algunas de las vivencias que el héroe nuevo atesora junto a la victoria legendaria debida a su brazo. Miguel de Zuheros convertido en Morsamor, y Aiol (también Ozil) son los referentes básicos. Un seguimiento externo y superficial reportaría la brillantez de las aventuras orientales y marítimas del primero y la intervención denodada del segundo en la defensa de la fortaleza. Pero la tribulación previa de fray Miguel y la inercia por la que Aiol parece moverse durante tanto tiempo matizan oportunamente ambos caracteres, confiriéndoles vetas inusuales que permiten comprender el ímpetu del sevillano y la desesperación por identificar su motor vital en el de Lusignan. Morsamor llegará a dudar de la valía de todo lo alcanzado, apoderándose de él el ascetismo ya regresado al convento. Aiol, de quien Melusina no reseña monográficamente sus bondades militares, pues hasta el hada admite su perplejidad ante el arrojo demostrado en el combate, dejará en su cronista y enamorada la impresión de insatisfacción permanente y moderno *spleen*, sólo derrotado al contemplar, agonizante, la moharra santa. Arturo ya no es Arturo, como tampoco lo es Lanzarote del Lago. El monarca axial del ciclo abandona su posición de adalid supremo y primero de la justicia absoluta. Camelot ha dejado de ser una utopía que

busca aquélla otra ecuménica que ha de traer el Grial, porque su cabeza, el rey, ha devenido en un hombre abatido por el nihilismo vital. En cuanto a Lanzarote, su cansancio, como el de su rey y el de Merlín –si bien del mago nos ocuparemos posteriormente-, diluye todo el heroísmo amoroso que antaño haya manifestado el de la Carreta. Los héroes, que se reflejaban en la Garganta de los Ecos de Díaz-Mas, se han deformado, recobrando paradójicamente una apariencia más natural y humana. Al nuevo héroe de la novela de caballerías a la moderna se le contempla de pie, desvestido de la superioridad ejemplarizante e inalcanzable del prototipo. Antaño no hubieran superado una concepción como héroes por la estupefacción que el mundo les reporta, mientras que en el censo tan sólo conservan de aquellos referentes la actuación externa y la acción aguardada por el público del romance, acción ya no mecánica sino reflexiva e incluso desazonadora.

**II. 1. c) Héroe/hombre sin atributos.** Apenas perceptible, se trata de la revocación del primero de los modelos. Cuando en el héroe se suprimen las calidades que le son inherentes y no conserva ya ninguna, éste se transforma en antihéroe. La diferencia con el anterior cliché radica precisamente en el grado de observancia de un conjunto más o menos numeroso de rasgos; la anulación absoluta destroza la plantilla y ofrece el reverso, negativo, vulgar y anodino. El Caballero de la Verde Oliva en que se convierte el rústico es el único ejemplo posible. Su investidura es elidida, y pese a ser funcional, no resulta meritoria ni oportuna, sino ridícula, grotesca. Los nobles ideales de la caballería se suplen por los apetitos concupiscentes que sepultan el Grial entre las fruslerías de la bodega del navío con que se pone rumbo a Turquía. Sin embargo, al igual que sucedió con el canon caballeresco, también el contramodelo recae sobre un personaje –en este caso- plenamente secundario. Ninguno de los protagonistas principales soporta la comparación con el impostado Caballero de la Verde Oliva, aventajándolo en cualidades y aptitudes incluso cuando éstas se entremezclan con las veleidades y defectos.

**II. 1. d) Héroe deshumanizado.** Es el modelo brindado por el Rey Gudú. Su deshumanización no parte de la invalidación de la mirada genuflexa del lector, al estilo de la dirigida a Predilecto o Lanzarote en el primer tipo apuntado. Deshumanizar al héroe implica erradicar la pulsión visceral por excelencia en el

hombre: el amor, proteico, cambiante y poliédrico. Despojado de esta capacidad, Gudú se aleja irremisiblemente de todo mimetismo referencial pragmático, de ahí la inviabilidad de una identificación o proyección de los lectores con el personaje. Las gestas del monarca consiguen impactar al modo en que las de sus emulados homólogos lo hicieron en sus respectivas crónicas y epopeyas, por lo que continuará compartiendo con ellos la mirada admirativa de Valle. Pero, si la acumulación de cualidades positivas hacía de Amadís o Lanzarote modelos irrepetibles, la sofocación del afecto humano también hace de Gudú un ser irreal. Además, ambas opciones del héroe, el deshumanizado por exceso de virtudes y el que también lo está por defecto de amor no asumen de manera similar el maniqueísmo innato en el héroe. Mientras que los primeros resultan buenos en grado sumo, Gudú no se cataloga, por analogía, como héroe malvado; la ausencia de amor no impide, sin embargo, el desarrollo de otras cualidades como la admiración o la gratitud hacia su madre, declarada en sucintas ocasiones. Tan irreal o inalcanzable como el primer modelo, Gudú no permanecerá estático en dicha premisa reguladora de su etopeya. El hechizo no previó el amor más instintivo, el amor propio, y la toma de conciencia plena de su misma vacuidad o contingencia de viejo caduco logrará, por último, densificarlo emocionalmente. Sólo el llanto desmitifica a Gudú, y sólo al final de la novela el héroe se humaniza y abandona su taxón habitual para compartir emociones con los nuevos Arturo, Lanzarote o Merlín, así como con la eterna Melusina.

A su vez, para la configuración de los héroes protagonistas *ab initio* los autores incorporan motivos folclóricos reseñados por los índices clásicos y compilados, entre otros, por Rank a propósito del nacimiento de los mismos. Si bien no todos se dan en relación de simultaneidad con estos personajes, el tratamiento que reciben en la formulación de Gudú resulta relevantísimo; tradición y modernidad se funden en el personaje medular de Matute, poseedor de rasgos seculares que admiten filiación con tradiciones tan dispares como la vetero y neotestamentaria, la clásica grecolatina o la épica románica y no románica. Morsamor, Aiol y los caballeros artúricos ofrecen tan sólo una selección oportuna de aquellos rasgos reveladores de su condición psicoemocional, pero siempre de modo sesgado o puntual. Sólo Gudú, seguido por los protagonistas de Valera y Mujica (Melusina) presenta una construcción paradigmática

que refuerza la ruptura de la percepción mecánica del personaje. Para ello, se habrá recurrido a los siguientes planteamientos:

- **Configuración de la estirpe, linaje o genealogía.** Sobreentendidas dado el valor de los caballeros que se aprestan a rescatar a las doncellas o a recuperar el Santo Grial, se trazan sin embargo con precisión en el caso de Aiol y Gudú. Pese a ello, entre ambos se establecen importantes diferencias, pues mientras que el primero descende de un bastardo Lusignan (Ozil) y la antigua ramera Berta (desdoro social para el caballero literario de orígenes irreprochables y anulación de todo idealismo inmediato en un giro cervantino habitual en el autor), Gudú es hijo legítimo de Volodioso y Ardid. La ascendencia se remonta hasta la fundación mítica del solar provenzal en el caso del primero y la genealogía menos impactante, pero igualmente contundente, del segundo. La filiación bien nobiliaria, bien regia, autoriza el protagonismo de ambos, al estilo en que los paladines demostraban su estirpe intachable en el viejo *roman* o los héroes de las sagas escandinavas se ubicaban escrupulosamente en la coordenada familiar pertinente. La singularidad de la familia ante sus (ratificados) orígenes míticos se inspira en la adscripción de importantes personajes a las dinastías clásicas escogidas o iniciadas por los dioses. Será el caso de la Lusignan, que incorpora el componente feérico como adaptación y analogía hacia aquellos descendientes de las divinidades olímpicas, con la hipótesis de que el hada-serpiente pudiera dimanar a su vez en la Lucina romana e incluso en la telúrica y universal Rea. Bien diferente es la retrotracción hasta los orígenes de Gudú por cuanto de ausencia de elementos sobrenaturales comporta, pues el dragón mítico que atisba Sikrosio, si bien imprime a la estirpe una pulsión compartida –el pánico cervical a la muerte ante la toma de consciencia de ésta-, no es propiamente presencia fundacional de la familia. El primitivo conde Olar se sitúa por tanto, en la raíz de la maraña filial del monarca. En cuanto a Morsamor, su naturaleza heroica se confirma, simbólicamente, ya adulto. Fray Miguel nace a Morsamor como segunda oportunidad concedida sobrenaturalmente y expiación de su existencia frustrada. El nuevo Morsamor no procede de una estirpe de caballeros, su construcción para el siglo se produce *ex nihilo* porque sólo fray Miguel de Zuheros cuenta con una trayectoria vital que se remonta a una hidalguía mediocre y otro Morsamor, primigenio y anodino, al que pretende redimir.

- **Hechizos e interdictos vitales.** El héroe mítico y el del cuento popular plantean a menudo un nacimiento condicionado, es decir, su llegada al mundo puede ser o suponer: a) el resultado de un trato previo entre los padres (a menudo la madre) y un ente sobrenatural que concede la petición de descendencia a cambio de una prebenda (por ejemplo, la entrega del niño a una determinada edad), b) la limitación de la futura existencia de la criatura en virtud a un oráculo o profecía irrevocable, c) la modificación del libre albedrío del niño con un anatema o maldición, si los padres o él mismo cometen alguna acción que resulte ofensiva para ciertos personajes fantásticos (por ejemplo, han olvidado su participación en el bautizo del niño). Melusina, Gudú y Morsamor (este último muy peculiarmente) son los protagonistas que mejor ejemplifican esta premisa, si bien matizadamente. El tratamiento literario recibido por la Melusina contemporánea no invierte la razón legendaria de su índole híbrida. Se recordará cómo su madre, el hada Presina, maldijo a sus tres hijas con sendos destinos al conocer el castigo que éstas habían infligido al padre: la naturaleza del ofidio para la mayor los sábados, la custodia de un gavián y del tesoro paterno para Meliás y Palatina respectivamente. Melusina encaja en el tercer prototipo, mas con un rasgo que imprime cierto margen de responsabilidad porque sólo si descuida el secreto y permite que sea descubierto, su apariencia mixta será inexorable. No hay antídoto o contrahechizo para Melusina como sí lo hay, sin embargo, para la Bella Durmiente. No obstante, no es el hada provenzal quien se perfila como modelo renovado de las premisas del nacimiento condicionado del héroe. Gudú no se ajusta en realidad a ninguno de los tres supuestos inicialmente. El niño nace con total normalidad, dotado de libre albedrío. Sólo la inquietud de su madre, la reina Ardid, incoará el hechizo exterminador de todo afecto. Ardid ni es deudora ni ha ofendido o indignado con desdén alguno a auxiliar o benefactor sobrenatural que haya facilitado el nacimiento de Gudú. El afán protector de la madre y su deseo de venganza actúan como móviles verdaderos de la delicada operación que el Hechicero y el Trasgo del Sur se disponen a ejecutar. El destino de Gudú quedará predeterminado a partir de entonces: incapaz de amar y, consecuentemente, de verter lágrimas, Ardid augura a su hijo la posesión del mundo conocido. Sin embargo, el encantamiento

dictaminará su cláusula inviolable: si Gudú llegara a llorar algún día, todo lo conseguido desaparecerá de la faz de la Tierra y la memoria de los hombres. Cuando todo parece indicar que Gudú satisfizo el anhelo materno, el llanto del Rey revocará la concesión y otorgará a éste su verdadero epíteto épico: “olvidado”. En cuanto a Morsamor, su ingreso en esta nueva identidad y realidad personal comportará un determinismo maniqueo evidente cifrado en el triunfo que exima al caballero del fracaso juvenil. No es un nacimiento biológico al uso, sino metafísico e íntimo. Como Nicodemo, tampoco Fray Miguel podría regresar al vientre materno y volver a nacer siendo viejo; su renovada ontología radica en la cesión de un tiempo nuevo y una también nueva aptitud para la aventura, con la garantía soterrada de que si la segunda oportunidad en vida debe paliar los estragos de la primera incursión caballeresca, ésta ha de ser honrosa forzosamente.

- **Abandono durante la infancia y/o desconocimiento de la propia ascendencia regia.** Aiol y Gudú, por ser aquéllos cuya adolescencia e infancia respectivas están más y mejor abordadas, vuelven a ejemplificar esta premisa; el primero al ignorar su estirpe y el segundo por mantenerse recluido en la torre azul, ajeno a su condición de único heredero legítimo por encima de los Soeces e incluso Predilecto. Si bien en el caso de Gudú no se reitera el motivo frecuente del recién nacido entregado al albur, su infancia transcurre en soledad, degradado de su condición regia e ignorado por un padre que ni siquiera reparará conscientemente en él para la sucesión. Sin embargo, en ninguno de los personajes protagonistas aportados por el corpus se recurre a la situación frecuente en el *roman* del desarrollo infantil del héroe con una familia adoptiva o, al menos, un mentor al estilo de Gandales para Amadís o Merlín para Arturo.
- **Investiduras o aventuras iniciáticas distintivas.** El momento que determina el ingreso del héroe en la caballería y la consecuente asunción del código deontológico de ésta es el de su investidura. A través de aquella liturgia, sencilla y austera desde el punto de visto histórico, ampulosa desde el literario, el caballero nacía a su nueva condición social, cimentada siempre en el servicio al menesteroso y con el acrecentamiento de honra y fama como réditos máximos.

El caballero investido contrae un compromiso doble; a la fidelidad vasallática juramentada al rey se une la disposición plena ante el necesitado, siempre que no atente o suponga desdoro alguno para el monarca o Dios. El caballero novel ha de aprender y mostrarse consecuente con los valores e ideales adquiridos. Por ello, su investidura marca el comienzo de la etapa decisiva de su existencia; la puericia no habrá sido sino fase biológica insoslayable en la que se ha expuesto una valía proporcional a la edad infantil. Éste recibe con su nuevo grado y estatus un carisma sociomoral que no declinará nunca. Sólo el caballero anciano se aleja del campo de batalla y la aventura, mas su experiencia guía y asesora al caballero joven que toma el relevo. Las se arrojan un valor casi sacramental. Similares en cuanto a funcionalidad pero totalmente diferentes en su formulación narrativa son las de Aiol y Gudú. Se recordará que al primero lo inviste su padre, Ozil, pero ya cadáver. El acatamiento de las pautas del acto es inamovible, pero que el padre muerto inicie al muchacho en el ejercicio andante no sólo aporta dramatismo, también la cesión del anhelo del triunfo caballeresco que le fue negado y que en cierto sentido deberá rehabilitar su hijo. Ozil y Fray Miguel de Zuheros comparten idéntica experiencia, con la salvedad de la oportunidad personal para el segundo como regenerado Morsamor frente a la suplicia del primero por Aiol. Presina predijo que padre e hijo no solaparían sus trayectorias. Para nacer y eclosionar el hijo como héroe, habrá de apagarse, como precursor caballeresco, el padre. En cuanto a la de Gudú, se recordará que el rey carece de una ceremonia ex profeso. Su ingreso en la nueva dimensión social se produce con su designación, mediante la imposición de manos, como sucesor de Volodioso. Gudú no nace a la caballería sino a la condición de rey infantil de Olar. Su faceta guerrera, no tanto aventurera en el sentido del *roman* tradicional, habrá de contemporizarse con su regio (y temprano) papel. En cualquier caso, ambos personajes satisfacen la necesidad del héroe de contar con una unidad narrativa que, dotada de una lectura simbólica, subraye su exaltación máxima como *primus inter pares*. El oropel y boato del ceremonial caballeresco romántico scottiano se deja entrever en el censo de títulos en otros caballeros y situaciones (Castel-Roussillon, Camelot...) no precisamente protagónicos. Al diluir la iconografía popular en líneas argumentales secundarias o mantenerla sobreentendida e incluso sustituida por la sobriedad con que los personajes



axiales son investidos se ha conseguido resaltar el valor iniciático vital, enfocado de modo más intimista que en el primitivo romance, por sus valores sociomorales implícitos.

- **Autofanía y alteridad.** En la órbita de las apreciaciones anteriores se sitúa la sucesión de aventuras en las que el héroe contemporáneo aprehende su propia identidad. El caballero artúrico y áureo no precisa de la comprensión del yo íntimo o las motivaciones que lo instan a actuar, porque todo él está trazado monográficamente desde el criterio maniqueo de la perfección suma. En ese sentido, la confrontación con el otro no se incardina en la necesidad de ratificar una faceta personal ignota, sino antes bien como constatación de la valía superlativa inherente. Diferente es el planteamiento que recibe la aventura caballerescas o épica contemporánea, pues a su resolución seguirá la lectura interna y solipsista que el protagonista haga, por ejemplo, del combate, al que catalogará no sólo como disensión *inter pares* (aun cuando el oponente sea tan ruin como los Soeces en el caso de Gudú), sino como confrontación consigo mismo y reactivación, por tanto, del sentido primitivo de todo *agón* o lucha. El oponente, sea villano, sea caballero adverso en intereses y caracterización etológica, desempeña tareas especulares frente a nuestros héroes. Todo contrario responde a la figura del “otro”, y del cotejo del caballero principal con aquéllos se revelará la esencia real del primero. La otredad registra el cariz verdadero del héroe, porque podrá verse negado en el contrario y por tanto reforzado en sus valores (El Caballero de la Verde Oliva-Pelinor frente al Caballero de la Verde Oliva-rústico), pero también desdoblado en un semejante y, así, ratificado mediante una autofanía (Gudú frente a Urdska, e incluso anteriormente ante Lisio). Es en este caso cuando el héroe que abomina del enemigo reprueba instintiva e inconscientemente su propio yo, en una puesta en abismo óptica impensable en el romance tradicional.

## II. 2. La mujer.

La prelación del personaje protagonista (o coprotagonista) femenino frente al masculino se revela vertebral a lo largo del corpus tratado. Tan sólo *Morsamor* y *El rapto del Santo Grial* observan la supremacía del héroe varón, manteniendo en un

segundo plano la funcionalidad del personaje femenino, indistintamente de la formalización definitiva que éste pudiera lograr. Respectivamente, Urbasi y la doncella guerrera, si bien esta última diametralmente opuesta a la princesa oriental por su participación activa en la trama, no sustentan el desarrollo del relato; mientras que la primera es un personaje pasivo que detenta la incorporación de la línea argumental amorosa neoplatónica, la segunda actúa como personaje singular y coyuntural; su naturaleza femenina le confiere un valor añadido a la capacidad caballeresca demostrada, pero el fracaso de su expedición impide su conceptualización como heroína al tiempo que escora la trama hacia la conciliación de amor y muerte que también ha postulado *Morsamor*. Los varones soportan el avance de ambos textos, situación que se invierte en el resto del corpus (con excepción de la obra de Cunqueiro, a la que por su particular configuración capitular y cuentística mantendremos al margen) al plantear, como mínimo, un *pas de deux* protagónico entre caracteres femeninos y masculinos. Sólo Melusina habrá alcanzado la vertebración absoluta de su crónica; Aiol y el universo mítico e histórico referido a su Cruzada es concesión que el hada prodiga. Por su naturaleza eterna, la narradora y protagonista podría haberse decantado por cualquier otro momento de la Historia y de su historia, pero nuevamente aventura, amor y fantasía se funden en el relato detallado y casi periodístico que desemboca en el ejemplo más sutil de novela de caballerías a la moderna: *El unicornio*. Viviana, con la plurionomasia que también la presenta como Nimué o Dama del Lago, la verdadera reina de Olar Ardid, la enigmática y cainita Urdska, y las doncellas cautivas que pese a su padecimiento y encierro son poseedoras de una hermosa etopeya que, aunque monolítica, resalta facetas líricas impensables en las damas sojuzgadas del romance, contribuyen al desarrollo de sus respectivas tramas a través de las líneas funcionales que portan o de la reflexión íntima y universal que comparten. La mujer, que había sobresalido parcialmente en el romance de caballerías sólo si lograba elevarse sobre el prototipo regio de Elisena u Oriana (como doncella guerrera, como gobernante autónoma sin figura masculina junto a ella, como justiciera, como dueña de una voracidad erotómana reprobable...) aglutinaba un conjunto de rasgos en los textos paradigmáticos que la simplificaban, incluso cuando el rol femenino se puede subdividir en numerosos prototipos humanos y sobrenaturales. Al igual que el héroe, la dama del romance actúa recreando mecánicamente un parámetro previo; sus actuaciones apenas si sobresaltan al lector de caballerías del momento porque están regidas por unos códigos

de conducta literaria básicos. El personaje femenino era automático en sus determinaciones (comportamiento cortesano con el caballero en materia amorosa, actitud ante el descubrimiento de su gravidez, abandono del niño, anagnórisis, auxilio *ex machina* si se trata de una fémina de índole maravillosa, ensañamiento si por el contrario es su oponente...), y por ello y como ellos, tampoco justificará razonadamente sus comportamientos. El conjunto de obras analizadas propone un renovado funcionamiento de las féminas: a la recuperación epidérmica de los arquetipos del romance le añade la responsabilidad de desenvolver importantes segmentos narrativos de la trama, para conferirles, finalmente, volumen psíquico y emocional a tenor de la reflexión personal caracterizada por su modernidad. Bajo la recreación de la dama palatina -bien como reina madre, bien como dama enamorada-, hada, hechicera, solicitante o camarera, doncella guerrera, o ninfa reaparecen rasgos novedosos que aproximan a estos personajes al lector contemporáneo, empatizan con él y reformulan el cliché establecido. La incorporación de un número importante de escritoras a esta tendencia argumental, en especial durante la segunda mitad de siglo, contribuye a la revitalización del personaje femenino del *roman courtois*, haciéndolas corresponsables de sus relatos en los casos señalados. La fusión de tradición y modernidad afectará, fundamentalmente, a los siguientes modelos femeninos seculares:

**II. 2. a) La mujer sabia.** Si Morsamor, Aiol y Gudú habían concentrado buena parte de las apreciaciones vertidas en apartados precedentes, donna Olimpia, Melusina, Ardid y Viviana acaparan el presente por su trazado ejemplar en este sentido. La mujer dotada con juicio preclaro, pero también instruida y cultivada, estaba representada en el romance por el prototipo del hada y la maga. El nuevo corpus apea a la mujer poseedora de aquellas características de una naturaleza sobrenatural, y hace de Olimpia y Ardid el patrón de la fémina que, prescindiendo de toda ascendencia irreal, asume una fortaleza intelectual superior al hombre (a Morsamor y Tiburcio la primera, a su padre, esposo, Hechicero, Trasgo e hijo la segunda). Sólo Melusina y Viviana respetan la premisa feérica, pero debido a que sus presencias son totalmente axiales y no se las reserva para participaciones puntuales (Melusina es la que determina la funcionalidad de todo lo convocado en su crónica, y sin la seducción de Viviana no habría lugar para el relato de Jarnés) se las analizó como personajes femeninos protagonistas y no como meras auxiliares. La mujer culta, erudita y formada del corpus parte, en algunos casos, de la filiación

folclórica con las doncellas sabias orientales como Tawadud (se reseñó a propósito de Ardid), pero la inquietud intelectual, la curiosidad y la investigación constante manifiestan caracteres literarios complejos que no cifran su originalidad en descollar tan sólo científicamente. El pensamiento único aterra a Viviana, la atracción por el conocimiento de lo estigmatizado tras el que se esconde la comprensión del mundo domina a Ardid, la dialéctica le permite a donna Olimpia mostrar su resolución sobre disciplinas varias (lo que la hace ser una dama humanista plenamente), Melusina, eterna como es, ha leído hasta la saciedad y no se constriñe, de entre todas, a los límites impuestos al conocimiento del pseudomedievo en el que se contextualizan las demás (recuérdese la justificación freudiana al castigo materno). La mujer sabia de la nueva novela de caballerías no exhibe gratuitamente sus conocimientos, éstos confirman la complejidad de sus caracteres y vehiculan la concepción moderna y crítica que poseen del mundo. Desde ellas no se procura la actualización del cliché de la bachillera áurea, como tampoco el de la mujer fuerte loada en los Proverbios. La mujer sabia atesora el conocimiento como fuente de comprensión no sólo del mundo en que se integra, también de sí misma en procesos sucesivos de autognosis como ocurría con los nuevos héroes. La consumación del tiempo de Ardid supone la comprensión de su existencia y la penetración definitiva del sentido de la misma.

**II. 2. b) La doncella guerrera.** Menos revisado que el motivo femenino anterior es, sin embargo, una de las constantes de la nueva novela de caballerías en cuanto a construcción de personajes. Los caracteres femeninos inspirados en las guerreras germánicas, las Amazonas clásicas o la Bradamante de Ariosto recuperan la combatividad de aquéllas, si bien añaden motivaciones emocionales contundentes que evitan la mera reiteración del modelo clásico. Urdska y Gudrilkja, intuida hermana y amante de Gudú e hija bastarda e incestuosa de éste respectivamente, ejemplifican el prototipo. Unidas por una caracterización común, la que les confiere atribuciones masculinas por su vinculación al ámbito militar, Urdska y Gudrilkja actuarán imbuidas por la venganza que restañe la justicia quebrantada por Volodioso en el caso de la primera, y por afán de superación en la segunda. La virilización en ambas no es gratuita, aun cuando en la hija ilegítima del Rey no responde a un trazado psíquico tan elaborado como en la reina esteparia. Urdska ha sido dotada

con una trayectoria guerrera legendaria e intachable, debido a que en su poder casi omnímodo y en la crudeza de su trato reside la conmoción que la reina suscita en todo aquél que escucha sus gestas. Hasta entonces, Urdska es mera homóloga de Pentesilea o Brunilda. Sin embargo, su inserción en la trama detentada por Gudú la conduce a matizar su índole guerrera como vehículo exclusivo de la restauración de la honra de la madre, aquella otra princesa esteparia de quien se infiere fue su madre, humillada por el monarca anterior y auxiliada por Ardid. Finalmente, Urdska y Gudrikja, fundidas al tronco de Gudú por enlaces distintos, portan también el estigma de la estirpe castigada que recae sobre la dinastía de Olar y que, desde el cainismo, contribuye a la desazón vital del rey al contemplar la violencia y la soledad de su reinado, su desamparo de anciano e, irrevocablemente, olvido.

### II. 3. Los auxiliares renovados.

Merlín, Viviana y Melusina acaparan el análisis de este actante, pues en los tres casos la novela de caballerías a la moderna opta por despojarlos del carácter secundario en el que se instalaron para el romance tradicional, confiriéndoles papeles protagonistas en los textos que presiden. La preferencia de los tres como ejes de sus obras supone el desplazamiento del interés de los autores contemporáneos desde los héroes hasta los consejeros o auxiliares, cuyas intervenciones se caracterizaban por el asesoramiento puntual y la intercesión sobrenatural. Como un escorzo, el secundario ha asumido proporciones mayores que le permiten soportar la atención y expectativas del lector porque protagoniza unas líneas de actuación o intervención que en el sustrato le estuvieron vetadas. Melusina es el caso más evidente ya tratado. El ser sobrenatural teratológico ha abandonado el patronato vigilante de la casa Lusignan para devenir en piedra de toque de la misma. Viviana llega, por su parte, a eclipsar a Merlín en el texto de Jarnés, cuando la tradición artúrica apenas si le confería como función la seducción y hechizo definitivo del mago, y si bien no lo soslaya en *La rosa de plata*, contrasta vivamente con él por la pronta disposición justiciera y solidaria con la causa de las doncellas hasta el punto de travestirse también como caballero. Talentosa y enigmática, vital y dionisiaca es la Viviana vanguardista; inquieta y arrolladora la de finales de siglo. En cuanto a Merlín, la remodelación de su iconografía habrá implicado la sofisticación del taumaturgo y el hombre de ciencia homólogo a Fausto al permeabilizarlo con la zozobra tentadora del árbol de la vida al que finalmente se acoge.

El derrotismo de Merlín, manifiesto en la mirada misericorde ante la decrepitud de Camelot y el mundo mítico de antaño, también afecta a la contemplación de sí mismo, resignado como está (y reconoce en ambos textos) a la execración que de él se hará en los textos seculares venideros. Sólo Cunqueiro y su peculiar homenaje al mundo artúrico configura un Merlín paralelo tanto a sus contemporáneos como al primitivo. El Merlín del autor gallego se instala casi en su totalidad en un patrón de conducta pasivo, receptivo, consultor; hasta él llegan en peregrinaje laico personajes aturdidos por problemas originales y de mágica (y única) solución. Es este Merlín el que mantiene una mayor simetría con el tradicional, pese a la humanización conseguida tras la desmitificación del medieval. Cunqueiro confiere a su personaje funciones y valores tradicionales, compartidos, por ejemplo, con la sabia Felicia hasta cuyo palacio llegan, en busca de remedios, los pastores de *La Diana*. Por último, sobre esta base tradicional, el nuevo corpus ofrece auxiliares más unívocos y por tanto similares a los estipulados por el romance. La incorporación de otros caracteres feéricos o taumatúrgicos es insoslayable en el censo, pero frente a la primacía conferida a la pareja artúrica y al hada provenzal, estos otros comparecen achatados, reiterativos y predecibles. El sustrato se mantiene vigente y las analogías resultan fácilmente reseñables, así como la relación intertextual, bien implícita, bien explícita, que algunos de ellos poseen. El padre Ambrosio remeda al hombre de ciencia de la tradición alemana, Tiburcio de Simahonda no es sino el mentor paradójico de Morsamor dada la condición diabólica que lo asemeja a Cojuelo, Fadet, los ángeles y el cortejo de Oberón no recuperan de por sí modelo alguno porque son la aportación rediviva de ellos mismos a *El unicornio*. En cuanto al Hechicero, la Ondina, la Dama del Lago y el Trasgo resultan inspirados en Merlín, las nereidas clásicas, la Gran Dama artúrica que cría a Lanzarote y cualquier elfo o gnomio respectivamente. Valoraciones similares reciben las hadas accesorias y el enano Estragón de *La rosa de plata*, mientras que las pintadas cámaras de propiedades mágicas en el romance tradicional se reactivan por la Nyneve escudera y sus trampantojos en la tan sólo mencionada novela de Rosa Montero.

#### II. 4. Oponentes y agresores.

También desde este actante los nuevos libros de caballerías ofrecen una lectura contemporánea de la materia tradicional. Si bien el villano que acecha al héroe y procura desbaratar sus planes e incluso aniquilarlo continúa presente, su funcionalidad

se ve ensombrecida por un nuevo concepto de oponente: el propio yo. Será una de las claves de la renovación lírica de personaje y trama neocaballerescos. La lucha agónica del héroe ya no se sostiene con el adversario militar, sino contra él mismo incluso cuando es inevitable el cuerpo a cuerpo. Gudú, Aiol, Lanzarote o el Caballero de la Verde Oliva-Pelinor no se batían contra sus enemigos por la defensa mecánica del espíritu cruzado o la justicia vulnerada en el inocente (Gudú ni siquiera conoce este aspecto de la lucha, Predilecto sí). Combatían contra ellos mismos, sus limitaciones, sus miserias proyectadas en el otro, y por tanto, rechazadas. El ocaso de todos ellos, también el de Merlín, está dictaminado por acciones propias, llegando a ser nuevos castigadores de sí mismos. Son Aiol y Gudú los máximos representantes de esta nueva “autoagresión”. El deseo vital del joven Lusignan no fue sino el rescate de la Santa Lanza. La concesión del mismo quedó pronto aparejada con la muerte inmediatamente posterior; en cuanto a Gudú nadie sino él es su verdadero enemigo. Hastiado de sí mismo y el poder acumulado tras su última (y pírrica) victoria, el cenit de su gloria se deslía proporcionalmente a la intensidad del llanto. No habrán sido Urdska, ni los temibles jinetes esteparios, ni los guerreros rubios del norte cuya sola visión amedrentara al padre los causantes de la aniquilación de Olar y su memoria.

### III. Espacios y tiempos.

#### III. 1. Combinación de mimesis universal y particular.

En el corpus consignado como novelas de caballerías a la moderna se opta por la fusión del cronotopo ecuménico, idealizado y desarraigado –porque no contiene referencias precisas, constatables y prácticas cartográficamente- con la formalización de otros tantos espacios y tiempos de fácil adscripción histórica y exhaustivo desarrollo, afines al modelo scottiano o histórico. La universalidad, así como la concreción de trama y personajes en una coordinada espaciotemporal, caracterizan el censo de obras analizado, si bien se perciben claras diferencias entre títulos como *El unicornio* o *Morsamor* y, por ejemplo, las finiseculares del XX. Presentan las dos primeras la incorporación de sus acciones y héroes a un momento histórico que se detalla plenamente en la obra argentina (la consabida cruzada del siglo XII), y que resulta algo más indeterminado en el caso de la española (el primer tercio del siglo XVI y un convento en las inmediaciones de Sevilla). Junto a ellas, la selección de tiempos y escenarios que efectúa el resto de títulos se inclina por la clásica mimesis universal,

reutilizando toda una batería de lugares comunes a los que confiere, finalmente, una lectura compleja y acorde con la sensibilidad lírica contemporánea. La escisión del empleo de la mimesis en los ejemplos mencionados (Mujica y Valera frente al resto) responde básicamente a la permeabilización con la novela histórica con que el primero concibe su novela, y a la búsqueda por parte de Valera de una realidad paralela y maravillosa que logre sorprender al lector con la verosimilitud incrementada por las precisas anécdotas históricas que presencian personajes como Tiburcio (así, el mentor diabólico asiste al encuentro con los grandes pilotos portugueses que circunnavegan el mundo). La crónica personal de Melusina quiere satisfacer no sólo las expectativas sobre la trayectoria personal del hada, también la curiosidad que suscita la intrahistoria, sólo ubicable en un marco mayor y por tanto histórico pese a que *El unicornio* no admitía una catalogación exclusiva como novela histórica porque también participaba en la autobiográfica y la lírica, todo ello desde la recuperación lúdica y metaliteraria de un *roman* provenzal de materia maravillosa y cortesana. De allí procederá el manejo preciso y riguroso, documental y taxativo de términos y datos. Mientras, *Viviana y Merlín*, *Merlín y familia*, *Olvidado Rey Gudú*, *El rapto del Santo Grial* y *La rosa de plata* se decantan por la regresión al cronotopo universal, aun cuando el Reino de Olar mantiene una idiosincrasia que lo aleja, externamente, del Camelot artúrico. Renovación y folclore presiden la praxis de los siguientes *topoi* contemplados dentro de la mimesis universal en las últimas obras mencionadas:

**III. 1. a) El castillo y el recinto amurallado.** El mundo épico precisa del castillo como epicentro del que irradian las gestas de caballería y amor. El castillo imprimía (e imprime) movimiento centrífugo si los protagonistas lo abandonan para exponerse a la aventura, pero también centrípeto si concluida la acción regresan al origen. El castillo de Arturo en los textos que tienen a Merlín y Viviana como protagonistas o coprotagonistas, y la destartalada mole de Olar, con su primitivo torreón en el que ha dado en ubicarse la temible Corte Negra, han resultado insoslayables. El castillo vindica la fortaleza política y social de su regente, se alza imponente y protector, pero a diferencia de los castillos del romance tradicional, las moradas de Arturo y Gudú (también el Tintagel en llamas de Marco de Cornualles en *La rosa de plata*) acusan el paso implacable del tiempo, volviéndose decrepitos y quebradizos. *Si un tiempo fuertes, ya desmoronados*, los castillos personifican la vejez de sus dueños y la derrota



irremisible del hombre (y la piedra) ante el paso del tiempo. Los sólidos muros ahora negrean y se derrumban, y presentan impávidos ante los ojos de Arturo y Gudú la degradación de los monarcas mismos. La vanidad del castillo perfecto se hace extensiva a la eterna juventud de los caballeros y las damas del romance, en sutil y lírico *ubi sunt?* y confirmación de la nada en que todo ha de quedar convertido.

**III. 1. b) El espacio abierto.** Complementa, por oposición, al anterior. Puede presentarse mediatizado por el camino o la senda que pauta el trayecto del héroe ordenadamente, pero también como ámbito ignoto e indomeñable al que se acogen los personajes antagónicos y los agresores. Sin embargo, este maniqueísmo se invalida en los textos contemporáneos propuestos por Jarnés y Cunqueiro porque la selva o el bosque cobran valores especiales en ambas tramas merlinianas: devienen en ámbitos de autognosis del taumaturgo por intercesión de Viviana (el bosque se convierte en espacio de regresión uterina y telúrica del mago), y en espacio consagrado al estudio placentero del Merlín *beatus ille*. Sin embargo, mantendrá la contextualización de la aventura sorprendente para los caballeros cansados que han de emprender la búsqueda del Grial y los jovencitos que rescatarán a las doncellas cautivas. Diferente es la Estepa de *Olvidado Rey Gudú*, uno de los espacios dotados con mayor simbolismo de todo el corpus. La Estepa, indómita, somatiza el afán expansionista (y la superación personal) del Rey Gudú. La soberbia del monarca se apareja al sojuzgamiento de aquélla, imprimiendo a la trama un movimiento centrífugo contrario al manifestado en el texto de Buzzatti. El encastillamiento kafkiano del protagonista que guarda la fortaleza y aguarda a unos enemigos que nunca comparecen contrasta vivamente con el texto de Matute, pese a que en ambos casos ataque y defensa tienen como objeto el propio yo, que necesita reafirmarse altivo y megalómano, pero también protegerse de la pusilanimidad inherente. Sólo vencerán si se vencen a sí mismos, y la estepa o el desierto, tan similares por cuanto de tierra baldía y muerta conllevan, espacializan en ambos casos el verdadero *agón* de los protagonistas.

**III. 1. c) La catábasis.** El descenso a los infiernos adquiere, a lo largo de las obras, diferentes materializaciones, si bien ninguna de ellas resulta especular a la isotopía de las bajadas griegas de Ulises u Orfeo entre otros. A menudo, el viaje al inframundo del corpus resulta figurado. La realidad se metaforiza con el Averno por las condiciones depravadas que pueda contener, por lo que de entre todos los parajes configurados es el País de los Desdichados el que se convierte en el otro “infierno tan temido” (por Gudú en este caso), aun cuando no se configura como espacio apocalíptico o caliginoso sino gélido y gris por el frío, el hambre y la miseria sumas. La catábasis para Fray Miguel se ha producido en vida al sofocar la confianza propia y abocarse a la inacción y vacío existencial, sin olvidar no obstante que la interrupción brusca de la trama, con el tirón de brazo que Tiburcio da a Morsamor para salvarlo del naufragio y la muerte segura, bien puede considerarse salvación *ex machina* del descenso al infierno y la muerte. Melusina no desciende hasta el infierno, los demonios combaten perversa pero mecánicamente contra ella y sus auxiliares feéricos o angelicales en las grandes batallas cruzadas, configurando un macromundo paralelo y sobrenatural que parece diversificarse en grupos que contribuyen, con su pluralidad, al engrandecimiento de lo real maravilloso. En otras ocasiones, la bajada trueca la isotopía de llama, oscuridad y azufre por la lacustre, despojándose también de una lectura reprochable para alojar por el contrario el encuentro con un inframundo que no está dotado con el estigma occidental, sino que mantiene el carácter positivo e incluso exótico clásico. Los muchachos que Ondina colecciona incorruptos por el jugo de la planta maraubina emprendieron sus particulares catábasis acuáticas, pero pese a que es la muerte el destino último, ésta se acendra de los valores lúgubres porque al menos la belleza se prolonga incorruptible en ellos. Los personajes secundarios de *La rosa de plata* también emplean el descenso a los infiernos figurados de los subterráneos donde moran figuras sobrenaturales en busca de auxilio, y al País de los Desdichados lo releva la Estepa ignota caracterizada isotópicamente como verdadero Hades del que proceden los a menudo denominados diablos o demonios esteparios. El infierno posee una faz poliédrica a lo largo del corpus, oscilando finalmente la gradación del simbolismo exegético según se trate de unos u otros títulos.

**III. 1. d) Fuentes y ríos.** Su empleo en los renovados textos caballerescos resulta similar al ofrecido en los paradigmas. A menudo son espacios transicionales entre el mundo real o pragmático en el que se ubica el héroe, y el ámbito de lo sobrenatural o mágico, asociado a un grupo nutrido de personajes maravillosos que conviven con los humanos. Se trata, por tanto, del cronotopo inmodificado dentro de los revisados por las obras contemporáneas. Ondina y la Dama del Lago representan el mejor de los ejemplos, sin olvidar que Viviana frecuenta las fuentes dada su naturaleza fantástica e incluso su posible identificación con la Gran Dama del Lago del ciclo artúrico, o que Melusina puede desviar el cauce de los ríos con el fin de favorecer el florecimiento de su casa fundacional.

**III. 1. e) Neorromanticismo de las ruinas.** La presencia de las ruinas es frecuente en el corpus. El romance tradicional prescinde de este *leit-motiv* porque en el mundo en el que el tiempo se suspende y el instante se dilata hasta dar como resultado un eterno presente la ruina no tiene lugar puesto que ratifica la diacronía inexorable del tiempo natural. Sin embargo, Morsamor, Viviana y Merlín, Melusina, Gudú y Ardid, o Arturo observan a menudo los restos desmoronados de fortalezas, castillos, templos y los significativos Camelot y Tintagel. Desde ellos se evidencia el carácter omnímodo del tiempo y la decrepitud humana que nada puede contra el poder de aquél. La contemplación de las ruinas o la inminencia de éstas en lo que otrora fuera construcción fuerte supone un episodio autofánico para los personajes, que se anticipan simbólicamente al propio final. La vejez y la muerte, que estaban vetadas para numerosos héroes del romance de caballerías, se reactivan como realidades universales en cada uno de los personajes mortales que ofrecen las nuevas propuestas. Sólo Melusina, Viviana y Merlín gozan de condición eterna, no sin estar exentos de la conciencia plena de su misma condición y la condena a la soledad secular en el caso de la primera.

**III. 1. f) Nuevos cronotopos.** No sólo el corpus reseñado respeta y/o renueva los topoi tradicionales, en ocasiones formula sus propios ámbitos de fusión de tiempo y espacio ofreciendo cronotopos novedosos, únicamente identificables en

las obras consignadas o en la trayectoria narrativa del autor en cuestión. Así ocurre, por ejemplo, con el viñedo y su familia léxico-semántica, o el árbol de la infancia en *Olvidado Rey Gudú*. Sobre este último ya se reseñó oportunamente las concomitancias entabladas con el poema de Wordsworth, y en cuanto a la recursividad de la vid en la novela ésta podría entroncar con la recuperación de un vitalismo exultante, casi dionisiaco, pese a que se prescinde del tíaso coral y sólo el Trasgo representa la pasión por la uva y su zumo. Los viñedos meridionales, entre los que ha crecido Ardid y que han atraído poderosamente la atención del auxiliar diminuto, representan la fuerza incontenible de la existencia, verdadero árbol de la vida que sin embargo en Olar no prospera porque la frialdad del clima (trasunto de la ausencia de todo afecto en la estirpe) lo impide. Olar genera en Gudú, no lo olvidemos, el afán expansionista y la búsqueda obsesiva de la fama universal que lo libere de la muerte. Gudú anhela ser perpetuado de generación en generación gracias a la memoria de sus gestas. La ignorancia sobre su figura en el futuro atormenta a Gudú, pudiéndose considerar esta pulsión una rama más dentro de las que se desgajan del árbol de la ciencia o del conocimiento, no tanto personal o introspectivo como gregario y proyectado en el otro múltiple. El viñedo es apasionamiento mientras que el gélido Olar es pretensión de fama insoslayable y, por tanto, verdadera epifanía. Uno y otro conllevan un anatema, que en ambos casos se transgrede precisamente por amor. Si el Trasgo y Gudú no amasen a lo largo de sus existencias, garantizarán la eternidad de su esencia el primero y de su memoria el segundo. Pero la contaminación del Trasgo, que atempera su calidad sobrenatural de ser del inframundo al tiempo que incrementa el proceso de humanización, se revela en progresión a través del metonímico racimo que crece en su interior y que resulta visible para quienes con él poseen trato. Los afectos primeros que encontraron en una pequeña raíz su manifestación simbólica habrán ido dando paso a toda una vid diminuta que llega incluso a ofrecer fruto. El racimo en primicia ratifica la condena del Trasgo; plenamente humanizado, los granos que arranca Gudulín causarán un sufrimiento hondísimo. El amor hacia el niño, al que erróneamente confunde con su padre, ratifica la transgresión que la Gran Dama del Lago le impusiera al comienzo de la trama. El afecto exacerbado conlleva para el Trasgo una doble muerte: a su naturaleza primigenia

y a la derivada de la caducidad humana insoslayable. En cuanto al Rey, la autocompasión al trascender el sentido de su existencia desvanece la pretensión inculcada por Ardid. El amor aniquila ambos cronotopos en el texto de Matute; ni la vid ni Olar se perpetúan porque la condición que rige la permanencia de ambas se quebranta.

**III. 1. g) Viejos cronotopos.** La resemantización que afecta no sólo a Camelot, también a cualquier castillo y reino del paradigma del romance de caballerías a través de los títulos que o bien recomponen la lectura de aquél o bien ofrecen un contramodelo en Olar, no es la única pauta a la hora de determinar la construcción de espacios y tiempos. La modernidad se alinea de nuevo con la tradición, y el exotismo cosmopolita de las consideradas tierras de promisión por la materia caballeresca reaparece a lo largo de la cartografía imaginaria del corpus. No son, sin embargo, en especial numerosas, pero consignan en cada uno de los títulos el anhelo de conquista de lo conceptualizado como perfecto, así como el afán de superación y crecimiento de los héroes. A menudo alejadas de los epicentros desde los que se irradian las tramas, estas tierras ofrecen el contraste entre mundos, los que resultan inherentes a la idiosincrasia del personaje y los descubiertos por éste en una nueva experiencia más o menos transformadora. Así, Oriente se ofrece como coordenada sumamente exótica a Morsamor, y de su viaje por las selvas hindúes extraerá no sólo el conocimiento de nuevas realidades socioculturales, también filosofías hasta entonces desconocidas con las que enfocar la existencia humana y su integración en el cosmos. Similares funciones adquiere el Mediodía impreciso de *Olvidado Rey Gudú*. Las tierras del sur, cálidas, feraces y pobladas por gentes afables, receptivas y luminosas contrastan sobremanera con la gelidez de Olar (y la obsesiva Estepa), siendo la proximidad geográfica y cultural con la Isla de Leonia la que concierte las afinidades y ternuras entre las regentes Ardid y Leonia. En otras ocasiones el cronotopo empleado por los autores comporta valoraciones especulares a las clásicas, así Tierra Santa para los protagonistas de *El unicornio* o la Beale Regard para los de *La rosa de plata*.

### III. 2. El tiempo renovado.

La proximidad del corpus con los postulados de la novela lírica contemporánea aporta la revisión de la coordenada temporal. En efecto, el tratamiento del tiempo a lo largo de los títulos reseñados arroja unos usos comunes y sumamente actuales que marcan un importante punto de inflexión con respecto a la misma categoría en el romance tradicional, convirtiéndose en clave primordial para la consignación del censo como novelas de caballerías a la moderna frente a la adscripción al género romance. Que se hayan convertido en novelas de caballerías y no en nuevos romances de caballerías (en ambos casos se habría mantenido la materia, mas no el sentido) se debe, en gran medida, a la doble remodelación del personaje y del tiempo, como aspectos constructivos de la obra. El cotejo de este último entre el paradigma y el corpus del siglo XX revela que, si bien en ambos se prefiere el manejo lineal, unidireccional y causal-consecutivo para dirigir el flujo narrativo de la trama sin apenas concesiones a la analepsis, el conjunto de obras contemporáneas alterna la plasmación del tiempo cronológico con episodios en los que el (tiempo) kairológico o subjetivo comporta la introspección y un mayor ahondamiento en la configuración de los caracteres. Es la gran novedad que aporta el tiempo de nuestro conjunto literario, porque con ella no sólo se remodela el patrón tradicional, también contribuye a la sobredimensionalización de los personajes protagonistas que alcanzan, mediante la detención del instante y la prolongación del mismo, a conocerse a sí mismos. La imprecisión histórica que instalaba en un tiempo mítico a los personajes de los ciclos artúrico y amadisiano se ha mantenido en las obras actuales (a excepción, como se vio, de *Morsamor* y *El unicornio*), pero la inmanencia incongruente del mismo (mientras que el héroe adicionaba aventuras y hazañas resueltas felizmente no se veía envejecido) se abroga definitivamente. La vejez y la muerte también afectan a los nuevos héroes y damas de la caballería contemporánea. El tiempo ha abandonado su detención o inmovilidad, al estilo en que Keats reflexionaba al hilo de la contemplación de la urna griega. El tiempo mítico de Olar no impide que el tiempo cronológico que afecta al individuo exima de su acción a los personajes, que logran dar paso, tras su juventud, a la madurez espléndida en el caso de Ardid, así como a la vejez y muerte consecuentes. El *tempus fugit* (y su asunción por parte de los héroes) conduce a nuevas manifestaciones solipsistas del tiempo. En ocasiones, éste se dilata, se extiende sobremanera y anula la percepción lineal del mismo. Personaje y lector se enfrentan a la *durée*, que va a permitir al primero

la asimilación plena y fehaciente de la esencia del yo, asociada también a un espacio concreto. Fray Miguel-Morsamor, a través del tiempo fáustico conjurado, penetrará el sentido de su existencia real tras la redención de la inanidad juvenil y claustral; Ardid asume su propia contingencia a través de las manos que palpan los muros decrepitos del torreón azul en el que está encerrada la última noche de su vida. Y ante la contemplación de su imagen en las aguas del Lago de las Desapariciones, Gudú suspende la aprehensión del paso de las horas a su alrededor y comprende definitivamente la vejez que lo ha abocado al agotamiento irremisible. Los espacios de la autofanía se vinculan así a un tiempo invalidado en su discurrir mecánico.

En otras ocasiones, el tiempo dilatado no se muestra coyuntural o eventual (finalizada la percepción subjetiva del protagonista el tiempo reanuda para él su fluir irrevocable) sino inmodificable. El instante congelado o eterno presente conduce así al tiempo caído, y si la realidad circunscrita resulta reprobable, a la eternidad negativa. Con frecuencia, el Desfiladero y la Estepa han sido contemplados como paradigmas de ambos conceptos, en nada ha modificado su configuración la tierra desconocida y baldía de la que cíclicamente irrumpen los diablos esteparios. Por su parte, la nieve silente que cerca el País de los Desfiladeros configura sobre ellos un nuevo infierno blanco, de tiempo prorrogado en su inmanencia y con valoración negativa vinculada al tempo cauterizado. El eterno retorno, que en el romance de caballerías podía apreciarse si se atendía a la geminación estructural de las aventuras llevadas a cabo por los héroes, vertebra ahora determinadas líneas argumentales. El eterno retorno formal es fácilmente perceptible en el triángulo amoroso cortesano que protagonizan las dos generaciones más relevantes del Reino de Olar, pero también lo es desde el cainismo, pilar temático o exegético de la obra con el que subrayar el anatema al que la humanidad está condenada: la lucha del hermano contra el hermano. En otras ocasiones, el eterno retorno se ve amenazado. Tal es el caso del rescate del Santo Grial en la novela oportuna; el motivo argumental es recursivo, pero el hecho de que por fin se sepa con certeza su paradero condiciona la recursividad misma, pues al rescatarlo los episodios originados en su búsqueda habrán llegado a su fin. Súmase a estas propuestas el fátum clásico, condicionante del libre albedrío en personajes como Aiol o Gudú, e incluso fray Miguel de Zuheros, y la inmortalidad folclórica y universal de los caracteres feéricos como Ashaverhush, Melusina, Viviana o Merlín (con su doble condición de mortal y

diablo), tan divergente de aquella otra borgeseana que sólo concede la literatura y que anhela Gudú a través de las crónicas y gestas que ordena confeccionar en su memoria.

#### **IV. El pacto de ficcionalidad.**

##### **IV. 1. Nuevos manuscritos encontrados.**

El tópico del manuscrito encontrado conllevaba, en el romance tradicional, la justificación doble de una trama que, por un lado aseguraba haber acontecido *in illo tempore* pese a la conciliación de lo real maravilloso con el mundo empírico, y de un autor real que, por otro, deseaba eximirse de toda responsabilidad, delegando la formulación del manuscrito en terceros. Sobre esta base de conciencia literaria soterrada, el corpus de novelas de caballerías a la moderna urde las claves de sus pactos de ficción, destacando la reflexión sobre la índole metaficcional de sus protagonistas así como el conocimiento pleno de que la divulgación de sus hazañas las vehiculan cuantos textos y crónicas se generen al respecto. En este sentido, los protagonistas instan a la creación de textos que perpetúen sus memorias, concedores de que las hazañas de sus contemporáneos innominados (será el caso de Gudú) así lo han hecho mediante gestas y epopeyas que bien orales, bien escritas, andan circulando de generación en generación. Gudú exigirá al Hechicero y más tarde a Astrágalo -el sucesor de éste (y aun antes parece que el Príncipe Almíbar ya había iniciado una suerte de crónica familiar e histórica)- la redacción de un documento en el que se loen las hazañas de la casa fundadora de Olar hasta llegar a su legado. Instigado por la mitificación del Gran Rey a través de los testimonios legendarizantes que sobre éste se han volcado, Gudú ansía emular a sus homólogos. Mayor complejidad entraña *El unicornio* al respecto. Recordemos cómo Melusina no sólo se revela como autora implícita representada de la crónica personal y también histórica; sus reflexiones sobre la formulación definitiva del texto, así como sobre las fases de redacción previas arrojan un personaje cuyo dominio técnico de las estrategias narrativas y literarias queda fuera de duda. Melusina no sólo crea, también teoriza y enjuicia críticamente con perspectiva contemporánea y sumamente ecléctica: su calidad de personaje eterno le permite el cotejo, selección y renovación de cuantos mecanismos hayan servido a la formalización de textos literarios a lo largo de la historia y las diferentes tradiciones estéticas. Las disquisiciones del hada provenzal se detienen incluso en los aspectos más nimios, la Underwood empleada para mecanografiar el borrador sitúa al lector no ante un manuscrito caduco, sino ante la



máxima expresión de la modernidad en cuanto a útiles a disposición del escritor (téngase en cuenta la fecha de publicación de la novela). A ellos se añade la intuición que Viviana, Melusina y Gudú, pero también el último Merlín ofrecido por Puértolas, poseen acerca de la desvirtuación que todo relato recogido por un tercero conlleva, dado que objeto y sujeto difieren. Si la escritura del yo de por sí ficcionaliza al autor que hace de él mismo el motivo y protagonista de su texto, el hecho de que una voz autorizada pero ajena recopile información sobre éste implicará un mayor proceso de enmascaramiento y por tanto de falseamiento de la realidad por aquél ofrecida. Por ello, Melusina decide componer su propia crónica. Y Gudú, pertrechado a su vez con sus cronistas, dará pautas precisas sobre cómo habrán de abordarse sus hazañas bélicas con el fin no sólo de no traicionar la esencia de las mismas, sino de magnificarlas y convertirlas en epítomes laudatorios y propagandísticos de su regia persona. Viviana se muestra, por su parte, díscola con el texto canónico que ha recogido su actuación para con Merlín, rehusando cualquier aceptación mecánica del paradigma artúrico. Finalmente, los textos manifiestan en su mayoría una vinculación clara con la permanencia en la memoria de los hombres que sólo prolonga el arte a través, en estos casos, del texto literario. La inmortalidad borgeseana, preconizada anteriormente por Unamuno y vindicada por las criaturas de Mujica (el Duque y el hada como principales defensores) sólo se habrá consumado a través de cada nuevo acto de lectura, que perpetuará la presencia de los que desean escapar al olvido, pese al interdicto de los hechizos infantiles. El texto se hace y se rehace en cada nuevo circuito comunicativo entablado entre personajes y lectores. Si *Cien años de soledad* culmina en el punto en que Aureliano concluye velozmente la descripción apocalíptica del manuscrito de Melquíades, *Olvidado Rey Gudú* anega lenta e irrevocablemente en el olvido al Rey que llora y transgrede el interdicto. En uno y otro caso, la creación de dos estirpes míticas y un cronotopo no menos genésico se verán paradójicamente rescatadas de la anulación y la desmemoria por la literatura. Ambos textos darán testimonio de sendos mundos posibles que, como el paradigma de la caballería, existen fenomenológicamente. La ficción redime del nihilismo a éstos, incluso cuando sus claves ópticas se han sojuzgado a condiciones especiales que al verse quebrantadas condenaron a ambos universos a la nada.

#### IV. 2. Lo real maravilloso.

La esencia del romance de caballerías en cuanto al maridaje de lo sobrenatural con una realidad que presumiblemente aspira a ser mimética, se habrá mantenido intacta a lo largo del corpus reseñado. La convivencia de personajes humanos con aquellos otros de índole mágica por cuya intercesión se prodigan acontecimientos no menos portentosos resulta connatural al censo contemporáneo. La injerencia de lo maravilloso en la realidad convencional (o al menos, en aquélla que aspira a ser reflejo de la tangible) se encuentra plenamente asumida no sólo por los personajes, también por los lectores que si naturalizan lo trascendente, es porque acatan el pacto de ficción implícito que subyace en la obra. El corpus escapa a cualquier juicio de corte realista, entendido el calificativo desde una perspectiva decimonónica. La nueva realidad es la que permeabiliza a la vieja (cartesiana e hiperestésica) con la presentida, intuida y finalmente manifiesta a través de criaturas y de códigos de funcionamiento pragmáticos que transgredirían la anterior de continuar operativa una estética basada en la *imitatio vitae*. La precitada fenomenología justifica la presencia de estos mundos posibles, tan reales finalmente como el tangible que circunda a autor y lector reales. La naturalización de lo maravilloso permanece, de este modo, inmodificable en el hipertexto caballeresco y en la revisión narrativa del siglo XX, incluso cuando el formato genérico impide continuar calificando como romances a los nuevos materiales literarios. Lo real maravilloso, que se consolida a lo largo del pasado siglo desde las obras de C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien o M. Ende, hasta las más recientes de la narrativa hispanoamericana, prevalecerá en el corpus elegido, aportando simetrías con respecto a los modelos de la caballería clásica.

**IV. 3. Relectura de la tradición en busca de la modernidad.** Los textos aportados se caracterizan básicamente por la enorme carga intertextual que atesoran, debida precisamente a la interdependencia que ambas premisas de la dilogía manifiestan. Tradición y modernidad se complementan y funden para ofrecer nuevas obras que no sólo quedan realojadas en el género novela abandonando así el formato del romance, también vindican una nueva perspectiva, tanto en el proceso de emisión como de recepción, de la materia secular sobre la que regresan. Para ello se requiere, por parte del autor, un conocimiento completo y riguroso de la tradición caballeresca (y dentro de ella, artúrica en determinados textos), que sirve de patrón argumental sobre el que

recortar la nueva propuesta. El universo artúrico o caballeresco es la malla que para los autores de nuestro corpus sostendrá el tejido definitivo, corroborando así el aire familiar que los hipertextos medievales y áureos y los contemporáneos comparten. Sin embargo, ello no quiere decir que el resultado actual incurra en la exhibición erudita de las fuentes primarias que ya abordaron la materia en su momento. Pudiera ser que el lector desconozca los *romans* medievales que fungen de punto de partida, pero resulta innegable la labor de consulta, lectura y asimilación de los mismos por parte del autor hasta generar su propia obra. Los motivos constructores del *roman* se recuperan, pero remozados a instancias de la estética actual, así como de los géneros y subgéneros coetáneos que les imprimen capacidad regeneradora y eclecticismo. De este modo, la nueva materia caballescica se revela intertextual con el sustrato al tiempo que hipotextual, porque la concomitancia con determinados pasajes, personajes, espacios o tiempos es explícita en numerosas ocasiones, mientras que la globalidad de la obra se manifiesta interdependiente con respecto al paradigma clásico. Por otro lado, la novela de caballerías a la moderna se opone enérgicamente al hermetismo o monolitismo interpretativo de los romances predecesores, y lejos de toda actitud tendenciosa prefiere constituirse como *opera aperta*, a través de una resolución final que no resulta conclusiva semánticamente.

**IV. 4. Universalidad exegética.** Las nuevas novelas de materia caballescica aspiran a que sus planteamientos sean leídos en clave ecuménica, para lo que juegan indistintamente con mimesis particulares y universales. La progresión diacrónica del corpus a lo largo del siglo XX permite incidir en esta clave, máxime cuando un número reseñable de títulos se publica en plena posguerra y manifiesta, en cuanto a tratamiento espacial, temporal y argumental, una mimesis opuesta por completo a la particular, neorrealista y social de las directrices narrativas de los cuarenta y cincuenta. La historia reciente del país predeterminaba la novela de ambas décadas (la misma Ana M<sup>a</sup> Matute cuenta con importantes títulos gestados en esta coordenada), y por ello Cunqueiro o Perucho supusieron un punto de inflexión a la hora de indagar en nuevas tendencias renovadoras y paralelas a las canónicas. Sin embargo, la evasión resultante de la retrotracción a un Medioevo mitificado que contrasta tenazmente con la narrativa de denuncia, compromiso o canon posrealista no son exclusivos de los autores circunscritos a las décadas citadas. A lo largo del corpus se ha advertido cómo el

escapismo se comporta como *leit motiv*, pretendiendo -desde *Morsamor* hasta *Olvidado Rey Gudú*- formular vastas paráfrasis de la existencia humana en las que el espacio y el tiempo, pese a su lejanía con la coordenada lectora, su participación en lo real maravilloso y su esencia intertextual, sirvan de expresión a los universales del pensamiento. El interdiscurso emocional humano, que en su esencia se muestra inalterable, adquiere formas revestidas de nuevo medievalismo y folclore revisado, pero mantiene intactas las pulsiones que movilizan al hombre. Ninguno de los títulos del corpus se construye íntegramente sobre una mímesis particular plena, pues *Morsamor* y *El unicornio*, pese a que participan de la novela histórica, amalgaman esta condición con la universalidad que el viaje prodigioso de fray Miguel de Zuheros-Morsamor o la naturaleza feérica de Melusina implican. Se ha abandonado la espacialidad y temporalidad cervantinas, galdosianas e incluso clarinianas (mientras que Oviedo es reconocible bajo Vetusta, la utopía en sentido etimológico, es decir, como negación del lugar, subyace en Olar o los nuevos Camelot) porque el cronotopo de cada obra pretende ser alegoría dilatada de nuestras existencias, alcanzándose así una rehumanización de la narrativa que prelude la posmodernidad finisecular.

**IV. 5. Finalidad lúdica y metaliteraria.** La universalidad abordada en el punto anterior no impide que las obras del corpus también se conciban como ejercicios lúdicos en los que las reglas del juego no son sino la supervisión y reformulación de aquellas otras pautas formales de la ficción en el romance que quedan, definitivamente, deconstruidas. La desmitificación de los actantes tradicionales, la relectura del folclore y los argumentos básicos, la concesión de valores simbólicos al espacio y al tiempo, y la finalidad resultante de todo ello se sustentan sobre la plena consciencia de lo metaliterario. La realidad entendida desde un criterio empírico o cartesiano ya no es fuente de inspiración, ni siquiera como punto de arranque para procesos de inversión que tengan como resultado lógico o su idealización, o suplantación por universos de ficción evasivos como sí ocurre con el romance tradicional y sus variantes áureas. La nueva novela de caballerías encuentra su móvil generador en el seno de la propia literatura, y más concretamente en el subgénero narrativo secular que fue el romance, con la predilección aparejada del argumento caballeresco. Lo que impele a la creación de la novela de caballerías a la moderna es la presencia de un romance temático precedente, caduco y agotado por las circunstancias socioculturales que llevaron a su

eclosión y anulación en este orden. Mientras que el romance es un subgénero inmanente, pues su estructura profunda se mantiene hasta la actualidad con diversos cauces argumentales y, por supuesto, técnicos (abandonando el ámbito de la literatura y reproduciéndose sucesivamente en cine y televisión), su variante histórica consignada como “de caballerías” había declinado a lo largo del siglo XVII. El corpus analizado no hace sino rescatar de su obsolescencia al subtipo, concretamente sus elementos constitutivos hasta reprogramarlos para permitirles una nueva adscripción genérica a la novela. Romance y novela han compartido espacio en el género narrativo, y pese a sus señas de identidad propias, la inserción de aspectos de uno y otra en el contrario ya perceptibles en su primera etapa, se exagera a lo largo del siglo XX hasta ofrecer como resultados textos similares a los seleccionados. El juego del corpus ha de consistir por tanto en el trasvase de jugadores (aspectos formales) a las reglas libérrimas que rigen la novela contemporánea. Así pues, la naturaleza del juego es esencialmente metaliteraria, construye ficción desde la propia ficción, convertida en “humus” narrativo. A ello, finalmente, ha de añadirse la distancia cervantina que opera en el modo de percibir la poética cabaleresca del canon. La ironía ha de permitir a los textos un nuevo acercamiento, asunción y juicio divergentes de los consolidados por la tradición, lo que conferirá a los mecanismos reguladores del juego mayor flexibilidad. Si el engolamiento inflexible del romance de caballerías impedía la presencia de referentes convencionales o manifestaciones indecorosas (estilísticas o etológicas) por parte de los protagonistas, la nueva percepción del sustrato permite, por ejemplo, la inclusión de tirones de descenso cargados de humor e ironía que antes se hubiesen catalogado como improcedentes. Melusina, Viviana, Merlín, Arturo y Ginebra son, indudablemente, los personajes deudores de un sustrato literario mantenido en lo formal pero renovado en su esencia. Todos ellos, junto a las propuestas de Valera o Matute, refrendan el carácter metaliterario del corpus, haciendo que esta premisa deriva a su vez en el juego de fusiones y fisiones de los dos subgéneros claves.

**IV. 6. Ruptura de la separación canónica de los géneros tradicionales.** El nuevo libro de caballerías ha superado su estadio genérico primitivo, el romance, para reubicar sus elementos constitutivos en la novela. Sin embargo, el carácter proteico de la misma le permite permeabilidad y movimiento en direcciones varias dentro del canon de géneros, no ciñéndose a un único modelo, sino participando en, por ejemplo, el cuento

así como en otros subgéneros narrativos. El eclecticismo domina en la novela de caballerías a la moderna dando cabida a vetas o matices adscritos inicialmente a otras variantes como la histórica, la lírica o el *bildungsroman*; incluso Melusina, con sus frecuentes reflexiones en torno al acto creador que supone la redacción de sus memorias literarias, invita a pensar en una variante todavía más restrictiva, el *künstlerroman* o novela del artista en formación, compartiendo confesiones extensivas, por ejemplo, a las volcadas en el retrato de Joyce. La frontera –tímidamente franqueable– que había compartimentado las diferentes expresiones genéricas hasta el siglo XIX se debilita todavía más con la irrupción de las Vanguardias del pasado siglo, y continúa desliéndose a lo largo de las décadas hasta alcanzar su punto culminante en la narrativa posmoderna finisecular. Sin embargo, desde el primero de los títulos reseñados hasta el último, todos se muestran sincréticos en cuanto a filiaciones genéricas. Es indiscutible que se tipifican como novelas, pero escapan al concepto decimonónico de la misma por la participación en otros tantos paradigmas que, si bien no resultan prioritarios, sí dejan su impronta clara en la construcción de personajes, espacios y tiempos, así como voces narrativas.

**IV. 7. La hora del lector de novelas de caballerías a la moderna. Libros que están condicionados por cada acto de lectura.** Lo real maravilloso preside la poética de la ficción de estas novelas, y la ruptura de los límites que dissociaban el universo recreado y la realidad pragmática del lector debe su actualidad a las estrategias desautomatizadoras de Michael Ende o Gabriel García Márquez a través de *La historia interminable* y *Cien años de soledad* respectivamente. La lectura ha dejado de ser un acto de comunicación fragmentario y unívoco entre emisor, mensaje y receptor, reiniciado con cada apertura del libro y detenido tras haber finalizado el tiempo destinado a dicho acto. Hasta ahora, la trama clásica ha gozado de una autonomía y plenitud que no precisaban del lector para justificar su existencia *per se*, como mundo perfectamente posible dada su naturaleza conceptual. Pero el nuevo libro de caballerías exige, en virtud al eclecticismo mencionado y a la vocación deconstructora, la incorporación activa del lector para culminar el proceso creador. La arquitectura narrativa neocaballescra sólo habrá alcanzado su verdadera naturaleza cuando el lector participe directamente en ella a través de la asimilación, asunción o generación de juicio ante lo tratado. La apelación constante al tú lector y vocativo, la invitación a la

reflexión, o la epojé clásica en que incurre Melusina para dotar de libertad al narratario de su crónica-memoria son los ejemplos más significativos de todo el corpus. Jarnés, a través de las reivindicaciones de Viviana sobre el monolitismo crítico de su historia secular, también apuesta por que sea el lector quien reformule, a tenor de los nuevos matices ofrecidos, la vieja historia de los amantes taumaturgos. La hora del lector contemporáneo encuentra en los actuales manuscritos hallados la inconclusión de las historias, faltas por tanto de una redondez que sólo el lector puede aportar, eso sí, a título personal y no equivalente a las de otros tantos receptores. Los acontecimientos resultan inmodificables, pero la percepción que de los mismos tenga el lector se llevará a cabo desde la libertad absoluta (Melusina no coacciona a sus receptores a que asuman cuanto de real maravilloso consigna, su suspensión de juicio confiere la autonomía necesaria para que el lector realice su propia composición e incluso justificación de la historia). Sin embargo, el caso más significativo de todos lo propone *Olvidado Rey Gudú*. La condición paradójica de olvidado que recae sobre el protagonista la motiva, precisamente, el acto de creación y de lectura, pues si el monarca, por truncar el interdicto y llorar, ha de ser barrido de la memoria de los hombres irremisiblemente, ¿no queda redimido sin embargo, en el momento en que su historia es rescatada por la Literatura y divulgada en cada acto de lectura? El lector, al conocer al Rey Gudú, lo exime del olvido, la desaparición, la muerte a que estaba condenada su estirpe, su gloria y él mismo. La fábula, concentrada hábilmente en el título, incurre en contradicción con el propio acto lector, porque al descubrir la historia dilatada que condenó a Gudú a la execración de la otra Historia se le absuelve de toda responsabilidad. El final de la novela y la percepción lectora precisamente de las últimas páginas resultan antitéticas. El juego habrá consistido en burlar las leyes de la ficción interna de la obra (el conjuro que condena a la desaparición de la memoria de los hombres) con las leyes del pacto de ficcionalidad que sólo son viables y resultan útiles si el lector las suscribe. El código de funcionamiento interno de la novela podrá sintetizarse en la dicotomía transgresión-castigo, pero su correlato externo, es decir, el que afecta no al universo creado, sino al decodificado por el lector, acabará invalidándolo porque al leer se redime al personaje de su condena.

## BIBLIOGRAFÍA



---

**BIBLIOGRAFÍA GENERAL**

- AARNE, Antti; THOMPSON, Stith: *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*, traducción de Fernando Peñalosa, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1995.
- ACEBRÓN RUIZ, Julián: “No entendades que es sueño, mas visión çierta. De las visiones medievales a la revitalización de los sueños en las historias fingidas”, en BELTRÁN, Rafael (ed.): *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pp. 249-258.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de: *Teoría de la Literatura*, versión española de Valentín García Yebra, Madrid, Taurus, 1996.
- ALAS “CLARÍN”, Leopoldo: “El Comendador Mendoza” en *Solos de Clarín*, Madrid, edición digital Biblioteca Virtual Cervantes basada en la de Alfredo de Carlos Hierro, 1881, pp. 262-269.
- ALAZRAQUI, Jaime (et alii): *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001.
- ALBORG, Juan Luis: *Historia de la Literatura Española, I. Edad Media y Renacimiento*. Madrid, Gredos, 1992, 2º ed.
- ALLOT, Miriam: *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1962.
- ALVAR, Carlos: *Diccionario de leyendas artúricas*, Madrid, Espasa, 2004.  
 ———: *Breve diccionario artúrico*, Madrid, Alianza Biblioteca artúrica, 1997.  
 ———: “Libros de caballerías. Estado de la cuestión (2000-2004 ca.)” en: CACHO BLECUA, Juan Manuel (coord.): *De la literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 13-58.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: “La novela del siglo XVIII”, en: DE LA FUENTE, Ricardo (ed.): *Historia de la literatura española*, Gijón, Júcar, 1991.
- ÁLVAREZ PEÑA, Alberto: *Mitos y leyendas asturianas*, Gijón, Picu Urriellu, 2004.
- AMEZCUA, José de: *Libros de caballerías hispánicas*, Madrid, Alcalá, 1973.
- AMORÓS, Andrés: *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus, 1968.
- ARDILA, J.A.G: “Génesis y conformación de la novela en España, 1499-1605”, *Ínsula* 766, Madrid, 2010, pp. 8-11.
- ARISTÓTELES: *Poética*, Barcelona, Icaria, 1997.
- ARTAZA, Elena: *El ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista: "La Galatea: The novelistic crucible", en: *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, University of California Santa Barbara, 1988, pp. 7-15.
- BAJTÍN, Mijaíl: "El cronotopo", en: SULLÁ, Enric (ed.): *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 63-67.
- BAL, Mieke: *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 2006, 7ª ed.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa, "Las novelas sueltas en el *Quijote*", en: REICHENBERGER, Kurt y FERNÁNDEZ-MORERA, Darío (eds.): *Cervantes y su mundo, II*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005, pp. 23-52.
- : "Personaje y relato en el *Persiles*", en: SÁNCHEZ, Jean-Pierre (coord.): *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, Nantes, Editions du temps, 2003, pp. 219-248.
- : "La creación del personaje novelesco moderno en el *Quijote*", en: LOZANO MARCO, Miguel Ángel (ed.): *El Quijote, libro abierto*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 13-38.
- : "Espacios y tiempos múltiples: El viaje y la narración de historias", en: CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando y GARCÍA CANO, José Miguel (eds.): *Libros de viaje y viajeros en la literatura y en la historia*, Murcia, Servicio de publicaciones del Museo de la Universidad, 2006, pp. 39-55.
- : "Un viejo y persistente tópico literario: El manuscrito hallado", en: ESTUDIOS ROMÁNICOS, "Homenaje al profesor Joaquín Hernández Serna", volumen 16-17, 2007-2008.
- BAQUERO GOYANES, Mariano: *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1988.
- BARLUCCHI, Andrea: "La búsqueda de dama y fortuna", *La aventura de la Historia*, nº 20. Madrid, 2000, pp. 70-74.
- BEATON, Roderick: *The Medieval Greek Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- BEER, Gillian: *The Romance*, Great Britain, The Critical Idiom, 1982, 2ª ed.
- BERGSON, Henri: *Memoria y vida*, textos escogidos por Guilles Deleuze, Madrid, Alianza, 1987.

- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> Carmen: *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo: *Libros de caballerías* (2 volúmenes), Madrid, Bailly-Bailliére e hijos, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1907.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal: *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989.
- BRETON, André: *Manifiestos del Surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Madrid, Guadarrama D. L. 1980.
- BUCKLEY, Ramón: *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Ediciones Península, 1982.
- BUENDÍA, Felicidad: *Libros de caballerías españoles: El Caballero Cifar, Amadís de Gaula y Tirante el Blanco*, Madrid, Aguilar, 1954.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel: "La iniciación caballeresca del "Amadís", en LACARRA, M<sup>a</sup> Eugenia (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1991.
- CALVINO, Italo: *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets, 1993.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando: *Literatura románica medieval I. Narrativa*. Murcia, Ediciones Límites, 1984.
- CASTELLET, José María: *La hora del lector*, Barcelona, Península-Ficciones, 2001.
- CHEVALIER, Maxime: *Lecturas y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.
- CURTIUS, Ernest Robert: *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *El rey se divierte*, Madrid, Alianza, 2006.
- : *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- DEYERMOND, Alan: "The lost genre of medieval Spanish literature", en BUSTOS TOVAR, Eugenio (coord.): *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas, I*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 791-814.
- DUCE GARCÍA, Jesús: "Magia y maravillas en los libros de caballería hispánicos", en LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, M<sup>a</sup> Carmen (eds.): *Amadís de Gaula: quinientos años después (Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 191-200.
- ECO, Umberto: *Sobre Literatura*, Barcelona, Debolsillo, 2005.

- EISENBERG, Daniel: "El problema del acceso a los libros de caballerías", *Ínsula*, 584-585, 1995, pp. 5-7.
- : "The General Estoria: Sources and Sources Treatment", *Zeitschrift für romanische philologie*, 89, 1973, pp. 206-227.
- y MARÍN PINA, M<sup>a</sup> Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensa Universitaria de Zaragoza, 2000.
- ERDAL JORDAN, Mery: *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.
- ESPADALER, Antón M. (ed.): *Novelas caballerescas del siglo XV. Historia de Jacob Xalabín. Curial y Güelfa. Tirante el Blanco*, Madrid, Espasa Calpe, 2003.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia: "Cartas de caballeros. Usos epistolares en el *Floriseo* de Fernando de Bernal", en: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, M<sup>a</sup> Carmen (eds.): *Amadís de Gaula: quinientos años después (Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 205-228.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín: "Prólogo" de: CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio: *La campana de Huesca*, Madrid, Tebas, 1976.
- FARAL, Edmond: *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Champion, 1987.
- FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: "El unicornio" de Manuel Mujica Láinez: tradición literaria y constantes genéricas", *Revista Iberoamericana*, Vol. LVIII, n<sup>o</sup> 159, pp. 407-421.
- FERRERAS, Juan Ignacio: "La materia castellana en los libros de caballerías (hacia una nueva clasificación)", en: *Philologica Hispaniensa in honorem Manuel Alvar, III: Literatura*, Madrid, Gredos, pp. 121-141.
- : *La novela por entregas: 1840-1900 (concentración obrera y economía editorial). Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1972.
- FLORI, Jean: *La caballería*, Madrid, Alianza Historia, 2001.
- FRYE, Northrop: *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.
- GALDONA PÉREZ, Rosa: "Mundos ficcionales en el texto: una teoría semántica de la narración", en: *Actas del V Encuentro de Jóvenes Hispanistas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp.13-16.

- GARCIA BERRIO, Antonio; HUERTA CALVO, Javier: *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GARCÍA GALIANO, Ángel: "Desarraigo, adolescencia y extravagancia: esbozo de mi poética en la narrativa de mi generación", en: OREJUDO, Antonio (ed.): *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del s. XXI*, Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2004, pp. 39-64.
- GARCÍA GUAL, Carlos: *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1974.
- : *Apología de la novela histórica*, Barcelona, Península, 2002.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Entrevistas y declaraciones (1933-1936)*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, RBA Editores, 1998.
- GARCÍA LORCA, Francisco: *Federico y su mundo*, Granada, Editorial Comares-Fundación Federico García Lorca, 1997.
- GAYANGOS, Pascual de: *Catálogo Razonado de los Libros de Caballerías*, Madrid, Biblioteca de autores españoles, 1857.
- GENETTE, Gérard: "Géneros, tipos, modos", en: GARCÍA GALLARDO, Miguel Ángel (ed.): *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 183-239.
- : *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979.
- : *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra Crítica y Estudios Literarios, 1998.
- : *Palimpsestos. La escritura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- GIL-ALBARELLOS, Susana: *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1999.
- GIMFERRER, Pere (ed.): *Curial y Güelfa*, en: ESPADALER, Antón M.: *Novelas Caballerescas del siglo XV*, Madrid, Espasa-Biblioteca de Literatura Universal, 2003.
- GÓMEZ-MONTERO, Javier: *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El espejo de caballerías (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen, Niemeyer, 1992.
- GÓMEZ MORENO, Ángel: *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de Mío Cid a Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

- GÓMEZ REDONDO, Fernando: “El paradigma de la mancebía en el *Amadís de Gaula*”, en: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, M<sup>a</sup> Carmen (eds.): *Amadís de Gaula: quinientos años después (Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 283-316.
- : *Historia de la prosa medieval castellana II*. Madrid, Cátedra Crítica y Estudios Literarios, 1999.
- GRACIA ALONSO, Paloma: “Sobre la tradición de los autómatas en la *Ínsola Firme*. Materia antigua y materia artúrica en el *Amadís de Gaula*”, *Revista de literatura medieval*, n<sup>o</sup> 7, 1995, pp. 119-136.
- GRACIA NORIEGA, José Ignacio: *El reino mágico de Arturo*, Madrid, La esfera de los libros, 2009.
- GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- GULLÓN, Ricardo: *La novela lírica*, Madrid, Cátedra Crítica y estudios literarios, 1984.
- GUTIÉRREZ, Santiago: *Merlín y su historia*, Madrid, Alianza Biblioteca Artúrica, 1999.
- HARO CORTÉS, Marta: “La mujer en la aventura caballeresca: dueñas y doncellas en el *Amadís de Gaula*”, en: BELTRÁN, Rafael (ed.): *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pp. 181-218.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M<sup>a</sup> Carmen: *El cuento medieval español. Revisión crítica y antología*, Murcia, Universidad, 1997.
- HUET, Pierre Daniel: *Traité de l'origine des romans*, Germany, Omnitypre Gesellschaft Nachf, 1966.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La Generación del 98*, Madrid, Austral, 1997.
- LANUZA, José Luis: *Las brujas de Cervantes*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1973.
- LOT, Ferdinand: *Étude sur le Lancelot en prose*, París, Champion, 1954.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: “Los libros de caballerías y la imprenta”, en: *Amadís de Gaula, 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.

- 
- : *De los libros de caballerías manuscritos al Quijote*, Madrid, Sial Ediciones, 2004.
- LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1966.
- : *La novela histórica*, México, Ediciones Era, 1977, 3ª ed.
- MANGUEL, Alberto: *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza, 2005.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro: "Los juglares de gesta: Desmontando algunos tópicos", *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, nº 1, 2006, pp. 99-102.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel: *Cervantes y el Quijote hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2009.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel: *La novela corta*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1993.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio: *Cervantes comenta El Quijote*, Madrid, Cátedra Crítica y Estudios Literarios, 2008.
- MARX, Jean: *La légende Arthurienne et le Greal*, París, Presses Universitaires, 1952.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Orígenes de la novela I-II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M.: "Tres gigantas sin piedad: Gromadaça, Andandona y Bandaguida", en: BELTRÁN, Rafael (ed.): *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pp. 219-234.
- MONTESINOS, José F.: *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Madrid, Castalia, 1982, 4ª ed.
- NIETZSCHE, Friedrich: *La Gaya Ciencia*. Barcelona, El barquero, 2003. 3ª ed.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones del Quijote*, ed. Julián Marías, Madrid, Cátedra, 1990.
- PENALVA, Joaquín Juan: "De cómo el *roman fusion* llegó a serlo: prehistoria literaria de una nueva fórmula narrativa", en: *Anales de Literatura Española*, nº 17, 2004, pp. 89-105.
- PEÑA-ARDID, Carmen: *Literatura y Cine*, Madrid, Cátedra, 2009.
- POPEANGA, Eugenia: "Mito y realidad en los libros de viajes medievales" en: BELTRÁN LLAVADOR, Rafael; CANET VALLÉS, José Luis; SIRERA TURO,

- 
- Josep Lluís (eds.): *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, pp. 73-81.
- POZUELO YVANCOS, José María: *Poética de la Ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- : *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1994.
- PRIETO, Antonio: *La prosa española del siglo XVI (I)*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis; LANGA PIZARRO, Mar: *Manual de Literatura española actual*, Madrid, Castalia Universidad, 2007.
- PROPP, Vladímir: *Folclore y realidad. Tres ensayos sobre el folclore*. Madrid, Alianza, 2007.
- : *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- RANK, Otto: *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós Studio, 1991.
- REY HAZAS, Antonio: “Introducción a la novela del Siglo de Oro” I (Formas de la narrativa idealista), en VV.AA. *Edad de Oro I*, Madrid, Departamento de Literatura Española, Universidad Autónoma de Madrid, 1982, pp. 65-105.
- RILEY, Edward C.: “Romance y novela en Cervantes”, en: *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, Madrid, 1981, pp. 5-14.
- : *Introducción al Quijote*, Barcelona, Crítica, 2000.
- : *La rara invención*, Barcelona, Crítica, 2001.
- RIQUER, Martín de: *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Austral, 1967.
- y VALVERDE, José María: *Historia de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 2007.
- RODRÍGUEZ FONTELA, María de los Ángeles: *La novela de autoformación*, Kassel, Reichenberger, 1996.
- ROMERO TOBAR, Leonardo: “De Melusina a Medusina (sobre la Quexa y Aviso de Juan de Segura)”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, nº 7, 1988, pp. 133-141.
- RUBIO TOVAR, Joaquín (ed.): *Viajes medievales I*, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 2006.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio: *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1995.
- RYCHNER, Jean: *La chanson de geste: Essai sur l'art épiques des jongleurs*. Librairie Girard Lille, 1955.



- SALES, Emilio: *De Narnia a Hogwarts: magia, religión y fenómeno mediático*, Valencia, Ediciones del Laberinto, 2006.
- SAMONÁ, Carmelo: “Los códigos de la *novela sentimental*”, en: RICO, Francisco (coord.): *Historia y crítica de la Literatura española. Edad Media*, Madrid, Crítica, 2000, pp. 376-380.
- SANZ VILLANUEVA, Santos: *Historia de la literatura española. El siglo XX: Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1994.
- SCHOLES, Robert; KELLOGG, Robert: *The nature of narrative*, Oxford University Press, 1981.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio: *Historia de la novela española (1936-2000), I*, Madrid, Cátedra-Crítica y estudios literarios, 2001.
- SPITZER, Leo: “Historia y poesía en el *Cantar del Cid*”, en: RICO, Francisco (coord.): *Historia y crítica de la Literatura española. Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 101-105.
- SULLÁ, Enric: *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998.  
 ———: *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996.
- TRAPIELLO, Andrés: “Un retrato de Juan Perucho”, *Poesía en el campus (Revista de poesía)*, nº 38, Universidad de Zaragoza, 1996-1997, pp. 6-7.
- TENREIRO, Ramón María: *Libros de caballerías*, selección y prólogo, Madrid, Instituto-Escuela, Junta para la ampliación de estudios, 1935.
- TODOROV, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.  
 ———: *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978.
- TOMACHEVSKI, Boris: “La elección del tema”, en: TODOROV, Tzvetan (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1970, pp. 199-232.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 2004.
- TRUJILLO, José Ramón: “Magia y maravillas en la materia artúrica hispánica. Sueños, milagros y bestias en la *Demanda del Santo Grial*”, en: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; MARÍN PINA, M<sup>a</sup> Carmen (eds.): *Amadís de Gaula: quinientos años*

- 
- después (Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 789-818.
- VALDÉS, Juan: *Diálogo de la lengua*, edición de José Fernández Montesinos, Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- VALLE INCLÁN, Ramón María del: *Entrevistas*, ed. Joaquín del Valle-Inclán, Madrid, Alianza, 2000.
- VARGAS LLOSA, Mario: *Carta de Batalla por Tirant lo Blanch*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
- VILLANUEVA, Darío: “La novela”, en *Letras españolas 1976-1986*, Madrid, Castalia-Ministerio de Cultura, 1987.
- WILLIAMSON, Edwin: “Cervantes y Chrétien de Troyes: La destrucción creadora de la narrativa caballeresca”, en: LACARRA, María Eugenia: *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1991, pp. 145-164.
- : *El Quijote y los libros de caballerías*, presentación de Mario Vargas Llosa, Madrid, Taurus, 1991.
- WILLIS, Raymond S.: “Mester de clerecía. El Libro de Alexandre y la tradición de la cuaderna vía”, en: RICO, Francisco (coord.): *Historia y crítica de la literatura española, Edad Media*. Barcelona, Crítica, 1979, pp. 141-144.
- ZUMTHOR, Paul: *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994.

## OBRAS LITERARIAS

- AA.VV: *Aventuras de libros de caballerías*, Jesús Maire Bobes (ed.), Madrid, Akal, 2007.
- AA.VV: *Libros de caballerías castellanos. Una antología*, Carlos Alvar y José Manuel Megías (eds.): Barcelona, Debolsillo, 2004.
- AA.VV: *Textos medievales de caballerías*, José María Viña Liste (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.

- ALDECOA, Ignacio: "Amadís", en *Cuentos completos 1949-1969*, Madrid, Alfaguara, 1995.
- ALFONSO X: *Las Siete Partidas*, en *Antología*, Barcelona, Orbis, 1983.
- ANDERSEN, Hans Christian: *Cuentos*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004.
- ANÓNIMO: *Beowulf y otros poemas antiguos germánicos (siglo VII-VIII)*, trad. Luis Lerate, Barcelona, Seix Barral, 1974
- ANÓNIMO: *Cantar de Roldán*, ed. Isabel de Riquer, Madrid, Gredos, 1999.
- ANÓNIMO: *Cuestión de amor*, prólogo de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Creds, 1965.
- ANÓNIMO: *El baladro del sabio Merlín*, ed. José Javier Fuente del Pilar, Madrid, Miraguano Ediciones, 2007, 2ª ed.
- ANÓNIMO: *La búsqueda del Santo Grial*, traducción e introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Biblioteca artúrica, 1997.
- ANÓNIMO: *La muerte del rey Arturo*, traducción e introducción de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Biblioteca artúrica, 1997.
- ANÓNIMO: *Los Nibelungos*, versión de Franz Keim y traducción de Carmen Bravo Villasante, Palma de Mallorca, El Barquero, 2007, 2ª ed.
- ANÓNIMO: *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1998, 13ª ed.
- ANÓNIMO: *Libro del Cavallero Zifar*, ed. Cristina González, Madrid, Cátedra, 2001.
- ANÓNIMO: *Mahâbhârata*, adaptación de A.K. Coomaraswamy y S. Nivedita, Palma de Mallorca, Los pequeños libros de la sabiduría, 2009.
- ANÓNIMO: *Poema de Mío Cid*, ed. Colin Smith, Madrid, Cátedra, 1981, 8ª ed.
- ANÓNIMO: *Tristán de Leonís*, Barcelona, Creds, 1965.
- ARIOSTO, Ludovico: *Orlando furioso*, Madrid, Espasa clásicos, 2010.
- BARCELÓ, Elia: *El vuelo del Hipogrifo*, Barcelona, Lengua de Trapo, 2002.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas*, Madrid, Cátedra, 2006.
- BÉROUL: *Tristán e Iseo*, ed. Roberto Ruiz Capellán, Madrid, Cátedra Letras Universales, 1995, 2ª ed.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Decamerón*, ed. María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra-Letras Universales, 1998.
- BIBLIA DIDÁCTICA, Madrid, SM-PPC, 2005, 14ª ed.
- BORGES, Jorge Luis: *Nueva antología personal*, Barcelona, Club Bruguera, 1980.

- : *Ficciones*, Barcelona, Planeta, 1985.
- : *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza, 1997.
- CABALLERO BONALD, José Manuel: *Somos el tiempo que nos queda: Obra poética completa (1952-2005)*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 1977.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio: *La campana de Huesca*, Madrid, Tebas, 1976.
- CAPELLÁN, Andrés el, *Libro del amor cortés*, Madrid, Alianza, 2006.
- CARPENTIER, Alejo: *El reino de este mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- : *Viaje a la semilla*, Madrid, Alianza Cien, 1993.
- CERNUDA, Luis: *La realidad y el deseo*, Madrid, Castalia, 1991.
- CERVANTES, Miguel de: *Novelas Ejemplares*, ed. Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1998, 19ª ed.
- : *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994.
- : *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 1997.
- CUNQUEIRO, Álvaro: *Merlín y familia*, Barcelona, Destino Libro, 2003.
- DARÍO, Rubén: *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, Cátedra, 2000.
- D'ARRAS, Jean: *Melusina*, Madrid, Alianza, 1999.
- DE JESÚS, Teresa: *Libro de la Vida*, Madrid, Cátedra, 1990.
- DÍAZ-MAS, Paloma: *El rapto del Santo Grial*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- (ed.): *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994.
- FERNÁNDEZ, Jerónimo: *Belianís de Grecia*, ed. Lilia E. F. de Orduña, 2 vols., Kassel, Reichenberger, 1997.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Cien años de soledad*, Barcelona, Alfaguara, 2007, edición conmemorativa.
- GIL DE BIEDMA, Jaime: *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 2000, 11ª ed.
- JARNÉS, Benjamín: *Viviana y Merlín*, ed. Rafael Conte, Madrid, Cátedra, 1994.
- MACHADO, Antonio: *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Austral, 1999, 29ª ed.

- 
- MALORY, Sir Thomas: *La muerte de Arturo*, ed. Carlos García Gual, Barcelona, Círculo de Lectores, 2005.
- MARTORELL, Joanot: *Tirante el Blanco*, en *Novelas caballerescas del siglo XV*, Madrid, Espasa- Biblioteca de Literatura Universal, 2003.
- MATUTE, Ana María: *La torre vigía*, Barcelona, Lumen, 1997, 3ª ed.
- : *Olvidado Rey Gudú*, Madrid, Espasa, 1996, 4ª ed.
- MERINO, José María: *Leyendas españolas de todos los tiempos*, Madrid, Booket, 2005.
- MONMOUTH, Geoffrey de: *Historia de los reyes de Britania*, ed. Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Alianza Biblioteca Artúrica, 2004.
- MONTAIGNE, Michel de: *Ensayos*, Barcelona, Planeta-Fundación Gala-Salvador Dalí, 2006.
- MONTEMAYOR, Jorge de: *La Diana*, edición de Asunción Rallo, Cátedra, Letras Hispanas, 1995, 2ª ed.
- MUJICA LÁINEZ, Manuel: *El unicornio*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 6ª ed.
- : *Bomarzo*, Barcelona, Seix-Barral Biblioteca Breve, 1998, 13ª ed.
- PASCUAL, Ángel María: *Amadís*, Madrid, Espasa Calpe, 1943.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón: *Troteras y danzaderas*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Castalia, 1972.
- PERUCHO, Joan: *Libros de caballerías*, Barcelona, Planeta, 1976.
- PRIETO, Antonio: *El embajador*. Sevilla, Andalucía Abierta-Fundación José Manuel Lara, 2005.
- PUÉRTOLAS, Soledad: *La rosa de plata*, Barcelona, Espasa Calpe, 1999.
- RICO, Francisco: *Mil años de poesía europea*, Barcelona, Back List, 2009.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí: *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1996, 3ª ed.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan: *Siervo libre de amor*, introducción, edición y notas de Enric Dolz, *Anexos de la Revista Lemir*, 2004.
- RUIZ, Juan: *Libro de Buen Amor*, ed. de Nicasio Salvador Miguel, Barcelona, Orbis, 1983.
- TIMONEDA, Joan: *El Patrañuelo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1986.
- TROYES, Chrétien de: *El caballero de la carreta*, prólogo y traducción de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual. Madrid, Alianza-Biblioteca artúrica, 1998.

---

———: *El cuento del Grial*, introducción, traducción y notas de Carlos Alvar, Madrid, Alianza Biblioteca Artúrica, 2006.

VALERA, Juan: *Morsamor*, Madrid, Celeste, 2000.

VALLE INCLÁN, Ramón del: *Luces de Bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid, Austral, 1996.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis: *El Diablo Cojuelo*, Madrid, Alba, 1996.

## OBRAS DIGITALIZADAS Y ARTÍCULOS ELECTRÓNICOS

ANÓNIMO: *Libro de Alexandre*, ed. Francisco Marcos Marín, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. [Consulta: 24 de abril de 2008]

Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/libro-de-alexandre--0/>

BÉRTOLO, Constantino: “La novela española de los últimos veinte años: ¿una comedia ligera?”, *Centro Virtual Cervantes-Anuario 2004*, Instituto Cervantes España (2004-2012). [Consulta: 10 de junio de 2010]

Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario\\_04/bertolo/p02.htm](http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/bertolo/p02.htm)

CASCALES, Francisco de: *Tablas Poéticas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. [Consulta: 17 de julio de 2007]

Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tablas-poeticas>.

COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Sevilla, Fondos digitalizados de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla. [Consulta: 23 de julio de 2005]

Disponible en: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>

EISENBERG, Daniel: “Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. [Consulta: 29 de septiembre de 2006]

Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romances-of-chivalry-in-the-spanish-golden-age-0/html/ffcd58ce-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_37.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romances-of-chivalry-in-the-spanish-golden-age-0/html/ffcd58ce-82b1-11df-acc7-002185ce6064_37.html#I_1_)

- GULLÓN, Ricardo: “Benjamín Jarnés”, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2006.  
 Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/benjamn-jarns>. [Consulta: 2 de agosto de 2010]
- LACARRA, María Jesús: “El apólogo y el cuento oriental en España”, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2008. [Consulta: 28 de octubre de 2009]  
 Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-aplogo-y-el-cuento-oriental-en-espaa-0/>
- LEOPARDI, Giacomo: “Amor y Muerte”, Canto XXVII,  
<http://amediavoz.com/leopardi.htm>. [Consulta: 24 de junio de 2007]  
 Disponible en: <http://amediavoz.com/leopardi.htm#AMOR Y MUERTE>
- LYTRA, Drosoula: “Reseña de libros”, *Thesaurus*, tomo XXXVII, nº 1, 1982. Centro Virtual Cervantes. [Consulta: 27 de febrero de 2010]  
 Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/boletines/1982.htm>.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de: “El Romanticismo y los románticos”, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2000. [Consulta: 2 de noviembre de 2007]  
 Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-y-tipos-matritenses--0/html/ff1a8f8c-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.htm#I\\_16\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-y-tipos-matritenses--0/html/ff1a8f8c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.htm#I_16_)
- MILLÁS, Juan José: “Deseos”, *El País*, 1-V-2009. [Consulta: 4 de mayo de 2009]  
 Disponible en: [http://www.naiandei.net/articulos/deseos.juan\\_jose\\_millas/](http://www.naiandei.net/articulos/deseos.juan_jose_millas/)
- PÉREZ GALDÓS, Benito: “La sociedad presente como materia novelable”, Proyecto de Ensayo Hispánico 2007-2011. [Consulta: 15 de marzo de 2008]  
 Disponible en: <http://www.ensayistas.org/antologia/XIXE/galdos/>  
 ———: “Prólogo a *La Regenta*” (edición de 1901), Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2000. [Consulta: 8 de enero de 2007]  
 Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-regenta--1/>
- ROMERO TOBAR, Leonardo: “Folclore y mitología en la novela del fin de siglo: “Morsamor” de Valera”. Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2003. [Consulta: 1 de octubre de 2007]  
 Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/folclore-y-mitologa-en-la-novela-del-fin-de-siglo---morsamor-de-valera-0/>
- SOBEJANO, Gonzalo: “La novela ensimismada” (1980-1985), Universidad de la Rioja, 2001-2012. [Consulta: 18 de agosto de 2010]

Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=120619>

VALERA, Juan: “De la naturaleza y carácter de la novela”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. [Consulta: 22 de julio de 2007]

Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-la-naturaleza-y-caracter-de-la-novela--1/>

ZOLA, Émile: “Le roman experimental”, Paris, Charpentier, 1880, 2ª ed., Internet Archive. [Consulta: 30 de abril de 2009]

Disponible en: <http://archive.org/details/leromanexprimen01zolagoog>



