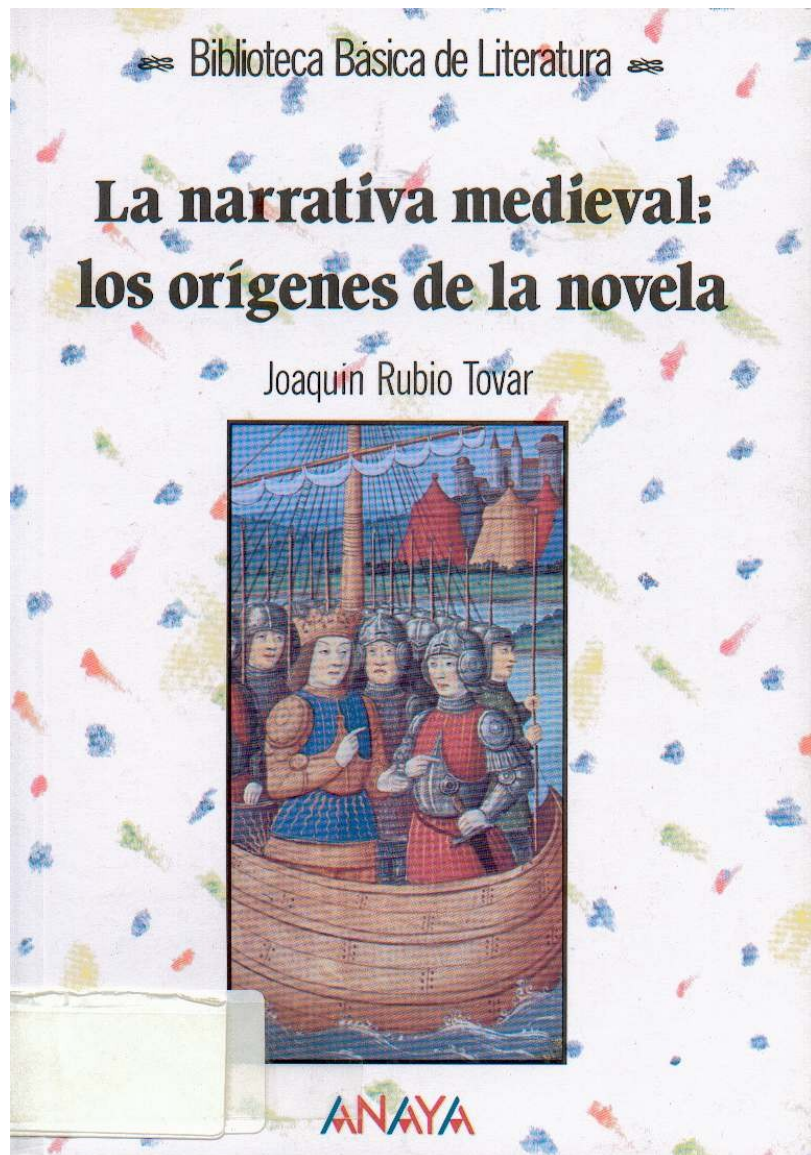


Joaquín Rubio Tovar

La Narrativa Medieval:

Los Orígenes de la Novela



Índice

Joaquín Rubio Tovar.....	1
La Narrativa Medieval:.....	1
Índice.....	2
LA NOVELA MEDIEVAL: UN MUNDO INAGOTABLE.....	4
EL ROMAN Y LA NOVELA.....	5
Novela y roman.....	5
LOS RELATOS HISTÓRICOS.....	7
Los anales.....	7
Historias locales e historias universales.....	8
La elaboración de una obra historiográfica.....	8
La evolución del género historiográfico.....	10
La Crónica de veinte reyes.....	11
Nuevas formas de escribir la historia.....	11
La Crónica de Castilla y la Crónica de Ocampo.....	12
La historiografía en el siglo XV.....	12
Ante la novela histórica.....	13
LA NOVELA MEDIEVAL.....	14
Primeras obras, primeros autores.....	14
Épica y novela.....	15
Una nueva sensibilidad ante el amor.....	15
La leyenda de Tristán e Isolda.....	16
La inventada historia de los reyes de Bretaña.....	16
La materia antigua.....	18
Chrétien de Troyes.....	19
Las novelas inconclusas. Perceval.....	20
Teoría literaria.....	22
El mundo artúrico y la corte.....	22
La novela en prosa: el tema del grial.....	22
Los ciclos de novelas: La vulgata.....	23
La novela en España.....	25
Zifar, Amadís y Tirante: aventuras y caballerías.....	26
ELABORACIÓN DE CRÓNICAS Y NOVELAS.....	28
Recreación de crónicas y novelas.....	28
La tradicionalidad.....	29
Alfonso X y su labor cultural.....	29
FICCION SENTIMENTAL.....	30
Orígenes y componentes del género.....	30
La Celestina: ¿una novela dialogada?.....	32
Los animales en la literatura medieval.....	32
EL CUENTO EN LA EDAD MEDIA.....	33
Dos tradiciones: Oriente y Occidente.....	34
El cuento y el sermón.....	35
El arte de insertar cuentos.....	35
El conde Lucanor.....	35
El Corbacho.....	36
VIAJEROS Y NOVELISTAS.....	37
Un mundo de prodigios.....	38

<u>Los relatos de viajeros.....</u>	<u>38</u>
<u>Principales procedimientos narrativos</u>	<u>39</u>
<u>Bibliografía</u>	<u>40</u>
<u>Estudios:.....</u>	<u>40</u>
<u>Ediciones:.....</u>	<u>41</u>

LA NOVELA MEDIEVAL: UN MUNDO INAGOTABLE

Variados fueron los caminos que llevaron a la creación de la novela medieval. Por un lado, las obras de los historiadores, concebidas primero como obras científicas y elaboradas tras cotejar múltiples fuentes, fueron incluyendo cada vez más leyendas e inventando aventuras ajenas a las fuentes que las habían inspirado. Los relatos históricos abrieron además las puertas a las biografías, en las que tienen cabida distintos géneros, como los relatos de viajes.

Por otro lado, debemos tener muy en cuenta los relatos en verso que escribió en la corte de Champaña Chrétien de Troves (segunda mitad del siglo *xii*). Tro yes, que conocía bien la literatura de su tiempo, así como antiguas leyendas celtas y obras de los autores clásicos, fue autor de una obra original. Sus relatos en verso sirvieron de modelo a muchos escritores y fueron una y otra vez reelaborados. Sus novelas inspiraron la creación de un importantísimo ciclo de obras, ya en prosa, cuyos protagonistas fueron los caballeros de la tabla redonda.

Otro modelo narrativo, la epístola enviada al amigo a quien se cuenta una triste relación amorosa, abrió otro cauce novelesco de gran importancia: la ficción sentimental.

Todos estos relatos se nutren muchas veces de argumentos que provienen de los cuentos de tradición oriental, y además en el *exemplum* medieval encontraron sus autores un modelo que les sirvió como guía para construir sus obras.

Partiendo de leyendas inquietantes, de historias fantásticas y de cuentos procedentes del mundo oriental, los novelistas medievales fueron capaces de crear un universo literario que todavía sigue resultando fascinante en nuestros días.

EL ROMAN Y LA NOVELA

Los orígenes de la novela no se encuentran sólo en la edad media. Es más acertado hablar de varios orígenes y no de uno solo. Durante mucho tiempo los historiadores de la literatura se han centrado en la novela europea y han descuidado obras de otras culturas y otras épocas. La antigüedad romana conoció ya algunas muestras del género. Lo mismo sucede con las culturas asiáticas.

No hubo origen común y tampoco fueron comunes las formas de expresión que fue adoptando. En unas culturas nace en verso y evoluciona hacia la prosa; en otras, sin embargo, es al contrario. Y es que no resulta fácil encontrar una definición de novela que se acomode a todos los desarrollos y variedades que ha ido ofreciendo. Ni siquiera si aislamos todas las muestras del género en un siglo llegaremos a definirlo satisfactoriamente. Siempre habrá obras que se nos escapen, que no se amolden a lo que nosotros creemos que son sus rasgos fundamentales.

Una y otra vez constataremos que la novela nace y se transforma continuamente, y que invade las formas de expresión que le van conviniendo. Cualquier estudio que se emprenda sobre la novela será siempre un estudio sobre sus variantes. Como decía el gran investigador Mijail Bajtin, se trata de un género en «búsqueda permanente», que se autoinvestiga una y otra vez y que revisa continuamente todas sus formas ya constituidas.

Si nos atenemos a la novela de caballerías, cuyo origen es claramente medieval, comprobaremos, por ejemplo, que junto a las novelas más serias y trascendentes surge muy pronto su parodia, su imitación burlesca. (La primera parodia de novelas caballerescas de aventuras es *Dit d'aventures* que data del siglo XIII.)

Novela y roman

El término novela se documenta en español a finales del siglo XV, pero su significado es muy distinto del que le damos hoy. Al hablar de novela nos referimos hoy a novela larga. Entre ésta y el cuento encontramos una obra de más reducidas dimensiones: la novela corta. Sin embargo, esta distinción es muy moderna. En tiempos de Cervantes se entendía por novela (del italiano *novella*) la novela corta. En otras lenguas románicas se acudió a otra terminología. En francés, por ejemplo, a la novela larga se la llamaba *roman* y a la novela corta *nouvelle*. En italiano *romanzo* y *novella* (ya desde el siglo XIII). Lo mismo puede decirse en otras áreas lingüísticas: así, en alemán, *Roman* y *Novelle*, y en inglés *romance* frente a *novel*. En castellano no pudo llamarse a la novela larga *romance* como hubiera sido lógico, pues ya existía este término para designar un género literario. Con el fin de designar entonces la novela o géneros próximos a ésta se acudió a libros para referirse a las autobiografías (*Libro de la vida de Santa Teresa*), a

las obras pastoriles (Los siete libros de la Diana de Jorge de Montemayor) e incluso a las novelas de caballerías (Libro del caballero Zifar de Ferrant Martínez); se acudió a vida para las novelas picarescas (La vida del Lazarillo de Tormes) o incluso a tratado para un género de origen medieval, muy próximo ya a la novela: las ficciones sentimentales (Tractado de amores de Arnalte y Lucenda de Diego de San Pedro). Conviene que nos detengamos brevemente en la distinción entre roman y novela.

Hablar de roman (que proviene de un adverbio latino romanice) significaba que no se hablaba latín, sino lengua vulgar. Una obra en roman quería decir que estaba escrita en lengua vulgar. Romançar quería decir hablar o escribir romance o bien traducir del latín. Durante mucho tiempo, roman quería decir ambas cosas: una lengua que no es el latín y composición escrita en lengua vulgar. En Chrétien de Troyes (siglo XII), roman significaba ya algo parecido a lo que hoy es la novela y, en cualquier caso, comenzaba a separarse de la historia, de la épica y de otros géneros. En el siglo XV puede leerse romanicus, que había pasado a significar «novelesco», «relacionado con las caballerías, con la fantasía». En el siglo XVI, la novela tampoco era un género bien definido y que gozase de una tradición que la hubiera estudiado. En una de las muchas conversaciones sobre literatura que se sostienen en el Quijote, el canónigo califica a Amadís de Gaula de «fábula milesia» (I, XLVII) y no de novela. Hablar de novela era referirse a lectura frívola. Y es que es un género que no fue estudiado en ningún tratado de teoría literaria ni de la antigüedad (no aparece en la Poética de Aristóteles) ni en la edad media (que no dispuso nunca de una teoría muy precisa de los géneros literarios). La novela podía servirse del verso y de la prosa, podía adoptar todos los tonos (desde la burla al profundo análisis psicológico o la aventura), se servía de otros géneros y podía tocar todos los temas. La novela nació, pues, con una gran libertad, pero para adquirir carta de naturaleza hubo de aproximarse a otros géneros de prestigio, estudiados en las retóricas y las preceptivas. Su vinculación con el género histórico fue muy grande desde el principio.

Ciñéndonos ya a Europa podemos comenzar señalando que la novela medieval nació -no podía ser de otra manera como consecuencia de la unión de distintos rasgos formales y de distintos temas, algunos de los cuales pueden relacionarse con la literatura antigua, con los relatos históricos y con leyendas de origen celta. Recordemos, sin embargo, que nació como un género distinto de la novela antigua, destinado también a un público diferente. De todas estas cuestiones trataremos enseguida.

LOS RELATOS HISTÓRICOS

El conocimiento de los hechos del pasado y el estudio de su valor ejemplar para generaciones posteriores constituyó una ocupación importante de historiadores y filósofos del medievo. Las obras de historia figuran en muchísimos catálogos de bibliotecas medievales y son testimonio del enorme interés que despertaba. Hoy sabemos además que la literatura de ficción medieval nació, en buena medida, vinculada a las obras de historia.

Como tantos otros géneros del medievo, la historia comenzó a escribirse en latín y en esta lengua se conservan textos importantísimos que influyeron después en las primeras obras que se compusieron en romance. Entre las primeras obras históricas no siempre escritas en latín que se conservan debemos recordar los anales.

Los anales

Se trata de unos escuetos registros de noticias que comenzaban en la edad antigua y solían alcanzar los tiempos presentes. En monasterios, pero también en lugares no relacionados con la clerecía, se iban anotando de forma concisa los sucesos más notables que tenían lugar en la localidad o en la región. Estas sencillas noticias que se referían a hechos muy variados, desde el clima (sequías, lluvias), la llegada de una reliquia o la celebración de una batalla, fueron después recopiladas en libros a los que llamamos anales. Los anales fueron copiados (total o parcialmente) una y otra vez, de suerte que los monjes los iban completando, apuntando noticias desconocidas o sucesos que se iban produciendo después. Generalmente se les suele dar el nombre del lugar en el que aparecen sin respetar el sitio en el que fueron compuestos y sin tener en cuenta las noticias que predominan en ellos.

La importancia de los anales es grande por varias razones. Primero, porque facilitan a los historiadores muchas noticias de las que no se ha encontrado otra documentación. Segundo, porque ofrecían una forma de organizar los relatos históricos que resultaba muy útil (solía hacerse año por año, de ahí que se les llame anales) a la hora de situar los sucesos de una manera lógica. Téngase en cuenta que en las obras históricas como las que mandó componer Alfonso X se contaba simultáneamente lo que había sucedido en países y áreas geográficas muy distintas. Los anales ofrecían la posibilidad de poder contar de manera simultánea hechos ocurridos en civilizaciones muy diferentes. Este procedimiento es muy importante para comprender la composición de las obras historiográficas medievales.

Historias locales e historias universales

Las obras de contenido histórico más importantes que se escribieron en la edad media española fueron la Estoria de España y la General Estoria, nacidas ambas del impulso de Alfonso X (1221-1284). Además de su envergadura, es necesario destacar que ambas fueron escritas directamente en castellano. Hasta entonces, el castellano no había pasado de ser una lengua que servía de puente entre otras. Para traducir una obra del hebreo o del árabe al latín, se realizaba primero una versión en castellano y después ésta se trasladaba al latín. Alfonso X abandonó este procedimiento (que había sido practicado en la Escuela de Traductores de Toledo) y se convirtió el castellano en lengua principal de todo el proceso de traducción. Este cambio sustancial permitió acceder a estas obras a un público más numeroso que si se hubieran compuesto en latín.

Los modelos que se siguieron para componer estas obras eran sobre todo (aunque no exclusivamente) libros escritos en latín. De entre todos sus modelos destacará *De rebus Hispaniae* (Historia de los hechos de España) de Rodrigo Jiménez de Rada (llamado El Toledano) escrita en el tiempo de Fernando III, entre los años de 1243 y 1246. Esta obra supuso un avance notable frente a las compilaciones cronísticas anteriores, como la *Crónica najerense*, *Chronicum mundi* y, desde luego, las genealogías y los anales. De sus páginas se desprende una nueva forma de organizar el relato histórico. Don Rodrigo convirtió la historia de los godos en el eje sobre el que giraba la historia de España, de manera que los pueblos que habían invadido y sometido la península a una disciplina que no fuera la de los godos fueron considerados invasores. Al tiempo que era novedosa en el contenido, lo era también en la forma. Don Rodrigo rehizo con criterio propio las narraciones históricas que recibió y las sometió a su interpretación personal, al tiempo que organizó estas fuentes en un conjunto estructurado. Completó además la historia leonesa con la de Navarra, Aragón y Portugal y se interesó por romanos, bárbaros y árabes, a los que dedicó obras complementarias.

Una de las fuentes de El Toledano pasó a ser también columna vertebral de la Estoria alfonsí. Me refiero a *Chronicum mundi* compuesta en 1236 por el entonces diácono de León, Lucas de Tuy. La obra defendía una visión de la historia favorable a León frente al carácter procastellano de don Rodrigo.

La elaboración de una obra historiográfica

Para entender el sentido de una obra historiográfica medieval, es necesario comprender el proceso que se desarrollaba desde el momento en el que se recogían los primeros materiales hasta que el texto estaba preparado para copiarse. Es decir, debemos atender al proceso de gestación de estas obras, a la forma en que trabajaban los equipos que dirigía el rey, al método que seguían los historiadores, los objetivos que perseguían, etc. Comenzaremos entonces señalando los distintos estados de elaboración que sufrían estos textos.

El camino previo a la redacción de un solo capítulo de las obras históricas era laborioso y complicado. El primer paso del largo itinerario se iniciaba con la recopilación de todos los libros que versaban sobre la materia y también con la de todos aquellos que informasen de alguna noticia, por pequeña que fuera, relacionada con el asunto que fuera a tratarse. Sabemos que para la elaboración de la Estoria de España (también la llamaremos Crónica general), por ejemplo, Alfonso X pidió al cabildo de Albelda y a Santa María de Nájera más de 20 códices que iban a utilizarse con profusión en los 100 primeros capítulos de la Crónica. Las palabras del prólogo nos lo confirman:

«Mandamos ayuntar quantos libros pudieran aver de istorias en que alguna cosa contassen de los fechos de Espanna (...) et compusiemos este libro de todos los fechos que fallar se pudieran della, desde el tiempo de Noe fasta el nuestro,

Reunidos los volúmenes, no debemos olvidar la selección de material realizada por el rey, tal y como se indica en la General estoria, la historia universal que mandó componer el monarca:

«Despues que ove fecho ayuntar muchos escriptos e muchas estorias (...) escogi dellos los mas verdaderos e los meiores que y sope, e fiz ende fazer este libro,

Tras la recopilación se iniciaba el proceso de la traducción de los textos latinos y árabes al castellano. Si atendemos a la Estoria de España, encontraremos que se apoya en la obra de don Rodrigo Jiménez de Rada, *De rebus Hispaniae*, y en algunos de los apéndices que la completaban, como la *Historia Arabum*. Alfonso X otorgó a este texto de El Toledano la máxima autoridad historiográfica, como ya quedó señalado. A *De rebus Hispaniae* le siguió muy de cerca en grado de autoridad *Chronicum mundi* de Lucas de Tuy. Esta obra completa frecuentemente la de don Rodrigo y en algún caso es preferida. *De rebus Hispaniae* y *Chronicum mundi* fueron traducidas y a partir de ambas parece que se compuso un único texto. A éste se le fueron sumando noticias que provenían de nuevas fuentes y que en algún pasaje desplazan a los relatos citados. Destaquemos la *Historia Roderici* (una historia de El Cid compuesta en latín), la perdida *Historia de la destrucción de Valencia* debida al historiador árabe Ben Alcama y pasajes de la poesía épica: *Mocedades de Rodrigo*, el *Cantar de las particiones*, *Cantar de Sancho II*, *Cantar de mio Cid*, *Cantar de la mora Zaida*, todos ellos previamente prosificados. A todo este material se incorporaban noticias de los anales, como el *Liber regum* y otros.

Lo hasta aquí expuesto ilustra claramente cómo el proyecto de Alfonso X rompía con la simple biografía de reyes característica de la historiografía clerical anterior. Pero no eran las únicas novedades. Una vez que se disponía del corpus completo de noticias, se encuadraba la narración en un casillero cronológico, de suerte que se iban repartiendo los sucesos por años de reinado, con lo que se conseguía presentar de manera simultánea todas las monarquías de la península. Finalmente, se confrontaba la historia nacional con los sucesos más destacados de la historia universal: la sucesión de los pontífices de Roma, los reyes de Francia, la cronología de los árabes, etc. y se realizaba un ajuste cronológico entre la era hispánica, la de la encarnación y la era de los musulmanes. Las cronologías de Sigeberto y de Martín Polono servían de guías a los compiladores alfonsíes. Con ello se organizaba un relato en el que se incluía toda la información de acuerdo con una cronología.

Si añadimos a estos pasos antes señalados el cuidado estilístico y la unificación del castellano que debía utilizarse en la redacción, tendremos un bosquejo aproximado de la compleja labor alfonsí para elaborar la Estoria. Los capítulos podían empezar a copiarse.

La evolución del género historiográfico

Pero la Estoria de España no llegó a completarse siguiendo todos y cada uno de los pasos que he descrito más arriba. De sus lagunas y carencias hemos aprendido mucho acerca de la construcción y concepción del género histórico así como de su evolución posterior.

Así pues, no todos los manuscritos que conservamos contienen el texto definitivo que salió de la cámara alfonsí. Muchos de ellos ofrecen un estilo amplificado y elegante, otros muestran un estilo menos adornado. Se aprecian además otras diferencias que no es posible reducir sólo a cuestiones estilísticas: el orden en el que se narran los sucesos varía, así como la estructura de los capítulos y las fuentes utilizadas.

Se han ofrecido distintas razones para explicar estas diferencias entre los manuscritos. Parece que los equipos de historiadores que dirigía el rey se disolvieron tras la muerte del monarca, lo que trajo consigo una dispersión de todos los materiales reunidos. Debieron quedar entonces ejemplares a medio redactar, cuadernos de trabajo incompletos, traducciones sólo empezadas, etc. La relación que existe entre los casi 100 manuscritos que se conservan de la obra es difícil de precisar. Existe parecido, por ejemplo, entre muchos pasajes de distintas crónicas posteriores a la de Alfonso X, como la Crónica de veinte reyes o la Crónica de Castilla. Se aventuró entonces la hipótesis de un posible origen común a todas ellas y en este punto han surgido opiniones encontradas. Algunos autores sostienen que existió una especie de borrador común a todas las crónicas que ofrecen semejanzas. En este borrador aparecerían ya muchas posibilidades que podrían haberse desarrollado en otras crónicas. Otros autores sostienen que algunos historiadores, al comprobar los errores y las lagunas que aparecían en la parte final de la obra, habían decidido completarla, de ahí que tradujeran otra vez las fuentes y ordenaran el material histórico de manera más convincente y rigurosa.

Sabemos en cualquier caso que la Estoria de España no quedó acabada. Cuando la tarea compilatoria se vio interrumpida, parece lógico pensar que debieron de quedar numerosos trechos de la Estoria sin organizar, fragmentos quizá acabados, otros iniciados, quizá traducciones de pasajes dudosos, etc. La hipótesis de que todo este material quedara recogido en cuadernos de trabajo que se dispersarían puede ayudar a explicar algunas anomalías entre las primeras reelaboraciones que sufrió la obra. Cuando las escuelas alfonsíes se disolvieron comenzaron a producirse diferencias en la manera de entender y componer la Estoria. Aun a riesgo de simplificar, pueden enunciarse dos direcciones básicas. Una está protagonizada por una orientación que pretende una vuelta a los procedimientos compilatorios alfonsíes. Se trata de la «versión crítica» que aparece recogida en especial en la Crónica de veinte reyes. El otro camino fue el de la novelización de la historia, la incorporación de textos épicos tardíos y el abandono del rigor compilatorio alfonsí. Es el caso de la Crónica de Castilla. De estas dos orientaciones me ocupo a continuación.

La Crónica de veinte reyes

Según algunos autores, parece que ya en tiempos de Alfonso X hubo un historiador o equipo de historiadores que intentó perfeccionar la Estoria después de un minucioso examen crítico de su contenido. El resultado fue lo que se ha venido a llamar «versión crítica» conservada en la Crónica de veinte reyes y en algunas partes de la Crónica general que editó Ocampo en 1541. Se trata de una refundición crítica con retoques cronológicos, con cambios en el orden de sucesos y con mayor fidelidad a las fuentes. En efecto, desde el reinado de don Pelayo hasta casi el final de la crónica (Alfonso XI), encontramos una versión de la historia que fue resultado de un examen minucioso. Los estudios realizados hasta el momento prueban que esta versión se realizó sobre textos alfonsíes y consistió en una reelaboración de la Estoria de Alfonso X, pero con conocimiento de las técnicas historiográficas que instauró el rey. Esto probaría la antigüedad de la Crónica de veinte reyes, que pudo llevarse quizá a cabo en el mismo taller que dirigía Alfonso X.

Nuevas formas de escribir la historia

Varias son las razones que explican los cambios que experimentó el modo de escribir la historia entre finales del siglo XIII y principios del XIV. Los equipos de trabajo alfonsíes se habían marcado el objetivo de contar una historia de sucesos verdaderos. El racionalismo didáctico y un escrupuloso respeto a las fuentes, que no favorecían las digresiones fantásticas, dirigían la magna empresa. Al desmembrarse las escuelas alfonsíes, decayó el rigor exigido por la orientación del monarca, lo que favoreció una evolución del género historiográfico que permitió experimentar nuevas técnicas y procedimientos de narrar la historia. Entre ellos debemos destacar la inclusión de episodios inventados, los adornos retóricos y elementos que hoy consideraríamos característicos de la novela.

Al tiempo que se modificaron los procedimientos alfonsíes, aparecieron como frutos del nuevo espíritu unas crónicas fragmentarias, que no se ocupaban de la parte más antigua de la Estoria por considerarla invariable. La parte más reciente, en cambio, sufrió algunas renovaciones. Los cronistas sintieron como un hecho muy importante el momento en que Castilla y León se unieron en un solo reino con la subida al trono de Fernando I. Ésta era la parte de la historia que más «renovaron» los juglares.

Por un lado, entonces, los métodos historiográficos alfonsíes se habían relajado. En una versión de la Crónica general compuesta en 1289 es palpable la ignorancia de los procesos compilatorios primeros: se abandona el criterio cronológico, no se incluye información de la historia europea, se prescinde de datos analísticos, no se compilan datos al modo alfonsí y cuando aparece alguna dificultad, por ejemplo versiones contradictorias de un mismo suceso, se echa mano de una simple traducción de la obra de Jiménez de Rada sin cotejar más textos.

Por otro lado, una de las fuentes considerada sólo como una más en los talleres reales, el cantar de gesta, era elevada a la categoría de autoridad historiográfica. Como señala Diego Catalán:

«La incorporación a la Crónica general de los temas novelescos de la épica tardía y la libre manipulación de las fuentes a que se acostumbraron los cronistas postalfonsíes facilitaron el desarrollo de un arte nuevo de historiar, más rico en elementos retóricos y más dramático y mas vivo».

La Crónica de Castilla y la Crónica de Ocampo

La Crónica de Castilla parece que data de finales del siglo XIII y comienza con la llegada al trono del rey Fernando I, es decir, que no se refiere para nada a los periodos anteriores de la historia de España. Al no escoger el remoto pasado y al incluir los más tardíos cantares de gesta castellanos, la Crónica logró una gran popularidad hasta finales de la edad media, según nos lo demuestra la abundancia de manuscritos del siglo XV que de ella se conservan.

Los cantares de gesta tardíos cumplen un papel destacadísimo en la obra, pues prácticamente ahogan la información histórica, considerada como la más científica. No se trata sólo de que la Crónica inventase a partir de pasajes épicos, sino que también se fantaseó a partir de pasajes de corte erudito o más científico, en los que no había influencia juglaresca. Así, el cronista pone en boca de personajes históricos parlamentos inventados, introduce acciones que no están exigidas por la coherencia del relato, sino que desean probar la moralidad o una actuación ideal de los personajes. Ejemplo de ello es la narración de la traición de Rueda sufrida por Alfonso VI.

Típicos de esta Crónica son los añadidos inventados para explicar acciones y conductas. En la mayoría de los casos no son más que pura ficción. La iniciativa alfonsí de vulgarizar la historia y de incluir en su texto prosificaciones de los cantares de gesta tuvo finalmente como consecuencia el desarrollo de un nuevo arte historiográfico, más retórico y dramático. La Crónica de Castilla es un buen ejemplo de ello.

La Crónica general publicada por Florian d'Ocampo en 1541 no ha sido estudiada detenidamente. Ninguna de las crónicas a las que me vengo refiriendo lo ha sido, pero la de Ocampo es de las más descuidadas. A pesar de sus graves deficiencias y muchas lagunas, fue uno de los textos cronísticos más difundidos y sabemos que novelistas y dramaturgos (por ejemplo, Cervantes) acudieron a ella en busca de argumentos.

La historiografía en el siglo XV

A lo largo del siglo xv se observa una tendencia que consiste en centrar el interés en la parte reciente de la historia de España y menos en el remoto pasado. Las obras más destacadas de este periodo suelen contar la historia de reyes concretos o de personajes célebres. Ya a finales del siglo XIV encontramos las Crónicas del canciller Pedro López de Ayala (1332-1407), que se ocupan de los reinados de Pedro I, Enrique II, Juan I y de los primeros años de Enrique III. El gran historiador castellano compuso unas obras con un sentido diferente de las de la tradición alfonsí, pues dotó a los personajes -a la

explicación de sus comportamientos- de una fuerza dramática y una complejidad extraordinarias. En cualquier caso, se trata también de una forma muy medieval de componer el relato, constantemente influido por razonamientos que aparecían en los exempla o colecciones de cuentos medievales.

Los historiadores del siglo XV partieron ya de una forma distinta de historiar. Las crónicas se refieren desde el título a un personaje concreto: Crónica de Juan II, Crónica de don Álvaro de Luna, etc. En este cambio parece que fue determinante, como dice Alan Deyermond, la «utilización por parte de los historiadores de las técnicas de representación al vivo, que se habían gestado en las obras de ficción», en aquellas que se inspiraban en los sermones y en las colecciones de cuentos. Se estaba entonces muy cerca de las biografías y la historiografía tomó un camino muy cercano a aquéllas. Recordaremos las colecciones de retratos como Generaciones y semblanzas (h. 1450) de Fernán Pérez de Guzmán y Claros varones de Castilla (1486) de Hernando del Pulgar.

Finalmente mencionaremos el Vectorial o Crónica de don Pero Niño de Díez de Games, relato en el que encontraremos distintas modalidades narrativas como la biografía, el libro de viajes, la obra histórica, etc.

Ante la novela histórica

Con la Crónica sarracena o del rey Rodrigo (hacia 1433) de Pedro del Corral entramos ya en el campo de la novela histórica. La leyenda épica del rey Rodrigo y la pérdida del reino a manos de los musulmanes parece que tiene un origen mozárabe, y fue aprovechada por el historiador árabe Rasis en su importante crónica. Pedro del Corral se inspiró en la Crónica de don Pedro el Cruel del canciller Avala, en la vieja Historia de don Rodrigo Jiménez de Rada y en colecciones de cuentos medievales. Corral debió de ser además un gran conocedor de las novelas que contaban las aventuras de Perceval y de otros caballeros. Este autor revela -y éste es también un procedimiento fundamental de las novelas arturianas como luego veremos- que la historia que cuenta fue escrita antes por dos vasallos del rey Rodrigo, de donde debe deducirse la «veracidad» de las aventuras que se narran en la crónica. Estamos entonces en el campo libre de la ficción. El autor parte de un tema tratado antes con mayor o menor rigor (la pérdida de España a manos de los árabes) y a partir de él fantasea a su antojo añadiendo y quitando personajes y dando al relato un aire claramente novelesco. Menéndez Pidal la llamó «primera novela histórica española».

Si examinamos el camino recorrido por la historiografía desde las rigurosas obras que mandó componer Alfonso X hasta la Crónica sarracena, concluiremos que la novela nació al calor de la historia. La historia era un soporte muy firme, de enorme prestigio en estos siglos y la novela necesitó de su amparo, pues no estaba reconocida como un género con personalidad propia.

LA NOVELA MEDIEVAL

Diferentes hechos relacionados con la evolución de la sociedad y la literatura explican el nacimiento del romance en el norte de Francia hacia la segunda mitad del siglo XII. Destacados medievalistas han señalado en esta etapa la aparición de unas circunstancias que preludian un cambio importante en la mentalidad medieval: la nobleza feudal entra en decadencia, se fundan las primeras universidades y se desarrollan las ciencias médicas, se produce una reforma en los monasterios, al tiempo que se despierta el interés hacia el derecho romano y la lengua árabe. Se trata de un periodo (mediados del siglo XI a finales del siglo XIII) en el que la cultura europea vuelve los ojos a la antigüedad y se muestra extraordinariamente viva. En este «renacimiento» medieval se produjo un descubrimiento de la cultura clásica, al tiempo que las literaturas en lengua vulgar experimentaban un auge muy notable. Aunque las obras de contenido historiográfico y científico se escribían en latín, la literatura vulgar fue poco a poco ganando adeptos entre un público formado sobre todo por nobles (en el que sabemos que abundaban las mujeres) que buscaban en la literatura la expresión de unas ideas y unos valores que los caracterizaran frente a la cultura clerical y las clases sociales más bajas. Esta literatura que comenzó a difundirse por Inglaterra y por parte de Francia (Normandía y Aquitania) recibió el apoyo de la corte de Enrique II Plantagenet y de su esposa, Leonor de Aquitania (nieta del primer trovador, Guillermo IX de Aquitania). En esta corte y en la de las dos hijas de Leonor trabajaron cronistas y novelistas de la talla de María de Francia, Benoît de Sainte Maure o Chrétien de Troyes. (María, hija de Leonor, encargó Lancelot a Chrétien y en su corte se escribió De amore de Andreas Capellanus.)

Primeras obras, primeros autores

El romance surge en el momento en el que las literaturas vulgares dejan de ser exclusivamente orales y pasan a ser escritas, pero ello no impide reconocer que los orígenes del género estén relacionados con la cultura latina. En las primeras creaciones se reconoce su dependencia de obras de la antigüedad y muchas de ellas se escriben en octosílabos pareados, que según algunos autores proceden de una estructura métrica usada por escritores latinos.

Parece que los primeros autores de estas obras fueron clérigos. Inspirados en la literatura del Antiguo Testamento y en vidas de santos mártires, estos clérigos, que poseían una formación clásica de la que carecían los juglares, crearon las primeras novelas.

Épica y novela

Los cantares de gesta y las primeras novelas coincidieron en el tiempo. Sin embargo, existen diferencias sustanciales entre ambos géneros. Desde luego, debemos reconocer influencias de la épica en la novela (por ejemplo, en lo que se refiere a descripciones de batallas, reconocimiento de algunos valores como la valentía en el combate, el valor de la palabra dada, etc.), pero ninguno de los rasgos más característicos de las novelas aparecen en las viejas epopeyas. Los héroes novelescos no realizan hazañas, como las que protagonizaban los personajes épicos. En su experiencia no se ve involucrada toda una colectividad como en el caso de los héroes de los cantares; el caballero de las novelas experimenta una aventura que le afecta exclusivamente a él, es absolutamente individual y en ella no pueden participar otros.

También es distinto el público para el que estaban destinadas unas y otras. Por las obras épicas se interesaba toda una comunidad, mientras que las novelas tenían reservado un público mucho más escogido y que no debía de ser muy distinto del de la poesía amorosa que se escribía en la corte. Sabemos que muchas mujeres gustaban de la lectura de estas novelas en las que el tema amoroso se desarrollaba extensamente. La poesía de los trovadores había «inventado» una nueva sensibilidad ante la naturaleza que fue incorporada por las novelas, y había desarrollado un nuevo concepto del amor que tuvo una importancia trascendental. La novela daba cuenta, pues, de unos sentimientos nuevos y mostraba unas inquietudes distintas de las que se expresaban en la épica. Ni los temas de las novelas ni su estructura son los mismos, ni tampoco es la misma la visión del mundo que reflejan. Si bien es cierto que la novela comenzó escribiéndose en verso al igual que la épica, se trata de un verso completamente distinto. No son versos para ser cantados como los poemas épicos, sino para ser leídos y por sus características están mucho más cerca de la prosa que las largas tiradas épicas.

Destaquemos, finalmente, que la novela es un género referido esencialmente al libro. Su expansión fue posible sobre todo a partir de la invención de la imprenta. Gracias a ella, las novelas de caballerías empezaron a llegar a un público muy amplio. Frente a la novela, una de las características de la épica es la de ser un género que se transmitía oralmente, es decir, que no necesitaba del soporte del libro para sobrevivir y transformarse.

A pesar de sus diferencias con la épica, como ya quedó apuntado antes, el género de la novela nunca fue estudiado ni en la antigüedad ni en la edad media.

La novela ni siquiera tuvo un nombre definido. Roman significaba algo así como «narración en lengua vulgar», fórmula que destaca por su imprecisión.

Una nueva sensibilidad ante el amor

La poesía trovadoresca y la de autores latinos (como Ovidio) ofrecían a los novelistas una serie de posibilidades que estaban vedadas a la épica. El tratamiento que se da al tema del amor en las novelas (escenas amorosas expresadas mediante descripciones del

estado de ánimo de los protagonistas, a través de diálogos o monólogos) difiere mucho en relación con el que recibe en las viejas epopeyas.

«El amor», escribió Charles Seignobos, «es un descubrimiento del siglo XII.» Debemos entender en esta frase que la literatura elaboró y propagó todo un sentimiento amoroso, un modo de comportamiento en los amantes, y que convirtió el amor en «uno de los grandes temas novelables de la vida», como señala García Gual. En esta época surgieron extraordinarias historias, como las del amor enfrentado a la sociedad (Tristán e Isolda), la humildad del amante ante amadas imposibles de alcanzar, la religión del amor, etc. Los novelistas tomaron este concepto del amor, el *finis amor* o amor cortés, de la lírica de los trovadores, lo unieron a las leyendas de la antigüedad y al mágico mundo celta, y lo reelaboraron de acuerdo con los gustos de la época. Los rasgos más destacados de esta concepción del amor aparecen formulados en un célebre tratado compuesto en la corte de María de Champaña. Se trata del *De arte honeste amandi* o *Tractatus de amore* de Andreas Capellanus.

Este concepto de amor centrado en el análisis de los sentimientos amorosos fue incorporado enseguida por los novelistas a sus relatos. Las dificultades no eran pocas, pues no había un procedimiento literario capaz de dar cuenta de las hondas vivencias amorosas. Una de las técnicas más usadas fue el monólogo, tal y como aparece utilizado en el *Roman de Eneas* y después en *Tristán de Thomas*.

La leyenda de Tristán e Isolda

En esta extraordinaria leyenda, el amor aparece como una fuerza incontrolable y destructora, capaz de enfrentarse ante la sociedad y ante cualquier obstáculo. El amor trágico de los dos amantes Tristán e Isolda interesó extraordinariamente a los novelistas medievales. Hoy no conservamos todas las versiones de la leyenda, que fue reelaborada una y otra vez. Junto a las versiones de Beroul (que escribió en la corte de Enrique II), la de Thomas (de finales del siglo XII), la de Eilhart von Olberge o la de Gottfried von Strasburg (en la que se inspiró Wagner para su ópera), debemos recordar las prosificaciones como el *Roman de Tristán de Leonís*, extraordinariamente popular. En el siglo XIII, Tristán pasó a convertirse en un caballero más de la tabla redonda.

La inventada historia de los reyes de Bretaña

Los primeros romances se enmarcan en dos grupos: por un lado, las obras de género histórico y, por otro, las que desarrollan la llamada materia antigua. Comenzaremos por las obras históricas.

La primera gran obra del género es *Historia regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth, compuesta entre 1135 y 1138. La obra en cuestión es una historia de los reyes de Gran Bretaña desde su conquista por el legendario Bruto (descendiente del troyano Eneas y que dio nombre a la isla frente al antiguo nombre de Albión) hasta Cadvaladro, sucesor del rey Arturo. La *Historia* nos presenta a un mítico caudillo, Arturo, que no sólo defiende la isla de Gran Bretaña frente a los invasores sino que realizará después formidables conquistas en la Galia. Se trata de una falsificación histórica que pretendía glorificar el pasado de la isla y convertir al rey Arturo en un

monarca de la talla de Carlomagno o en un nuevo Alejandro Magno. La obra de Monmouth emparentaba, aunque sólo fuera en la ficción, a los reyes de la Britania con descendientes de los troyanos, lo cual daba a la monarquía un aire noble y de prestigio.

Hoy sabemos que existió un caudillo llamado Arturo en el siglo VI y que combatió contra los sajones, pero en ningún caso alcanzó la gloria que señala Monmouth ni tuvo la importancia histórica que se nos quiere hacer ver. Por otro lado, sabemos que el rey Arturo era famoso antes de Historia regum Britanniae. Geoffrey de Monmouth aprovechó los relatos de los juglares bretones que habían hecho de él un personaje legendario y lo convirtió en un héroe histórico, «verdadero». A partir de la Historia de este autor, Arturo y su corte, Merlín y sus profecías se convirtieron en personajes de una extraordinaria popularidad.

Monmouth fue un escritor culto, conocedor de varias tradiciones literarias: la Biblia, obras de la épica francesa, leyendas célticas y obras de autores antiguos. Para escribir su obra, utilizó buen número de fuentes latinas y procuró establecer concordancias cronológicas entre la historia de Roma y la historia sagrada. Pero además empleó, como ya hemos dicho, relatos dedicados al rey Arturo que eran cantados por juglares que narraban historias transmitidas por tradición oral. Monmouth, que ya había escrito una obra titulada Las profecías de Merlín, incorporó buena parte de ella a la Historia (Las profecías se difundieron extraordinariamente y fueron muy populares en España).

Merlín aparece ya dotado de una personalidad singular como mago y profeta. Se trata de un personaje importante en el ciclo de novelas arturianas, en las que aparecerá con mayor o menor intensidad.

La obra de Monmouth tuvo gran éxito y se difundió con rapidez. Sin embargo, su popularidad no habría sido tan grande de no haber sido traducida al francés por el clérigo Wace con el nombre de Roman de Brut (h. 1155). El latín no estaba al alcance de todos los lectores y la traducción de Wace la acercó a un público mucho más amplio. Wace tradujo la obra de acuerdo con los procedimientos medievales, de ahí que no fuera del todo fiel al original e introdujera una serie de novedades, como añadidos (por ejemplo la alusión a la tabla redonda o la selva de Broceliande a donde se retira Merlín), explicaciones y dramatizaciones de diversos pasajes para resaltarlos, etc. Los personajes de la historia se convierten además en contemporáneos de las cortes medievales. Este procedimiento es característico de la edad media y conviene recordarlo ahora. Es frecuente ver en cuadros y grabados a Eneas o a Alejandro Magno vestidos como caballeros medievales o a la reina Dido ataviada con trajes del siglo XIII. No se trata en absoluto de ingenuidad, sino de una manera de comprender el tiempo pasado propia de la edad media. Esta forma de actuar se conoce con el nombre de *translatio*. Consiste en pensar que la civilización y el poder que imperaron en un momento y un lugar del mundo se trasladaron a otra zona y así pasaron de Grecia a Roma y de Roma a Bretaña. La adecuación a la realidad no debe pues entenderse como un error o una ingenuidad, sino como consecuencia de considerar que se estaba dando contenido nuevo a un saber o una cultura muy antiguos.

La obra de Wace es un paso intermedio entre las obras históricas y las novelas arturianas, y de hecho influyó en los primeros romans. El mundo caballeresco que rodea a Arturo estaba ya creado en el roman de Wace. Este autor compuso además una crónica sobre los duques de Normandía: el Roman de Rou.

La obra de Geoffrey de Monmouth y la traducción de Wace convirtieron a Arturo en un ser histórico y le otorgaron una dimensión extraordinaria.

La materia antigua

En la corte de Enrique II coincidieron historiadores, novelistas y poetas o, lo que es lo mismo, leyendas celtas, obras historiográficas, primeras novelas de contenido artúrico y poemas inspirados en obras de la antigüedad, así como una nueva sensibilidad ante el amor. Sabemos que los escritores de esta época dividían los argumentos sobre los que trabajaban en tres grupos básicos. Como testimonio de ello se han citado numerosas veces unos versos del poema épico *La chanson des saxons*, escrito hacia el año 1200 por Juan Bodel. En él se nos dice claramente que hay tres materias: la de Roma o clásica (las leyendas de la antigüedad griega o latina adaptadas a la visión medieval del mundo), la de Francia (y aquí incluiríamos las epopeyas francesas) y la materia de Bretaña (que se refiere a los romances de caballerías).

Conviene que nos detengamos en la materia antigua, por la importancia que tuvo en la formación de la novela medieval. Como se ha indicado más arriba, en los siglos XII y XIII se produjo un redescubrimiento del mundo griego y latino. Los autores medievales volvieron la vista hacia los clásicos y buscaron en ellos un modelo. Este deseo de imitar a los grandes autores de la antigüedad condicionó en gran manera la literatura en lengua romance. En los clásicos aprendieron procedimientos literarios y encontraron sugestivos temas para desarrollar.

El interés de los novelistas medievales por la descripción de los sentimientos amorosos de los protagonistas así como por la mitología arranca de la lectura y estudio de Ovidio. Destacados escritores comenzaron su andadura como traductores del gran autor latino (desde el extraordinario Chrétien de Troyes al más modesto Juan Rodríguez del Padrón). Las *Heroidas*, las *Metamorfosis* o el *Arte amatoria* fueron algunos de los títulos por los que más interés sintieron.

La primera obra relacionada con la materia antigua es el *Roman de Alexandre*, compuesto por Alberico de Besançon antes de 1130. Alexandre no es otro que Alejandro Magno, el gran conquistador griego que amparado por la diosa Fortuna llegó a poseer un imperio extraordinario, que perdió con su temprana muerte. A sus dotes de estrategia se añade su formación con Aristóteles, el gran maestro griego, cuyo prestigio en la edad media fue inmenso. Tras la obra de Alberico se suceden traducciones y adaptaciones de todo tipo entre las que destacaremos *Alexandreis* (1184) y, en España, el *Libro de Alexandre*, escrito en versos alejandrinos. Alejandro es un héroe de la antigüedad que aparece tratado como un caballero andante, lejos de los héroes de la canción de gesta. Antes que Arturo, Alejandro Magno aparece convertido ya en un héroe de caballerías.

Entre 1155 y 1170 aparecieron tres novelas inspiradas en tema antiguo, a las que conocemos como la tríada clásica. Son el *Roman de Thèbes* (h. 1150), el *Roman de Eneas* (h. 1160) y el *Roman de Troie*. Las novelas se presentan en principio como traducciones de obras de la antigüedad y sus autores confiesan que siguen a la fuente traducida. Aunque esto último sea cierto, el cúmulo de novedades que se aportan a los

textos antiguos es tan grande que bien puede hablarse de obras nuevas. Como tantas veces sucedía en la edad media, la materia tratada se adecuaba a la actualidad, en este caso, a la sociedad cortesana del momento, al ambiente caballeresco y cortés característico en esta etapa.

En estas novelas se hallan novedades que serían después fundamentales en las novelas arturianas. Además de poner de moda procedimientos literarios de Ovidio y Virgilio, los textos se impregnan de un sentimiento pagano que los caracteriza. Lo fantástico, el mundo de prodigios y de encantamientos, está presente también en estos textos y es uno de sus rasgos más acusados.

El Roman de Thébés debió de componerse hacia 1155. Su fuente es la Tebaida de Estacio. El Roman de Eneas se compuso en 1160 y se inspira de manera directa en la Eneida, aunque no es una traducción en el sentido que damos hoy a este término: los añadidos a la trama de Virgilio y los cambios en el orden del relato muestran que se trata más bien de una adaptación. El Roman de Eneas es ya una novela en toda regla y sirvió de modelo a Chrétien de Troyes (según señala él mismo en su novela Erec y Enid) y a María de Francia. Finalmente, el Roman de Troie es, sin duda, la obra más importante de la tríada. Su autor, Benoit de Sainte Maure, confiesa seguir a dos escritores de la antigüedad (siglo III p. C.): Dictis, autor de la Ephemeris belli Troiani, y Dares, que escribió De excidio Troiae historia. El Roman no sólo contaba los sucesos de Troya sino también la expedición de los Argonautas, la lucha contra las amazonas, los amores de Jasón y Medea, Troilo y Briseida, etc. La presencia de elementos del mundo mágico y sobrenatural daba un atractivo mayor a la novela, la cual gozó de un éxito extraordinario.

Ya he señalado antes que en la corte de Enrique II habían coincidido historiadores y novelistas. Esta coincidencia no es casual. Existe una relación interesante entre los primeros romans, las crónicas y las obras inspiradas en la materia antigua. Las obras de unos y otros parece que se completan y continúan unas a otras formando un ciclo. Las destinadas a la guerra de Troya y a Eneas parecen continuarse con la historia de Bruto, cuna de los reyes de Bretaña. El rey Arturo enlazaba con Eneas. La frontera siempre inestable en la edad media entre historia y ficción permitía considerar tan reales a Carlomagno como a Eneas o al rey Arturo. El deseo de relacionar a los reyes normandos con los héroes de la antigüedad clásica es un proyecto político que buscaba dar legitimidad y prestigio a monarquías más jóvenes y necesitadas de un pasado glorioso para establecerse. Esta mentalidad es característica del mundo medieval y la encontramos también en la actitud de Alfonso X cuando emprendía proyectos a imagen y semejanza de los desarrollados por los caballeros antiguos. Como dice Francisco Rico:

«La conexión con el orbe clásico y mitológico era título de nobleza, fuente de legitimidad y forma de realzar la valía del país propio en el concierto de los pueblos,

Chrétien de Troyes

Con el Roman de Troie terminaba un ciclo de novelas que se había inspirado en personajes y leyendas de la antigüedad. Se narraba en ellas un proceso histórico que

culminaba con la destrucción de Troya y que parece continuarse con las obras destinadas a contar la historia del rey Arturo. Con ellas, además, se había convertido a los héroes clásicos en caballeros medievales. El campo estaba preparado para que la materia arturiana sustituyera a la antigua.

Pero, junto a las razones literarias, hay que recordar también las históricas y políticas. No hay que olvidar que la monarquía inglesa fomentó la composición de aquellas obras en las que se exaltara la figura de un caudillo como Arturo frente a otros monarcas europeos. La consecuencia de todo ello fue que las historias de este rey sustituyeron a las antiguas. Pocos autores contribuyeron a este proceso como Chrétien de Troyes, que comenzó su andadura como traductor de Ovidio. También aprendió Chrétien de las obras de la tríada clásica, en particular, y como él mismo confiesa, del Roman de Eneas, y de los Lais de María de Francia.

En el prólogo de una de sus novelas, Cligés, Chrétien nos habla de las obras que compuso. Se refiere a sus traducciones de Ovidio (Remedia amoris y el Ars amatoria), a las reelaboraciones de tema clásico, como Tántalo y Pélope, y al mito de Tereo, Procne y Filomela, y revela que ha compuesto una versión sobre el tema de Tristán: El rey Marc e Isolda la rubia. Lamentablemente, todos estos trabajos se han perdido.

Poco sabemos de la vida de este autor, conocedor del mágico mundo celta pero también de sólida preparación clásica, salvo que fue servidor de Troyes, en la corte de Champaña, y sólo de manera aproximada conocemos la fecha de la redacción de sus obras (escritas en pareados octosílabos de rima consonante entre 1164 y 1191): Erec y Enid hacia 1170, Cligés entre 1170 y 1176, Ivain o El caballero del león y Lancelot o El caballero de la carreta entre 1176 y 1181, y Perceval o El cuento del graal entre 1181 y 1190. (Se le atribuye otra novela, Guillaume d'Angleterre, que fue traducida al castellano en el siglo XIV) Las tres primeras obras, Erec, Cligés e Ivain, participan de un esquema narrativo semejante. Predominan las aventuras que permiten resolver un problema que se plantea al principio de la novela. En las siguientes, Lancelot y Perceval, Chrétien inventa el procedimiento de la búsqueda o quète. El caballero se dirige hacia un mundo misterioso en búsqueda de una persona o un objeto maravilloso. En este proyecto no sólo sale en busca de un caballero, sino de dos o a veces más. Esta técnica fue muy utilizada por novelistas posteriores y propició el desarrollo de un procedimiento novelístico que conocemos como «entrelazado» de aventuras.

La obra literaria de Chrétien es decisiva en la historia de la novela medieval. Tras ella, los novelistas ya tenían conciencia de un modelo, de un género con unos rasgos concretos que podían imitarse.

Las novelas inconclusas. Perceval

Chrétien no terminó ni Lancelot ni Perceval, con lo que dejó sin concluir una de las historias más misteriosas que se escribieron en la literatura medieval. En Perceval se desarrollaba una escena en la que el joven caballero veía desfilarse ante sí un cortejo formado por un paje que empuñaba una lanza ensangrentada y una doncella que llevaba en una mano un recipiente (el grial o graal) y una pequeña bandeja de plata. Al no preguntar Perceval el significado de la representación, éste quedaba en suspenso, con lo que se dejaba abierta la posibilidad de interpretaciones y, naturalmente, la de continuar

la historia. El grial era originariamente un recipiente poco profundo, pero también fue interpretado como una piedra preciosa, como un objeto de propiedades maravillosas y, ya cristianizado, pasó a significar el cáliz con el que Jesucristo celebró la última cena y con el que se recogió su sangre en la cruz. Leyendas de origen cristiano, tradiciones celtas y ritos paganos parece que pueden explicar las distintas interpretaciones que se han dado a lo largo de la historia. Los caballeros que parten en busca del grial emprenden un viaje hacia un lugar extraño y fascinante. Quienes consigan verlo no serán sólo caballeros esforzados y valerosos, sino también hombres limpios de corazón.

El misterio había quedado abierto en la inconclusa novela de Chrétien, de ahí que no tardaran en surgir varias continuaciones que aparecen en algunos de los manuscritos que recogen El cuento del grial de Chrétien. De las cuatro continuaciones de Perceval dos de ellas se fechan hacia 1200 y la tercera y la cuarta son ya del primer tercio del siglo XIII. El tema de Perceval suscitó, además de las cuatro continuaciones indicadas, una serie de reelaboraciones de interés en las que el grial es interpretado de diferente manera. En la primera de ellas, Peredur, no se considera el grial como una reliquia cristiana, mientras que en Perlesvaus se destaca el carácter espiritual de la búsqueda de Gauvain, Lanzarote y Perceval. Perlesvaus (escrita en prosa) es un texto importante por varias razones. Se trata de un relato de materia arturiana en el que encontramos todos los motivos aportados por Chrétien de Troyes y por Robert de Boron. Nos interesa esta obra por el uso que hace de un procedimiento narrativo de gran importancia: el entrelazamiento de historias. Ya no se trataba de contar una aventura detrás de otra. Ahora unas aventuras se interrumpen con otras y reciben su culminación más adelante. Se pretendía dar una sensación de veracidad a lo narrado. La ficción había adquirido un campo propio que le daba la posibilidad de avanzar por unos senderos más amplios que los que permitía el octosílabo pareado. Las historias ficticias no necesitaban acudir obligatoriamente a la idea de que eran traducciones de obras latinas para asegurar la verdad de lo narrado. La veracidad de lo que contaban descansaba en el procedimiento usado para hacerlo.

La tercera reinterpretación fue Parsifal, compuesta por Wolfram von Eschenbach entre 1200 y 1210. Se trata de un extensísimo poema que cuenta con más de 24.000 versos. El grial, que es custodiado aquí por unos soldados, aparece dotado de propiedades asombrosas. Se trata de una novela extraordinaria por la hondura con que se refleja el proceso de búsqueda del caballero Parsifal. Todavía resuenan ecos de esta búsqueda en la ópera de Richard Wagner del mismo título.

En el último tercio del siglo XII se produjo un cambio sustancial en la forma de concebir el relato de ficción. Hasta ese momento, toda narración debía contar hechos históricos para ser considerada verdadera. Poco a poco se fue abriendo paso otra manera de entender la narración, la obra de ficción: aquella que cuenta sucesos que no han ocurrido, pero que a su modo son también considerados verdaderos. Este hecho dejó campo libre a la ficción y tuvo consecuencias importantísimas en la historia de la novela. El cambio lo señalaba ya un estudioso de la literatura de la época, Juan de Garlandía, autor de un tratado llamado Poetria, en el que distinguía entre hechos de ficción y hechos históricos.

Teoría literaria

Los prólogos que escribió Chrétien de Troyes a sus obras introdujeron una serie de conceptos de teoría literaria extraordinariamente importantes, pues en ellos se expresa una nueva idea de roman y de la forma de componer estas obras. Todo escritor, viene a decir Chrétien, recibe de la tradición una serie de temas y obras. Muchos de ellos los cantan los juglares y los corrompen. El escritor que recibe estas historias debe ante todo seleccionarlas e imponerles un sentido particular y contarlas de una manera más lógica y estructurada. Así, en *El caballero de la carreta*, Chrétien de Troyes distingue entre *matière* (materia), que vendría a ser el argumento de la narración, y *sens* (sentido) o interpretación doctrinal de la obra. Finalmente, la ordenación u organización de *matière* y *sens* o la acomodación del relato a una idea central constituye lo que Chrétien llamaba la *conjointure* o coyuntura de la novela.

El mundo artúrico y la corte

La imagen de la corte que nos muestra Chrétien nos recuerda el modelo cortesano de la segunda mitad del siglo XII. Al principio de sus novelas se ofrece una imagen armoniosa de la corte formada por el rey, la reina y los caballeros. El equilibrio se ve roto por algún hecho que va contra el orden establecido y los caballeros se ven obligados a esforzarse para que se restaure el orden primitivo. Chrétien nos muestra cuál debe ser el buen comportamiento del caballero, que tras la hazaña adopta un nuevo nombre (una especie de nuevo bautismo) que refleje su experiencia. No se trata de una aventura intrascendente para el caballero, sino que la peripecia le muestra conocimientos que lo enriquecen y elevan.

Detrás de todas estas novelas aparece además un trasfondo de la vida de la época. En la figura del caballero andante debemos reconocer a un grupo social determinado: aquellos caballeros errantes que no poseían tierras, que vivían ociosos y acudían a los torneos.

La novela en prosa: el tema del grial

Entre las obras que superan ya el modelo de Chrétien de Troyes destaca *El bello desconocido* de Renaut de Beaujeu (h. 1190). Se trata de un relato que aparece enmarcado en la ficción pura, sin ataduras con la realidad. Lo Fantástico y la imaginación campan a sus anchas. La otra obra a la que haremos referencia es *El cementerio peligroso*, escrita hacia mediados del siglo XIII. Ambas parten del modelo de Chrétien de Troyes pero lo superan. Ya no encontraremos en ellas, por ejemplo, la narración de una experiencia que hace evolucionar a los caballeros en algún sentido.

Pero ya en las obras del propio Chrétien aparecía un motivo que invitaba a su superación y a la reelaboración de algunos de sus argumentos. Se trata del tema del grial o grial al que ya nos referimos más arriba y que permitió varias interpretaciones. La idea del grial como algo maravilloso (y pagano) fue cristianizada poco a poco. En

este proceso hay que recordar en primer lugar a Robert de Boron, autor de una *Estoire dou graal* escrita en octosílabos pareados y concebida como una trilogía. La primera parte estaría centrada en José de Arimatea, la segunda dedicada a Merlín y la tercera al tema del grial. Sólo conservamos completo José de Arimatea y algunos pasajes de Merlín, pero la obra fue prosificada en su totalidad y de esta prosificación conservamos algunos testimonios. En ella se observa con claridad cómo el tratamiento que recibe el tema del grial ha variado. En la primera parte de la trilogía, José de Arimatea, se nos cuenta que el cáliz en el que celebró Cristo la última cena fue utilizado por el protagonista para recoger la sangre del Crucificado. Unos familiares de José llevaron el cáliz, el santo graal, a Bretaña. En la segunda parte de la trilogía, Boron relaciona la historia del grial con la época del rey Arturo. En este proceso es importante la figura de Merlín. En la última novela, *Perceval-Didot*, el caballero Perceval culmina la aventura del grial.

A finales del siglo XII había ya cuando menos dos formas distintas de abordar el tema del grial: una novelesca (Chrétien de Troyes) y otra histórica (Boron). La trilogía de Boron nos interesa, finalmente, porque revela ya un interés por relacionar grupos de historias y temas en una serie de relatos. Es, en definitiva, un antecedente de lo que serán después los ciclos en prosa.

Si las novelas de Chrétien de Troyes suponen la creación de un modelo que superaba a las obras inspiradas en la materia antigua o a la crónica de Monmouth (y la traducción de Wace), no cabe duda que el tema del grial trajo consigo una transformación en el modelo de Chrétien. Sencillamente, el tema del grial propició el cambio del octosílabo pareado por la prosa, que, hasta entonces, había sido patrimonio de los cronistas que escribían sus obras en latín. La aparición de la prosa en el campo de la ficción tuvo consecuencias muy importantes en la historia del género. Ofrecía una flexibilidad mayor que el pareado octosilábico para desarrollar una historia y narrarla con unos matices que no permitía la rigidez del verso.

Los ciclos de novelas: La vulgata

En el siglo XIII, las historias que estamos considerando estaban ya consolidadas y se organizaron en ciclos muy, extensos que contaban las múltiples peripecias de los caballeros. En estas compilaciones se fundían además temas narrativos de orígenes distintos. El afán de reunir todas las historias de ficción en una sola e inmensa compilación responde al deseo medieval de totalidad que está presente también en el campo del pensamiento. No es difícil, en efecto, encontrar un parecido entre estos extensos ciclos novelescos (La vulgata, *Meliadus* de Rusticiano de Pisa) y las grandes *Summas*, como la de Santo Tomás de Aquino, o las vastas enciclopedias medievales, como *Speculum maius* de Vicente Beauvais. En todas estas compilaciones se pretende, como dice Alberto Várvaro, «reflejar una totalidad en su conjunto». En el caso del ciclo de novelas se trata del universo de ficción; en el de las enciclopedias, de una representación global del mundo real; y en la misma dirección habría que entender el *Roman de la rose* de Meung y Lorris, las obras de Raimundo Lulio o Dante Alighieri.

El ciclo de novelas arturianas más famoso es aquel que conocemos como La vulgata. Los episodios arturianos fueron recopilados en un marco narrativo nuevo: el ciclo. Sabemos que ya hacia 1230 estaba terminado y lo componían *Historia del grial*, Merlín,

Lancelot y, posteriormente, La demanda del grial y La muerte de Arturo. Los tres primeros romans ofrecen una absoluta coherencia, lo que ha hecho pensar que estaban concebidos como un ciclo que debió de estar diseñado por un autor único que pudo haber dirigido el trabajo de varios colaboradores.

Los rasgos más significativos de La vulgata son tres, de acuerdo con la opinión de García Gual: el empleo de la prosa, la composición cíclica en la que los episodios se interrelacionan y entrelazan y, finalmente, la crítica de origen religioso contra la concepción de la aventura tal y como se entendía y practicaba en el mundo cortesano y palaciego de la época. Aunque todavía se escribieran en el siglo XIII novelas en verso (el Roman de la rose, por ejemplo), la prosa se consolidó de manera definitiva con La vulgata y comenzó a relacionarse ya con la novela. La prosa favorecía, en efecto, un desarrollo más detenido del argumento, permitía incluir digresiones de contenido moral -lo que era casi imposible en el verso-, otorgaba al texto una dimensión de verdad y autenticidad que no aparecía cuando las novelas estaban escritas en versos pareados (no en vano la historia se escribía en prosa) y las separaba de la épica.

La primera de las obras, Lancelot, ofrece ya una serie de novedades interesantes. Por un lado es síntesis de los motivos que habíamos encontrado en Chrétien de Troyes y en las novelas en prosa, pero supone además una serie de novedades. La novela comienza con la infancia del héroe y no con el momento en el que sale de la corte. La búsqueda del grial no aparece ya como tarea exclusiva de caballeros como Perceval o Gauvain: son varios los caballeros que participan en su búsqueda.

El Lancelot supone un punto de llegada en la evolución del género. Al principio, el roman se concebía como crónica histórica; con Chrétien de Troyes, la ficción se hace autónoma de la historia y no necesita su apoyo para ser auténtica; con el Lancelot, finalmente, la ficción se convierte en el fundamento último de la obra y se crea un modelo de novela que, con algunas transformaciones, iba a generar centenares de relatos y a convertirse en un género de extraordinaria fecundidad. La extensión de Lancelot es muchísimo mayor que la de las obras de Chrétien de Troyes. Esta extensísima novela gozó de un éxito extraordinario, atestiguado todavía por los 100 manuscritos que se conservan hoy. Influyó además de manera decisiva en el Roman don graal o Postvulgata de Seudo-Robert de Boron (1230-1240), ciclo en el que se eliminan muchas de las digresiones de tipo religioso que aparecieron en La vulgata. También se deja sentir su influencia en la compilación de Rusticiano de Pisa.

En este ciclo, la noción de verdad de la historia no descansa en lo que Chrétien llamaba conjointure, ni tampoco en la verdad histórica de los hechos contados, sino en el entrelazamiento de historias. Como dice Victoria Cirlot:

En el Lancelot la narración se encuentra constantemente interrumpida de modo voluntario y el entrelazamiento configura el armazón de todo el relato».

Ya no se va sumando una peripecia detrás de otra. Las aventuras están construidas de suerte que los distintos avatares se entrelacen unos con otros. Ya no hay una única historia sino varias y las peripecias se van entrecruzando. El argumento de la novela se convierte así en una verdadera selva de aventuras.

La última obra de La vulgata es La muerte de Arturo, que está concebida como una continuación de la novela anterior, La demanda del grial. Esta última obra no es sólo el final de este ciclo (hay episodios de Lanzarote del lago que terminan en La muerte del rey Arturo), sino que parece el final de todos los relatos anteriores iniciados con la Historia regum Britanniae, el Brut de Wace o el Perceval de Robert de Boron. La muerte de Arturo se presenta como el final de un ciclo de novelas artúricas. Varias son las razones que nos llevan a esta conclusión. Por un lado, en 1191 se habían descubierto las tumbas de Arturo y Ginebra en la abadía de Glastonbury. La leyenda de que el rey Arturo había sido llevado a la isla de Avalon en un misterioso barco para curarle las heridas perdía credibilidad con el hallazgo de los restos del mítico monarca. Había también razones políticas que aconsejaban el hallazgo de las tumbas. A los reyes que ostentaban el poder no les interesaba que pudiera especularse con el posible regreso de Arturo o de cualquier caudillo contemporáneo. Era necesario sellar el final del ciclo de Arturo y los caballeros de la tabla redonda. Sea como fuere, ni la novela que conocemos como La muerte de Arturo ni el hallazgo de las tumbas de Arturo y Ginebra supusieron el final de los caballeros andantes. Durante unos cientos de años más continuaron cabalgando en los libros y en la fantasía de los lectores. Y tuvo que ser un caballero de La Mancha, una criatura de ficción, quien acabara con ellos: Don Quijote de La Mancha.

La novela en España

Todas las vertientes de la novela fueron practicadas en España durante la edad media. Si atendemos a la clasificación de Bodley recordada antes (la materia antigua, la de Bretaña y la de Francia), comprobaremos que existen representantes de las tres ramas. Puede incluso señalarse que en España se desarrolló un tipo de novela que no puede encuadrarse fácilmente en estos tres grandes grupos, como el Cuento muy fermoso del emperador Olas de Ronza o el Libro del caballero Zifar.

Varias novelas europeas fueron traducidas o adaptadas, total o parcialmente, entre los siglos XIV o XV y, con el tiempo, se escribieron también libros originales. No surgieron muchas obras inspiradas en la materia antigua (sobre Alejandro Magno, Apolonio de Tiro, la destrucción de Troya, etc.), ni sobre la materia de Francia (como El noble cuento del emperador Carlos Maynes) si se comparan sobre todo con el interés que suscitó la materia de Bretaña.

El interés por la materia arturiana en la península ibérica fue grande. Los trovadores se hicieron eco poco a poco de aquellas fabulosas historias del rey Arturo y de sus caballeros. El primer testimonio que revela la familiaridad de un trovador hispano con la literatura artúrica parece que se remonta a 1170. Junto a la difusión oral de historias y poemas, la literatura arturiana penetró también gracias a la historia de Monmouth, de la que aparecen noticias en el Fuero de Navarra (1196) y en los Anales toledanos primeros, pero sobre todo en la General Estoria de Alfonso X. Se conservan además muchas traducciones (de las que a veces sólo nos quedan fragmentos). Según María Rosa Lida de Malkiel, las leyendas artúricas en España y Portugal se conocieron primero entre las clases aristocráticas gracias a las versiones francesas. Poco a poco fueron adaptadas y aclimatadas al gusto de lectores menos exquisitos. Se eliminó el contenido religioso y se destacaron más los episodios de acción, con lo que se estimuló la creación de obras originales. Como dice Lida de Malkiel:

«La lenta expansión de las novelas desde la corte a la clase media puede deberse, al menos en parte, a la persistente popularidad del cuento didáctico oriental y, en Castilla, a la influencia de la épica tradicional,

Zifar, Amadís y Tirante: aventuras y caballerías

Como hemos señalado ya, los temas franceses influyeron en algunas de las primeras novelas españolas. De entre todas ellas destacaremos la Gran conquista de ultramar (h. 1300). Se trata de una obra extensísima, que pretende ser una historia de las cruzadas, pero que incluye también muchos relatos legendarios. Su fuente primordial es una historia escrita en latín, la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, pero no es la única ni mucho menos. El autor compiló gran cantidad de fuentes de una manera muy particular, que no parece obedecer a un plan narrativo coherente. Se aprecian huellas del ciclo de historias dedicadas a Carlomagno y adaptaciones de poemas inspirados en la gesta de las cruzadas. La Gran conquista de ultramar recoge, por lo tanto, no sólo noticias que llamaríamos hoy históricas, sino también relatos de maravillas como aquel que narra cómo los jóvenes se convirtieron en cisnes.

También se compuso a principios del siglo XIV el Libro del caballero de Dios o Libro del caballero Zifar. Aunque en sus páginas se aprecia la influencia de distintas tradiciones, se trata ya de una obra más original, que no está compuesta siguiendo sólo modelos extranjeros. En él encontraremos prácticamente todos los géneros de ficción que se habían practicado en la edad media y también otros relacionados con la didáctica. Así, junto con temas caballerescos que proceden de la materia de Bretaña, junto a leyendas cristianas (como la leyenda de San Eustaquio) y de origen oriental, encontraremos consejos o ejemplos de carácter moral y político (que proceden de las Flores de filosofía y de la Segunda partida de Alfonso X). Todo este vasto material aparece organizado en un prólogo y tres partes, siguiendo las técnicas del sermón medieval. Al principio de la obra se narra un episodio a manera de ejemplo, en el que se expresa la idea fundamental de la novela, y, a partir de aquí, las aventuras del caballero (algunas de ellas de carácter maravilloso, como la de las insolas Dotadas o el episodio del lago y el caballero Atrevido). Los consejos o «Castigos del rey de Mentón» se desarrollan a través de las técnicas de exposición típicas de los sermones medievales.

En los últimos años del siglo XV, Garci Rodríguez de Montalvo reelaboró una antigua novela, Amadís de Gaula, que era célebre desde antiguo y que había sido muy leída. No conservamos muchos datos del Amadís primitivo. No sabemos el nombre de su autor y se ignora la fecha en que se escribió. Se han barajado dos hipótesis: que su autor fuera portugués o castellano. No quedan vestigios de ninguna obra con el nombre de Amadís en la literatura portuguesa y, aunque los argumentos en favor de un autor castellano no sean definitivos, contamos al menos con algunos fragmentos (apenas cuatro hojas) de un Amadís de principios del siglo XV, que hablan de la existencia de esta obra en la península a principios de la centuria. Según un testimonio de un poeta que vivió en el reinado de Enrique II (1369-1379), el primitivo Amadís estaba formado por tres libros frente a los cuatro de Garci Rodríguez de Montalvo y sabemos que en aquella primitiva versión moría Amadís. El escritor español reelaboró la obra y añadió una cuarta parte a las tres que recibió de la tradición medieval. La muerte de Amadís no se narra en los mismos términos que en la obra primitiva y se posterga a otra del propio Montalvo: las Sergas de Esplandián.

Amadís de Gaula es sin duda el libro de caballerías más importante que se escribió en España. Además de su extraordinaria calidad literaria, Amadís fijó un modelo narrativo que podía imitarse y reproducirse continuamente. El mejor testimonio de ello lo encontramos en el famoso escrutinio de libros de caballerías que se narra en el Quijote. En un determinado momento el cura dice:

«Parece cosa de misterio ésta; porque según he oído decir, este libro fue el primero que se imprimió en España y todos los demás han tomado principio y origen de éste». (1, 6.)

En Amadís de Gaula se sintetizaban la materia arturiana y la troyana, se introducían pasajes moralizantes y se ofrecía una estructura narrativa, una manera de organizar el relato que se repitió una y otra vez. A partir de él, puede explicarse la estructura de cualquier libro de caballería español. Cervantes lo explicó muy bien en el Quijote.

«Me parece que cuál menos, todos ellos son una misma cosa y no tiene más este que aquel, ni estotro que el otro.» (1, 1.)

Una vez que estaba creado el modelo que ofrecía a los escritores unos temas y una forma de organizarlos, sólo fue necesario el concurso de la imprenta para difundir los múltiples libros que se escribieron a imitación de la obra de Montalvo. Desde Santa Teresa a los conquistadores de Indias y desde San Ignacio de Loyola a los personajes del Quijote, los libros de caballerías fueron leídos una y otra vez. El género nació, pues, en 1508 con la edición de Amadís y vivió hasta la publicación del Quijote, libro en el que se transforma la literatura medieval y nace una nueva.

Frente a Amadís de Gaula y a los muchos libros que lo imitaron, encontramos en el siglo xv otro grupo de obras que ofrecen una imagen distinta del caballero andante y de sus aventuras. Era frecuente en aquella época que caballeros de carne y hueso imitaran a los modelos ofrecidos en los libros de caballerías. Algunos escritores pusieron por escrito la vida y las hazañas de estos caballeros que, frente a los protagonistas de los libros de caballerías, necesitaban de la ayuda de médicos, sufrían caídas o precisaban una convalecencia para recuperarse de sus heridas. Algunos de ellos mueren en la cama. Lo maravilloso y lo mágico no tienen cabida en estas novelas. De entre todas ellas destacaremos Tirante el Blanco (Tirant lo Blanch) del valenciano Joanot Martorell. Su protagonista es un caballero fuerte y valeroso, pero humano, lejos del cúmulo de perfecciones que adornaba a los héroes de los libros de caballerías. Este tipo de novelas, de las que Tirant es un buen ejemplo, «no pone en movimiento», como dice Martín de Riquer, «a caballeros inspirados en los viejos modelos literarios (...) sino que pretende presentar dentro de una trama novelesca al caballero andante que vivía y deambulaba por Europa en el siglo XV, participaba en justas, torneos y pasos de armas y era admirado por todo el mundo».

ELABORACIÓN DE CRÓNICAS Y NOVELAS

Buscar los libros adecuados, traducirlos, cotejar su información con la que apareciera en otros libros, etc. no fueron los únicos trabajos desarrollados por el equipo de historiadores alfonsíes. También fue necesario prosificar cantares de gesta (es decir, eliminar la rima y pasajes considerados inconvenientes) para introducirlos en el texto historiográfico. Todas estas complejas tareas eran realizadas por expertos en no pocas artes relacionadas con el estudio de los textos. No se trata entonces de señalar sólo las fuentes que se utilizaban para componer tal o cual obra, es necesario también conocer los procedimientos técnicos empleados para elaborar un texto a partir de otros muchos.

Todo estudio sobre las fuentes debe tener en cuenta, como ha señalado Francisco Rico, las reglas que dirigían la enseñanza y comentario de textos en las escuelas medievales. Éstas eran las normas que convertían una acción narrada de una manera sencilla en una detallada serie de acciones de las que se extraía su sentido moral, sus consecuencias, etc. Con ello se pretendía evitar la ambigüedad y las imprecisiones. Se trataba de completar el texto, de desarrollar aquellas ideas que aparecían implícitas en el pasaje. En la traducción de una obra del latín al castellano, por ejemplo, no se intentaba sólo trasladar el significado de una lengua a otra. En el mismo acto se consideraba necesario explicar el sentido del texto y extraer de él todos los significados posibles. De ahí que los pasajes se amplificaran, se aumentaran extraordinariamente. Esta actitud fue fundamental no ya para la composición de las obras de historia sino para el desarrollo de otros géneros, como la novela, la ficción. Lo mismo nos ayuda a entender la composición de la Estoria de España que la de algunos pasajes de una novela como Amadís de Gaula.

Recreación de crónicas y novelas

Algunas obras medievales, como las novelas arturianas, invitaban por la misma forma en que estaban escritas a la recreación, a la refundición. Cuando en cualquiera de estos textos se aludía a sucesos que no se relataban en ellos, parece que se estaba sugiriendo de antemano que cualquier lector podría completar y colaborar en la creación.

Variar un texto y producir enmiendas en su composición o contenido no era entonces un accidente en el proceso de transmisión (fuera una obra de historia o de ficción), sino algo consustancial al modo de transmitir las obras. Además de la ampliación y el resumen, nos encontraremos con una serie de correcciones de la organización interna del relato (traslados, omisiones y rectificaciones) con la intención de mejorarlo, de desarrollarlo. A veces, estas reorganizaciones y mejoras no obedecen sólo a razones técnicas. En algunas ocasiones, los cronistas cambiaban el sentido de un pasaje para hacer coincidir la conducta de un personaje con una idea política. Procedimientos parecidos encontramos en algunos pasajes de las novelas arturianas.

La tradicionalidad

Recordemos finalmente un concepto muy importante para comprender una característica esencial de las obras medievales. En la edad media se compusieron obras, como los cantares de gesta o los romances, que fueron difundidas durante siglos de manera oral. Estas obras, que son anónimas, de todos y de nadie, no se recitaban siempre de la misma manera: era frecuente que se añadieran o suprimieran pasajes y que incluso se alteraran los finales. A todas las obras que presentan estas características se las llama «tradicional». Las personas que las transmitían entendían que podían modificarlas e introducir en ellas cambios, pues no existía en la transmisión el sentido de fidelidad que preside otros textos.

Esta noción de tradicionalidad no se refiere sólo a obras que se difundían oralmente, sino también a algunos textos escritos, como los del género histórico. Lo mismo que los cantares de gesta y los romances, la historia fue, durante la edad media, un género tradicional en las literaturas de la península. Al igual que el cantor adaptaba espontáneamente un romance al cantarlo, el formador de un códice cronístico innovaba el texto que leía y reaccionaba en el proceso de copia de acuerdo no sólo con sus conocimientos de historia, sino también, a veces, según las conveniencias políticas.

Alfonso X y su labor cultural

El rey Alfonso X ha pasado a la historia como el impulsor de una obra cultural sin precedentes en la edad media. Sus intereses abarcan todos los ámbitos de la cultura y la ciencia: la historia, el derecho, la astronomía, el juego, la música, la poesía, etc. El rey no sólo impulsó la formación de equipos de trabajo que se dedicaban a la composición de distintas obras, sino que en muchos casos supervisó personalmente los estudios que se iban realizando, al tiempo que daba instrucciones precisas acerca de cómo debían desarrollarse los trabajos. Es frecuente ver reproducida su imagen rodeada de colaboradores a quienes da instrucciones o dicta algún mensaje.

FICCIÓN SENTIMENTAL

En el siglo XV se desarrolló en España un género literario, al que llamaremos ficción sentimental, que tuvo una notable difusión. El primer problema que debemos abordar es el de su nombre, que ofrece más dificultades de lo que a primera vista parece.

Algunos críticos hablan de novelas sentimentales, denominación que es muy discutida. Aunque para un lector del siglo XX no resulte difícil encuadrar estos relatos dentro del género de la novela, no está de más recordar la conciencia de género que tenían los autores. Por supuesto que ninguno habla de novela; este término aparece en español en el siglo XV, pero, como ya se señaló antes, su sentido era muy distinto del que le damos hoy. Algunos estudiosos hablan de libros sentimentales, acepción que es ajustada a la conciencia de los autores, pero que tampoco recoge exactamente el contenido de las obras. También se emplea el término tratado, pues algunas de ellas recibieron este nombre. Al no existir un título común para el género de estos libros (que muchas veces conocemos sólo por el nombre: Siervo libre de amor, Cárcel de amor, Grimalte y Gradissa, etc.), los críticos han adoptado últimamente la denominación de ficción sentimental.

Orígenes y componentes del género

La ficción sentimental se desarrolló entre 1440, año en el que aparece Siervo libre de amor de Rodríguez del Padrón, y 1548, en el que ven la luz Proceso de cartas de amores (1548) y Queja y aviso contra amor (1548), ambas de Juan Segura. Entre estos años aparecen bastantes obras que podemos adscribir al mismo género: Arnalte y Lucenda (1491), Cárcel de amor (1492), ambas de Diego de San Pedro; Grimalte y Gradissa (1495) y Grissel y Mirabella (1495) de Juan de Flores; Repetición de amores (1497) de Luis de Lucena; Triste deleytación (h. 1470), etc.

Es frecuente que en alguna de estas obras se mencionen otras, es decir, que los autores estén conscientes de que siguen ciertos modelos, con lo que se reconoce no la dependencia, pero sí la conciencia de género que hay entre los creadores de estas ficciones sentimentales. No se trata sólo de que se utilicen unos procedimientos narrativos parecidos (como el caso del motivo alegórico de la cárcel), sino de que a veces un autor escribe la continuación de una obra anterior, como hizo Nicolás Núñez con Cárcel de amor de Diego de San Pedro.

Los estudiosos convienen en que la ficción sentimental toma sus fuentes en, por lo menos, cuatro tradiciones culturales. En primer lugar recordaremos la tradición clásica latina y, en particular, al escritor Ovidio (43 a. C.- 18 p. C.), autor que fue muy leído en la edad media. Nos interesa especialmente su obra Heroidas, una colección de cartas apócrifas atribuidas a heroínas de la antigüedad como Penélope, Dido, Medea, Helena

de Troya, etc. La obra fue traducida por Juan Rodríguez del Padrón (autor de Siervo libre de amor) con el nombre de Bursario. No debemos olvidar además que el género epistolar fue intensamente cultivado en la baja edad media y en el primer humanismo. Se ha sugerido recientemente (lo ha hecho el gran hispanista británico Alan Deyermond) el posible influjo de la *Historia calamitatum*, la obra que narra la historia de Abelardo y Eloísa, que incluye cartas que se enviaron entre sí los amantes. Nos interesan además las cartas de Eloísa porque suponen un penetrante análisis de los sentimientos de la mujer enamorada. (No es impensable que algunas mujeres se reconocieran en las cartas de amores de las heroínas de ficción.)

La segunda gran tradición que vamos a mencionar es la italiana. Recordaremos la *Historia de duobus amantis* de Eneas Silvio Piccolomini (1444) y sobre todo una obra de Boccaccio: la *Elegia di Madonna Fiammetta*. En esta obra es fundamental el análisis y la descripción de los sentimientos de los enamorados: estado de ánimo cambiante, dolor ante la separación, etc. Este minucioso estudio ocupa la mayor parte del texto y es mucho más importante que el argumento, que prácticamente no existe. Fiammetta aportaba además dos elementos fundamentales para la construcción del nuevo género: el enfoque autobiográfico o, al menos, la inclusión del narrador como personaje; y, junto a ello, una concepción del amor como algo trágico. Esta visión proviene también de la poesía de los cancioneros, que estaba consagrada de manera especial al tema amoroso de acuerdo con las convenciones -modificadas en gran parte- del viejo amor cortés. Los temas, los motivos de las ficciones sentimentales son prácticamente los mismos que los de los poemas de cancioneros, de suerte que se ha llegado a considerar que estas pequeñas obras son una especie de experimento narrativo a partir de la poesía amorosa cancioneril. Pero si los novelistas se sentían impulsados a escribir tras la lectura de estos poemas, no es menos cierto que encontraban en ellos una limitación importante. El amor cortés no puede convertirse fácilmente en novela porque apenas si puede desarrollarse su argumento. Desde el momento en el que el enamorado no encuentra respuesta en su amada, apenas le queda como consuelo el lamento. Las ficciones sentimentales españolas no salvan los obstáculos que presentaba el amor cortés para convertirse en narración. Sus autores buscaban, sobre todo, dar cuenta de los complejos estados de ánimo de los enamorados.

Recordaremos también la tradición de los libros de caballerías, que ofrecían argumentos y que participaban también de aquella concepción que ve en el amor una fuente de desgracias. No resulta difícil encontrar influencias de las novelas arturianas en la trama de las ficciones sentimentales. Sabemos que la literatura artúrica interesó mucho a los escritores de esta época. Diego de San Pedro aprovechó y adaptó episodios de *La muerte del rey Arturo* para su *Cárcel de amor*. No olvidemos, finalmente, el enorme interés que despertaba el estudio de la pasión amorosa en la edad media. Del amor se preocuparon médicos, filósofos, poetas y teólogos, y al amor se destinaron innumerables tratados y estudios que pretendían analizar la pasión de los enamorados, la «locura» que les poseía a veces.

Y no sería difícil rastrear en las páginas de estas ficciones la presencia de textos adaptados de otras obras. En *Cárcel de amor*, por ejemplo, encontramos préstamos del *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* de Diego Valera.

Estamos, en definitiva, ante unas obras breves, en las que el argumento es muy tenue y en las que predomina más bien el interés psicológico, el análisis de los sentimientos y

del estado de ánimo, generalmente desgraciado. Suelen ser narraciones en primera persona o bien relatos en los que el narrador es también un personaje. Es frecuente además que se incluyan en el texto cartas o poemas.

La influencia de la novela sentimental se dejó sentir en otros muchos géneros. Su influencia en *La Celestina* es evidente, pero su eco se observa también en las ficciones pastoriles, como en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina o en la *Segunda égloga* de Garcilaso y en la llamada novela morisca. Estas obras fueron además traducidas a varias lenguas en Europa.

La Celestina: ¿una novela dialogada?

Resulta difícil sintetizar lo mucho que supone en la literatura española *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas. Por un lado, resume aspectos esenciales de la cultura y literatura medievales y, por otro, prelude el mundo moderno. Nos interesa destacar ahora cómo convergen en ella tradiciones literarias españolas y europeas: la poesía cortesana, los tratados sobre el amor, las ficciones sentimentales, las comedias humanísticas, Petrarca y Boccaccio, el pensamiento antiguo (de Aristóteles a Boecio) y toda una tradición literaria que nace del Libro de buen amor y termina con las obras que parodiaban la literatura «seria».

En *La Celestina* convergen todos estos mundos y se les da una forma nueva. Por lo pronto, se supera la barrera del amor cortés y se introducen el tema de la magia y de la alcahueta, que permiten desarrollar la trama hasta límites insospechados para las ficciones sentimentales. Por más que reconozcamos que *La Celestina* sigue los rasgos de la comedia humanística, no tendremos tampoco dificultades para considerarla una novela dialogada. La construcción de los personajes y el desarrollo de la trama son ya claramente novelescos.

Los animales en la literatura medieval

Los animales fueron muy a menudo, durante la edad media, protagonistas de cuentos y de todo género de relatos breves y largos algunos casos se esconde tras el relato una moraleja que invita a un fin moral, piadoso o a que el lector se comporte con un sentido práctico ante algunos problemas. Otras veces, los animales actúan y hablan como personas, con lo que parodian el comportamiento de los seres humanos. Estos relatos fueron muy populares en la edad media y dieron lugar a varias colecciones de cuentos. El ejemplo más claro y importante de este tipo de obras es el *Roman de Renard*. No se trata de una novela, sino de un poema muy largo formado por unas 20 narraciones escritas en pareados en octosílabos. Junto a los animales más corrientes encontramos también imágenes de monstruos que provienen de la imaginación de los escritores, viajeros y también de viejos tratados científicos de la antigüedad. Es frecuente encontrar hombres sin cabeza o con un solo pie y monstruosas criaturas híbridas (garras de león, alas de águila, rostro humano...). Muchos de estos seres se encuentran más representados en capiteles de iglesias medievales o en miniaturas de códices.

EL CUENTO EN LA EDAD MEDIA

El influjo de las colecciones de cuentos medievales sobre los escritores de novelas ya se ha recordado a lo largo de los capítulos anteriores. Esta influencia hay que buscarla en distintos campos.

Los cuentos medievales ofrecían temas muy interesantes para ser desarrollados en forma de novela (piénsese en el mundo fantástico de los laes de María de Francia, en los cómicos fabliaux...), al mismo tiempo que recogían argumentos de fabulistas de la antigüedad (interpretados muchas veces con una intención moral) y asuntos orientales muy atractivos. Las colecciones de cuentos ilustran además como pocas formas de expresión la mentalidad medieval y el modo de organizar, de ordenar el vasto material de argumentos que ofrecían los relatos

Dos tradiciones: Oriente y Occidente

El cuento es un género que se difundió extraordinariamente en la edad media. Por un lado, deleitaba a quienes lo leían o escuchaban; por otro, permitía sacar una pequeña moraleja o enseñanza. Era además un recurso aconsejado en discursos y tratados para ejemplificar con él un razonamiento o ilustrar una conducta moral. Los argumentos de los cuentos proceden de tradiciones muy distintas: de la antigüedad grecolatina, de Oriente.

Los cuentos de origen oriental se difundieron intensamente en España. La prolongada convivencia de judíos, moros y cristianos favoreció el intercambio entre las tres culturas como en ningún otro país de Europa. De aquella rica experiencia han quedado algunas colecciones de cuentos. Hay muchas razones para pensar que estas breves narraciones circularían también oralmente y que muchos cuentos (quizá aquellos de los que no se podía extraer una moraleja o algunos más fantásticos) han debido de perderse.

Entre las colecciones de origen oriental debemos recordar la Disciplina clericales del judío converso Pedro Alfonso, que reúne en sus páginas cuentos que provienen de la tradición oriental y de la hebrea. Pero las primeras grandes colecciones traducidas al castellano (mediados del siglo XII) fueron Calila e Dimna, Sendebat (que fue traducido como Libro de los engaños de las mujeres) y Barlaam e Josafat. Los cuentos de estas colecciones se difundieron muchísimo: debieron de contarse una y otra vez, y pasaron a formar parte de libros como enciclopedias o tratados morales.

Pero los relatos breves con un cierto sentido moral fueron también muy considerados en la antigüedad clásica. Al ejemplo (exemplum en la edad media) se refieren, entre otros, Cicerón y Quintiliano en sus tratados sobre el arte de escribir. Para ellos el exemplum viene a ser un hecho o una máxima atribuida a un personaje, mientras que, en la edad media, se destacó que el ejemplo era un hecho digno de ser imitado al margen de quien lo hubiese llevado a cabo. Sin embargo, la relación entre el exemplum antiguo y el medieval es notable. Las colecciones de la antigüedad sirvieron continuamente de fuente de inspiración a los autores del medievo. Sabemos que ya desde las primeras prácticas escolares los estudiantes debían ejercitarse en el arte de narrar fábulas y no es de extrañar que muchas de éstas fueran utilizadas por los escritores e incluidas después en sus obras, como en el Libro de buen amor de Juan Ruiz. En Europa fueron muy conocidas colecciones como Nuevo Esopo o Romulus, muy relacionadas con los libros de cuentos antiguos.

El cuento y el sermón

Por lo demás, los cuentos fueron utilizados por los religiosos -en particular por los dominicos y los franciscanos- en la predicación. Era frecuente que los predicadores echaran mano de un pequeño cuento y lo insertaran en medio de un sermón para fustigar un vicio o ensalzar una virtud y, en cualquier caso, para mantener viva la atención de los fieles. Los ejemplos se recopilaron en una serie de volúmenes conocidos con el nombre de ejemplarios, de los cuales contabilizamos hasta 46 entre los siglos XIV y XV. Algunos de estos ejemplarios, como el Libro de los ejemplos por a.b.c., estaban organizados por orden alfabético, de suerte que, si el predicador o el lector deseaban encontrar un ejemplo en el que se hablara de los hipócritas, acudían a la letra correspondiente y allí hallaban un pequeño relato relacionado con el tema. Otros ejemplarios famosos fueron el Libro de los gatos y el Espéculo de los legos.

El arte de insertar cuentos

Pero las colecciones de cuentos no sólo aportaron temas a los escritores medievales. A través de ellas se aprendieron también técnicas literarias sobre el arte de organizar el conjunto de los cuentos de acuerdo con una serie de procedimientos; en otras palabras, sobre el arte de relacionar los cuentos entre sí. Es frecuente, por ejemplo, que poco después de empezar la obra, uno de los personajes relate un cuento que le servirá de estímulo a otro para referir una narración, que a su vez moverá a un nuevo personaje con el mismo propósito, etc. También es posible que alguien relate un cuento que, a su vez, contiene otro y luego otro, etc. En ocasiones son dos personajes los que están hablando, uno de ellos pide al otro consejo sobre algún problema y el interlocutor le relata un cuento que sirve de lección.

Todos estos procedimientos, la novela marco, la caja china, el ensartado, el marco dialogado, etc. no sólo se utilizaron para organizar cuentos. A partir del siglo XIII comienzan a aparecer unos libros destinados a la educación de príncipes, de futuros reyes. Entre las enseñanzas que les transmiten encontramos no pocos cuentos que se organizan de modo parecido a como venimos señalando. Y no sólo en estos libros de educación de príncipes. También encontramos procedimientos de inserción de cuentos en novelas como el Libro del caballero Zifar.

El conde Lucanor

Entre las colecciones de cuentos medievales hay una que brilla con luz propia. Se trata de El conde Lucanor, que escribió el infante don Juan Manuel hacia 1335. Conocemos prácticamente todas las fuentes en las que se inspiró para escribirla. Lo interesante, sin embargo, es la maestría con que reelaboró el material que había sido utilizado en tantas obras y que en muchos casos había sido difundido oralmente. Algunos de sus

argumentos, por ejemplo, pueden encontrarse en colecciones de cuentos recopilados por los dominicos (a los que estaba muy unido don Juan Manuel) para ilustrar a los frailes en el arte de la predicación.

En *El conde Lucanor* se combinan dos tradiciones de enorme importancia en la edad media: los libros que recogían sentencias o pensamientos y aquellos que recopilaban ejemplos morales. El primer libro importante de sentencias fue el *Libro de los doce sabios*. Recordaremos también *Bocados de oro* o el *Libro de los buenos proverbios*. En cuanto a las colecciones de cuentos, ya hemos hablado de *Calila e Dimna* y de *Sendebär*.

La obra consta de cinco partes. La primera la constituye el «Libro de los ejemplos», formado por un total de 51, relacionados todos entre sí por el procedimiento de la historia-marco. Un conde expone a un sabio consejero un problema que afecta a la manera de comportarse en una situación concreta. Éste le relata un cuento en el que el conde puede encontrar una solución. Finalmente, se extrae una moraleja en versos pareados. Las tres partes siguientes las constituyen sentencias y proverbios (algunos de ellos redactados en un estilo oscuro) que forman, según algunos estudiosos de la obra, una especie de libro de proverbios, puestos siempre en boca del consejero. La quinta parte es un pequeño tratado sobre los conocimientos que debe tener todo hombre que aspire a alcanzar el paraíso.

El Corbacho

Relacionado con el sermón, pero también con las colecciones medievales de exempla, encontramos *El Corbacho* o *Arcipreste de Talavera* de Alfonso Martínez de Toledo (¿1398?-¿1470?). Se trata de una obra emparentada con la literatura de carácter antifeminista que fue muy cultivada en la edad media. El autor demuestra que conoce perfectamente una serie de fuentes cultas, desde *De amore* de Andreas Capellanus y algunas obras de Boccaccio, hasta otras más festivas como el *Libro de buen amor*. Pero la obra no es un tratado más contra las mujeres. Su originalidad estriba en haber sido capaz de hacer alternar una prosa culta y de tono solemne con una lengua popular y desenfadada, tomada directamente de conversaciones y discusiones.

Es, pues, oportuno recordar, en un volumen destinado a hablar de la novela en la edad media, la importancia y popularidad de los cuentos en aquella época. Las colecciones de exempla suministraron a los novelistas temas y conocimientos técnicos, a la hora de organizar relatos, que es necesario tener en cuenta al analizar la construcción de la novela moderna. *El Lazarillo*, que por muchas razones está ya lejos de las novelas medievales, se inspiró, sin embargo, en fabliellas, en cuentecillos tradicionales, a los que dotó de un sentido nuevo en la literatura.

VIAJEROS Y NOVELISTAS

Posiblemente sólo fue el azar lo que juntó al novelista Rusticiano de Pisa y al viajero Marco Polo en una cárcel de Génova tras la batalla de Curzola, sostenida por genoveses

y venecianos en 1295. Pero hay que destacar el hecho de que Rusticiano aceptara copiar o transcribir el relato de las experiencias que vivió Marco Polo en Oriente. Quizá fuera por su oficio e imaginación de novelista por lo que le llamó la atención aquella experiencia. Lo cierto es que fue un novelista, autor de *Meliadus* (una extensa recopilación de novelas arturianas), quien puso por escrito las andanzas de Marco Polo por tierras de Gengis Khan, el fundador del imperio mongol.

Por otro lado, interesa recordar que entre los libros que se escribieron para la corte de los Plantagenet, en la que colaboraron algunos de los grandes novelistas medievales, encontramos el relato de un viaje, el *Viaje de San Brandán de Benedeit*.

Con estos dos datos sólo se pretende llamar la atención sobre la vecindad del relato de viajes con un tipo de ficción muy difundido en la edad media. Y es que no resulta fácil aislar el relato de viajes del resto de los géneros narrativos. Aunque a finales del siglo XIV y principios del XV adquirió una cierta independencia, nunca dejó de estar ligado a otras muchas formas de expresión literaria.

Un mundo de prodigios

Cuando estudiamos algún mapa medieval que representa Europa o todo el planeta, llama la atención observar lo pequeña que resulta la zona que se consideraba habitada. Aunque la imagen que se tenía del mundo varió a lo largo de la edad media, la idea de que Europa limitaba con unas zonas llenas de peligros y misterios permaneció arraigada durante mucho tiempo. El norte era un lugar poblado de hielo y fríos, y el sur limitaba con una zona tórrida. Leyendas y mitos sobre el océano atemorizaban a quienes desearan adentrarse en él y las tierras del este estaban dominadas por sangrientas hordas de bárbaros. El temor a lo desconocido pobló estos lugares de monstruos y maravillas sin cuento; de hombres sin cabeza, de seres con una sola y descomunal pierna que les hacía sombra cuando se tumbaban. Se hablaba de animales híbridos, compuestos con cuerpo de asno, alas de águila, garras de león, etc. La naturaleza ofrecía extraños prodigios como árboles cuyos frutos eran pájaros o plantas que podían hablar.

Pero a pesar de todos los temores que pudieran provocar las tierras desconocidas, el mundo medieval fue recorrido una y otra vez. Frente a las explicaciones de carácter teórico que pudieran leerse en los libros de ciencia, existió una geografía que podemos llamar práctica, por la que se dejaron guiar los comerciantes, los soldados y los peregrinos en sus viajes por Asia o África.

Los relatos de viajeros

Razones políticas, económicas y religiosas impulsaron a los viajeros a emprender el camino a pesar de las muchas dificultades y peligros que les amenazaban. De algunos de estos viajes surgieron relatos que perseguían distintos fines. Las misiones diplomáticas exigían que el viajero narrase los resultados del encuentro con tal monarca o sus ministros. Los misioneros informaban por escrito de las creencias de los pueblos visitados. Había viajeros obligados a dar cuenta de las formas de combate de pueblos

enemigos de quienes se temía un ataque. Otros debían ofrecer una descripción ajustada del paisaje que recorrían y de las costumbres de los pueblos que visitaban. Algunos se referían a las rutas comerciales más interesantes que habían recorrido. Ciertos viajes se realizaron sin que se diera un sólo paso fuera de la celda en la que se escribieron: los mapas, los relatos de otros viajeros y la imaginación bastaban para escribir el libro. Muchas narraciones mezclaban experiencia vivida e información de los libros. Otras eran viajes alegóricos a otros mundos...

El contenido de estos relatos (entre los que no debemos olvidar algunos que recuerdan en parte a las actuales guías turísticas) era, en síntesis, muy variado.

El interés de estos libros de viajes es grande por diversas razones. Los hombres medievales tuvieron noticia gracias a ellos de la existencia de muchos pueblos y razas. Los relatos además avivaron la imaginación de científicos, comerciantes, artistas, geógrafos, militares y, también, del pueblo llano. En no pocos monumentos arquitectónicos, miniaturas de códices o figuras de capiteles de la época encontraremos motivos divulgados por los relatos de los viajeros. Los geógrafos ampliaron su campo de trabajo y los comerciantes descubrieron nuevas posibilidades para sus negocios. El mundo desconocido de la India, de África, de las islas lejanas ofrecía un campo infinito a la imaginación, que se llenó de prodigios y fábulas sin cuento. Los libros de viajes tienen también un interés grande pues nos ofrecen noticias de la vida y costumbres de muchos pueblos medievales no europeos, de las que quizá no tuviéramos información si estos viajeros no las hubieran puesto por escrito.

Principales procedimientos narrativos

De muchos viajes no debió de quedar más que un testimonio oral. Muchos peregrinos, comerciantes o aventureros recibirían el estímulo para iniciar su periplo a través de la narración oral de un viaje. Por lo que a los textos escritos respecta, sabemos que los viajeros metidos a narradores solían seguir básicamente tres pautas a la hora de organizar su relato. Todos tienen en cuenta el itinerario que siguen para avanzar también en su narración. El relato suele empezar por la primera de las poblaciones visitadas y acaba normalmente en la última. En segundo lugar, los viajeros acostumbran a precisar detalladamente el tiempo, es decir, el día y a veces la hora a la que llegan a tal o cual sitio. Finalmente, el espacio: estos autores desean describir minuciosamente el mundo que recorren, sean palacios, mercados o caminos, pero se interesan en particular por las ciudades. Aunque estos procedimientos no son los únicos, son muchos los relatos que se organizan de esta manera, como la Embajada a Tamorlán o Andanças e viajes de Pero Tafur, ambos del siglo XV.

Debemos poner aquí punto final a nuestro recorrido por la narrativa medieval, no sin antes recordar las transformaciones que experimentaron en este siglo los géneros en prosa. Se escribieron muchas y muy diferentes novelas, se recopilaron cuentos y relatos cortos, la historiografía evolucionó hacia nuevas formas y la biografía se abrió paso como un género en toda regla. Los géneros se relacionan entre sí, se «invaden» unos a otros. En las biografías no sólo encontramos el relato de la vida de tal o cual noble, sino que le acompañan la narración de hechos históricos y posiblemente el relato de algún

viaje y algunas cartas intercaladas. Por todo ello no puede sorprender la riqueza que experimentó después la prosa del siglo XVI.

Bibliografía

Estudios:

- Catalán, D.: De Alfonso X al conde de Barcelos, Madrid, Gredos, 1962.
- Cirlot, V.: La novela arturiana, Barcelona, Montesinos, 1989.
- -: El Graal y la búsqueda iniciática, ed. V. Cirlot, Barcelona, Ed. Cielo y Tierra, 1985.
- Cvitanovic, D.: La novela sentimental española, Madrid, Prensa Española, 1973.
- Deyermond, A.: La edad media, Barcelona, Ariel, 1973.
- García Gual, C.: Orígenes de la novela medieval, 21 edición, Madrid, Istmo, 1988.
- -: Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la tabla redonda, Madrid, Alianza, 1983.
- Lacarra, M. J.: Orígenes de la cuentística medieval en España, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1979.
- Rico, F.: Alfonso El Sabio y la General estoria, Barcelona, Ariel, 1972.
- Riquer, M. de, Valverde, J. M.: Historia de la literatura universal, vol. III, Barcelona, Planeta, 1985.
- Riquer, M. de: La leyenda del graal y temas épicos medievales, Madrid, Prensa Española, 1968.
- Varvaro, A.: Literatura románica de la edad media, Barcelona, Ariel, 1983.

Ediciones:

- Beaujeu, R de: El bello desconocido, traducción de V. Cirlot, Madrid, Siruela, 1983.
- Cuentos de la edad media, antología de M. J. Lacarra, Madrid, Castalia, 1986.
- Francia, M. de: Fábulas medievales (Y.sopet), Madrid, Anaya, 1988.
- -: Lais,, traducción de L. A. de Cuenca, Madrid, Editora Nacional, 1974.
- Juan Manuel: El conde Lucanor, estudio de A. Deyermond, edición modernizada de R. Ayerbe, Madrid, Alhambra, 1984.
- Libro del caballero Zifar, Madrid, Castalia, 1982.
- Libros españoles de viajes medievales, edición de J. Rubio Tovar, Madrid, Taurus, 1986.
- Monmouth, G.: Historia de los reyes de Bretaña, traducción de L. A. de Cuenca, Madrid, Siruela, 1986.
- Muerte del rey Arturo, traducción de C. Alvar, Madrid, Alianza, 1980.
- Perlesvaus, traducción de V. Cirlot, Madrid, Siruela, 1986.
- Primera crónica general, edición de Menéndez Pidal, Madrid; Gredos, 1955.
- Rodríguez de Montalvo, G.: Amadis de Gaula, edición de C. Blecua, Madrid, Cátedra, 1987.
- Tristán e Iseo, traducción de Alicia Yllera, Madrid, Cupsa, 1978.
- Troyes, C. de: El caballero del león, traducción de M. J. Lemarchand, Madrid, Siruela, 1984.
- -: El caballero de la carreta, traducción de L.A. de Cuenca y C. García Gual, Madrid, Alianza, 1984.
- -: La demanda del santo grial, traducción de C. Alvar, Madrid, Editora Nacional, 1980.
- -: Erec y Enid, traducción de C. Alvar, V. Cirlot y A. Rosell, Madrid, Editora Nacional, 1982.

- -: Perceval o El cuento del grial, traducción de M. de Riquer, Madrid, Espasa Calpe, 1962.