

LAS TRANSFORMACIONES DE LA NOVELA EUROPEA. 2. Siglos XIII-XV

FERNANDO CARMONA

En un artículo del que el presente es continuación¹, señalaba la armonía formal y temática de la narrativa de la segunda mitad del siglo XII y principios del XIII representada por la obra de Chrétien de Troyes y Jehan Renart. Utilizaba el marco conceptual *amor/poder y libertad/destino* y observaba cómo los valores de la sociedad feudal organizan la armonía sentimental, social y política en el mundo de ficción literaria. El final feliz de estos relatos es facilitado por unos personajes que representan fielmente el código de la sociedad feudal de su momento histórico. En este sentido, el desenlace de la narración está ligado al grado de *representatividad* de los personajes y, por tanto, a la negación de su *subjetividad*. En la segunda mitad del siglo XIII, tiene lugar un cambio narrativo, una crisis, no desvinculada del cambio histórico, que da lugar a otras modalidades narrativas.

La leyenda de Tristán e Iseo con su final trágico perturba e inquieta a los autores señalados. En su obra narrativa, aparece la tensión entre la concepción amorosa tristaniana que desarrolla el conflicto entre la libertad del sentimiento y el código social que lo niega representado por la concepción cortés. Los protagonistas de Chrétien y Jehan Renart se convierten en figuras representativas del código social; consiguen su felicidad adecuando su comportamiento a los valores de dicho código. Por ello, nada podía perturbar más a la ideología amorosa de ambos autores que el carácter antisocial de la leyenda tristaniana; y no dudan en transformarla; Chrétien la *doméstica* ideológicamente en su *Cligès* y Renart alude con frecuencia y exclusivamente a los momentos felices de la leyenda en su *Escoufle*.

Sin embargo, conforme avanza el siglo XIII, el relato cortés es absorbido por el elemento fatal de la leyenda tristaniana o discurre lejos de esta tradición buscando una inspiración alejada de los valores feudales. Así, pues, en la segunda mitad del siglo, aparecen dos modalida-

1 En el vol. 7 de esta revista (1991), publicamos «Las transformaciones de la novela europea. 1. Los siglos XII y XIII» en donde prometía esta continuación.

des narrativas: un *roman tragique*, utilizando la denominación de J. Frappier, cuyas obras más representativas serían la *Chastelaine de Vergi* y el *Roman du Castelain de Coucy et de la dame de Fayel*, y en las que la fatalidad tristaniana impone su desenlace trágico². Por otra parte, y en segundo lugar, un *roman* de desenlace feliz y ajeno al erotismo cortés; es decir, frente al *roman trágico* señalado, aparece un *roman cristiano* representado por la *Manekine* de Philippe de Remy y por el *Roman du Comte d'Anjou* de Jean Maillart.

La denominada *narrativa trágica* se caracteriza por un desenlace fatal ocasionado por la violación de la norma cortés del *secreto* amoroso; es el eje argumental de la *Chastelaine de Vergi* y el rasgo que destaca el narrador en su prólogo y conclusión final, para quien el relato es «example» de la necesidad de «amor celer»; es decir, la ruptura de la norma de mantener el secreto de los enamorados causa el fatal desenlace. El narrador compara su personaje al castellano de Coucy³. Ambas parejas de amantes, con su final trágico, quedan unidas también en la posteridad literaria. El prosificador del *Castelain de Coucy*, en el siglo XV, devolverá la referencia aludiendo a la narración anónima⁴. Entre las fechas de estas obras; es decir, de los siglos XIII al XV, hay toda una tradición literaria que une ambas parejas de amantes a la formada por Tristan e Iseo⁵.

Con la unión y la confusión de nombres emparejando a amantes de distintas narraciones en otras posteriores y la constante referencia a la leyenda tristaniana, se indica no sólo su importancia como modelos literarios de erotismo sino que constituyen una modalidad o tradición específica que nutre la denominada *novela trágica*; Boccaccio la confirmará consagrando la jornada cuarta de su *Decamerón*, destinada a «aquellos cuyos amores tuvieron infeliz final».

Esta modalidad narrativa no se caracteriza sólo por el desenlace sino que, como en las narraciones francesas señaladas del siglo XIII, viene ocasionado y explicado por la ruptura del secreto; y el final trágico va ligado, como en la leyenda tristaniana, al tema de unión mística de los enamorados tras su muerte que se expresa, con frecuencia, con el tema del «corazón comido».

Manteniendo estos elementos Boccaccio, recoge la historia de Guillermo de Rosellón que da de comer a su esposa el corazón de Guillermo de Cabestany; la tragedia es causada por los

2 En la prosificación, recibe el nombre de Tristán el personaje anónimo de la *Chastelaine de Vergi*, tomando el título de la *Istoire de la Chastelaine du Vergier et de Tristan le Chevalier*; la prosificación del *Castelain de Coucy* no dejará de comparar a nuestro protagonista con Tristán.

3 «Si est en tel point autressi/ com li chastelains de Couci» (*Jean Renard, El lai de la sombra. El lai de Aristoteles. La castellana de Vergi*, edic. F. Carmona, Barcelona, 1986, p. 126, vv. 291-2).

4 Uno de los personajes de la prosificación del *Castelain* se refiere a las asechanzas que sufren los enamorados: *On l'a bien veu et sceu par la chastelaine de Vergy, dont la fin d'elle et de son amant fu moult piteuse* (ed. Petit-Suard, 1994, p. 106).

5 Las referencias a la triada de parejas enamoradas (Tristan e Iseo, la castellana de Vergy y su caballero anónimo, y el Castellano de Coucy y la dama de Fayel) no dejarán de repetirse en la literatura posterior constituyendo arquetipos del amor trágico medieval: reaparecen en el *Livre du Chevalier de la Tour-Landry; La prison Amoureuse* de Froissart; una balada de Eustache Deschamps, el *Débat de deux amants* de Christine de Pisan. La posteridad literaria llegará a unir en un mismo relato los nombres de Vergi y Couci: *La Comtesse de Vergi et Raoul de Coucy* (1766). Mlle. Lussan convirtió a la dama de Fayel en una muchacha de Vergy (*Anecdotes de la Cour de Philippe-Auguste*, 1733); ambos relatos aparecen unidos también en la balada del Duc de La Vallière, *Les infortunés amours de Gabrielle de Vergi et de Raoul de Coucy* (1752); una reimpresión (1766) de *La Comtesse de Vergy*, aparece con el título de *La comtesse de Vergy et Raoul de Coucy*.

amantes que no saben mantener el secreto⁶; en el primer cuento de la misma jornada. Tancredo mata al amante de su hija y le envía el corazón en una copa; también la ruptura del secreto, a pesar de las medidas tomadas, conduce al mismo final; en el quinto, esta vez son los hermanos de Elisabetta los que descubren el secreto y matan a su amante.

Los elementos señalados que caracterizan el *roman* trágico del XIII y los relatos de la jornada cuarta del *Decamerón* se mantendrán como caracterizadores de la novela sentimental del siglo XV. Así, pues, del siglo XIII al XV pervive una tradición literaria identificable por unas narraciones con un final desgraciado, cuyo desenlace es ocasionado por el *secreto* amoroso no mantenido. El mismo eje temático se extiende, pues, desde la *Castellana de Vergy* a la *Cárcel de Amor*.

En el *Siervo libre de amor* (1440), Juan Rodríguez del Padrón presenta un relato de ficción dentro de otro autobiográfico: en ambos el conocimiento del secreto amoroso es causa de desgracia de los enamorados: un amigo del autor da a conocer a la dama que conoce el secreto; provoca, así, su indignación y el final de la felicidad incipiente del autor que deja de ser correspondido por ella. A continuación, se nos cuenta la historia de Ardanlier y Liesa: los enamorados se retiran a un lugar secreto, un «secreto palacio» excavado en una roca, pero aquella «secreta casa» es descubierta por el rey, padre de nuestro protagonista, lo que desencadena el trágico final. En el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (1491), el infortunio de los enamorados también lo causa el confidente y amigo de Arnalte que conoce su secreto; y se convierte en su rival casándose con Lucenda. En la *Cárcel de amor* (1492), es otro caballero, Persio, quien sospecha del secreto amoroso de Laureola y Leriano y los denuncia y calumnia ante el rey; aunque Leriano venza todas las dificultades, las relaciones de amantes ya no serán posibles; y morirá tras beber una copa de agua con los pedazos de las cartas de su amada.

Esta tradición narrativa trágica, desde los relatos citados del XIII, mantiene la incorporación de poesías líricas dentro del texto narrativo⁷. La inserción de composiciones poéticas no queda en un adorno ocasional del relato, sino que es la manifestación de la estructura lírica que sustenta la narración. Desde principios del XIII en que aparecen las inserciones líricas, los relatos en los que se hallan presentes se caracterizan por *narrativizar* el registro de la canción trovadoresca⁸: es decir, se convierte en relato el triángulo erótico trovadoresco de la dama, el amante y el marido; éste como elemento obstaculizador de las relaciones de los dos primeros; la infracción de la norma del mantenimiento del secreto es la gran amenaza que se cierne sobre ellos. Amenaza fatal a partir de la *Chastelaine de Vergy* y el *Castelain de Couci* y manifestación de que el mantenimiento del código ideológico cortés se ha hecho imposible. Por una parte, hay una pérdida de idealización literaria al ubicarse los relatos en referencia a la realidad contemporánea del autor; y por otra, se recuperan temas literarios que responde al nuevo código ideológico que se impone definitivamente en el transcurso de este siglo.

6 «Y actuando juntos poco discretamente, sucedió que el marido lo advirtió (...)» (tr. de M. Hernández Esteban, Madrid, 1994, p. 562).

7 Sobre este aspecto cf. mis artículos «Narrativa lírica o lírica narrativa. Las inserciones líricas en los relatos del siglo XIII», (*Memoria-homenaje a Pedro Peira Soberon, Revista de Filología Románica*, 14, v. II, Madrid, 1997, pp. 71-83) y «Tradición poética e inserciones líricas en la novela sentimental» en *VII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Castellón, 22-26 de septiembre 1997, en prensa).

8 Cf. mi trabajo *El roman lírico medieval*, Barcelona, 1988, pp. 99-185.

Así, la *narrativa trágica* se caracteriza por una crisis interna: es decir, las contradicciones en que sufre el código cortés en su contacto con el elemento *realista*. La fatalidad de la *Chastelaine de Vergi* es un «*exemple*» de la conveniencia de mantener el *secreto*, como señala el autor en sus últimos versos; pero también es *ejemplo* de la imposibilidad de mantener el secreto cortés en la desidealizada corte de Borgoña.

La otra corriente narrativa es la representada por la producción literaria de Philippe de Beaumanoir y Jean Maillard. El código cortés es sustituido por la ideología política monárquica y la espiritual cristiana⁹. En la *Manekine* (1230-1240), cuando aparece un motivo del mundo caballeresco cortés, como en el caso del *don contraignant*, es para desencadenar la desgracia de nuestros protagonistas, abocando a una dramática situación incestuosa¹⁰. Las composiciones líricas que reproducen el registro trovadoresco están ausentes; pero aparecen, en cambio, la oración y la plegaria en boca de los protagonistas¹¹. El carácter hagiográfico del relato indica el nuevo rumbo narrativo que invierte la valoración de los elementos narrativos tradicionales. De la misma manera que el *don contraignant* se presenta como un elemento disfuncional y amenazador en el relato, otros elementos y personajes de la tradición cortés pasan a desempeñar una función negativa; y viceversa también, se revaloriza positivamente elementos disfuncionales de la narración cortés tradicional. Así, la figura del senescal, en Chrétien de Troyes y Jean Renard, puede desencadenar por imprudencia o envidia, según el autor, las desventuras de nuestros protagonistas; en cambio, en Philippe de Beaumanoir y Jean Maillard, serán los senescales los que ayuden y salven oportunamente a los protagonistas de las dificultades en que se encuentran. El torneo, elemento insustituible en la narración cortés como expresión de los valores cortesés de largueza y proeza, pierde tal significación o, aún peor, favorece que se puedan llevar a cabo las intrigas contra los protagonistas. El alejamiento del rey de Escocia de su esposa para tornear facilita la intriga de la madre del rey. Es la compasión de sucesivos senescales lo que va salvando de la hoguera a la *Manekine*.

El proceso de alejamiento del código cortés va unido también a un desplazamiento espaciotemporal: de la corte mítica de Arturo y sus caballeros pasamos a una corte precisa y a un momento histórico determinado. El paso de un mismo tema del lai de *Lanval* a la *Chastelaine de Vergi* es representativo de este proceso: el rey Arturo es sustituido por el duque de Borgoña; la reina Ginebra por la duquesa; Lanval, el caballero artúrico, por un caballero anónimo; y el hada por la Castellana de Vergy. Aquella hada todopoderosa que decide la suerte y el destino del caballero ha quedado reducida a la Castellana, una entregada amante, víctima mortal de una cadena de traiciones de su secreto amoroso. La ubicación de la narración cortés en la nueva *realidad* lleva consigo la imposibilidad de realizarse como tal relato tradicional. El código de la realidad histórica hace inviable el idealizado código cortés.

9 Cf mis trabajos «La narrativa francesa a finales del siglo XIII. Philippe de Beaumanoir y Jehan Maillard» en *La literatura en la época de Sancho IV* (Alcalá de Henares, 1996, pp. 169-179) e «Historia, ideología y ficción en la narrativa del siglo XIII» en *Mundos de ficción. I (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Investigaciones Semióticas VI)*, Universidad de Murcia, 1996, pp. 429-435).

10 El *don en blanco* concedido por el rey a la reina en su lecho de muerte —contraer matrimonio con una mujer semejante a ella—, lleva al monarca a intentar el matrimonio con su hija.

11 Destacan en la narración unos monólogos-oración que, en algún momentos, alcanzan más del centenar de versos (1086-1160; 4601-4738 y 5545-5772) en los que se implora la ayuda divina y la intercesión de la Virgen (Cf mi art. «Consideraciones sobre el monólogo en la narrativa medieval». *VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995, pp. 449-460).

La narrativa de los siglos XIV y XV apenas se va a liberar de esta contradicción: el esfuerzo por mantener lo caballeresco en un marco narrativo que lo hace imposible. Es lo que Cervantes humorizará definitivamente en su genial novela.

De la *Manekine* al *Roman du Comte d'Anjou* observamos también cómo narrando el mismo tema, el segundo relato se mantiene en un preciso marco histórico y social; incluso lo maravilloso cristiano desaparece para reducirnos al espacio realista de los caminos, las villas y burgos de principios del XIV. La protagonista de Jean Maillart, en su forzada peregrinación, será rechazada del castillo y acogida en el burgo. En los centros urbanos encontrará la solución final de sus penas.

A este deslizamiento espaciotemporal, se une la fidelidad a unos nuevos valores políticos y espirituales. Nuestros personajes actúan bajo la autoridad del monarca («par le consentement/du roy et de s' auctorité», *Roman du Comte d'Anjou*, vv. 7726-7). En *Jehan et Blonde* de Ph. de Remi, es el servicio al monarca lo que justifica la ascensión social de nuestro héroe sobre cualquier valor feudal. A su vez, las parejas de enamoradas protagonistas consiguen vencer las dificultades y un desenlace feliz gracias a una especie de peregrinación purificadora en la que se practican las virtudes cristianas y se ignoran los valores cortes.

Este cambio ideológico marca el paso del *roman* a la *novela*. El *roman* es en verso, la *novela* será en prosa; no es un mero cambio formal de expresión sino que del verso a la prosa se marca una ruptura narrativa. El *roman* remite a la oralidad del canto cortés y a la ficción artúrica, agradable, pero vana y mendaz para los *escritores* del siglo XIII¹². No es extraño que el mismo término de *roman* acabe por desaparecer al frente de los títulos de las obras narrativas.

La prosa es veraz no sólo porque sustituye lo maravilloso y mítico por lo histórico y cotidiano sino porque los nuevos caballeros responden al nuevo código de *poder*. La importancia de la nueva ideología se manifiesta en el protagonismo que adquiere el elemento doctrinal en las novelas caballerescas del siglo XV; por ejemplo, en el *Petit Jehan de Saintré* y en el *Tirant lo Blanc*. Ambas novelas se ajustan extraordinariamente a los rasgos de veracidad histórica: la novela de Antoine de la Sale integra elementos biográficos y contemporáneos (hechos de armas y hazañas atribuidas a Jacques de Lalaing) de la misma manera que el *Tirant lo Blanc* introduce la historia en la ficción¹³; y, en ambas, el elemento didáctico es tan importante que las convierte en novelas de aprendizaje. Aunque no falten elementos cortes en el comportamiento de los personajes y en la estructuración del relato, lo que prevalece es el adoctrinamiento de Jehan de Saintré, consagrando el autor más de treinta páginas a la doctrina cristiana que recibe el joven caballero de su dama¹⁴. Sin embargo, la heterogeneidad de elementos, caballerescos y feudales, cristianos y monárquicos, en un mismo relato, hace desencadenar una crisis que afecta a la armonía narrativa ocasionando un desenlace desafortunado para nuestros protagonistas. El distanciamiento de la norma cortés facilita que ambos prota-

12 La materia bretona es «vain et plaisant» para Jean Bodel y «romanz de vanité» para el autor de la prosificación de la *Vie des Pères*. «Nus contes rimés n'est verais; tot est mensongie ço qu'il en dient; car il n'en sièvent riens fors quant por oir dire», afirma, en prólogo, el primer traductor del *Pseudo-Turpin* (1202).

13 Es la tesis que mantiene Martín de Riquer en su último estudio («*Tirant lo Blanc*», *novela de historia y de ficción*, Barcelona, 1992).

14 Cf mi artíc., «*Le Petit Jehan de Saintré* y la transformación del relato caballeresco en el siglo XV» en *Estudios Románicos*, 1986, p. 82.

gonistas la traicionen, ocasionando también el distanciamiento sentimental de los enamorados. Tirant y Carmesina, por su parte y por razones semejantes, tampoco alcanzarán el final feliz.

El desenlace trágico de la novela o *ficción* sentimental puede explicarse también por la misma razón. El viejo registro cortés en el que no faltan las inserciones líricas y el mantenimiento del secreto amoroso, señalado anteriormente, que se integra narrativamente con otro de ideología monárquica y cristiana.

El *Tractado de amores Arnalte y Lucenda* presenta a nuestro protagonista en un proceso de acercamiento amoroso propio de la tradición de la *fin'amors* trovadoresca y a Lucenda, en cambio, ajena a semejante código caballeresco. Las inserciones líricas no responden al tradicional registro cortés sino que significativamente el relato se inicia con un extenso poema consagrado a encomiar a la Reina de Castilla, como encarnación de las virtudes cristianas, y finaliza con otra extensa composición poética, una *Invocación a Nuestra Señora*, colocando en boca de Arnalte las *Siete angustias de Nuestra Señora*. El referente ideológico cristiano queda bien explícito en estas composiciones que enmarcan su relato. En este código ideológico, se ubican las protagonistas de las dos narraciones de Diego de San Pedro. Mientras Arnalte y Leriano se comportan como acabados amantes cortesés cuya *fe* o fidelidad amorosa espera ser recompensada con la *merced* o *galardón* obligado en los lazos de correspondencia feudal; sin embargo, ellas rechazan rotundamente la lógica feudal que aquellos invocan. Es significativo el espacio en que se ubican en la primera entrevista que tienen con sus enamorados: Arnalte, en una iglesia; Leriano, en la corte del rey. Espacios ajenos y contrapuestos a aquellos de los que proceden los suplicantes enamorados. Al final de la narración, Arnalte regresará a una montaña salvaje y ella pasará a un convento. Laureola rechazará a Leriano para permanecer fiel a sus deberes monárquicos de princesa, mientras aquél se suicida con las cartas de su amada vertidas en una copa.

La ruptura entre personajes masculinos y femeninos, motivada por los diferentes códigos a los que responden, se manifiesta en las afirmaciones de los personajes. Lucenda, en su primera carta a Arnalte, le reprocha como enamorado seguir otras normas («los que las enamoradas leys seguís»). Laureola no dejará de contraponer su *onrra, fama y onestad al servicio* y requerimiento de *galardón* de Leriano. En su última carta, ella se mantiene en una rotunda negativa frente a los deseos y la dialéctica cortés de aquél afirmando la *crueledad onesta* a la que debe atenerse, frente a la *piedad culpada* en la que caería de acceder a las pretensiones cortesés de su enamorado.

Lo anteriormente expuesto permite volver al marco conceptual en que se sustenta temáticamente la obra literaria y que es el marco referencial de nuestro discurso (*amor/poder y libertad/destino*). En el artículo publicado anteriormente, señalábamos cómo, de los cantares de gesta a la narración artúrica y de la primera mitad del siglo XIII, la armonía ideológica entre los tres primeros elementos permite el desenlace feliz de los protagonistas con excepción de la leyenda tristaniana, como hemos señalado al principio. El cambio histórico del siglo XIII da lugar al cambio ideológico y al conflicto entre el código feudal y cortés tradicional y el nuevo, monárquico, cristiano y burgués. Este conflicto se manifiesta en la dificultad de las relaciones amorosas. La *ficción sentimental* del XV lo expresa dramáticamente en la personificación del código tradicional en los personajes masculinos y el nuevo código en los femeninos. Solamente es posible recuperar la armonía fuera del ámbito tradicional caballeresco; así, los desenlaces felices son posibles en el tipo de narrativa no cortés de Jean Maillart o Philippe de Remi.

Este cambio literario lleva consigo también la transformación de la estructura narrativa: en cuanto a sus elementos constitutivos: tiempo, espacio, héroe y aventura. El tiempo de un pasado mítico de Carlomagno o Arturo es sustituido por el histórico con ausencia de lo maravilloso e idealizado. Incluso hay una deslización hacia el tiempo subjetivo, biográfico y autobiográfico que consigue especial protagonismo en la novela sentimental. De la misma manera, el espacio *abierto* de la aventura caballerescas se convierte en *cerrado* en su nueva temporalidad: es decir, se sustituye el cronotopo mítico por el histórico, lo que favorece también el conflicto de códigos en los personajes. Estos difícilmente podrán mantenerse como representativos de una ideología armonizadora; más bien inician un proceso de individualidad y soledad. Jean de Saintré, Arnalte o Leriano se atienen a un código caballeresco no sólo ajeno a sus amadas sino también anacrónico para la sociedad en que viven. La aventura o acción narrativa que lleven a cabo, desvinculada del orden social, está condenada también al fracaso. Su soledad, su individualidad echa raíces en su mismo anacronismo. En este sentido, el drama de nuestros personajes se anticipa al de la famosa novela cervantina. Pero entramos ya en lo que será objeto de un tercer artículo¹⁵.

15 En el primer artículo de 1991, prometía también una tercera parte con el título de «La novela postcervantina».