

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

Aventuras, peregrinaciones y reencuentros: notas sobre el *roman* español

Antonio CRUZ CASADO

Parece conveniente adoptar, en el ámbito de la literatura medieval española, el término caracterizador de la narración larga de carácter ficticio bajo la forma de *roman*, incluyendo en el mismo lo que Deyermond llamó el «lost genre»¹, el género literario perdido de nuestra cultura medieval.

La adopción del término francés evita la colisión homonímica entre el *romance* (acepción a), referido a la lengua distinta del latín en que se escribieron los primeros textos españoles², el *romance* (acepción b), que es la expresión popularizada desde el siglo XVI, que ha prevalecido hasta nuestros días, para designar a una forma métrica específica y a su contenido, y el *romance* (acepción c), que se empleó para referirse a la narración extensa no histórica. De este último empleo no quedan muchos ejemplos plenamente convincentes, aunque en algunas ocasiones su ambigüedad es tal que quedan dudas razonables de que se designase siempre a la lengua derivada del latín y nunca al relato. Así el propio Berceo habla de *romance* al referirse a alguna de sus obras:

El romanze es cumplido, puesto en buen logar:
Días ha que lazdramos, queremos ir folgar³,

¹ Cf. Alan D. Deyermond, «The lost genre of medieval Spanish Literature», en *Actas del IV Congreso de Hispanistas, 1971*, I, Salamanca: Universidad, págs. 791–813. Este fundamental estudio sobre la materia que tratamos también fue publicado en la *Hispanic Review*, 43 (1975), págs. 231–259. Unas notas sobre el tema en Alan Deyermond, *Edad Media*, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, I, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 351–357; sin embargo, el crítico emplea el término inglés *romance*, que presenta el mismo problema de homonimia que el término español, por lo que proponemos el empleo del francés *roman*, teniendo en cuenta que el de *novela* se refiere a una realidad literaria distinta, generalizado a partir del siglo XIX; en el período áureo de nuestras letras suelen aparecer los términos *libro* e *historia*, para designar a la narración larga de carácter ficticio; en tanto que el término *novela* se aplica exclusivamente a las narraciones cortas del tipo de las ejemplares cervantinas.

² Para lo que sigue tenemos en cuenta la aportación de Miguel Garci-Gómez, «Romance según los textos españoles del Medievo y Prerrenacimiento», *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 4 (1974), págs. 35–62, donde se estudia puntualmente la cuestión.

³ *Ibidem*, pág. 40. La cita corresponde al *Sacrificio de la misa*.

Aun merçed te pido por el tu trobador,
Qui este romançe fizo, fue tu entendedor⁴.

Al igual que el autor del *Libro de Apolonio* va a

Conponer un romançe de nueva maestría,
Del buen rey Apolonio e de su cortesía⁵,

o la propia Tarsiana, la cual

tornóles a rezar un romanç bien rimado
de la su razón misma por ó habiá pasado⁶.

Con este nombre parece designarse, durante toda la Edad Media, a composiciones que un juglar cantaba o recitaba. Incluso en el siglo XV la expresión sigue refiriéndose a una narración larga en verso de muy variado contenido; así, Enrique de Villena habla del «romance que fiço el gran Atalante»⁷, o Juan de Mena, que también menciona el mismo «romance de Athalante»⁸.

El empleo del término señalado para realidades diversas y bastante frecuentes en el mundo literario pudo influir decisivamente para que no se adoptase también para designar en un último momento a la narración larga en prosa.

Por otra parte, la expresión francesa *roman* no contradice esencialmente el significado de la misma en su aplicación a la literatura medieval española, puesto que, como trataremos de determinar, no solamentente existen en nuestra literatura una amplia serie de obras que admiten tal designación desde el punto de vista del contenido, sino que también en el aspecto formal es factible su empleo, aludiendo no sólo a narraciones en prosa sino también a relatos en verso, de tal forma que se puede extrapolar sin gran violencia la situación de la literatura francesa a la española. Pensamos, por ejemplo, que, si los *romans* de Chretien de Troyes están escritos en verso, las secuelas del ciclo de Grial⁹ o las obras que se atribuyen a

⁴ *Ibidem*. Texto tomado de *Loores de Nuestra Señora*.

⁵ *Libro de Apolonio*, ed. Manuel Alvar, II, Madrid: Juan March-Castalia, 1973, pág. 19.

⁶ *Ibidem*, pág. 161.

⁷ Miguel Garcí-Gómez, «*Romance* según los textos españoles del Medioevo y Prerrenacimiento», pág. 50. Villena, al igual que Mena en el texto que sigue, se refiere a un poema de variado contenido astronómico e histórico, que canta Iopas y que compuso Atalante, ante la reina Dido y Eneas; por tanto, en la versión de la *Eneida* que realiza Villena, así como en las interesantes notas o comentarios que aclaran aspectos de la obra, refiriéndose a la realidad medieval española, se emplea el término *romance* para referirse a la extensa canción o poema de Atalante.

⁸ Juan de Mena, *La Coronación*, ed. Feliciano Delgado, Córdoba: Monte de Piedad, 1978, pág. 123.

⁹ Contamos con una buena traducción española de la obra de Chretien y sus continuaciones: *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, ed. y trad. Martín de Riquer e Isabel de Riquer, Madrid: Siruela, 1989; el empleo del verso en estas primeras composiciones del ciclo da paso a la prosa en otras, por ejemplo, en *Perlesvaus o el alto libro del Grial*, ed. Victoria Cirlot, Madrid:

Robert de Boron emplean la prosa como forma de expresión. El mismo paso del verso a la prosa se documenta también en la literatura española; así, en el caso del tema de Apolonio, sobre el que luego volveremos, encontramos una versión en verso, bastante antigua, quizá de principios del siglo XIII, y otra versión más tardía, fechada hacia finales del siglo XV, que recurre al empleo de la prosa. Sin embargo, los ejemplos no son especialmente numerosos en nuestra literatura, aunque se puede pensar que se han perdido muchos textos, como pone de manifiesto Deyermond¹⁰ en su catálogo de obras españolas medievales perdidas.

Para centrar nuestro estudio vamos a ocuparnos de manera sucinta de tres ciclos narrativos, que están integrados por obras que pueden ser consideradas *romans*. En los tres aparecen los elementos que se han señalado en el título de nuestro estudio: las aventuras, las peregrinaciones y los reencuentros, que admiten la designación clásica de anagnórisis. Adaptan temas muy conocidos en toda la Romania, de origen clásico, griego o latino, y se suelen adscribir a diversos apartados de la literatura medieval, como el mester de clerecía o los libros de caballerías. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, se deben considerar más bien como variaciones o versiones de la antigua novela griega de amor y aventuras, bordeando en ocasiones, tras imbuirse del espíritu cristiano primitivo, la leyenda hagiográfica o la narrativa caballeresca. Con todo, no son ni leyendas de santos, ni libros de caballerías, aunque existe cierta contaminación de ambos grupos, especialmente del segundo, puesto que, como señala María Rosa Lida¹¹, la novela griega se reinterpreta en España en términos caballerescos.

De manera general, en todas estas obras se encuentran diversos componentes que remiten de forma inequívoca a relatos clásicos. Tiene lugar en un momento importante de la narración una separación de los protagonistas, que corren diversas aventuras cada uno por su parte, antes de que vuelvan a reunirse y a reconocerse como prometidos, esposos o padres e hijos; el final feliz con el castigo de los malvados cierra la obra, que suele carecer del comienzo *in media res*, tan característico de algunas novelas griegas, elemento que se adoptará más tarde, como rasgo esencial en los libros de aventuras peregrinas del Siglo de Oro¹².

Siruela, 1986. Cf. también Carlos García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo, 1974, págs. 237-253, y Mijail Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989, págs. 191-201.

¹⁰ Alan Deyermond, «The lost literature of Medieval Spain: Excerpts from a tentative catalogue», *La Coronica*, 5 (1976-1977), págs. 93-100. En este artículo las referencias al *roman* son escasas, aunque Deyermond señala que el número de obras catalogadas perdidas se acerca a las 500; seguramente el catálogo irá ampliándose de manera progresiva.

¹¹ María Rosa Lida de Malkiel, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 168.

¹² Cf. Antonio Cruz Casado, «Los libros de aventuras peregrinas. Nuevas aportaciones», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Berlín, 1986*, I, Frankfurt: Vervuet Verlag, 1989, págs. 425-431, y «*Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique*»: un libro de aventuras peregrinas inédito, Madrid: Universidad Complutense, 1989.

El rey Apolonio, de Tiro natural,
 que por las aventuras visco grant temporal,
 cómo perdió la fija y la mujer capdal,
 cómo las cobró ambas, ca les fue muy leyal¹⁶.

Este rey Apolonio, al que con frecuencia se le va a llamar peregrino o romero a lo largo del relato, lleva una vida azarosa, llena de aventuras y naufragios, pierde consecutivamente a su mujer y a su hija, aunque logra encontrarlas luego, tras largo tiempo y búsqueda.

Todos estos elementos se encontraban ya en el original latino, la *Historia Apollonii regis Tiri*, aunque el autor español los somete a una acentuada elaboración personal.

En el fragmento elegido se hace referencia a aventuras, naufragios, separación y cobro de las mujeres, lo que equivale, en una ordenación distinta, a los elementos más específicos del relato de aventuras peregrinas: separación, peripecia, anagnórisis y conclusión feliz consecutiva.

La narración del rey Apolonio se convirtió en uno de los relatos más divulgados y conocidos de la Edad Media¹⁷, y, de esa predilección popular por la obra quedan algunas muestras en los últimos siglos del período.

El tema fue adaptado por el inglés John Gower en su poema *Confessio amantis*, terminado hacia 1392, que Shakespeare pudo tener en cuenta para componer su drama *Pericles, Prince of Tyre*. Se realizó luego una versión portuguesa de la obra de Gower, que no se ha conservado, y, a partir de esa versión perdida, Juan de Cuenca tradujo su *Confesión del amante por Joan Goer*, hacia 1430¹⁸.

Homero Serís¹⁹ estudió y editó por vez primera la *Historia del rey Apolonio*, que se había conservado en un sólo texto, impreso, al parecer, en Zaragoza, por Pablo Horus, hacia 1488. Esta narración sigue el argumento conocido de acuerdo con la versión que se cuenta en las *Gesta romanorum*.

Por último, y sobrepasando ya los límites medievales, encontramos la atractiva elaboración del tema que Juan de Timoneda incluye en la patraña oncenca, de *El Patrañuelo* (1567). Hay en este relato cierta visión personal del argumento conocido, posiblemente debida a los influjos del naciente género renacentista de aventuras peregrinas, que surge al calor de las traducciones de la antigua novela griega de Heliodoro. No sabemos de dónde tomaría Timoneda el

¹⁶ *Libro de Apolonio*, ed. Manuel Alvar, pág. 143.

¹⁷ Cf. *Historia de Apolonio de Tiro. La novela favorita de la Edad Media*, ed., trad. y pról. Rodolfo Oroz, Santiago de Chile, s.a. [1954].

¹⁸ Deyermond editó esta traducción, en *Apollonis of Tiro: Two Fourteenth-century Spanish prose Romances*, ed. A. D. Deyermond, Exeter: University, 1973, junto con el texto del presunto incunable de Zaragoza. Del último texto mencionado hay reproducción facsímil y transcripción, en la edición de Manuel Alvar del *Libro de Apolonio*, II, págs. 525-580.

¹⁹ Homero Serís, *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, New York: The Hispanic Society of America, 1954, págs. 80-115.

núcleo de su relato, aunque hay detalles que se parecen más a la *Historia* que al *Libro*; quizá no haya que descartar completamente que la historia de Apolonio le llegase también por cauces tradicionales o folklóricos²⁰, o por los populares pliegos sueltos.

La historia de la conversión al cristianismo del general romano Plácidas, al que en el santoral se le conoce con el nombre de San Eustaquio, fue un tema muy popular a lo largo de la Edad Media y dio origen en el Siglo de Oro español a diversas obras de teatro. El estudio de Krappe²¹ analiza minuciosamente las versiones del tema en todo el occidente europeo y su relación con un relato arquetípico hindú. Para nuestro propósito baste señalar que el relato hagiográfico se apoya en una estructura característica de relato griego de pérdidas y reencuentros, con ciertas similitudes al de Apolonio, que ha dejado varias versiones en nuestra literatura medieval, la trama inicial de *El caballero Zifar*, *El caballero Plácidas* y la historia del rey Guillermo, de la que existen en castellano dos versiones, la *Estoria del rey Guillelme* y la *Crónica del rey Guillelme*, que difieren esencialmente en la extensión y en que se apoyan en distintas fuentes.

Uno de los medios más importantes de difusión del tema es el que se debe a diversos textos religiosos y enciclopédicos medievales, como el *Speculum Historiale*, la *Leyenda áurea* o las *Gesta romanorum*, además de que se conservan referencias al tema en obras de San Juan Damasceno.

La narración hagiográfica adquiere una formulación bastante completa y extensa en la *Leyenda áurea*, de Jacobo de Vorágine, y en ella se nos cuenta el proceso de conversión al cristianismo del general romano Plácidas, que pasa a llamarse Eustaquio, junto con toda su familia: su esposa Teóspita y sus hijos Agapito y Teóspito. El converso va a ser sometido a diversas pruebas con el fin de probar su paciencia y su fe en Dios. En esta parte del relato el modelo es la narración bíblica de Job, a la que remite con cierta frecuencia, al igual que ocurre en el *Plácidas* español, que se acerca bastante a la historia conocida. Eustaquio pierde primero a su mujer, de la que se ha enamorado el capitán del navío que los transporta y, en consecuencia, el raptor abandona al resto de la familia en una tierra inhóspita; más tarde el protagonista se ve separado de sus dos hijos, uno de los cuales resulta raptado por un lobo y el otro por un león, mientras el padre pasa un río. Sin embargo, ninguno de los componentes de la familia sucumbe, sino que cada uno vive distintas aventuras paralelas que les hacen confluír en una posada regentada por la propia madre, donde tiene lugar el reconocimiento de los cuatro, en un momento en que Eustaquio vuelve a gozar del favor del emperador romano. La condena a muerte de toda la familia, por proclamar la fe en Cristo, y el martirio consiguiente pone fin al relato.

²⁰ Algunos cuentos de *El Patrañuelo* son de carácter folklórico; cf., el prólogo de Alberto Sánchez a Juan de Timoneda, *El Patrañuelo*, Madrid: Espasa Calpe, 1982, págs. 25–26; se trata de una reproducción facsímil de la edición original, *Primera parte de las patrañas*, de Joan Timoneda, Valencia: Juan Mey, 1567. Cf. también *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, ed. Maxime Chevalier, Madrid: Taurus, 1982.

²¹ A. H. Krappe, «La legenda di S. Eustachio», en *Nuovi Studi Medievali*, III, 1926–1927, págs. 223–258.

Hay un momento en la trama de *El caballero Zifar* en el que se nos remite claramente a su origen clásico: el caballero recuerda a los protagonistas de la historia romana y pide ayuda a Dios en su actual situación de desgracia: «Así como ayudaste los tus siervos bienaventurados, a Uestechio e a Çeuspita, su muger, e a sus fijos Agapito e Te[óspito], plega a la tu misericordia de ayudar a mí e a mi muger e a mis fijos, que somos derramados por semejante»²².

La estructura de la obra en su parte inicial ofrece marcados rasgos de tipo bizantino²³. Al principio del relato, al igual que ocurría en el *Libro de Apolonio*, localizamos una especie de resumen del argumento: «Cuenta la estoria que este cavallero avía una dueña por muger que avía nombre Grima. [...] E ovieron dos fijuelos que se vieron en muy grandes peligros, así como oiredes adelante, tan bien como el padre e la madre. E el mayor avía nombre Garfín e el menor Roboán. Pero Dios [...] mandóles la fortuna que avían en el mayor e mejor estado que un cavallero e una dueña podrían aver, pasando primeramente por muy grandes trabajos e grandes peligros»²⁴.

El autor ha esbozado unas líneas maestras del relato de los «grandes trabajos» de Zifar, que comprenden una situación inicial, los peligros y aventuras, y la solución feliz de sus sucesos, debida esta última a la ejemplar actuación cristiana de toda la familia a lo largo de la obra.

Igualmente ejemplar es la trayectoria del caballero Plácidas, en la obra del mismo título, la cual se ciñe de manera bastante ajustada al relato conocido, basándose en su mayor parte en la versión que incluyen las *Acta Sanctorum*. Conservada en un códice del monasterio del Escorial, suele fecharse hacia la segunda mitad del siglo XIV (1360–1370).

Los rasgos propiamente novelescos, relacionados con la narración griega de aventuras, son el viaje por mar, el deseo amoroso que provoca Teóspita en el capitán del barco, rasgo muy común en relatos griegos, la accidentada separación de los miembros de la familia, junto con algunas historias recapitulatorias que sirven para los sucesivos reconocimientos.

Como era de esperar predomina el elemento hagiográfico y el espíritu cristiano sobre el mundo caballeresco, manteniéndose también el modelo bíblico de Job. Cristo habla a Eustaquio y, entre otras cosas, le dice: «otrosy sé rresio e fuerte en te defender del cometer e del assetar del diablo e por guardar mi amor,

²² *Libro del caballero Zifar*, ed. Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1982, pág. 118. Creemos que el fragmento «sus fijos Agapito e te», debe reconstruirse en «sus fijos Agapito e Te[óspito]», como hace Wagner, *El libro del cauallero Zifar*, ed., Charles Philip Wagner, Ann Arbor: University of Michigan, 1912, edición que reproduce y moderniza Felicidad Buendía, *Libros de caballerías españoles*, Madrid: Aguilar, 1960, pág. 92, para el fragmento señalado. Otra edición reciente y fiable, *Libro del caballero Zifar*, ed. Cristina González, Madrid: Cátedra, 1983, pág. 139.

²³ Cf. Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, pág. 296; Francisco López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid: Gredos, 1979⁴, pág. 243; Roger M. Walker, *Tradition and Tecnique in «El libro del cavallero Zifar»*, London: Tamesis, 1974, págs. 56–69; R. G. Keithgley, «The Story of Zifar and the structure of the *Libro del cavallero Zifar*», *Modern Language Review*, 73 (1978), págs. 308–327, etc.

²⁴ *Libro del Caballero Zifar*, ed. J. González Muela, págs. 58–59.

que so enperador del perdurable inperyo, ca asy ha de ser que tú serás tentado commo fue tentado Job. E tú vencerás el diablo por verdadera paciencia»²⁵.

En cuanto a la historia del rey Guillermo de Inglaterra se mantienen en ella una serie de elementos del esquema narrativo conocido, como la separación, las aventuras y el reencuentro.

El argumento, que tentó también a Chretien de Troyes, puesto que existe un *roman Del roi Guillaume d'Engleterre* que se le atribuye, nos presenta al rey Guillermo y a su esposa que, siguiendo una voz divina que oyen en sueños, abandonan la corte y marchan al destierro. Allí la reina da a luz a dos hermosos hijos y, al poco tiempo, unos marineros se llevan rapatada a la dama, dejando abandonado al rey y a los niños. Más tarde un lobo se lleva a uno de éstos y el otro resulta también extraviado. Siguen las aventuras de cada uno de los personajes del relato por separado, hasta que por último, superadas las peripecias, se reúnen todos felizmente y vuelve la pareja a ocupar el trono de Inglaterra.

El tono del relato ya no es hagiográfico, aunque sí aparece lleno de religiosidad. Las aventuras no tienen un carácter caballeresco muy marcado, sino que éste se ve sustituido por el viaje y el comercio, al que se dedica el rey Guillermo, cambiando su nombre por el de Guy de Galvoya²⁶. La tormenta marina es un elemento que está presente también en este libro y que recuerda otras descripciones parecidas de la narrativa antigua.

Si las obras más importantes del ciclo de Apolonio, al igual que las que componen el de Eustaquio, cuentan ya con ediciones y estudios fundamentales, no ocurre así con el ciclo que podemos denominar de los jóvenes enamorados separados, cuya muestra más antigua en el occidente románico parece ser *Flores y Blancaflor*, en su versión francesa del siglo XII²⁷, pero que mantiene, en nuestra opinión, los caracteres más importantes de la antigua novela griega de amor y aventuras. Hasta tal punto se carece de textos fiables en este grupo, que casi siempre se suele incluir entre los libros de caballerías, con los que mantiene sin duda fuertes vinculaciones, que alguna de las obras más características del mismo, como *Pierres y Magalona*, no es asequible al estudioso sino en tardías ediciones del siglo XVII, excluida de conocidas recopilaciones de la caballerescas realizadas durante el siglo XIX o a principios del siglo XX.

La relación con la narración griega no es fácil de delimitar, puesto que casi siempre se han visto como producciones exclusivas del mundo románico. Sin embargo, hay que tener en cuenta que tras el período de apogeo de la novela

²⁵ *De vn cavallero Plácidas que fue después cristiano e ouo nombre Eustacio, Dos obras didácticas y dos leyendas*, ed. German Knust, Madrid: Sociedad de Bibliófilos, 1878, págs. 131-132. No he podido ver la edición de Roger M. Walker, *El cavallero Plácidas*, publicada por la Universidad de Exeter.

²⁶ *El rrey Guillelme*, ed. John R. Maier, University of Exeter, 1984, pág. 33. El texto fue también editado por German Knust, *Dos obras didácticas y dos leyendas*; la edición de Maier ha contado con serios reparos de Carlos Gumpert en su reseña de la obra, aparecida en *El Crotalón*, 2 (1985), págs. 581-587.

²⁷ Cf. Fernando Carmona, *El roman lírico medieval*, Barcelona: PPU, 1988, págs. 28-36.

griega clásica, entre los siglos I al IV de nuestra era²⁸, se produce un proceso de cristianización y latinización de muchos de los elementos integrantes de su trama, como hemos visto en las historias de Apolonio y de Eustaquio, pero será hacia los siglos XII y XIV cuando se produzca una revitalización del género en el mundo bizantino, de tal forma que estas narraciones, que ahora sí pueden calificarse de bizantinas en el sentido exacto del término, se consideran «un remedo tardío»²⁹ de las viejas novelas, obra de eruditos que actualizan esquemas muy conocidos.

Estas versiones renovadas que se componen aproximadamente hacia el siglo XII (recordemos que por la misma época surge el *roman*, igualmente en verso) son poco conocidas por el investigador de temas románicos. Entre ellas se cuentan *Rodante y Dosicles*, de Teodoro Prodromo, *Drosila y Caricles*, de Nicetas Eugenio, y *Aristandro y Calitea*, de Constantino Manasés. Alguna de ellas empieza a emplear ya la prosa como forma de expresión, como *Ismine e Isminias*, de Eustacio Macrembolita, de la que tenemos una versión al español en pleno período romántico; el paralelismo con el *roman* que pasa a emplear progresivamente la prosa en lugar del verso resulta igualmente llamativo.

Ahora bien, ¿existe alguna relación entre estas tardías novelas bizantinas y el naciente *roman* de la Rumania? Nos falta el eslabón, la comprobación fidedigna y patente; pero los elementos comunes entre algunos relatos medievales y otros bizantinos, así como la serie de trasvases culturales que tiene lugar en Europa en el momento que se inician las cruzadas nos hace apuntar a una posibilidad con algún viso de verosimilitud. Porque el fenómeno contrario sí aparece, sólo que dos siglos más tarde. De esta forma, en el siglo XIV, encontramos en el mundo bizantino narraciones que, según la crítica autorizada, adaptan originales románicos, con lo que, si nuestra hipótesis de contaminación de elementos de la narrativa griega al *roman* medieval no es errónea, el círculo se cierra con una readmisión de recursos que ya formaban parte de la tradición cultural de Oriente.

Entre estas narraciones bizantinas se encuentra *Florio y Patsiaflora*, que es el tema de *Flores y Blancaflor*, transparente incluso en los nombres, o *Imberio y Margarona*, adaptación de *Pierres y Magalona*, en tanto que de otras desconocemos su original románico, pero aparecen claros rasgos de contaminación; por ejemplo, en *Libistro y Rodamne* el héroe lucha con un rey de Babilonia, llamado Verderico, que es el equivalente del germánico Federico, o en *Beltrando y Crisanza*, en la que el héroe, Beltrando, deja ver la adaptación de Beltrand, nombre francés, y con él se designa al hijo del emperador de Rumania.

Independientemente de estas cuestiones de prioridad temporal y temática, que sería interesante aclarar mediante un estudio más minucioso de los textos y una datación lo más ajustada posible, interesa señalar los rasgos comunes de la narrativa bizantina y los de determinados relatos románicos, alguno de los cuales, no hay que olvidarlo, gozaron del aprecio de doctos humanistas, que hacían

²⁸ Carlos García Gual, ed., *Calímaco y Crisóroo*, pág. 13. El tema de la novela griega se trata con más amplitud en Carlos García Gual, *Orígenes de la novela*, Madrid: Istmo, 1972, págs. 189-317, y en otros estudios especializados.

²⁹ *Ibidem*, pág. 16.

compatible la búsqueda de manuscritos griegos y latinos con el gusto por diversos relatos de amor y aventuras, quizá no tan ajenos a la cultura clásica como pudiera pensarse. Pensemos, por ejemplo, en Boccaccio, que incluye en *Il Filocolo* una adaptación de *Flores y Blancaflor*, o en Petrarca, del que se dice que admiraba tanto la historia de *Pierres y Magalona* que llegó a traducirla al latín³⁰.

Estos relatos ofrecen una estructura muy parecida a la que tiene la novela griega, aunque se incorpora a ésta última una secuencia inicial, la relativa al desarrollo del héroe desde su nacimiento hasta el momento en que empieza efectivamente la acción, lo que se denomina *enfances*, o mocedades en terminología española. De esta forma, el característico comienzo *in media res* de algunos de los más importantes relatos griegos se ve sustituido por un explicativo comienzo *ab ovo*. Tras esta secuencia tiene lugar el enamoramiento de los jóvenes protagonistas, la huida, porque existe algo que se opone a la boda, la separación y la búsqueda de la amada por parte del protagonista, peregrino casi siempre por países orientales, donde sufre el cautiverio de los árabes o los turcos; en esta parte del relato también se advierte alguna diferencia con el relato griego clásico, puesto que aquí es esencialmente el protagonista masculino, el caballero, el que corre las aventuras, en tanto que la joven es más estática que la heroína griega, puesto que se la suele encerrar en una fortaleza, a veces guardada por algún personaje de rasgos folklóricos, como un dragón o una bruja, y en ocasiones en el mágico *erotocástron* o castillo de amor. Tras las aventuras del caballero se realiza la liberación de la dama, previamente localizada, y el reconocimiento de ambos, o *anagnórisis*; a esto sigue el final feliz con la boda de los enamorados. En realidad, en este tipo de relatos el final está prefigurado ya en el comienzo, la separación se soluciona con el reencuentro, y el resto del argumento se limita a retrasar, mediante una serie de mecanismos literarios, el enlace previsto.

En la literatura medieval española contamos con algunos relatos en los que se observa la aparición de gran parte de estas características, independientemente de que se trate de versiones más o menos fieles de originales franceses o provenzales. Tales pueden considerarse *Flores y Blancaflor*, *Pierres y Magalona*, *Paris y Viana*, *El Conde Partinuples*, etc., de muchos de los cuales hay también versiones catalanas³¹ e incluso alguna morisca³², lo que da idea de su difusión en ambientes culturales bastante distintos.

La composición de la mayoría de ellos suele situarse hacia el siglo XV, aunque parece que algunos relatos ya eran conocidos en el siglo anterior. En este sentido, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, menciona a *Flores y Blancaflor* en la «Cántica de los clérigos de Talavera»:

³⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, págs. 237–240.

³¹ *Historia de Pierres de Provença y de la gentil Magalona*, ed. R. Miquel y Planas, Barcelona, 1908; *Paris y Viana* (con otras narraciones), ed. R. Miquel y Planas, Barcelona, 1910; *Historia de l'esforçat cavaller Partinobles*, ed. R. Miquel y Planas, Barcelona, 1910.

³² *Historia de los amores de París y Viana*, ed. Álvaro Galmés de Fuentes, Madrid: Gredos, 1970.

Ca nunca fue tan leal Blanca Flor a Flores,
nin es agora Tristan con todos sus amores³³,

lo que puede resultar indicativo de una versión de la época, si bien la primera edición conservada hay que retrotraerla hasta la de Alcalá, en 1512.

La oposición a los amores de Flores y Blancaflor, el primero hijo del rey moro de España, y la segunda de una cristiana cautiva, procede del padre de Flores, que envía al muchacho a un lugar lejano, Montorio en el libro español, y tras intentar la muerte de la joven, la vende como esclava a unos mercaderes de Babilonia. Los recursos de los que se vale Flores para localizar a su amada son característicos de la novela griega; el viaje, la búsqueda, el descubrimiento de Blancaflor encerrada en una torre con otras doncellas; el enamorado logra penetrar en la torre escondido en un cesto de flores. Sin embargo, el dueño sorprende a los amantes y los condena a muerte, aunque tras diversos subterfugios ambos logran salvarse y regresar a su país, evitando con ello que se cumpla la fatal orden. Flores se hace cristiano antes de contraer matrimonio con Blancaflor.

Existe en la obra algún elemento de carácter mágico o maravilloso, como la torre en la que está encerrada Blancaflor: «Dentro de aquella torre hay un verjel, y, en medio de aquel verjel, está un árbol que de invierno y de verano siempre está florido; y al pie del árbol está una fuente de agua muy clara, y tienen tal virtud, que, si la mujer no es virgen, allí se parece. El Almiral face que, cada mañana, las doncellas que en la torre están, cojan una flor, y hácela echar en la fuente, y que, aquella que es virgen, el agua sale clara, y si no lo es, el agua sale turbia y bermeja como sangre»³⁴. Las pruebas acerca de la virginidad de las doncellas son características de alguna novela griega, como *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, y se han querido ver restos o adaptaciones de estos juicios en algunos episodios caballerescos, como el paso de Amadís por el Arco de los Leales Amadores³⁵; en el ejemplo señalado la relación nos parece más clara y visible. También aparece, como es previsible, en el antiguo original francés:

Gran mervelle i puet on aprendre,
car quant il i passe pucele,
lors est li eve clere et bele;
au trespasse de feme èue
l'ave en est lués tote mèue³⁶,

por lo que hay que descartar una posible interpolación más tardía.

³³ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1988, pág. 465.

³⁴ *Flores y Blancaflor, Libros de caballerías*, Madrid: Libra, 1972, pág. 55.

³⁵ Juan Bautista Avalle-Arce, «El arco de los leales amadores en el *Amadís*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 4 (1952), págs. 149-156.

³⁶ *Flore et Blancheflor*, ed. Wilhelmine Wirtz, Hildesheim: Verlag Dr. H. A. Gerstenberg, 1974, pág. 63.

El elemento mágico presente en el *erotocástron* de *Flores y Blancaflor* se da también en otros relatos del ciclo, aunque no sea muy abundante en la mayoría de ellos; así lo encontramos también en las aventuras del conde Partinuples, en el castillo de Cabezadoyre, con su emperatriz fantasmal, a la que no se puede ver en la oscuridad, y sus servidores invisibles, que recuerdan rasgos similares del mundo bretón, o en el fabuloso caballo volador, origen del Clavileño cervantino, en *Clamades* y *Clarmonda*, cuyo origen no es propiamente griego, sino que parece proceder de un relato de aventuras de *Las mil y una noches*.

El comportamiento de los enamorados suele ser casi siempre plenamente moral, apartándose de esta forma de algunos modelos de la narrativa griega, como *Leucipa* y *Clitofonte*. Salvo en algunos episodios del *Partinuples*, cuya inclusión en este grupo no parece muy convincente, las relaciones entre los jóvenes nunca sobrepasan los límites de la más férrea decencia; ni siquiera Pierres osa tocar los pechos de Magalona cuando ésta yace dormida en su regazo, sólo se atreve a mirarlos: «no se pudo tener de la desabrochar y mirar muy bien sus hermosos y blancos pechos, que eran más blancos que el cristal»³⁷. Sin embargo, parece como si esta inocente acción motivara la serie de calamidades que siguen, en una correlación pecado–castigo, puesto que allí, en el seno de Magalona, encuentra el enamorado el cendal colorado, con los tres anillos, que deposita a un lado; consecutivamente el ave de rapiña le arrebató el lienzo, creyendo que es carne, y Pierres la sigue tirándole piedras, de tal manera que tiene lugar la separación de los enamorados.

Baste la somera exposición realizada, a la manera de planteamiento general, acerca de un grupo de narraciones españolas medievales, que no dudamos en calificar de *romans*, cuyo estudio sistemático, especialmente en cuanto se refiere al último apartado, puede resultar atractivo y, sin duda, ameno. La estructura narrativa, así como la posible relación con la antigua novela griega, nos configura una serie de relatos de aventuras y reencuentros de indudable interés, cuya comprensión quizá resulte enriquecedora desde la perspectiva señalada.

³⁷ *Historia de la linda Magalona, hija del rey de Nápoles, y del esforzado caballero Pierres de Provenza y de las fortunas que pasaron*, Madrid: Francisco Sanz, 1676, pág. 16.