

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.ª Carmen Fernández López, M.ª Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

CONSIDERACIONES SOBRE LA ESTRUCTURACIÓN NARRATIVO-LITERARIA DEL *BLANDIN DE CORNUALLA*

Antonia Martínez Pérez
Universidad de Murcia

Es evidente que la suerte del *Blandin de Cornualla*, en su valoración literaria, cambió notablemente en la medida en que pasó de la crítica decimonónica a la de nuestro siglo; y, sobre todo, de los estudiosos galos a los hispánicos. Quizá a ello haya contribuido una mayor receptibilidad por nuestra parte e indeferencia por la suya, como de manera un tanto irónica, pero representativa, nos lo ejemplifica P. Meyer cuando gustosamente cede la obra a los «eruditos catalanes», si consideran que les «conviene enriquecer su literatura de Blandin de Cornuailles»¹. Tras los estudios, sobre todo de Martín de Riquer, A. Pacheco, J. Ribera y otros², se intenta analizar la obra dentro de unos paradigmas narrativos diferentes y a tenor de una determinada evolución novelística, dentro de los que la obra adquiere otra dimensión y significado y, consecuentemente, otra valoración.

En principio, la discusión se ha llegado a plantear desde la determinación de la

¹ «Le Roman de Blandin de Courmuailles et de Guillot Ardit de Miramar publié par la première fois d'après le ms. unique de Turin», *Romania*, II (1873), p. 172. Para una historia de la aceptación de la obra por los distintos estudiosos vid. J. De Caluwé, quien acertadamente nos la presenta como una obra «mal aimée et encore mal connue», «Le Roman de Blandin de Cornuaille et de Guillot Ardit de Miramar: une parodie de roman arthurien?», *Actes du VIII^e Congrès International de Langue et Littérature d'oc et d'études franco-provençales. Cultura Neolatina*, XXXVIII, 1-6 (1978), pp. 56-58.

² M. de Riquer, *Historia de la Literatura Catalana*, Barcelona, Ariel, 1964 (4^a ed. 1984), T.II, pp. 198-206; A. Pacheco, «El Blandin de Cornualha», *Catalan Studies. Volume in memory of Josephine de Boer*, 1977, Vancouver (Canadá); P. Bohigas, «La matèria de Bretanya a Catalunya», *Aportació a l'Estudi de la Literatura Catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1982, pp. 272-294; J. Ribera, «Blandin de Cornualla (f. s. XIII-s. XIV) y la modificación irónica del texto caballeresco», *Actes du XVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, pp. 355-361.

propia naturaleza del *Blandin* y su vinculación o no con la materia bretona, que, como señalaba Martín de Riquer³, se debería tan sólo a los topónimos («caballeros de Cornualla»); y, por otra parte, a la onomástica femenina, concretamente Irlanda. Ello, junto con el uso de lo maravilloso céltico, serían prácticamente los únicos elementos justificativos de su vinculación con dicha materia. Elementos escasos, pero tal vez efectivos, como nos sugiere J. Caluwé⁴, en cuanto que considera improbable que se utilicen éstos de manera casual e inocente en un momento en que la materia bretona hacia furor en las literaturas románicas. Hasta qué punto se adscribe a dicha materia como transgresión de la misma, como parodia del *roman* artúrico, ha sido la cuestión más debatida por los estudiosos actuales de la obra⁵. Parece evidente que una cierta transformación se vislumbra en la misma, una modificación de los esquemas narrativos ortodoxos, y tal vez la comparación con éstos y la desigualdad frente a los mismos es lo que ha originado su crítica negativa entre los investigadores más tradicionalistas.

Sin embargo, precisamente su carácter singular, su composición apartada de los moldes tradicionales del *roman* bretón han sido subrayados⁶ como muestra de una creación original, independiente, que no se ciñe irremediamente a unos modelos concretos de composición, aunque sí los tiene en cuenta. De manera que, partiendo de determinados elementos de la materia bretona o de la tradición popular, como indica A. Pacheco⁷, se configura una obra con una organización y estilo narrativo tan válido como cualquier otra narración dentro del modelo del *roman* medieval⁸. Si su esquematización, su reiteración y simplicidad en los procedimientos utilizados han podido constituir su mayor fuente de críticas, un análisis de la naturaleza y finalidad de los mismos (tanto a nivel de contenido como formal, en el que centraré posteriormente mi estudio), nos revela una estructuración narrativa bien organizada y en perfecta armonía. Integra los elementos de la tradición popular con los de la tradición bretona siempre en aquellas versiones y formas más idóneas para su composición.

³ *Ob. cit.*, p. 205.

⁴ *Ob. cit.*, p. 63

⁵ Así lo hace, entre otros, J. Ribera (*ob. cit.*), quien, apoyándose tanto en la ironía de los nombres (el uso de diminutivos como Blandinet), como en la misma actitud de pereza y relajamiento ante la aventura de Guillot, frente a Blandín, su entusiasmo por la comida, la oferta de dinero al ermitaño, etc., considera que se produce una alteración del código caballeresco, con pequeñas pero importantes modificaciones que apuntan hacia el aburguesamiento del héroe, que se institucionalizará en obras posteriores. Asimismo Caluwé (*ob. cit.*, p. 63 y ss.) pone de manifiesto la antítesis paródica de las posibles significaciones de los protagonistas, Guillot, con el matiz en el sur de «perezoso» y Ardit «valiente»; mientras que a Blandín lo conecta con la raíz castellana y catalana de «blando», etc. Por otra parte, se trataría de una parodia o transgresión diferenciadora como lo apunta Pacheco al señalar que ésta se produce en aquellas pautas o actuaciones que no tienen una consecuencia social positiva (como, en algunos casos, las de Guillot, y por ello fracasan), frente a las que sí la tienen, como las del héroe principal, Blandín.

⁶ Riquer, *ob. cit.*, p. 206; Pacheco, *ob. cit.*, p. 150.

⁷ A. Pacheco hace más hincapié en su vinculación con la tradición folclórica, de donde proviene el episodio de la Bella Durmiente, al que se le añade el episodio de las tres pruebas que tiene que superar Blandín para llevar a cabo la conquista del azor blanco que acabará con el encantamiento de Brianda.

⁸ Considero importante esta puntualización, puesto que frases como «cette insipide rapsodie», (C. Chabaneau, p. 31), «bien que l'oeuvre du romancier inconnu ne soit pas de nature à jeter un grand lustre sur la littérature romane» Alart, (p. 275) y un largo etcétera han sido muy abundantes a la hora de hacer una valoración del *Blandin* como obra literaria. *Vid.* nota 1.

En su seguimiento de la materia bretona, Martín de Riquer⁹ nos la presenta, junto con *La Faula*¹⁰ de Guillem de Torroella, como una de las primeras muestras, en el s. XIV, del tratamiento de la materia artúrica por autores catalanes, pero, como él mismo admite, mientras que la segunda está plagada de nombres propios de la novela artúrica, la primera apenas si los evoca, como ya he señalado en líneas anteriores. Sin embargo, ambas, de una u otra forma, realizan un tratamiento especial en el contenido de dicha tradición y abren una cierta diferenciación o evolución. Obras, de aventuras la primera y alegórico-didáctica la segunda, coincidentes en determinados puntos y, en general, con un tratamiento más funcional que confirma el tono «realista», con que se caracterizará en lo sucesivo la narrativa clásica catalana.

La aventura principal, al igual que en *La Faula*, viene determinada por el expreso deseo de una dama que, mediante un ardid, consigue que ésta se lleve a cabo. Allí fue el hada Morgana la que hizo que Torroella subiese, engañado, a un gran pez que lo trasladaría a la Isla Encantada, donde se encontraba el rey Arturo. Aquí será la misma Brianda, dama encantada, la que enviará a la Doncella de Ultramar para que le robe el caballo a Blandín, segura de que emprendería todo tipo de aventuras para su recuperación y, de este modo, poder ser salvada por él:

Car sapias per veritat
Che sella che l'en a menat
Iou, senhor, l'avie tramessa
Per lo mont e che serchessa
Qualche noble cavalier
Vallent e pros e bon gherier,
Che mi poghessa deslieurar
E per faich d'armes recobrar. (vv. 1767-74)

La doncella se apodera del caballo de Blandín y huye rápidamente. Eso sí, le deja a cambio el suyo. Pero evidentemente que esto no le satisface y «juró por su cabeza no celebrar la menor fiesta» hasta que lo encontrara. La diferencia en el caso de Blandín es que él conoce a la doncella pero no sabe con qué intención se lo robó ni que esto formase parte de un plan para provocar su actuación. Asimismo, se trataba de encontrar a un noble caballero valeroso, pero no concretizado irremediabilmente en él, como sí ocurre en la *Faula* con Torroella, con lo que su elección es más bien casual.

Esta explicación por parte de Morgana y Brianda se dará en las dos obras. El rey Arturo le preguntará a Torroella quién es y de dónde viene. Él le relatará todo lo sucedido y Morgana confiesa haber sido la artífice de todos estos hechos, con la intención de que Torroella sirviese de comunicación entre el rey Arturo y el mundo. Blandín también quiere contarle a Brianda todo lo sucedido, y, del mismo modo, ella confesará haber sido la artífice, en cuanto que envió a la Doncella de Ultramar para que le robase su caballo; y Blandín, al ir en su búsqueda, se viese sumergido en esta aventura. La

⁹ *Ob. cit.*, p. 198.

¹⁰ P. Bohigas, y J. Alcover, *Guillem de Torroella. La Faula*, Tarragona, Tàrraco, 1984.

funcionalidad o finalidad de la aventura debe estar clara y ser explicada, pero hay una gran diferencia entre ambas y en relación precisamente con el tono serio y paródico de las mismas. En *La Faula* es evocadora la reiterada actitud «pasiva» y «compasiva» de Torroella. Como declara a mitad de la obra, él no había emprendido voluntariamente esta *aventura* («[...] e com m'enportet / En aycell loch oltra mon grat» (vv. 836-37)). Por el contrario, a Blandín no parece sorprenderle inesperadamente la aventura, sino que tendrá que buscarla e incluso casi provocarla, tanto ésta como la fama conseguida con la misma:

«Che volgron per lo mond annar
E lur (a)ventura cerchar». (vv. 7-8)

.....
«Nos sem cavalliers d'Orien
Sercan avantura veramen» (vv. 515-16)

Ofuscación claramente paródica, puesto que la verdadera aventura suele ser espontánea en el *roman* bretón y no es usual que los caballeros la provoquen. Sin embargo, en el *Blandin* ésta no acontece de forma natural, sino que se la fuerza hasta puntos casi mecanizados¹¹. Es evidente que en estas dos obras catalanas *Aventura* y *Búsqueda* están más alejadas ya del héroe de las primeras novelas artúricas, al que se le imponía una superación de pruebas o un perfeccionamiento moral (identificado posteriormente con la ética cristiana), para supeditarse a este fin claramente alegórico-didáctico en la *Faula*, y a una esquematización más burguesa y funcional de la narración en el *Blandin*. No obstante, en las dos obras se intenta complacer la necesidad del lector deseoso de elementos fantásticos, pero manteniendo la lectura lógica con la introducción gradual y mitigada de los mismos, a fin de que se produzca una codificación verosímil.

Sin embargo, el universo artúrico, con todos sus mismos elementos sobrenaturales, hadas, anillos mágicos, jardines paradisíacos, viajes al otro Mundo etc., está perfectamente reorganizado en los distintos eslabones narrativos de la *Faula*, de manera que se consigue que este mundo remoto e improbable sea aceptable y operativo, mientras que en el *Blandin* se vacía de contenido ideológico la obra para reutilizarla narrativamente. Los elementos artúricos, por tanto, si aparecen, lo hacen desprovistos del contexto referencial que los dota de una significación superior. Sacados de su universo ideológico y mítico, funcionan como al vacío. Determinados motivos de la novela bretona (especialmente lo maravilloso) están presentes, el azor blanco, el pájaro parlante, gigantes monstruosos, el otro mundo, pero sin desplegar un universo de ficción. En este sentido, el Otro Mundo bretón está aquí empleado como simple paso fronterizo

¹¹ De hecho los signos premonitorios de la *aventura* se presentan aquí de forma nada evocadora, sino más bien obligada; en este sentido es muy elocuente que los dos amigos al encontrarse con el perro comenten: «Aysso es avantura sen(s) fautà» (v. 46); o que el portero del jardín les indicara: «Intras en sella orta, / Car vos aquí (cert) trobares / Aventura, si la volles». (vv. 88-90); e incluso que manifesten dicha obligatoriedad: «Car forza es che anen sercar / L'avantura si la poyren trobar» (vv. 585-86).

o como inicio de la aventura, que además suele ser forzada o provocada¹² y en ambos casos siempre está en función de la trama narrativa.

En la *Faula* se da el viaje como *aventura* en la más pura tradición bretona, a través del cual el héroe terrenal y personal podrá tener acceso a otro mundo. Viaje al Más Allá, respondiendo, como tal, a todos sus esquemas arquetípicos¹³, y llevando a cabo una recreación del mismo a través de elementos codificados por tradiciones cultas o populares. Jamás en el *Blandin* los contactos con el otro mundo (a través del perro, animal-guía que los conduce a la cueva, y el encuentro más tarde de un jardín paradisíaco), tienen más significado que el de una mera trama narrativa de un acontecimiento pasado.

Frente al esquema ortodoxo del *roman* bretón, ciertamente la obra es atípica por diversas razones, pero, más que por los elementos que utiliza, por el uso que hace de los mismos. La materia bretona fuertemente literaturizada era la fuente más importante del *roman* medieval con destinos diferentes a través del tiempo y la variada geografía por la que se expande. Sin embargo, como he señalado, hay una característica bastante común en el uso que la literatura catalana hace de ella y que consiste en dotar al texto narrativo de una cierta funcionalidad, de moldearlo para una consecución más práctica. En el *Blandin* se puede dar el modelo del *roman* bretón, pero la ya indicada ausencia de topónimos, y sobre todo de nombres vinculados con la materia bretona, puede ser un hecho intencionado. En la ausencia de tales signos se puede liberar al texto de toda preocupación ideológica, de toda significación transcendental, sentidas como muy lejanas, y adaptarlo y modelarlo de acuerdo con los nuevos principios sociales, en la trama de las acciones que se suceden ya más próximas del espíritu burgués. En este sentido, M. de Riquer, Pacheco, Caluwé han partido de la fórmula final que nos presenta el destino de los dos protagonistas como el de perfectos maridos alejados de toda aventura caballeresca («Van remanir au lor molhers») para constatar la diferencia del público a la que va dirigida, ya urbano, más interesado por el aspecto humano y social del mundo caballeresco que por su interpretación ideal y mítica. Para Pacheco, la obra se apartaría de la tradición heroica y aristocrática de la novela cortés, constituyéndose en una versión más popular de sus ideales. La coloca a mitad de camino entre el cuento folclórico y la novela moderna: del primero recogería algunos de sus temas y elementos fantásticos y maravillosos, de la segunda el afán de presentar estos elementos mitigados y estructurados con una lógica interna que los hace verosímiles al lector¹⁴.

Dentro de esta segunda vertiente, la de cierto seguimiento del relato popular o folclórico, encontramos en el *Blandin* toda una serie de elementos definitivos para la comprensión de su significado y estructuración. Desde mi perspectiva, hay un componente tradicionalista, tenido en cuenta en relación con el contenido de la obra

¹² Vid. nota anterior.

¹³ Sus elementos, sus esquemas estarán recogidos esencialmente de las novelas artúricas en las que aparece el tema del Más Allá (Bohigas, *Guillem...*, ob. cit., p. XVI).

¹⁴ «El Blandin de Cornualha», ob. cit., pp. 149-161. En esta línea se insertaría igualmente la apreciación de M. De Riquer sobre el realismo de la novela (ob. cit., pp. 205-206).

pero no en su organización narrativa¹⁵, que puede incidir en la estructura y estilo de la misma. Ya he indicado como Pacheco nos situaba el *Blandin*, en cuanto a los temas tratados, a mitad de camino entre la novela y elementos del relato folclórico, tanto en el tema central de la dama encantada, Brianda (la Bella Durmiente), como en el de la superación de las tres pruebas, la serpiente, el dragón y el sarraceno para conquistar el azor Blanco con el que se consigue el desencantamiento de la misma¹⁶. Señalaba igualmente el autor la coincidencia de determinados arquetipos del cuento folclórico y el *roman*, así como sus diferencias básicas y su distanciamiento. Estamos ante una versión literaturizada de los temas folclóricos y, en cierto sentido, bastante evolucionada. Este proceso es muy evidente en cuanto a la temática, pero, tras un breve análisis, también considero activa la influencia de la narrativa tradicional en cuanto a la estructuración formal de la obra. En su composición, hay tendencias de estructura y estilo, esquematización, simplificación, tanto en los episodios como en las escenas y descripción de personajes, reiteraciones, estructuras formulísticas, etc., que adquieren una mayor claridad a la luz de técnicas narrativas distintas del *roman* cortés. En este sentido sería interesante recordar las famosas «leyes épicas» con las que Olrik intentaba codificar determinadas tendencias comunes en la estructura de la narrativa oral tradicional¹⁷. Desde uno de sus principios básicos, el de la «Claridad» en el relato tradicional, nos sería, por ejemplo, más fácil entender el carácter esquemático del *Blandin* como una adopción de estilo y no como resultado de una mera composición simplista, como tantas veces se le ha imputado.

Casi todos los comentaristas han puesto de relieve la lógica que preside la estructuración narrativa de la obra, la conexión de sus episodios, teniendo en cuenta hasta los más pequeños detalles para que ésta sea total. Así se presentan alternadas y conjuntas las hazañas de los dos héroes, sin que se pierda el hilo de la narración, sino que, por el contrario, se complementan. Estructura doble, de simetría e interdependencia al servicio de la temática de la obra y la finalidad que el autor le otorga.

El contenido del *Blandin* puede esquematizarse en 1º: una Introducción o Prólogo, 2º: una Primera Parte con dos aventuras conjuntas de los protagonistas y una Segunda Parte con dos aventuras independientes de los mismos; y 3º: una Conclusión final.

PRÓLOGO

Tras un breve prólogo en el que se nos presenta a los dos valientes caballeros de Cornualla, Blandín de Cornualla y Guillot Ardit de Miramar, su mutua promesa de

¹⁵ Vid. Pacheco, y Ribera, *obs. cit.*

¹⁶ M. De Riquer, *ob. cit.*, p. 206, nos señala la coincidencia con el tema folclórico de la Bella Durmiente que también aparece, entre otros, en *Frayre de Joy e Sor de Plaser*.

¹⁷ Por su regularidad y similitud, en diferentes áreas geográficas y categorías narrativas, considera Olrik que se erigen en auténticos principios de composición y estilo en la estructura del relato folclórico, *Principles for oral narrative Research*, por K. Wolf y J. Jensen, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1992, p. 41 y ss.

lealtad y su decisión de lanzarse a la búsqueda de aventuras, ambos emprenden juntos el camino.

PARTE PRIMERA

Primera aventura (Blandín):

En esta primera aventura un perro los conduce a una cueva a través de la cual se introduce Blandín -Guillot se queda fuera esperándolo- en una hermosa mansión, en cuyo jardín, casi paradisíaco, luchará con el gigante cruel y malvado que tiene prisioneras a las dos hermosas doncellas que Blandín liberará. Regresa junto a Guillot con las dos doncellas y los cuatro reanudarán el camino, llevando cada uno de los caballeros a una doncella en su caballo.

(Excepto en unas pocas horas, los dos protagonistas están siempre juntos en esta aventura.¹⁸)

Segunda aventura (Guillot):

Guillot, a esta primera acción, responderá con su lucha en el castillo contra el gigante hermano del que tenía prisioneras a las dos doncellas. Sin embargo, vencido por los hijos de éste y hecho prisionero, tendrá que acabar el episodio con la ayuda de Blandín y entre ambos conseguirán vencer a los gigantes¹⁹.

PARTE SEGUNDA

(En la segunda parte, las dos mismas acciones emprendidas por los protagonistas se efectúan de forma independiente, son pues dos aventuras distintas, de hecho ambos tendrán que escoger dos caminos diferentes el «ancho» y el «estrecho»²⁰, aunque con un inicio y una conclusión comunes).

¹⁸ En esta primera parte de la obra se dará una aventura conjunta (como muy bien pone el autor de manifiesto: «de l'aventura/ que entre amdós era venguda» (vv. 545-46), con dos partes de desarrollo.

¹⁹ Buscando un lugar para pernoctar, llegan a un Castillo que resulta ser propiedad de las doncellas, pero que traidoramente se lo había quitado un gigante, hermano del que las tenía prisioneras. Guillot pedirá a Blandín luchar contra el gigante. Sin embargo, después de haber matado a dos leones y luchar contra su hijo, llega el gigante acompañado de otros de sus hijos y consiguen finalmente hacer prisionero a Guillot. Acude Blandín en su ayuda, y, entre ambos, terminan con los dos gigantes. A la mañana siguiente, pese a la súplica de las doncellas para que se queden, emprenden de nuevo el camino, puesto que son dos «caballeros de Oriente» y deben seguir buscando la aventura para ganarse la buena fama.

²⁰ De nuevo en el camino, se encuentran con un pájaro que les anuncia su nueva aventura, llegan al pino y, al presentársele dos caminos, el ancho y el estrecho, deciden separarse con el acuerdo de volverse a encontrarse en el mismo lugar y bajo el mismo árbol el día de San Martín.

Primera aventura (Guillot):

Guillot, ya en solitario, luchará contra el malvado Caballero Negro en Claus Cuvert, a quien mata. Sin embargo, los hermanos del muerto, buscando su vengaza, arremeten contra Guillot y lo hacen prisionero²¹.

Segunda aventura (Blandín):

Blandín, que había proseguido igualmente su camino en solitario, se encuentra con la Doncella de Ultramar, que le roba su caballo, y él jura ir en su búsqueda. Posteriormente, su encuentro con quien será su escudero, Pictavino, lo introduce en la aventura central de la obra, la liberación de Brianda, tras luchar con sus guardianes. Consigue su desencantamiento, una vez superadas las tres pruebas previas y llegar hasta el azor blanco²². Pero además, a él le corresponderá, como en la primera parte, acudir en ayuda de su amigo Guillot y liberarlo finalmente.

(En este punto es de destacar la meticulosidad de las coincidencias, al efectuar Blandín exactamente el mismo recorrido que había realizado Guillot y tener los mismos encuentros con las mismas personas).

²¹ Guillot se encuentra con un pastor que le invita a su mesa, en ese momento pasa un caballero con un mensaje, Guillot le sale al encuentro pues quiere conocer su contenido y el caballero se lo dirá: su señor, el Caballero Negro, quiere luchar con los dos caballeros de Cornualla. Guillot se dirige a Claus Cuvert, desierto del que es guardián el Caballero negro, lucha contra él y lo mata. Continúa su camino y se refugia en la casa de un ermitaño quien le explicará el peligro que corre pues los parientes del muerto querrán vengarlo. Efectivamente, una vez restablecido, emprende su camino encontrándose con el hermano del muerto con el que lucha produciéndole la muerte; pero vendrán a su encuentro multitud de caballeros, vasallos de los dos hermanos, que lo acorralan por su cantidad numérica, y finalmente lo harán prisionero.

²² Blandín se encuentra con una hermosa doncella de Ultramar que le prepara una merienda sobre el prado verde. Tras la comida, Blandín, cansado, queda vencido por el sueño y la doncella le quita el caballo, lo sustituye por el suyo, y se marcha. Maravillado e irritado por este suceso, emprende en vano su búsqueda durante tres días. Sin embargo encuentra a un escudero que llora por la muerte de su señor, asesinado por unos malvados caballeros que tienen en el castillo a una doncella encantada. Blandín lo toma como escudero suyo y se dispone a llevar a cabo la liberación de la doncella. Diez caballeros la vigilan, mata a cuatro y hace prisioneros a los seis restantes. Sigue buscando por el castillo a la doncella encantada, en el jardín se encontrará con un doncel, hermano de ella, que le descubrirá el secreto de su encantamiento: fue su padre quien lo hizo cuando perdió un combate y todas sus posesiones. Tan sólo podrá liberarla quien consiga el azor blanco que se encuentra en una torre guardada por una serpiente, un dragón y un sarraceno gigante, que muere tan sólo si se le arranca un diente. Blandín, enamorado de Brianda, consigue superar estos tres obstáculos y llegar hasta el azor blanco, lo coloca en su mano y ésta despierta inmediatamente. Ella como agradecimiento le ofrece su sumisión y todos sus bienes, él no le pide más que su amor. Más tarde Brianda le explicará que mandó a la doncella de ultramar para que le robase el caballo y él tuviese que emprender obligatoriamente esta aventura. En el castillo pasa con Brianda un tiempo hasta que llega el momento de su encuentro en el día de San Martín con Guillot, y le justifica a Brianda su partida para ir en ayuda de su amigo. Llega al lugar acordado y Guillot no está, pasan tres días y no aparece, entonces Blandín emprende su búsqueda, hace el mismo itinerario encontrándose exactamente con las tres mismas personas con las que estuvo Guillot, la última le informará de que está en el castillo hecho prisionero. Lucha con el señor del castillo, lo vence y libera a Guillot.

FINAL

Los dos amigos y Pictavino vuelven al castillo. Una vez allí, Blandín se casará con Brianda y Guillot con su hermana Irlanda y todos juntos celebrarán grandes fiestas. Concluye la obra con la aseveración de que ambos permanecieron en el castillo y no volvieron a guerrear más.

Estructuración lógica y metódica de los episodios, sincronizando zonas de desarrollo independiente y conjunto de las acciones de los dos protagonistas, sin que se interrumpa el ágil ritmo de la narración. Ningún personaje, elemento o episodio de la misma queda suelto, sin una utilidad o seguimiento final. Los que en un principio así podían aparecer -como la fulgurante presencia de la Doncella de Ultramar y el hecho de que robe sin más justificación el caballo de Blandín- quedarán perfectamente conectados, en el trascurso de la trama narrativa, con algún elemento anterior o posterior, que deje perfectamente razonada su existencia. En este caso concreto la justificación vendrá dada por la misma Brianda, que fue la artífice de tal acontecimiento para incitar a Blandín a la aventura que la liberaría de su encantamiento.

Búsqueda de la coherencia tan evidente, vinculación de detalles tan manifiesta que ha provocado su catalogación en ocasiones de estructuración simplista, con la connotación peyorativa que este término conlleva, y que, en este sentido, debe ser rechazada. Sencillez de elementos y descripción sumaria sí, pero con una coherencia e intencionalidad que responde a sus objetivos, que, en este caso, podrían no encontrarse muy lejanos de los del relato popular. En él, de forma natural, hay una tendencia al argumento simple, esquemático y condensado, con una fuerte unidad en su estructura y una clara conclusión, de manera que se omite todo lo que no sea básico para la acción (como una característica o habilidad del personaje), todo tiene que estar expresado en ella y no se introducen motivos que no la condicionen o modifiquen²³.

En esta misma línea, la trama del *Blandin* se caracteriza por su simplicidad y esquematización, tal vez provocada por la necesidad de funcionalidad con la que se quiere dotar al texto, de manera que muchos de estos elementos tienen una actuación casi mecánica, sin desviación hacia los entramados decorativos. El autor no se suele implicar en descripciones literarias ornamentales o en los análisis psicológicos de los personajes o en el misticismo de lo sobrenatural (el halo de misterio que adorna una gran parte de los *romans* bretones desaparece), sino que todo ello está más bien al servicio de la trama narrativa. El esfuerzo de la creación va dirigido, pues, a ella, presentando una estructura bien equilibrada, con un rápido desarrollo de los episodios y una clara conclusión.

El recurso al ornato literario es escaso y simple, sin embargo, este hecho no se produce de manera fortuita, sino con una sistematización y finalidad que hace necesario un análisis e interpretación más exhaustivo del mismo. Es evidente que la simplicidad y la reiteración son los grandes lugares comunes de la obra. Simplicidad que lleva a la

²³ Vid. Olrick, *ob. cit.*, p. 45 y ss.

evocación de la belleza, pero sin la descripción de la misma, de manera que podamos sentirla además de oirla. Esto ocurre con la presentación de la misma Brianda, cuya belleza será siempre evocada pero escasamente detallada. La primera caracterización que de ella se nos hace es la genérica, «Che es mot gratiosa e bella»; (v. 1132).

Los mismos adjetivos y estructuración sintáctica se repiten en versos posteriores, en los que, además, nos encontramos con una reiteración tan continua del adjetivo *bella* que llega a ser en ocasiones agobiante:

Dins una cambra la donzella,
Chi era gratiosa e bella,
De (grant) beutat ela resplandia,
Tant era bella e jollia;

.....

Che era mot blancha e mot bella, (vv. 1377-80 y 1388)

Con similares técnicas son presentados los personajes contrarios, como la saga de los malvados gigantes, de manera que se nos describe, «[...] la molher del jayan / Ben plena de mal talhan» (vv. 311-12). Con idénticos términos será caracterizado el siguiente gigante, «[...] aquel aotre jayan / Che era plen de mal talan» (vv. 343-44). Y así ocurrirá con los dos últimos representantes de este linaje, que Guillot y Blandín matarán, «Ares son mors los dos jayans / Che eran plen de mals talans» (vv. 459-60).

Sin embargo, sería interesante tener en cuenta que, desde la perspectiva del relato tradicional, como nos señala Olrik, éste esquematiza sus personajes, dándole tan sólo los rasgos distintivos necesarios para la trama y, del mismo modo, no conoce la descripción detallada, y la repetición es el mecanismo por el que se pone de relieve lo más importante a nivel de contenido. Asimismo hay que resaltar que, cuando se dan personajes o episodios similares, se tiende a presentarlos de la forma más parecida posible, casi idéntica; y los opuestos de forma antagónica, hecho éste que, por la ley del contraste, contribuye a su vez a una mejor caracterización de los mismos, en cuanto a rapidez y simplicidad²⁴. Por otra parte, las reiteraciones y paralelismos van perfectamente coordinados con la presentación de situaciones o escenas dentro de un mismo grupo, no con elementos distintos o dispares, como si el autor intentase mediante unas fórmulas o estructuraciones fijas llegar a la simetría. Así ocurre con la idéntica descripción de los gigantes, todos emparentados, y que progresivamente van manteniendo un combate con Blandín o Guillot o con ambos a la vez. En este sentido, los ejemplos se repiten y con una mayor elocuencia, como la lucha que mantiene Blandín con cuatro de los diez caballeros que custodian el castillo en el que se encuentra Brianda. La fórmula es la misma, su contrincante le asesta un primer golpe muy fuerte a Blandín, despertando la furia de este último que reacciona violentamente, atravesando o cortando algún miembro del cuerpo de su enemigo. Al final su contrincante siempre queda muerto y extendido sobre su escudo: «E tombet lo tot estendut/ En terra mort sus son escut». Estructura idéntica o formularia que se repite de forma exacta en los versos 1199-200, 1212-13,

²⁴ *Ob. cit.*, p. 43 y p. 46.

1224-25, 1241-42; es decir, cuatro veces consecutivas, mostrándonos la situación desastrosa en la que quedan los cuatro caballeros—siendo el último el señor del castillo—con los que, también consecutivamente, lucha Blandín. Que el paralelismo tan coordinado y estructurado sea más bien producto del equívoco que de la intencionada organización, me parece muy difícil. Su interpretación puede ser tal vez más complicada, bien puede querer acentuar el valor del protagonista que vence de la misma manera a todo tipo de enemigo y su fuerza y valor son incuestionables o también, siguiendo la línea un tanto irónica apuntada por muchos estudiosos, parece Blandín más bien una «máquina automática» de lucha, que de una manera mecánica actúa contra su contrincante y de la misma forma automatizada lo deja siempre en idéntica situación. Es evidente que, en este segundo caso, hay una determinada parodia del mismo combate heroico mediante una lucha automatizada.

No obstante, la reiteración, la estructuración formulística también es un recurso de ayuda al desarrollo y confirmación de la trama. En este sentido es de destacar que, aunque de forma más imprecisa, la estrategia combativa se extiende prácticamente al conjunto de la obra. Desde el primer combate, la lucha de Blandín con el gigante del jardín paradisíaco, el fuerte golpe inesperado del contrincante desata la ira de Blandín y su violenta reacción acaba con aquél. Pero, pese a que es el episodio de la lucha en el que el autor más se expande, tampoco el mismo invita a la recreación literaria o la inspiración nueva. Suele ser un gran golpe, casi siempre único, el que se da:

Blandín al gigante	E tan gran colp ly va donar Che tot lo scut li a romput. (vv. 146-47)
	E va a l'un tal cop donar Che la testa li va talhar. (vv. 319-20)
a los leones	E a li tan gran colp donat Che tot un bras li a romput, (vv. 326-27)
	E tan gran colp el ly donnet Che tot l'escut li va trenchar (vv. 340-41)
a los dos gigantes, padre e hijo	E tan gran colp li va donar Che per terra el l'a tombat. (vv. 346-48)
Guillot contra los gigantes	E tan gran colp li a donat Che tot lo scut li va trenchar, (vv. 442-43), etc, etc.

O una serie continuada de «grandes golpes», según los elementos que el autor quiera «derrotar». De tal modo que, por ejemplo, en los versos 2139-40, 2142-43, 2146-47, 2152-53, tras un «gran golpe», Blandín caerá al suelo con su contrincante, o se romperán sus espadas, o la de Blandín despedirá fuego por la enorme fricción, o conseguirá atravesar la loriga del otro caballero. Fórmula procedente del combate épico, propia de la novela cortés, pero tan desprovista de toda lance particular, tan «disecada» que se

instrumentaliza con el fin único del entramado de la acción, y que contribuye, con su duplicidad y reiteración, a un desarrollo doble y simétrico de la misma.

Un ejemplo más amplio del empleo de esta especie de «formulario», lo tenemos en el momento en que Blandín emprende la búsqueda de Guillot por el desierto. Sigue exactamente el mismo itinerario que en su momento hizo Guillot, repitiéndose los encuentros con los mismos personajes que Guillot había visto (el pastor, el ermitaño y el tercero, simplemente un «Prodom»). Pues bien, Blandín les hará exactamente la misma pregunta a los tres, tan sólo cambiando en cada caso el nombre del interrogado, siendo prácticamente idénticas las secuencias de versos 1967-74, 2003-10 y 2041-48:

E dis ly: «Prodom(e), Dieus te sal!
Digas, si Dieus ti gart de mal,
«Auries tu vist un cavalier,
De Cornoalha bon garrier,
Che por nom se fa appellar
Guillhot Ardit de Miramar?
Iou te preghe, se tu vist l'as
Che m'o digas, se a tu pla(y)s;» (vv. 1967-74).

E dis: «Bon Prodom(e), Dieus vos sal!
Digas, si Dieus vos garde de mal,
«Aurias [tu] vist un cavalier,
De Cornoalha bon gherrier,
Che por nom se fa apellar
Guillot Ardit de Miramar?
Iou vos preghe, se vist l'aves.
Che m'o digas, e non tardes» (vv. 2003-2010).

E dis li: « Prodom, Dieus vos sal!
Digas, si Dieus vos gard(e) de mal,
«Aurias mi vist un cavallier,
De Cornoalha bon guerrier,
Che por nom se fa apellar
Guillot Ardit de Miramar?
Iou vos preghe, se vist l'aves,
Che m'o digas, e non tardes» (vv. 2041-2048).

Y, con prácticamente los mismos versos, le contestará cada uno de los dos personajes, versos 1975-84 y 2011-20:

Adonc lo pastre respondet,
Cortessament a Blandinet,
E dis: «Senhor, per veritat,
Gran tems a che sa es passat,
[E mais che an my si dinet
Aquel jort che aisy passet,]
E puys[ses] teng aquest camin,

E iou, sehor, puis non lo vi.»
Adonc Blandin lo salutet
E tot avant el cavalchet, (vv. 1975-84)

Adonc l'ermíta respondet,
Cortessament a Blandinet,
E dis: «Senhor, per veritat,
Gran tems a che sa es passat,
[E mais, senhor, se Dieu mi sal,
Estet .viij. jort en mon hostel;
E puissas tenq aquest camin,
E puys, sehor, iou no lo vi.»
Adonc Blandin lo salutet
E tot avant el cavalchet. (vv. 2011-2020).

La respuesta del tercero, al ser positiva, cambia. Parece evidente que la repetición, en este caso, deja de ser un simple elemento de estilo para convertirse en un principio de estructuración narrativa y de su funcionamiento; y al mismo tiempo podría ser conectada con la importancia en el relato tradicional del tres, las tres pruebas que han sido necesarias para la consecución del azor y la liberación de Brianda, aquí los tres encuentros de Blandín con distintos personajes hasta llegar a Guillot, y, como en el relato tradicional, cuando se produce una variación o solución, se da en el tercer caso.

Las reiteraciones, la simplicidad, el esquematismo están coordinados y sometidos a la consecución de un estilo y una estructura bien definida. Estilo, por otra parte, no exento de los recursos necesarios para dotar a la obra de una cierta expresividad, en aquellas secuencias más susceptibles a la misma. Si la narración, como nos lo recuerda el autor, tratará «D'amors et de cavalaria, Et d'una francha compaignia» (vv. 3-4), cada uno de estos temas tendrá de una manera distinta su expresión más emotiva. En la caracterización de la leal amistad entre Blandín y Guillot es de resaltar, entre otros, el lamento casi lírico de este último, al no poder estar junto a su amigo y ayudarle:

«Ares fusse iou an tu, Blandin,
Che iou t'ajudes, et tu a my!» (vv. 421-22).

Al igual que el aliento y valor que intenta transmitirle en los momentos más duros y penosos:

.....:« Cavalier amic,
Ve vos ayssi Guillot Ardit.
Recorda vos de vostra amia
E de nobla cavallaria.»
Adonc Blandin hac trop gran gauch
Quan vi Guillot, e fi un saut: (vv. 435-40).

Emotiva será también la entrega total de Brianda, tanto de sus posesiones como de su persona, a Blandín; o el desinterés y la no aceptación por parte de él de lo que le entrega, excepto su amor; y la mutua declaración de sus sentimientos, que efectúan

ambos. (vv. 1641 y ss.). Para Brianda él será un «Noble cavaller, / Come la flor de bon gherrier» y sobre todo «...blanc e gratios, / Joly, corteys e amors» (vv. 1667-68). Asimismo serán deleitosos los lugares, banquetes y cenas en los que se encuentran:

En lo vergier mot gratios,
Ont cantavan ausel d'amors.
Aqui foron taules drissades
E bonne(s) viandes aparelhades, (vv. 1733-36).

Sin embargo, falta la descripción o enumeración de los elementos que proporcionan este ambiente deleitable; tan sólo se plantean dichas situaciones de manera directa y escueta.

Desde el punto de vista literario, la obra no está exenta de los recursos, breves pero suficientes, que le permiten reproducir la violencia y fuerza de los combates o la expresividad de las situaciones más emotivas y alegres de la narración. Y ello lo hace con la vivacidad y verosimilitud que su esquematismo y ausencia de estridencias le proporcionan; como nos lo señala A. Pacheco:

força objectiva de les circumstàncies físiques de totes aquestes aventures, són elements estilístics suficients perquè l'autor aconseguí establir un ritme en la narració que, per la seva manca d'estrídències i pel to mesurat i simple, converteix en esdeveniments plausibles àdhuc els fets més sorprenents i meravellosos²⁵

Partiendo, pues, de determinados elementos de la materia bretona o de la tradición popular, se configura una obra con una organización y estilo narrativo tan válido como cualquier otra narración dentro del modelo del *roman* medieval. Su esquematización y simplicidad en los procedimientos utilizados nos revela una estructuración narrativa bien pensada y en perfecta armonía con la vivacidad de su expresión y la funcionalidad de sus elementos. No mostrará, es cierto, los importantes recursos de la evolución novelística hacia el nuevo «realismo» narrativo en la línea de *Curial y Güelfa* y especialmente *Tirant lo Blanc*²⁶, pero la obra engarza hábilmente, en sus estructuras, ficción-realidad, dentro del estilo de la nueva narración, con el que se intenta mantener la lógica interna del relato y la credibilidad de sus componentes. Obra en cierta medida funcional y verosímil, en parte por el tratamiento acertado de lo sobrenatural, supeditado siempre al desarrollo de la trama, y por la esquematización y simplicidad que la caracteriza.

²⁵ *Ob. cit.*, p. 160.

²⁶ Señala M. de Riquer, a propósito de las expresiones vulgares e irónicas del Blandín, como en este punto anuncia elementos significativos del *Tirant lo Blanc*, *ob. cit.*, p. 205.