

Estructuras del tiempo. Encausto, chapopote/tela, 180 x 150 cm. 1999.

ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN: LAS MATERIAS NARRATIVAS MEDIEVALES

Ana María Morales*

En todas las literaturas existen áreas en las que la crítica se centra y otras a las que relega y prácticamente deja en el olvido. En la literatura española el honor de ser la más abandonada posiblemente corresponde a los relatos de Materia de Roma—Grecia, Troya y de Oriente, si se quiere—, o materia antigua, como también se le ha llamado.¹ Extrañamente olvidados, a excepción del *Libro de Alexandre* y en menor medida el *Apolonio*, estos textos

han merecido ediciones cuidadosas, pero no muchos estudios que intenten profundizar sobre su significado, estilo o, siquiera, sobre su género. Refugiados en la historiografía, cuando no en la arqueología o la crestomatía, convertidos en reliquias apenas recuperadas de la mano de Alfonso X, la mayor parte de estos relatos en ocasiones permanecen incluso al margen de las historias de la literatura.²

Es posible que uno de los factores que hayan contribuido a este abandono estribe en la dificultad que plantea para un estudioso decidir a que género corresponden efectivamente estos textos, su *status* ficcional, su función historiográfica, o incluso el problema de cómo referirse a ellos. Y esto se relaciona con uno de los temas más problemáticos de la narrativa medieval española: la clasificación o, al menos, la calificación de las obras. En este caso específico, la historia puede tener un punto de partida: el vacío que se produjo en la manera de nombrar las narraciones imaginativas cuando se desplazó, en el siglo xv, el uso de la palabra “romance” hacia un género baladístico y dejó de ser válido aplicarlo a relatos que

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹ El origen de la denominación “Materia de Roma” está en Jean Bodel quien, a principios del siglo XIII, enunció en su *Chanson des Saisnes*:

Ne sont que iij matieres a nul home antandant:
De France et de Bretaigne et de Rome la Grant;
Et de ces iij matieres n'i a nule samblant.
Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant;
Cil de Rome sont sage et de san apparant;
Cil de France son voir chacun jor apparant; (vv. 6-11)

Estos multicitados versos, que en opinión de algunos especialistas son un mero recuento de los repertorios narrativos de los escritores (*cf.* Jauss, p. 189), son, según otros, la primera evidencia de un germen de teoría de los géneros para la narrativa medieval (*cf.* Zumthor, p. 160). En mi opinión, Bodel parte, en su enumeración, de tres *matieres* narrativas diferentes, es decir, de tres conjuntos de temas bien diferenciados, para esbozar una definición más compleja de lo que pareciera a simple vista. Pues, según creo, el escritor está justificando su clasificación temática basándose en la distinción de tres planos de verosimilitud diferentes y de tres clases de veracidad.

² Por ejemplo, Alborg, en su *Historia de la literatura española*, a pesar de tener un apartado minúsculo para el *Libro de Apolonio* y otro para el *Libro de Alexandre*—ambos en el capítulo sobre el mester de Clerecía—, no hace mención alguna de ninguna otra obra de Materia de Roma.

hasta entonces habían usado “romanz” o “romance” indistintamente:³ esta temprana carencia dio lugar a un escollo que desde entonces ha presentado dificultades a los investigadores. Y aunque en otros campos de la ficción medieval los obstáculos derivados naturalmente de los problemas de terminología pueden desentrañarse con alguna dificultad, la Materia de Roma posee un carácter ambiguo *per se*, que en buena medida descansa sobre su cualidad de *roman* como traducción y *roman* como narración a la vez, naturaleza dual que añade complejidad a su clasificación.

Este carácter mixto, una especial pretensión de ser histórica, una nota universalista y, sobre todo, su competencia por una parte con el brillo abiertamente

³ Como en las demás lenguas derivadas del latín —y en algunas que no lo son, como el inglés—, “roman” empezó significando el empleo de la lengua vulgar, del romance, en oposición al latín. Tal es el uso que Berceo, a principios del siglo XIII, le da en *Santo Domingo de Silos*:

Quiero fer una prosa en romaz paladino,
en el cual suele el pueblo hablar a su vecino,
ca non so tan letrado por fer otro latino,
Bien valdrá, commo creo, un vaso de bon vino (estrofa 2).

Sin embargo, casi al mismo tiempo, aparece con la otra acepción: en la segunda parte del *explicit* del *Poema de Mio Cid* puede leerse

... el romanz
[e]s leído, dat nos del vino; si non tenedes dineros
echad [a]la unos peños, que bien vos lo daran sobr'elos
(vv. 3733-3735).

Aquí la palabra designa ya al poema o la narración y no la lengua. La misma ambigüedad se mantiene a lo largo de toda la Edad Media: la palabra se emplea en una u otra acepción indistintamente, aun en un mismo autor. Berceo, quien, como ya vimos, la usó para el idioma en que escribe, más tarde, en los *Loores de Nuestra Señora*, la utiliza para referirse a la obra:

Aun merced te pido por el tu trobador,
quí este romanze fizo, fue tu entendedor (232, a-b)

En el siglo XIV, don Juan Manuel usa “romance” como lengua y “romancear” para acción de traducir a romance (*Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, XVII, 2, y el *Libro de la caza*, I, 19). Pero el Arcipreste de Hita lo hace como denominación de narraciones (*Libro de Buen Amor*, c. 904). Creo que a partir del siglo XV, cuando ya había cobrado importancia el género baladístico que ahora llamamos “romance”, ya no aparecen relatos calificados de “romances”.

bélico y lingüísticamente arcaico —junto con el orgullo patriótico que sigue suscitando la épica— de la canción de gesta, y por la otra con el deslumbrante y aún más universal mundo del *roman* artúrico —el *roman* por excelencia—, son razones que posiblemente hayan contribuido a que la Materia de Roma no cuente con demasiados seguidores. No obstante, no se puede olvidar que buena parte de las características del *roman*, de la narración novelesca, no son comprensibles sin apelar a la materia antigua. De igual manera, entender algunas diferencias entre la épica y la épica culta, y de ambas con el *roman*, sería mucho más problemático sin considerar el carácter de estos relatos.

En ese intrincado mosaico que es la segunda mitad del siglo XII, es posible ver y estudiar el momento en que las tres materias convivieron plenamente. La de Francia, la vieja canción de gesta, sigue viva, aunque en retirada o bien abriéndose a elementos provenientes de las narraciones de las otras materias.⁴ Por su parte, las narraciones de materia antigua, que se gestan a partir de 1150, lo hacen al parecer impulsadas por un proyecto de Aliénor de Aquitania, quien alentó a los escritores de la corte normanda a romancear y “acortesar” los relatos de una antigüedad clásica que de nuevo era popular. Y también este momento fue el periodo de nacimiento del *roman courtois*, nacido cortés y nacido artúrico.

Así, en un momento de múltiples cambios y de gran inquietud literaria, surge la materia antigua y, ya desde el mismo momento de su nacimiento, lo hace relacionada con la historia. Si algunos relatos —como el *Roman d'Alexandre*— se muestran siempre cercanos a la ficción, otra gran parte de las narraciones de materia antigua ha estado ligada desde sus inicios —incluso desde sus fuentes— de una manera estrecha con la historiografía. Como se sabe,

⁴ Por ejemplo, la *Folque de Candie* mezcla los decasílabos con alejandrinos rimados, es decir, admite la influencia del *Roman d'Alexandre*, conectado con la materia antigua. Por lo que toca a los elementos no completamente formales, podría ser suficiente recordar la *Histoire de Huon de Bordeaux et Aubéron roi de féerie*, canción de gesta con todos los elementos de lo féérico puesto de moda por la materia de Bretaña.

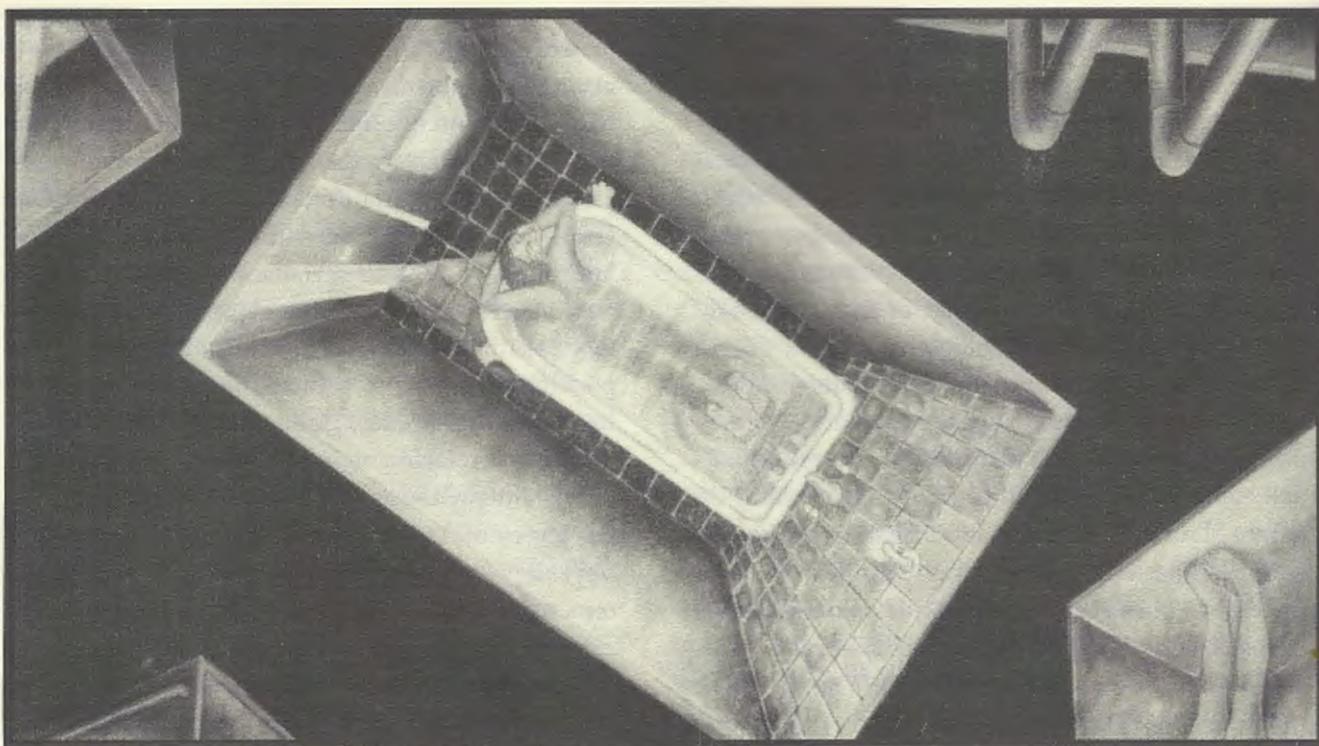
la Edad Media Occidental conoció poco y mal a Homero, y para los relatos sobre la historia troyana prefirió apoyarse en dos tardías obras griegas, usando sus aún más tardías versiones latinas: la *Ephemeris belli Troiani*, de Dictis “el cretense”, y la *De excidio Troiae historia*, de Dares “el frigio”. Ambos textos, reputados en la Edad Media como documentos históricos fidedignos —por tratarse aparentemente de testimonios directos de protagonistas de la guerra troyana y no de textos ficcionalizados como la *Iliada*, y que ahora sabemos que pertenecen a lo que podríamos llamar “novela histórica”— fueron utilizados como la fuente historiográfica que Benoît de Sainte Maure vertió en romance. El autor del *Roman de Troie* —posiblemente la obra más influyente de la materia— afirma expresamente que prefiere usar los textos de estos dos apócrifos testigos sobre el del literato Homero, pues así consigue que su relato se mantenga más cerca de la verdad.

Tal vez Benoît no se equivocaba del todo al reconocer en el estilo de Dictis y Dares el de la historiografía. El uso repetido de técnicas y recursos de ésta por parte de los pseudo testigos de la guerra de Troya es, tal vez, un tópico de su crítica. Sobre Dictis dice García Gual: “El título mismo *Ephemeris belli Troiani*, muestra la influencia de la historiografía helenística...”; más adelante añade: “la influencia de la historiografía es notable en su prosa rápida. A veces introduce discursos, como Tucídides o los historiadores latinos...”, y termina: “las influencias historiográficas son notables en el interés por los aspectos políticos de la contienda” (*Los orígenes*, pp. 137-138). De la obra de Dares afirma: “La influencia de la historiografía antigua es patente en todo el relato; tan notable como la torpeza del autor para componer una narración de tonos épicos” (*Los orígenes*, pp. 144). Sin lugar a duda, esta confusión o confluencia de la novela y la historia desde las fuentes mismas de la Materia de Roma es un elemento que subraya su problemático carácter ficcional y muchas de las confusiones que se han originado sobre su validez como vehículos de algún tipo de verdad histórica.

Si bien para la conciencia medieval no había hesitación sobre que los temas de la materia de Francia

eran la narración de hechos verdaderos, históricos o, al menos, cronísticos, ni que la de Bretaña, por el contrario, contenía sólo “contes”, fábulas conscientemente literarias, propias únicamente para divertir, el caso de la Materia de Roma era diferente.⁵ Ésta estaba más allá de la verdad o la ficción, poseía la autoridad, el peso de la tradición, y su función era enseñar a la vez que deleitar; el prestigio que le prestaba ser traducción y no invención era enorme. No podemos olvidar que, si bien gran parte de estos relatos son obras literarias, concebidas así y leídas mediante una relación artística —*Enéas*, *Prothesilaus* y prácticamente todos los de tema ovidiano, en España, por ejemplo, el *Libro de Alexandre* o la *Historia troyana polimétrica*—, muchos otros, independientemente del valor literario que les podamos adjudicar, tenían como función presentar una historia verdadera o ilustrar mediante la relación de hechos cuya existencia no se cuestionaba. Por ejemplo, el siglo XIII ve multiplicarse los textos en prosa de la guerra troyana con serias pretensiones históricas, como es el caso de las prosas que han sido llamadas “versiones meridionales” del *Roman de Troie* y las traducciones “literales” de Dares. Una versión prosificada y vuelta al latín de la obra de Benoît de Sant Maure, la famosa e influyente *Historia Destructionis Troiae* de Guido de Colona, data también de ese siglo. A este mismo periodo, y con idéntica intención, pertenecen los escritos de materia antigua de Alfonso X, integrados en la *General Estoria* y la *Estoria de España*. De hecho, la mayor parte de los relatos sobre la guerra de Troya —la narración interpolada en la *Crónica de Alfonso XI*, las *Sumas de historia troyana*, del mítico historiador Leomarte, las versiones tardías derivadas de los textos alfonsíes— que se conservan en lenguas de la península hispana tienen este carácter.

⁵ Desde luego no me refiero aquí a la actitud de una parte del público que creía que cuanto estaba escrito era necesariamente verdad. Esta actitud motivó una serie de problemas que se reflejó en un cambio en las maneras de escribir y que consagró las pretensiones de realismo y veracidad de los textos novelescos hasta autorizar el uso de “historia” o “crónica” para algunos romans.



Fuga. Encausto y chapopote s/tela, 75 x 150 cm. 2003.

Esta relación ambigua de la historiografía con la literatura, y particularmente con el *roman*, la comparten los relatos de *Materia de Roma* con las “crónicas rimadas” francesas, historias con todas las pretensiones de la verdad que, utilizando el mismo sustento formal del *roman courtois* —octosílabo pareado—, intentaban ofrecer un recuento del desarrollo de un reino, una región, una familia noble, o un grupo humano, y rastrean en sus orígenes para intentar entroncarlo con una ascendencia ilustre. La mayor parte de ellas están relacionadas con el uso de una genealogía fantástica para ayudar a los intereses legitimatorios o encomiadores de algún señor feudal. La crónica rimada y el *roman antique* tuvieron al parecer génesis similares y la misma procedencia: la corte normanda-angevina de Enrique II de Inglaterra y Aliénor de Aquitania. Es probable que ambos géneros también tuvieran en el fondo igual sustento ideológico: la exaltación de la dinastía Plantagenêt y su encumbramiento por sobre sus señores naturales: los reyes franceses. Mucho se ha estudiado la forma en que la literatura puso genealogías prestigiosas al servicio de las distintas casas

reales o nobles —los reyes franceses, por ejemplo, se colocaban a la sombra de Carlomagno, cuando no apelaban incluso a su “herencia” merovingia.⁶ Sin embargo, pocos proyectos de ennoblecimiento fabuloso tuvieron tan buenos resultados como el de los reyes de Inglaterra, duques de Normandía.

Parece inevitable, cada vez que se habla de *roman* mencionar a Enrique Plantagenêt, Enrique II de Inglaterra. Porque hablar de Enrique II Plantagenêt no es sólo referirnos a la historia de una Inglaterra normanda que puso en jaque a un rey francés débil, o a una Normandía que comandó el buen gusto y la vanguardia narrativa europea durante un largo periodo; es también hablar del más claro de los reflejos de la afortunada fusión entre los modos del *Midi* y las fábulas del Norte: la literatura caballeresca. Esta literatura que no sólo apoyó las pretensiones de la casa normanda, sino que legitimó sus orígenes. Porque la posición de Enrique al casarse con la famosa

⁶ Puede verse especialmente el artículo de Georges Duby, “Observaciones sobre la literatura genealógica en Francia en los siglos XI y XII”.

Aliénor de Aquitania —nieta, como ya se sabe, del primer trovador, Guillermo IX y ex mujer del rey Luis VII— era bastante difícil. Hijo del conde Godofredo Plantagenêt, debió luchar para ser rey de Inglaterra contra diferentes facciones que sostenían en el trono a Etienne de Blois, oponiéndose a los derechos de la emperatriz Matilde, madre de Enrique, y también contra Godofredo “el tramposo”, su hermano menor, que alimentaba ambiciones sobre el condado de Anjou. Sin embargo, culto e inteligente, mecenas de una corte literaria que no sólo albergó a Wace, Marie de France y Thomas de Anglaterra, sino también a Juan de Salisbury, Pedro de Blois, Giraud de Barry y Benoît de Sainte Maure,⁷ comprendió en medio de las luchas por el poder que la fuerza no era lo único necesario para dominar y, ayudado por Aliénor, se dedicó a una empresa que demostró ser más duradera que el frágil imperio Plantagenêt: la legitimación de su dinastía mediante la relación genealógica con el rey Arturo. Esta relación de la dinastía angevina con el rey Arturo, y la reivindicación de un glorioso y mítico imperio britón, no solamente impulsó las aspiraciones de Enrique al trono inglés, sino que se convirtió en una de las armas con que los Plantagenêt lucharon eficazmente contra el poder real de Luis VII y Felipe Augusto, capetos, pero sostenidos por el recuerdo de Carlomagno y la vieja materia de Francia.

Sin embargo, y eso en ocasiones no lo advertimos, la filiación que pretende Wace en su *Brut* —építome artúrico de esa forma de hacer literatura y genealogía que son las crónicas rimadas— para los monarcas ingleses no es sólo con Arturo, rey de los britones, sino que hace que la línea de estos monarcas se remonte a Bruto, nieto de Eneas, quien tras huir de Roma llegaría a Inglaterra para fundar otro imperio, continuador de las glorias de Troya y de Roma, y base para el de Arturo. Con este recorrido

⁷ Creo que el mejor estudio sobre la corte literaria normanda-angevina y su papel en el desarrollo de la literatura sigue siendo el de Reto. R. Bezzola, “La cour d’Angleterre comme centre littéraire sous les rois angevins (1154-1199)”, en su libro *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Honoré Champion, Paris, 1967, t. I.

se completaba un panorama legitimador absolutamente imbatible. Es decir, la casa angevina toma aientos y prestigio tanto de la materia de Bretaña, a la que está asociada ya indisolublemente, como de la de Roma. Y aún más, ¿a qué materia podría decirse que pertenece el *Roman de Rou*, obra gemela al *Brut* y del mismo Wace, pero que se adentra en los orígenes vikingos de los reyes normandos? Posiblemente a la de Francia. Patrocinador de uno de los grupos de escritores más brillante de todos los tiempos, Enrique II tuvo de la literatura cuanto ésta podía ofrecerle para satisfacer sus intereses de crear un nuevo imperio, rival del reino real de los capetos, pero también capaz de contender con las antiguas y fabulosas hazañas carolingias.

Porque, en buena medida, el “renacimiento del siglo XII” descansó sobre la idea de la *Translatio imperii*, y Francia (y Normandía a su vez) se encontró —tal vez se nombró— de pronto con el papel de continuadora de la gloria romana y guardiana de la cultura, la caballería y el poder. Esta idea se puede ver reflejada con claridad en el prólogo del *Cligés*:

Esta historia que os quiero relatar y contar la encontramos escrita en uno de los libros de la librería de mi señor San Pedro de Beauvais. De ahí fueron tomados los cuentos que atestiguan la veracidad de la historia: por este hecho debe ser mejor creída. Por los libros que tenemos conocemos los hechos de los antiguos y del mundo que fue antaño. Nuestros libros nos han enseñado que por primera vez se honró en Grecia la caballería y también la clerecía. Pasó luego la caballería a Roma y también lo mejor de la clerecía, que ahora han llegado a Francia. Quiera Dios que aquí se conserven y sean estimadas y que jamás salga de Francia la gloria que aquí se detuvo. Dios las había prestado a otros, pues ya no se habla ni poco ni mucho de los griegos y los romanos; ha cesado su palabra y su viva brasa se ha extinguido (p. 56).

Esta actitud de depositaria del saber y la veracidad histórica, nueva estafeta de la cultura y la caballería, es una de las que define a la Materia de Roma. En realidad, en el prólogo de este indiscutido *roman courtois* podríamos encontrar no sólo esa, sino

muchas de las actitudes que marcan la distancia entre la épica y el *roman*. *Cligés* es un *roman* que combina hábilmente materia bretona con antigua y por ende funde estrategias de ambas.

Sin embargo, sin tener que recurrir a la obra de Chrétien de Troyes o a una narración mixta (híbrida de materia antigua y bretona) como *Cligés*, creo posible encontrar al menos en germen esas mismas características en textos previos. Sabemos que la Materia de Roma está representada por numerosos relatos entre los que destacan el *Roman d'Alexandre*, *Pyrame et Thisbé*, *Prothesilaus*, el *Lai de Narcissus*, *Athis et Prophilias*, etc., y los que Gustave Cohen bautizó como la tríada clásica: el *Roman de Thèbes*, el *Enéas* y el *Roman de Troie* (cfr. 63 y ss). Un tanto independiente de los demás, el *Alexandre* presenta dificultades específicas por su temprana composición;⁸ sin embargo, el resto de las obras puede verse en un conjunto un tanto homogéneo de poemas narrativos que utilizan el octosílabo francés (eneasílabo en español) de rimas pareadas, de ritmo más laxo y propio para la lectura en voz alta, para diferenciarse de la canción de gesta, formulística y recitativa.⁹ Es el mismo metro en que fueron escritos la mayor parte de los *romans courtois* y las crónicas rimadas.

Ahora bien, se ha dicho que el siglo XII francés inventó la palabra *roman* y la forma peculiar de narrar que llamamos *roman*.¹⁰ Efectivamente, la palabra surgió en este siglo, y fue entonces cuando las

narraciones que hoy definimos como *romans* empezaron a escribirse, pero esto debe verse como el periodo en el que culminó un proceso paulatino de acumulación de distintas materias y diferentes estrategias narrativas que estaban ya en uso; de un proceso que en el siglo que media entre el XII y el XIII concretó una manera nueva de sintetizar las más diversas influencias en un género particular. Es por este devenir que no es factible declarar que cualquier obra autodenominada *roman* sea lo que generalmente se considera como tal en cualquier historia de la literatura francesa. Del *Roman de Alexandre* al *Roman de Brut* posiblemente hay más distancia que del *Roman de Troie* al *Roman de Silence* o incluso al *Roman de Tristan*. Pienso que el carácter de traducción, que es lo que da nombre de *roman* a obras como el *Brut*, puede ser compartido en cierta medida por *Thèbes* o *Troi*, pero de ninguna manera por el *Enéas* o el *Alexandre*; de cualquier manera, creo que, a pesar de su faceta de traducción y su deseo expreso de ser fiel a sus fuentes, cuando la *Troi* se autodenombra *roman* lo hace también porque se identifica con una nueva estética: la obra muestra un trabajo de reestructuración y reinterpretación tal que sobrepasa incluso la manera medieval, generalmente laxa, de romancear un texto. A esa labor de reacomodo y de refuncionalización de una materia narrativa

⁸ Aunque el *Alexandre* de Alberic de Pisançon está escrito en octosílabo francés (eneasílabos para el español) mantiene estructura de la *laisse*; por otro lado el *Roman de Alexandre*, de Lambert de Tort y Alexandre de Bernay, usa el llamado alejandrino en estrofas también monorrimas que el español dio origen a la cuaderna vía.

⁹ El *Roman de Thèbes*, primero de la tríada clásica, se escribe en estrofas de cuatro octosílabos monorrimos, pero todos los demás adoptan el verso pareado y aestrófico.

¹⁰ Esta evolución puede verse con claridad en el distinto uso de los escritores franceses para la palabra "roman": mientras que para Wace *romanz* significa (como dos siglos después lo hará para don Juan Manuel) únicamente trasladar a romance, a la lengua vulgar (cfr. *Roman de Brut*, vv. 3-5), en Chrétien va tomando poco a poco el sentido de novelar. Los prólogos de las obras de Chrétien son un buen ejemplo de cómo la palabra se iba formando junto con el género: en el *Erec*, Chrétien menciona que él está ocupando como materia, como asunto, un

conte d'aventure; con esa materia previa él está escribiendo una *bele conjointure* (cfr. *Erec et Enide*, editor. Mario Roques, vv. 13 y 14). Es innegable que se muestra consciente de cómo su papel como escritor es construir esa estructura nueva —la *conjointure*— de una manera diferente de las anteriores. En español, Carlos Alvar no duda en traducir *conjointure* como "relato" (véase la edición que preparó para Alianza Editorial, p. 46). En *Erec*, la palabra "roman" no aparece sino en el *explicit* de uno de los manuscritos de la obra, el Guiot: "Explicyct li romans d'Erec et d'Enide" (Bibliothèque National, ms. Fr. 794); los demás documentos donde se conserva concluyen sin aportar ningún adjetivo al texto que cierran: "Ci fine d'Erec et d'Enide" (Bibl. Nat., ms. Fr. 375) y "Explicit d'Erec et d'Enide" (Bibl. Nat., ms. 1376). Más tarde, en *Chevalier de la Charrete*, Chrétien ya empieza un *roman* y termina una *conjointure*; ambas han tratado sobre un *conte* y una *matiere*. Finalmente, en el *Conte du Graal* no hay vacilación: "Cretiens semme et fait semence / D'un romans que il encomence" (vv. 7-8). "Chrétien siembra y echa la semilla de una novela", traduce Martín de Riquer (Siuela, Madrid, 1989, p. 3). En un lapso menor de treinta años el género se ha consolidado.

corresponde la conciencia de crear una forma nueva de narrar, de hacer una diferente *conjoiture*. Tal vez, a su pesar, el afán de los escritores de la Materia de Roma por ser fieles a las obras que trasladan a romance —deseo que ya no es patente en Chrétien o en Marie de France— y conservar la imagen del pasado ilustre no consiguió liberarse de cierta complacencia artística por mejorar lo previo, de algunos rasgos de individualidad creadora característicos de los escritores de la materia de Bretaña, actitud por completo ajena a la de Francia.

Conforme a los versos de Bodel, si nos limitáramos a pensar en materia de Francia y de Bretaña, tal vez el problema genérico podría salvarse con poco esfuerzo: la primera correspondería, en general, a la épica, mientras que el tratamiento de la segunda conduciría seguramente al *roman*. Sin embargo, ya desde que se enunciara su diferenciación, la Materia de Roma se presentaría con dificultades especiales, siempre a caballo entre uno y otro modos de narrar. Así, el problema de la existencia de la Materia de Roma en una intersección entre la épica y el *roman* es un tema que siempre ha estado presente y que puede tener varias caras.

El prólogo del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte Maure puede darnos un buen ejemplo de cómo concebían los escritores de la materia de antigua su trabajo:

Le latin sivrai e la letre,
nule autre rien n'i voudrai metre,
s'ensi non com jol truis escrit.
Ne di mie qu'aucun bon dit
n'i mete, se faire le sai,
mais la matiere en ensivrai (vv. 139-144).¹¹

Ante todo un afán de fidelidad, después la declaración del uso de fuentes y la afirmación —de buen gusto en la época— de no añadir a la materia nada

que no le perteneciera. La autoridad es particularmente importante en estas obras, porque estos autores están usando las autoridades por excelencia. Su papel es el de dar a conocer a los que no saben latín las enseñanzas que los textos en ese idioma han guardado tan celosamente durante casi mil años. El *roman* antiguo se autentifica y se legitima por su pasado, pero por el peso erudito del mismo, no por la verdad de los hechos que narra —garantía sobre la que descansa la autentificación de la épica. Sus fuentes de la verdad —siempre letradas— son uno de los elementos que alejan el *roman* de materia antigua de la épica medieval de corte popular. A pesar de ello, es muy importante prestar atención al modo en que sus estrategias narrativas son confundibles con las de la épica culta, y más con las de la epopeya cortés renacentista, muy noveladas y pendientes de sus orígenes escritos, aunque con un anhelo de exaltación patriótica y localista contradictorio con la universal Materia de Roma.

Sin embargo, a pesar de sus declaraciones, resulta claro que los autores de Materia de Roma hicieron un trabajo especial de ordenación y manipulación ideológica de sus fuentes para construir una obra nueva. Una ordenación que resulta evidente aun en la actualidad. Estos autores, sobre todo, manifiestan interés en demostrar que están construyendo una estructura distinta y usando estrategias narrativas que no eran las de la canción de gesta, primer rival de la materia de antigua. Dice el *Libro de Alexandre* español:

Mester traigo fermoso, non es de joglaría
Mester es sin pecado, ca es de clerecía
Fablar curso rimado per la quaderna vía
A silauas cuntadas, ca es grant maestría (estrofa 2).

Al margen de las discusiones sobre el carácter peyorativo que podría tener para la juglaría esta cuarteta, es evidente que se trata de un testimonio de que, entre los autores de materia antigua, existía la conciencia de que su oficio era una manera de hacer literatura distinta de la épica popular. También resulta claro que el texto español recupera para su autor la denominación de clérigo que caracteriza a

¹¹ Editor L. Constans, 6 vols., Firmin Didot, Paris, 1904-1912. Citado por Emmanuèle Baumgartner, "La très belle ville de Troie de Benoît de Sainte Maure", en: *Farai Chansoneta Novele. Hommage à Jean-Charles Payen. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age*, Université de Caen, Caen, 1989, p. 48.

todos los escritores de *roman antique*.¹² No creo, como afirma García Gual que no esté presente la definición de un quehacer diferente que se opusiera al de los juglares.¹³

Sin embargo, la Materia de Roma trabaja con personajes que en su mayoría pertenecen a una tradición épica. Esto, que se hace particularmente notorio en el *Roman de Troie* y en el *Enéas*, probablemente haya sido un factor importante para que algunos críticos inclinen la balanza en favor de la epopeya a la hora de clasificar estos relatos. Sin embargo, no podemos olvidar que, en ocasiones, lo que puede aclarar las características de un género no es la identidad del personaje, sino la manera en que éstos funcionan en la obra y cómo están concebidos. El caballero Eneas del *roman* poco tiene que ver con el frío y político héroe fundador de Roma. Otro tanto sucede con un Aquiles asesinado por acudir a una cita amorosa clandestina. Es muy difícil salvar la brecha que hay entre el protagonista del *roman* medieval y el implacable y orgulloso paladín homérico.

A muy grandes rasgos podría decirse que la épica es la literatura de los momentos heroicos, de los héroes convencidos del orden universal y de su lugar en el mundo, concordes o discordes con los poderes que lo rigen pero sin dudas sobre él, "fuertemente arraigado en su contexto comunitario" (Deyrmond, p. 65). Héroes algunas veces acartonados de tanto

representar ideales y esperanzas míticas, comunitarias o políticas, héroes de carrera ascendente que, la mayor parte de las veces, logran su objetivo primordial porque éste está ligado a un proyecto mayor, del que ellos son partícipes.

Por otra parte, la épica popular, la mayoría de la medieval, necesitó y usó el refuerzo mnemotécnico del verso, la rima y el ritmo repetitivos para la construcción de largas tiradas en ocasiones intercambiables o excluibles. Poesía de carácter oral y tradicionalizable, apela directamente a su público y lo identifica en un mismo grupo que acoge por igual a siervos y señores, y maneja motivos y temas que en ocasiones escapan a cualquier intento por clasificarlos porque hunden sus raíces en los universales folclóricos. La Materia de Roma es ajena por completo a este carácter oral, no da lugar a la improvisación o el cambio, evita cuidadosamente construir partes episódicas que sean circunstanciales y forma estructuras lo suficientemente trabadas como para no ser comprendidas sino en su conjunto. Esperanza Bermejo dice —en la introducción a la traducción que hace al español del *Roman de Enéas*:

La aparición del "roman antique" supone una nueva etapa en la evolución de la novela. La lectura pública sustituye a la recitación, la construcción a la improvisación y la mnemotecnica, la reflexión en la ordenación de motivos, la repetición o la acumulación, elemento decisivo, por cuanto condicionará la estructura o *conjecture* (17).

Así, es en oposición a la épica, donde la materia antigua rescata su identidad. Sin embargo, es al parangonarse con la épica culta, en cuyo conjunto se ha intentado algunas veces hacer entrar a textos antiguos,¹⁴ cuando amenaza con perder su particularidad. Con su escritura cuidadosa y su público refinado, en ocasiones la epopeya cortés aparece como más próxima al *roman* que a la épica. La apertura que da a lo maravilloso, la revalorización de los

¹² Es plausible que gran parte de la épica "tradicional" haya sido escrita también por clérigos. Sin embargo, es tal el uso de recursos orales por parte de escritores cultos que no se puede marcar a estas obras como quehacer fundamental de clérigos. Cuando más, se podría pensar en monjes escritores que usaban los modos populares para hacer propaganda, pero que no reivindicaban en ningún momento su pertenencia a esa otra clase de cultos.

¹³ García Gual basa su argumento en el valor efectivo de la palabra "romance". Pero aunque el romance sea en este momento únicamente un relato en lengua vulgar, sin oposición alguna a cantar de gesta, no puede por ello decirse que, al menos el texto español, no esboce una antinomia entre su manera de componer y la de los más famosos difusores de la épica. Aurelio Roncaglia, en quien se basa García Gual, a pesar de referirse a un ciclo completo de relatos sobre Alejandro, considera casi exclusivamente el temprano *Alexandre* de Alberic de Pisançon, escrito alrededor de 1130, y, él sí, un texto limítrofe entre épica y *roman* (cfr. "Alejandro entre la historia y el mito").

¹⁴ Por ejemplo, Alan D. Deyrmond considera al *Libro de Alexandre* como épica culta. Cfr. p. 66.

sentimientos no heroicos, así como una mayor intervención de personajes femeninos —que no sólo muestran virtudes varoniles—, son elementos que demuestran su cercanía a la Materia de Roma. A despecho de la épica, popular o culta, las narraciones de la epopeya cortés, como la Materia de Roma y en mucho mayor medida las de Bretaña, no se centran en un solo asunto, sino que combinan más de una acción o empresa. Si hay algún género afín al *roman antique* es la epopeya cortés renacentista; tal vez habría que revisar los criterios bajo los cuales los *Orlandos* son calificados de épicos, y encontraríamos argumentos para identificar el género del *roman* con mayor facilidad.¹⁵ No obstante, no es con esta clase de épica culta con la que hay que buscar las diferencias que particularizan los relatos de Materia de Roma; esto además de anacrónico podría ser trágico. Las discrepancias hay que buscarlas en el carácter de traducción del *roman* antiguo y admitir la evidencia de que la épica culta es escasa y continuó escribiéndose en latín durante buena parte de la Edad Media. Por otra parte, en su propósito de deleitar y ejemplificar a la vez, la materia antigua se aleja de la epopeya culta en sus asuntos de corte grave y elevado, donde no suele haber cabida para episodios leves como la descripción de la cámara de reposo de Héctor o los trágicos amores de Troilo y Briseida. Además, la cualidad de veracidad prestada por la lengua latina podría ser tan eficaz como la oposición de “gesta” contra “fábula” o cuento que es la que se da entre épica y relatos antiguos.

Posiblemente es en esa característica de no narrar sólo hechos elevados y de importancia comunitaria, y sí describir los pequeños problemas personales y los sentimientos no siempre heroicos o varoniles, en dar entrada a personajes más humanos, capaces de sentir amor, de buscar aventuras y de enfrentarse a problemas y pasiones mezquinas, donde se puede ubicar el nacimiento del *roman*.

¹⁵ Hacer esta comparación e identificar la Materia de Roma con la épica característica de la corte del Este podría demostrar cómo el *roman* y la llamada “epopeya cortés”, los dos grandes caminos de la ficción narrativa medieval, mantienen fuertes lazos con la primera materia novelística: la antigua.

Mucho se ha hablado de la necesidad de desmitificar el mundo y sus valores para poder llegar al *roman*: héroes de estatura epopéyica deben reducirse a humanos, a casi la misma dimensión que los lectores; ideales que apoyan sistemas enteros de vida o grandes proyectos políticos deben poder confundirse y alternar su peso con los intereses y los deseos personales, pues el *roman* fue ante todo la confluencia feliz de amor y aventura. Pero también es tomarse el tiempo necesario para describir con minuciosidad cuanto rasgo ayude a conformar un personaje, un lugar o un hecho, a la rapidez y concreción de las caracterizaciones de la épica se opone el virtuosismo de la descripción detallada del *roman*. Contra la sobriedad de los paladines de canción de gesta, sin dudas, casi sin pensamientos y caracterizados por sus actos, se abre el camino al monólogo interior y al conocimiento de la reafirmación de las identidades particulares dentro de profundas vacilaciones y temores. El *roman* es la respuesta del individuo al mundo colectivo de la épica y la contestación de los sueños a los hechos; pues mientras que el mundo es monolítico y confiable lo maravilloso también lo es.

Poco de maravilloso puro se puede encontrar en los cantares de gesta. En ellos, el mundo de lo sobrenatural se decanta hacia lo prodigioso —que ensalza glorias guerreras— o hacia lo milagroso —que demuestra cuán importantes son esas hazañas, incluso para Dios. El *roman*, dominio natural de lo maravilloso, es el territorio privilegiado de lo feérico, donde conviven sin conflictos aparentes distintas concepciones del mundo y donde lo milagroso es escaso. Dios parece estar demasiado ocupado en favorecer a los valientes héroes de la épica —que defienden países enteros del avance de una fe distinta— para destinar muchos dones y mensajeros a un caballero que se ocupa en luchar hasta casi morir para ganar algunas veces sólo una mirada complaciente de su dama; aunque otras veces su recompensa sean fama, amor y feudo. Amor, porque la mujer que tan pobre desarrollo había tenido en la canción de gesta toma un lugar de privilegio en el *roman*; dentro de esta literatura caballeresca y aparentemente varonil aparecen mil veces los nudos que indican que los hilos los jalen mujeres, las damas cortesanas. Pues,

fueron los modos de la cortesía los que produjeron la auténtica actualización caballeresca de los textos antiguos. Es en esa actualización deseada y consciente —pero tantas veces tachada de ignorancia—, de la figura de un Alejandro, espejo de caballerías y enfermo de afán de conocer, o de un Eneas trágico que ve con pesadumbre el momento de abandonar a Dido, donde pueden encontrarse los rasgos que hacen a los relatos de Materia de Roma verdaderos *romans*.

Las discusiones que desde hace un siglo sostienen los defensores de la preeminencia de los textos de materia antigua como primeros *romans* contra los apasionados partidarios de la primacía de los de materia de Bretaña,¹⁶ aunque a veces más viscerales de lo que podría esperarse en trabajos académicos,¹⁷ pueden ser bastante ilustrativas para entender lo que

¹⁶ Los que abogan por la materia antigua generalmente consideran al *Enéas* como el primer *roman courtois*, dejando al *Roman de Thèbes*, anterior, un papel de eslabón entre la crónica y la épica con el *roman*. Por su parte quienes ven al *Erec et Enide* como ese primer *roman* sólo otorgan a los de Materia de Roma la prerrogativa de tener embrionariamente los elementos que después Chrétien de Troyes desarrollará en una forma ya completamente romancística. La bibliografía es muy numerosa, tanto que podría convertirse en un estorbo. Sin embargo, habría que mencionar a Reto R. Bezzola, *op. cit.*; Raymond J. Cormier, "Le Roman d'Eneas et la formation des critères du roman médiéval" (en: Vârvaro Alberto [editor], *XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza: Atti, V*, Macchiaroli et Benjamins, Naples et Amsterdam, 1981, pp. 353-366); Jean Charles Huchet, *Le roman medieval* (PUF, Paris, 1984); Lise Morín, "La naissance du roman medieval" (*Dalhousie French Studies* 16 [1989], pp. 3-14); Aime Petit, *Naissances du roman: Les Techniques littéraires dans les romans antiques du XIIIe siècle* (Slatkine, Génève, 1985); G. Angeli *L'Eneas e i primi romanzi volgari* (Milano-Napoli, Ricciardi, 1971) y un larguísimo etcétera.

¹⁷ Puede verse, por ejemplo, la airada contestación de Pierre Gallais a Robert Marichal —quien había declarado en "Naissance du roman"— que el *Enéas* era el primer *roman* moderno. El profesor Gallais, en su afán de reivindicar para Chrétien y el *roman artúrico* el título de "primeros *romans*", llega a incurrir en injusticias tales como negar a los *romans* de *Thèbes* o de *Troie* una verdadera reestructuración de las historias que les dan lugar o bien a considerar los relatos de la tréada clásica como posibles preludios a la *Historia Regum Britanorum* de Geoffrey de Monmouth (*cf.* "De la naissance du roman. A propos d'un article récent").

generalmente se considera un *roman courtois*. Resumiendo estas cuestiones, puede decirse que usualmente se busca la identidad del *roman* poniendo el énfasis en la conciencia de la novedad de su estructura, la facilidad con que lo maravilloso interviene libremente en los textos y la construcción psicológica de los personajes. Efectivamente, es Chrétien de Troyes quien escribe siempre con estas tres características a la vista. Su obra puede ser calificada de *roman* sin cuestionamientos, pero Chrétien es el producto acabado de un proceso de decantación de la épica que, en buena medida, llevan a cabo los autores de la Materia de Roma. No puede vérselo partiendo de una nada épica para arribar, por puro genio, al mundo romancístico; el *Enéas*, el *Roman de Troie* y el *Alexandre* estuvieron antes, ensayando las nuevas formas de composición de las obras, revisando las relaciones de las fuentes con el mensaje que se deseaba transmitir, haciendo autónomo su mundo ficcional del de la realidad. Si el *status* novelístico que muestran es diferente del de los textos de Chrétien es en buena medida porque son previos a la consolidación del género *roman* que sí se da en la obra del champañés, y porque se desarrollaron por caminos que durante un tiempo fueron paralelos. Es verdad que en el *Roman de Troie* no podemos encontrar a Benoît de Sainte Maure con la intensidad con la que aparece Chrétien en el *Conte du Graal*, pero éste no puede ser un argumento para excluir al primero del género *roman*. Difícilmente encontraremos esa conciencia autoral en *romans* posteriores, a los que nadie discute su pertinencia dentro del género. Si el *Enéas* tiene elementos de la épica, re-sabios de su origen, también los tiene, y en mayor medida, *La mort le roi Artu*. Si la guerra contra Troya se presenta como una empresa colectiva, más lo es la búsqueda del Grial; y si Lancelot resulta cortés y caballeresco, en su negación a yacer con la doncella de Escalot, Alejandro no le va a la zaga cuando se trata de otorgarle una posible heredera a la reina de las amazonas. En su mayoría más torpes y pesados que los bretones, los *romans* de Materia de Roma no por ello dejan de serlo.

El problema, desde luego, no es nuevo, ni se puede concluir con facilidad. Numerosos argumentos a

favor y en contra de la pertenencia de la narrativa de **Materia de Roma** al *roman*, a la épica o la historia se han esgrimido. Sin embargo, a pesar de la particular ambigüedad que tienen estas narraciones, y dejando fuera las que tienen mayor cercanía con un interés historiográfico, creo posible calificarlas de *romans* con derecho. Pero, como toda cuestión literaria, ésta sigue abierta a discusión.

Obras citadas

- Alborg**, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1966.
- Anónimo**, *El libro d'Eneas*, introd., trad. y notas Esperanza Bermejo, PPU, Barcelona, 1986.
- Anónimo**, *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas Murillo, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- Anónimo**, *Poema de Mio Cid*, ed. Ian Michael, 2a. ed. Castalia, Madrid, 1984.
- Baumgartner**, Emmanuèle, "La très belle ville de Troie de Benoît de Sainte Maure", en: *Farai Chansoneta Novele. Hommage à Jean-Charles Payen. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age*, Université de Caen, Caen, 1989, pp. 47-52.
- Bezzola**, Reto R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 3 vol. Honoré Champion, Paris, 1967.
- Bodel**, Jean, *Chanson des Saisnes*, ed. Annette Brasseur, Droz, Gèneve, 1989.
- Chrétien de Troyes**, *Erec et Enide*, ed. Mario Roques, Honoré Champion, Paris, 1952.
- , *Erec y Enid*, ed. Carlos Alvar, Editora Nacional, Madrid, 1982.
- , *Cligés*, trad. y ed. Joaquín Rubio Tovar, Alianza, Madrid, 1993.
- , *Le chevalier de la Charrete*, ed. Mario Roques, Honoré Champion, Paris, 1958.
- , *Le roman de Perceval ou Le conte du Graal*, 2 vols., ed. Félix Lecoy, Honoré Champion, Paris, 1972-1975.
- Chrétien de Troyes**, *El cuento del Grial*, ed. Martín de Riquer, en: *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, Siruela, Madrid, 1989, pp. 3-175.
- Cohen**, Gustave. *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV*, trad. Margarita Nelken, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Deyermond**, Alan D. *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Ariel, Barcelona, 1973.
- Duby**, Georges. "Observaciones sobre la literatura genealógica en Francia en los siglos XI y XII", en su libro *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Siglo XXI, Madrid, 1989, pp. 184-197.
- Gallais**, Pierre. "De la naissance du roman. A propos d'un article récent", *Poétique* 14 (1971), pp. 69-75.
- García Gual**, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1972.
- , "Alejandro entre la historia y el mito", en *Literatura y fantasía en la Edad Media*, ed. Juan Paredes Núñez. Universidad de Granada, Granada, 1989, pp. 27-45.
- Gonzalo de Berceo**, *Vida de santo Domingo de Silos*, ed. Teresa Labarta de Chavés, Castalia, Madrid, 1972.
- , *Loores de Nuestra Señora*, en: *Obras completas. III. El duelo de la virgen, Los Himnos, Los loores de nuestra señora, Los signos de Juicio Final*, ed. Brian Dutton, Tamesis Books, London, 1981, t. 3, pp. 96-114.
- Jauss**, Hans Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* 1 (1970), pp. 79-101.
- Juan Manuel**, don, *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*, ed. Alfonso I. Sotero, REI, México, 1987.
- , *Libro de la caza*, ed. José María Castro y Calvo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Delegación de Barcelona/ Instituto Antonio de Nebrija, Barcelona, 1947.
- Marichal**, Robert. "Naissance du roman", en: *Entretiens sur la Renaissance de XII^e. siècle*, Mouton, Paris-La Haya, 1968, pp. 449-492.
- Ruiz**, Juan, Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*, ed. Joan Corominas, Gredos, Madrid, 1973.
- Wace**, Robert. *Le Roman de Brut*, ed. I. Arnold, 2 vols. Société des Anciens Textes Françaises, Paris, 1938-1940.
- Zumthor**, Paul. *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris, 1972.