

LA EDAD MEDIA Y LA NOVELA ACTUAL

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA
Universidad de Murcia

La novela, como género literario de imaginación inagotable, es capaz de acoger cualquier mundo, cualquier ambiente, y revivir épocas distantes en el tiempo. La novela es género permeable y sus dimensiones complejas de espacio y tiempo libre pueden transportarnos, con un argumento, a un tiempo y a un espacio distantes.

De esto sabían mucho los escritores románticos de nuestro siglo XIX que fueron, en toda Europa, los primeros en practicar la evasión en el espacio y en el tiempo. Se trataba de salir de la realidad cotidiana y cruzar ámbitos en ambas dimensiones que transportasen a sus lectores a otra realidad, una realidad de ficción. Ningún género, ninguna especie literaria es más adecuada y tiene mayor poder que la novela para llevar a cabo estos transportes ficticios, en los que lo lúdico, fundamento básico de la literatura, no pierde ni un ápice su sentido. La novela romántica llevó a cabo el experimento, lo desarrolló hasta la saciedad y dejó huellas indelebles de las que ni siquiera pudieron desasirse los novelistas del realismo.

Fueron también los románticos los que mostraron su predilección por un tiempo determinado. Los transportes al pasado generaron lo que hoy llamamos, pomposamente, con grandilocuencia, novela histórica. La novela histórica, sin embargo, no existe. Enfrentamos ante una realidad pasada, cuando intentamos reconstruirla, los dos conceptos o dos formas de entenderla. Podemos indagar un pasado sobre la base de una documentación, de unas pruebas que podemos considerar ciertas, y nuestra investigación será exacta y reconstruirá un pasado con exactitud: estamos haciendo historia.

Yo he visto, a lo largo de mi experiencia como investigador y como profesor, a algunos medievalistas de prestigio, transcribir documentos que serán pruebas indiscutibles, de una realidad pasada: es la historia.

Pero en el otro lado está la ficción. Lo que se inventa, lo que se imagina, lo que se cree que pudo ocurrir, lo que fue posible realidad. El novelista *normal*, el que escribe una novela sobre un tiempo presente, o

el que escribe una novela sobre un tiempo presente, o el que escribe una novela sin tiempo, sólo tiene que preocuparse por ser verosímil para convencer a su lector de que su invento puede ocurrir en el presente. La ficción está en sentir como próximo lo inventado.

Pero el novelista que muestra otro tiempo, otra realidad alejada en los años, y aún en los siglos, se preocupa también por que lo inventado tenga verosimilitud para su lector. El novelista «histórico», dicho sea el adjetivo entre comillas, se preocupa por que su realidad inventada sea aceptada como realidad posible por su lector.

Cuando Benito Pérez Galdós, en la cumbre máxima de su éxito editorial, acierta —y con qué precisión— con la fórmula de sus *Episodios nacionales*, está transformando el sustento de la novela intriga, novela policíaca, novela psicológica... Podríamos aventurarnos y definir la novela del siglo XX como una novela inquieta, novela de búsqueda e investigación.

Y en este mundo de la novela actual, ¿por qué la Edad Media? Es evidente que la Edad Media ha vuelto a ser tema preferido de la novela actual en la Europa más reciente. La aparición de la novela del ilustre filólogo, lingüista, semiótico e historiador italiano Umberto Eco, con el título de *El nombre de la rosa*, que se publica en Italia a finales de 1980 y en España en 1982¹, y su extraordinario éxito de público y de crítica, al que hay que unir el acierto y la fama y difusión de su versión cinematográfica, han puesto de actualidad los temas medievales en la novela de hoy, y no sólo en la literatura italiana sino también en la literatura europea moderna, incluida, con todos los honores, en este movimiento, de forma muy particular la novela española reciente.

Pero hay que señalar, e insistir en ello una vez más, que la presencia de la Edad Media en la novela europea moderna no es, desde el punto de vista temático al menos, una novedad de nuestros días. Antecedentes muy valiosos, y básicos también desde el punto de vista de la teoría del género, para el concepto de novela histórica, surgen en la novela romántica, y en este sentido nombres como los de Walter Scott o Víctor Hugo, entre otros muchos a los que habría que unir a Chateaubriand, Stendhal, Flaubert y tantos otros posteriores, y en España a autores tan olvidados hoy como Enrique Gil y Carrasco, o el más admirado por otras actividades literarias Mariano José de Larra, son fundamentales para la historia de la novela.

Pero hay que decirlo con toda claridad. La intención de estos ilustres novelistas al recrear la Edad Media era muy distinta de la que ha

¹ UMBERTO ECO, *El nombre de la rosa*, traducción de Ricardo Pochtar, Editorial Lumen, 1982.

movido a los actuales novelistas de la década de los ochenta a hacer la novela medieval.

Ni *Ivanhoe*, ni *Rob Roy*, ni *Robin Hood*, ni *Quintin Durward*, ni *Esmeralda*, ni el jorobado de Nuestra Señora de París, personajes inmortales de la novela europea del siglo XIX, son comparables, ninguno de ellos, con los que hoy han poblado las novelas de tema medieval. Ni la intención de los autores era la misma, como hemos de ver a continuación, aunque ya podemos avanzar que la historia de la Edad Media, en los años ochenta, ha servido a nuestros novelistas para justificar una actitud de nuestro tiempo.

Cuando Umberto Eco nos dice que «escribí la novela porque tuve ganas. Creo que es una razón suficiente... Empecé a escribir en marzo de 1978, impulsado por una idea seminal: tenía ganas de envenenar a un monje»², evidentemente no coincide con la intención de un *Walter Scott*, romántico escocés, caracterizado por un gesto de insolente independencia frente a la injusticia opresora del Antiguo Régimen. Sus personajes son seres nacidos en el romanticismo, héroes esforzados que luchan contra la injusticia del poder mal administrado, salvando la figura suprema del monarca, símbolo del poder bien ejercido. Personajes distintos de los de Umberto Eco porque ellos encarnaban los ideales románticos de libertad, independencia, justicia y lucha contra el absolutismo opresor. Lucha, en definitiva, del bien contra el mal.

Por eso el cine de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta, y hasta sesenta, recreó tantas veces esos personajes scottianos, porque en ese momento ante la sociedad norteamericana, y por extensión ante la sociedad occidental, había que justificar la predicación universal de los ideales de la democracia norteamericana en su lucha contra las grandes dictaduras opresoras, las grandes dictaduras de la Gran Guerra y las del eje de la Segunda Guerra Mundial. Evidentemente, el novelista hace una lectura actualizadora de la política medieval, como la vuelve a hacer el guionista y el director de la película norteamericana en los años cincuenta y sesenta de nuestro siglo.

¿Pero qué pretende el novelista medievalista —por llamarlo de algún modo— en la década de los ochenta? Hay, ante todo, por lo menos en Umberto Eco, y en sus múltiples seguidores, un deseo claro de distraer, de «divertir», como llega a decir el lingüista y semiótico italiano: «Quería que el lector se divirtiese. Al menos tanto como me estaba divirtiendo yo. Esta es una cuestión muy importante, que parece incompatible con las ideas más profundas que creemos tener sobre la

² UMBERTO ECO, *Apostillas a El nombre de la rosa*, traducción de Ricardo Pochtar p. 19.

novela»³. Lo que hace el novelista medievalista de los ochenta tiene que ver, indudablemente, con la actitud de otros novelistas españoles más recientes ante la novela histórica.

En una novela muy reciente, publicada en 1993, que nada tiene que ver con la Edad Media, aunque sí con la historia y con los libros, un joven escritor de gran éxito, Arturo Pérez Reverte, que se está ganando el respeto unánime de los lectores de novelas, plantea, en su última producción *El club Dumas*, interesantes cuestiones en relación con las reflexiones que nos ocupan.

Nada más comenzar el relato, el autor, a través de los personajes, se plantea la fidelidad de Alejandro Dumas, en la serie de *Los tres mosqueteros*, hacia la historia, y recuerda la frase que el propio Dumas decía a aquellos que le acusaban de violar la historia: «La violó, es cierto. Pero le hago bellas criaturas.» Y continúa este personaje de la novela, admirador y estudioso de Dumas: «Dumas era un embustero... La condesa de Dash, que le conoció bien, dice en sus memorias que le bastaba contar una anécdota apócrifa para que esa mentira se diese por histórica» ... «Donde otros se hubieran limitado a plagiar, él construyó un mundo novelesco que se sostiene hoy...»

«¿Qué otra cosa es la creación literaria? ... En su caso la historia de Fancia le suministró el filón. El truco era extraordinario: respetar el marco y alterar el cuadro, saquear sin escrúpulos el tesoro que se ofrecía... Dumas convierte a los personajes principales en secundarios, los que fueron humildes secundones se vuelven protagonistas, y llena páginas con incidentes que en la crónica real ocupan dos líneas...»⁴.

Con estas ideas estamos ya en el camino adecuado, por lo menos eso pretendemos, para someter a nuestra consideración algunas novelas medievales españolas muy recientes, que se han servido de la Edad Media con fines claramente utilitarios, aunque muy diferentes, como hemos de apuntar.

Hace poco dejamos una pregunta en el aire, antes de introducir el excursus dumasiano. ¿Qué pretende —decíamos— el novelista medieval en la década de los ochenta? Pero hay otra pregunta más inquietante aún: ¿Por qué la Edad Media?

En sus *Apostillas a El nombre de la rosa*, que es una interesante monografía en la que Umberto Eco, con una generosidad de escritor poco conocida, nos cuenta —detalladamente— cómo hizo su novela, dedica algunas de sus páginas a explicar —no a interpretar— esto mismo: ¿por qué la Edad Media?

³ UMBERTO ECO, *Apostillas a El nombre de la rosa*, p. 9 ss.

⁴ ARTURO PÉREZ REVERTE, *El Club Dumas*, Alfaguara, Madrid, 1993, p. 65.

La explicación que él ofrece en su caso es muy lógica: se trata de un filólogo e historiador que ha trabajado constantemente —por lo menos en algunas etapas de su vida— sobre la Edad Media: ha publicado sobre estética medieval en 1956 y en 1962, y ha escrito un interesante ensayo sobre el *Apocalipsis* y las miniaturas del Beato de Liébana en 1972. Todo ello es por lo que se decide por el medievo para organizar su novela, y para montar su intriga, y su historia policíaca. Podría haberlo hecho en otra época, pero prefiere ésta porque le es más familiar. Quizá haya, en estas declaraciones de Eco, algo indudablemente de pose, de compostura, de formalismo⁵.

En realidad, en nuestra opinión, se elige la Edad Media porque es el momento más adecuado para establecer la relación que Umberto Eco lleva a cabo para su novela, como otros harán con otra época. En este caso, en el de *El nombre de la rosa*, todos sabemos que en la intriga novelesca es fundamental la biblioteca —esa biblioteca que cuidaba un fraile ciego, por nombre Jorge, en el que Eco dedica un emotivo homenaje a Jorge Luis Borges (ciego y director de biblioteca)— y que la biblioteca y el mundo de los libros debe ser algo fundamental en el desenvolvimiento cotidiano de los personajes. Entonces, ¿qué mejor que un convento o un monasterio, y qué mejor época para desarrollar la vida de un convento o un monasterio que la Edad Media?

Ese atractivo especial de la Edad Media es el que ha conducido a muchos novelistas actuales a ambientar en esta época la acción de sus novelas. En las generaciones más recientes se ha vuelto al mundo legendario y fantástico de la Edad Media, a través de autores contemporáneos tanto europeos como americanos. Desde la *Leyenda del rey Arturo* de Jon Steinbeck a *El elegido* de Thomas Mann, pasando por obras más recientes como *En busca del rey* o *Juliano el Apóstata* de Gore Vidal, *El conde Belisario* de Robert Graves, *Opus Nigrum* de Marguerite Yourcenar, *La rosa verde* de Warren Silver, etc. Más recientemente, ya en los años ochenta han alcanzado mucho éxito editorial novelas como *El médico de Córdoba* de Herbert Le Porrier, que tiene como protagonista al filósofo hebreo-andaluz Maimónides; *El hombre de Apulia* de Horst Stern, que se basa en una recreación de la persona y la época del emperador Federico II, o *El médico* del norteamericano Noah Gordon, ambientada en el siglo XI y dedicada a las inquietantes relaciones entre cristianos, musulmanes y judíos en aquella difícil época del mundo occidental.

En el ámbito hispánico se restablece también la presencia de los temas medievales en la novela: Manuel Mújica Laynez escribe *El Unicornio*

⁵ UMBERTO ECO, *Apostillas a El nombre de la rosa*, p. 22.

nio, *Bomarzo* o *El escarabajo*, mientras que Alejo Carpentier publica *El camino de Santiago*, Salvador García Aguilar *Regocijo en el hombre y Granada cajín*, o Santiago Delgado *Pulvum eris...*, por sólo hacer referencia a algunas de las novelas más conocidas y difundidas.

Dado que sería imposible, por razones de espacio y por respeto a nuestros lectores, referirnos a todas y cada una de estas novelas, y a otras muchas que podrían ser añadidas a éstas, vamos a dedicar el espacio que resta para esta colaboración a destacar los aciertos y valores de cuatro novelas españolas muy recientes, que han alcanzado gran éxito editorial, y que en diferente medida han mostrado imágenes interesantes de la Edad Media hispánica. Me estoy refiriendo a *Mansura* del poeta y novelista Félix de Azúa (Barcelona, 1944), publicada en 1984⁶; a *En busca del Unicornio* de Juan Eslava Galán, que se publica en 1987⁷; a *El mal amor*, del actor, autor dramático y novelista Fernando Fernán Gómez, publicada en 1987, igualmente⁸, y a *El manuscrito carmesí*, del dramaturgo y ensayista Antonio Gala, que se publica en 1990⁹.

Se da la circunstancia de que todas estas novelas están escritas por escritores que, en tres de los casos, habían alcanzado ya un prestigio muy sólido en otros campos de la literatura, como lo es en el de Félix de Azúa, Fernán Gómez o Gala; que tres de ellas han debido su lanzamiento editorial al Premio Planeta, dos como Premio y una como finalista, lo que no deja de ser interesante a la hora de establecer algunos principios de sociología literaria. Y es que acaso al editor y su jurado —en el que figuran filólogos y catedráticos de Literatura de prestigio (y algunos medievalistas) como Martín de Riquer, Antonio Prieto o Alberto Blecuá—, con su bien probado olfato comercial, han dado su confianza a la Edad Media como tema de la novela actual.

Pero nuestro interés en este momento no va por esos rumbos.

La novela de Félix de Azúa, *Mansura*, relata las peripecias de un grupo de catalanes que, según una crónica medieval que el autor asegura transcribir de forma libérrima, participaron en una expedición a Tierra Santa en el siglo XIII. El reclamo editorial ponía en relación lo aventurado de esta expedición con la actitud de aquellos jóvenes de la generación de mayo del 68, a la que pertenece Azúa, y que en cierto modo se ve representada en los componentes de esta fracasada, y posiblemente fantástica, expedición.

Se decía que, en una libérrima versión de la citada crónica, el autor relata las penalidades que rodearon una posible cruzada de catala-

⁶ FÉLIX DE AZÚA, *Mansura*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1984.

⁷ JUAN ESLAVA GALÁN, *En busca del unicornio*, Planeta, Barcelona, 1987.

⁸ FERNANDO FERNÁN GÓMEZ, *El mal amor*, Planeta, Barcelona, 1987.

⁹ ANTONIO GALA, *El manuscrito carmesí*, Planeta, Barcelona, 1990.

nes a Tierra Santa en el siglo XIII: «Cruzada posible, pero poco probable. Sin embargo, la intención del texto es, evidentemente, otra. Algo de las ilusiones y decepciones de su propia generación pervive irónicamente en estos cruzados, a los que el autor trata con ironía y distancia. Algo de aquella terquedad, todavía presente en ciertos fósiles del 68, y algo también de aquella mística. La curiosa mezcla de ingenuidad, exquisitez y brutalidad, tan propia de las crónicas medievales, tiene de este modo una imprevisible segunda vida. Al centrarse con cierta minuciosidad en los acontecimientos reales que narra Joinville, Félix de Azúa ha querido despojar a su texto de todo artificio pasado y dejarlo en cueros vivos. Todo lo más, con alguna cota de malla oxidada y un yelmo abollado. Así, desnuda y modestamente, se cuenta la historia de un fracaso»¹⁰.

El propio autor, antes de iniciar el relato que da cuerpo a su novela, en un aviso al lector, que constituye el marco externo o la abarcadora caja china, es decir el primer nivel en terminología de Umberto Eco, asegura que el tal relato es «una versión sumamente libre de una célebre, aunque poco leída, crónica medieval francesa, el *Livre des Saintes Paroles et des Bons Faïtes de Notre Saint Roi Louis*, obra de Jean de Joinville (1225-1317), caballero de Champaña que acompañó al rey Luis en una de las últimas cruzadas de la cristiandad»¹¹.

Alude a continuación a las libertades que como transcriptor de la tal crónica se ha tomado, señalando que los sucesos que en su novela se cuentan son los mismos que cuenta el propio Joinville, y, a continuación, hace unas reflexiones muy interesantes sobre la novela histórica, sobre la verdad y la mentira de una información, sobre lo que pueda creerse o no, en definitiva. «Resulta muy arriesgado suponer que tal o cual rareza no pudo suceder en el siglo XIII, pero tal otra sí. Quien, llevado por la curiosidad, lea la crónica de Joinville, comprobará cuántas veces lo increíble es más verdadero que lo posible»¹².

Y, finalmente, unas ideas sobre lo inventado y lo ocurrido, sobre lo imaginario y lo real: «Para nosotros, atrofiados por la información, es casi imposible concebir la aventura como algo más que una forma primitiva del expolio, o la sobredosis de disfraz que precisa toda empresa codiciosa. Pero si la aventura sólo fuera negocio o latrocinio, no perviviría. La imaginación es la hermana eterna de la memoria mortal; es el recuerdo de lo que nunca sucedió, porque nada sucede como es debido. Ojalá este relato renueve la vida de un cruzado que peregrinó a Tierra

¹⁰ FÉLIX DE AZÚA, *Mansura*, contracubierta.

¹¹ FÉLIX DE AZÚA, *Mansura*, p. 7.

¹² FÉLIX DE AZÚA, *Mansura*, p. 7.

Santa movido por la codicia, sin duda, pero también por la imaginación»¹³.

Como se puede advertir, la preocupación de Azúa, a la hora de internar a sus lectores en un relato histórico, es que éstos sientan de cerca la verdad de unos sucesos, hubieran ocurrido o no. La fantasía, la imaginación —del cronista base y del propio novelista moderno— están en el origen de la propia realidad de la historia sucedida, que sabemos que existe, desde el momento en que somos capaces de leer sus detalles, aunque éstos fueran fantásticos o inventados.

En el arranque de todas estas novelas de las que nos estamos ocupando, el novelista siempre expresa su preocupación por que el lector pueda creer o no lo sucedido, y que ese sucedido forme parte o no de la historia real, y no de la historia inventada. Lo cierto es que el relato de Azúa, puesto en boca de un cronista-narrador de todos los sucesos, recorre la geografía real de una peregrinación a Tierra Santa, acompañando a San Luis rey de Francia, que parte de la mismísima Barcelona para adentrarse, por el Mediterráneo, en Tierra Santa, con participación de caballeros aragoneses y catalanes, entre ellos Jordi de Sant Jordi, Ramón Berenguer, conde de Provenza, Jaume d'Alerig hasta llegar a Mansura, y sufrir una desastrosa batalla adversa para los cristianos, con cautiverio posterior, penalidades, traiciones y regreso hasta la península Ibérica con entrada en Barcelona, peregrinación a Tortosa, muerte del rey y sepultura del mismo en Barcelona, etc.

Se habrá advertido que todo lo relatado es fantástico. La lectura de la novela lleva al lector a través de una expedición por lugares propios de cruzadas, pero todo en ella es inventado, aunque, como se insiste, posible. La Edad Media, con uno de los elementos argumentales más repetidos de su historia, las cruzadas, es recreada a beneficio de la historia de unos lugares de España, cuya importancia en las cruzadas fue mínima. Azúa fabula sobre una generación que lucha por un imposible y persigue algo que no sólo no consiguió, sino que además nunca llegó a suceder. Esa es la gran magia de la novela y en eso se distingue de la historia de los hechos reales.

Y por eso es también muy interesante la observación aducida en el texto que la editorial pone al frente de esa novela: la relación entre estos aguerridos expedicionarios fracasados y la propia generación de mayo del 68, a la que Félix de Azúa pertenece. Sin duda, la mano del propio autor se hace presente en esa nota editorial.

La novela de Juan Eslava Galán, *En busca del unicornio* se refiere también a una expedición, ésta ya de finales de la Edad Media, que co-

¹³ FÉLIX DE AZÚA, *Mansura*, p. 8.

mienza en la época de Enrique IV de Castilla. Se trata de una novela muy diferente que contiene el relato del encargo por el monarca a un caballero castellano, llamado Juan de Olid, de ir en busca del unicornio, cuyas propiedades mágicas tanto interesaban al rey. El autor nos ofrece un relato autobiográfico suscrito por el propio Juan de Olid, que se convierte en el narrador consciente de los hechos, los cuales el lector va conociendo a través de unas memorias escritas en 1498 por el tal Juan de Olid, sobre sucesos ocurridos entre 1471 y 1492; largos años en los que tuvo lugar la expedición que recorrió todo el continente africano de norte a sur hasta llegar al sur del Océano Índico, donde el narrador, único superviviente de la expedición que mandaba, es recogido por una nave portuguesa que lo devuelve a la Península. Tras unos meses de prisión en Portugal y una muy novelesca evasión, regresará a Castilla con el conseguido unicornio (en realidad el cuerno de un rinoceronte), cuando ya reinaba en ella la hermana de Enrique IV, la Reina Católica.

Lo curioso es que esta novela va acompañada finalmente de dos documentos: un acta de la exhumación de los restos de Enrique IV, entre los que figuran restos del cuerno de un rinoceronte africano, por la Real Academia de la Historia en época de Gregorio Marañón, y de un mapa de África en el que se dibuja el itinerario de la fracasada expedición. Este tipo de aportación documental en busca de una certificación de lo relatado será también utilizado por otros novelistas actuales.

El arranque de la novela es de gran interés para el propósito de la conclusión de este trabajo: prácticamente constituye la única presencia de la estructura de marco que todas estas novelas adoptan. En este caso, el marco es la propia autopresentación del personaje que hace el relato, protagonista él mismo de los hechos:

«En el nombre de Dios Todopoderoso, yo, Juan de Olid, empiezo este libro el día de Navidad de 1498, y porque de toda obra son comienzo y fundamento Dios y la Fe Católica, como dice la primera decretal de las Clementinas, que comienza *Fidei Catholicae* fundamento, así yo comencé mi libro en nombre de Dios y en sus manos, que han de juzgarnos estrechamente, deposito cuanto en él se dice y cuenta y a Dios y a Santa María pongo por testigos de la verdad que aquí se contiene y encierra, cuanto más que las maravillas aquí expuestas vistas fueron de estos mis ojos, oídas de estos mis oídos, sentidas de este mi corazón, y si en algo mintiera o me apartase de la verdad, páguelo luego con el estipendio de la eterna condenación de mi alma»¹⁴.

Se trata, nuevamente, de la utilización por parte del novelista contemporáneo del artificio del manuscrito encontrado, de la transcripción

¹⁴ JUAN ESLAVA GALÁN, *En busca del unicornio*, p. 7.

de la crónica escrita años atrás, que el narrador actual se limita, sin otra responsabilidad que la de la transcripción, a reproducir, tal como la ha hallado. La responsabilidad de la verdad, frente a la ficción, de la autenticidad de los hechos, frente a la posible invención, que cualquier lector detectaría, se la atribuye al autor de la crónica que se reproduce. Mientras, éste, encomendándose a Dios y a su Santa Madre, asegura que todo lo que va a relatar es absolutamente cierto y pondera con mucha gracia y realismo que todo lo vio, lo oyó y lo sintió tal con hubo sucedido, poniendo en prueba de esa certeza la propia condenación de su alma. Eslava Galán, al hacer uso del viejo recurso del manuscrito encontrado, está trasladando la responsabilidad del relato a otro, lo que tiene bastante significación, y desde luego representa un hecho repetido en la actual novelística de tema medieval, como más adelante hemos de ver.

El relato de Eslava Galán, por otra parte, es de un gran interés. Desarrollado con imaginación exuberante, y escrito con un lenguaje discretamente arcaico, muy bien sostenido a lo largo de toda la novela —y que intenta reproducir el habla de un caballero castellano de fines de la Edad Media, como podría ser este Juan de Olid—, nos conduce por muy diversos ambientes espaciales que nos llevan desde la aventura del desierto hasta la peripecia, más duradera y extendida, de la selva virgen, de la jungla africana, a través de la cual se van produciendo avances paulatinos hacia el sur y en la que veremos comparecer toda clase de pobladores.

Podríamos asegurar que Eslava Galán lleva a cabo una muy moderna técnica de fusión de géneros narrativos, algo que también se ha realizado con saciedad en las últimas aproximaciones a la novela histórica. Si *El nombre de la rosa* de Umberto Eco o *El maestro de esgrima* de Arturo Pérez Reverte son híbridos genéricos de novela histórica y de intriga o policíaca, en el caso de *En busca del Unicornio* hallamos un híbrido de novela histórica, novela de intriga y novela de aventuras de contenido selvático a la manera de los grandes clásicos de libros de la selva. Además, hay la aventura del desierto, la travesía naval y la prisión, como nuevos componentes genéricos de gran interés para el desarrollo de la articulación narrativa, junto a la alternancia de episodios dramáticos y humorísticos. Lo que sin duda pretende nuestro autor con esta recreación de una época de la Castilla de finales del Medievo, es llevar a cabo una jugosa crítica de la sociedad dogmática inmediatamente anterior a la época de los Reyes Católicos, cuando se alumbró el nuevo estado.

Muy diferente es, como era de esperar, la novela de Fernando Fernán Gómez *El mal amor*, aunque emparentada con la de Eslava Galán

en la misma revisión de la sociedad dogmática de la Castilla de la Baja Edad Media, que el novelista satiriza con sano humorismo, poniendo sólo a salvo la verdad de las relaciones humanas auténticas, que se ven enturbiadas por la tendencia natural de los caballeros a crear máscaras fingidoras y falsas.

Esta vez no se trata de una expedición fantástica a ningún lugar ni próximo ni cercano. Lo que hace Fernán Gómez es recuperar un personaje de nuestra historia, en concreto Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, al menos así podemos suponerlo por las trazas que del eclesiástico narrador nos ofrece, y hacerle contar una larga historia sobre el «amor cortés». La ficción narrativa consiste pues en inventar un narrador omnisciente, que será el autor del relato que ha de constituir la novela. Por ello, su estructura vuelve a coincidir con la de las otras novelas medievales de que nos estamos ocupando.

Hay un prólogo, que constituye la estructura marco, relatado en primera persona, en el que un arcipreste muy aficionado a las mujeres y al amor, es llamado por su tío, el obispo de Sigüenza, quien le reprende por su vida desordenada y por su afición a escribir coplas de amor y a relatar pequeñas historias de tema amoroso, aunque entre sus composiciones se encuentren también algunas cantigas a Santa María. Para reprimir todas estas desordenadas aficiones, el obispo resuelve encerrar durante un año en un monasterio al lujurioso sobrino, quien se compromete, para hacer bien, a escribir, como penitencia, un extenso tratado que, según le exige su tío, ha de ser sobre un mismo tema, como los tratados que se escriben en Francia o en Italia.

Y el tema escogido por el Arcipreste es un tratado sobre el amor, en el que promete volcar su experiencia, cosa que al obispo de Sigüenza, bastante escéptico sobre los resultados, le parece poco adecuado y muy repetido en sermonarios y en predicaciones. Aún así, la decisión está tomada y lo que nosotros los lectores leemos como novela *El mal amor* es precisamente el tratado que el clérigo escribe en su encierro de un año de duración.

Constituye éste un relato en el que un noble castellano espera la llegada de su esposa y de su hija, que vienen de Provenza, en donde han pasado una temporada concertando el matrimonio de la doncella. Pero tanto la madre como la hija, como los caballeros que han participado en la expedición, traen consigo una extraña moda que, de una forma muy divertida, va contagiando a todos: se trata de una nueva forma de amor, el «amor cortés». La historia relatada no es inventada, sino real, ocurrida unos dos siglos antes en tierras de Castilla, y lo único que hace el clérigo es recomponerla con testimonios, historias procedentes de relatos, rumores de rumores, como llega a decir...

El relato es divertido, picaresco, ameno, pero basado en los tópicos de los relatos amorosos medievales y, qué duda cabe, incluido muy directamente por Boccaccio y su *Decameron*, aunque ambientado en tierras de Castilla en el siglo XII. Al final de la novela, un epílogo nos devuelve al tiempo del Arcipreste y del obispo y una breve entrevista desenlaza el libro, con la quema del manuscrito que el esforzado Arcipreste ha escrito a lo largo de los últimos doce meses. El que leemos, será una reconstrucción del manuscrito original realizada por el Arcipreste muchos años después con los recuerdos que le quedan de cómo había sido aquel primero arrojado a las llamas. Como vemos, pues, estamos de nuevo ante una estructura con marco y ante un manuscrito encontrado, en este caso con la peripecia de haber sido reescrito por el propio autor.

Las intenciones del autor son expresadas en el prólogo, a la manera clásica en estos relatos, lo que se relaciona con las intenciones de cuantas novelas estamos ahora revisando. El Arcipreste confiesa sus objetivos al obispo cuando éste le reprocha que tratados sobre el amor ya hay muchos escritos. Y entonces el Arcipreste señala lo que va a ser su «poética» narrativa: «No pretendo hacer una obra de reflexión, sino narrativa, en la que los sucesos, los acontecimientos, las peripecias, ocuparán bastantes páginas, porque pienso que ése es su deseo. Todavía se conservan por esta comarca, han llegado hasta nuestros tiempos por tradición oral, ecos de lo que ocurrió por acá hace muchísimos años, alrededor de doscientos, poco después del turbulento reinado de doña Urraca...»¹⁵.

Y luego, al final, cuando la obra ya está hecha, el marco esté cerrando el relato, y el obispo le reproche sus defectos, el autor responderá también sobre sus intenciones y sus fuentes, y enfrentará el binomio verdad-mentira que siempre preocupa a los novelistas: «Yo le dije que no estaba muy seguro de que tuviera algún sentido, que había escrito aquello recogiendo rumores de rumores, recuerdos de recuerdos, noticias que quizá el tiempo —dos siglos largos— había falseado o que había convertido en más verdaderos que los propios sucesos, únicamente para cumplir la penitencia de estar encerrado durante un año, pero sin ánimo alguno de adoctrinar a nadie, ni de descubrir nuevos modos de pensar o de comportarse o apoyar o negar apoyo a los ya existentes.»¹⁶.

Como vemos, Fernán Gómez ha vuelto a utilizar el ya citado recurso del «manuscrito encontrado», recurso repetido en todas estas novelas, aunque aquí se halla disfrazado de un libro escrito por obligación o pe-

¹⁵ FERNANDO FERNÁN GÓMEZ, *El mal amor*, p. 30.

¹⁶ FERNANDO FERNÁN GÓMEZ, *El mal amor*, p. 246.

nitencia que se reproduce, aunque, dificultad por dificultad, no de la primera versión, desaparecido, sino de la segunda, escrita, con intención reconstitutiva, muchos años más tarde.

Y, desde luego, un manuscrito es también la base de la última novela medieval de la que nos vamos a ocupar, hasta el punto que el consabido «manuscrito encontrado» pasa a formar parte del título de la novela: *El manuscrito carmesí* de Antonio Gala. Curiosamente, el dramaturgo cordobés volverá a servirse del mismo recurso en su siguiente novela, *La pasión turca*, que relata las peripecias de una casada española en Turquía, a través de un relato autobiográfico escrito por ella misma y que es encontrado tras su muerte.

La novela medieval de Antonio Gala recoge el extensísimo relato de las memorias del último rey de la Granada nazarí, Boabdil El Zogobi, encontradas en un inventado manuscrito de color carmesí. El largo relato de Gala se abre con una introducción, escrita en letra cursiva, y que recoge la voz del novelista, en el espacio dedicado a la estructura-marco, para presentar el manuscrito, y, del mismo modo que en la novela de Eslava Galán, se recogen mapas, en este caso un mapa del reino de Granada en la época de los Reyes Católicos y un plano de la Granada nazarí, documentos que sin duda pretenden reflejar la verdad de los hechos relatados, como ocurrió en la fantástica historia de Eslava Galán.

Pero hay que decir que en el caso de la novela de Antonio Gala estamos, ciertamente, ante una verdadera novela histórica, ya que lo inventado es menor en relación con las anteriores de tema medieval. Gala acoge en sus brazos la vida y obra del último y desgraciado rey granadino y relata con todo detalle las peripecias de esa vida, de sus ambiciones, de su prisión y de sus logros y de su regreso, hasta llegar a la pérdida de Granada y al exilio. Bien documentado, a juicio de los historiadores que se han acercado al relato, salvo en algunos pormenores sin duda inventados, Gala desarrolla toda una crónica del rey nazarí escrita por él mismo. Y para asegurar a su lector la veracidad de los hechos acude al consabido procedimiento del «manuscrito encontrado», que en las primeras páginas nos presenta con visos de absoluta realidad, en una apasionante «historia marco» que habla de arquitectos, robos de manuscritos, bibliotecas, transcripciones:

«En 1931, Francia encargó a una comisión de técnicos y de eruditos el estudio, en el Protectorado de Marruecos, de las construcciones y la historia de Fez»¹⁷; así empieza lo que será la única intervención del transcriptor para descubrimos que, en los trabajos arquitectónicos de medición y levantamiento de planos de la mezquita de Karauin, se ad-

¹⁷ ANTONIO GALA, *El manuscrito carmesí*, p. 7.

virtió un excesivo grosor de uno de los muros analizados. Averiguada la razón del desajuste, se descubre un depósito de libros manuscritos, de unos cinco siglos de antigüedad, entre los que se encuentra uno de bellísimo color carmesí. Desaparecidos en los días siguientes unos, extrañados otros, el carmesí llega a manos de nuestro autor muchos años después en una biblioteca de Rabat con las memorias del rey granadino que entregó la ciudad y el reino nazarí a los Reyes Católicos. «Con la ayuda de numerosos peritos tantos marroquíes como españoles, a quienes doy aquí las gracias en conjunto, he procurado transcribir el —bellísimo de color— manuscrito carmesí (carmesíes fueron los papeles de la cancillería de la Alhambra) ha sido precisa, para llegar a la tolerable confirmación, la consulta de numerosos textos, archivos, crónicas, referencias e historias. Al final de todos, para completarlos o para contradecirlos, se hallaba este relato, frío a veces, y a veces lleno de ardor»¹⁸.

Unas consideraciones sobre los cambios y la fidelidad en la transcripción y un agradecimiento general a los estudiosos de la época de Boabdil, cierran esta breve historia marco, con la que se nos presenta la novela de Antonio Gala. Novela, por cierto, muy bien escrita, llevada con soltura más que suficiente, y recamada de una riqueza episódica verdaderamente encomiable. La efectividad del relato autobiográfico es notable si tenemos en cuenta que los resultados son de una gran riqueza tanto en el desarrollo de los episodios como en la configuración de los caracteres de los personajes, muy especialmente la figura del propio rey Boabdil.

Como hemos podido advertir, son varias las notas que hacen que estas novelas respondan a una misma intención de devolver un espacio histórico, la Edad Media a unos lectores de nuestro tiempo que, indudablemente, están alejados de esa historia, porque hemos de insistir en el hecho sociológico de que las novelas a las que hemos hecho referencia tienen el punto en común que son novelas de una difusión muy acentuada, sobre todo las tres de Editorial Planeta, y cuyos ejemplares se cuentan por decenas de miles, en ediciones muy repetidas en muy poco espacio de tiempo. Ejemplares destinados evidentemente a lectores no especialistas en la Edad Media y sin especiales conocimientos históricos, que en la mayor parte de los casos no pasarán de rudimentarios.

Y hemos de volver para terminar a Umberto Eco y su novela *El nombre de la rosa*. También Eco utiliza el procedimiento del «manuscrito encontrado» y la «historia marco» para desarrollar su novela. También él, antes que los que nos han ocupado, ha partido de un manuscrito fantástico, cuya historia también ha relatado. Por lo tanto, la utiliza-

¹⁸ ANTONIO GALA, *El manuscrito carmesí*, p. 9.

ción del manuscrito, elemento común a las cuatro novelas españolas reseñadas —a pesar de que la de Eslava Galán carece técnicamente de «historia marco», aunque ésta se supone— no es nada nuevo.

En las *Apostillas*, Eco da una graciosa explicación sobre el motivo de la utilización del manuscrito, que él denomina «máscara», aunque en el trasfondo de la misma se advierte que el procedimiento se utiliza con los fines clásicos de obtener la tan ansiada verosimilitud. Nos dice Eco: «¿Cómo decir “era una hermosa mañana de finales de noviembre” sin sentirme Snoopy? Pero, ¿y si se lo hubiera hecho decir a Snoopy? Es decir, ¿si “era una hermosa mañana...” lo dijese alguien autorizado a decirlo porque en su época eso podía decirse? Una máscara era lo que hacía falta... De modo que mi historia sólo podía comenzar por el manuscrito reencontrado, y también ella sería una cita (naturalmente). Así escribí de inmediato la introducción [es decir, la estructura-marco], situando mi narración en el cuarto nivel de inclusión, en el seno de otras tres narraciones; yo digo que Vallet decía que Mabillon había dicho que Adso dijo...»¹⁹.

Naturalmente, el recurso es tan viejo como la historia de la literatura misma y tendríamos que ir a Homero para encontrar los orígenes conocidos, porque, como recuerda Eco, «los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado»²⁰. Nuestra mejor novela, el *Quijote*, se basa en la historia que cuenta un moro, Cide Amete Benengeli. Cervantes la utiliza, cómo no, para dar verosimilitud a su relato. Lo demás, claro está, se inventa o reinventa, y, como en los casos que hemos analizado, la historia es la base.

¹⁹ UMBERTO ECO, *Apostillas a El nombre de la rosa*, pp. 25-26.

²⁰ UMBERTO ECO, *Apostillas a El nombre de la rosa*, p. 26.