

LOS MODELOS NOVELÍSTICOS ESPAÑOLES Y LA FORMACIÓN DE LA NOVELA FRANCESA

Tomás Gonzalo Santos
Universidad de Salamanca

Tal y como reconoce Gustave Reynier en su estudio, todavía indispensable¹, la novela sentimental española se reveló fundamental para el desarrollo de este género en Francia. De hecho, sus traducciones al francés, masivas entre 1526 y 1532, así como sus numerosas reediciones, precedieron y marcaron claramente la aparición de las obras originales francesas.

La primera en ser traducida, en 1526 como *La Prison d'Amour*, fue la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, aunque la edición española más antigua conocida date de 1492. Y lo fue, no directamente, sino a partir de la versión italiana, como sucederá a menudo en el género y conocen bien los especialistas en literatura comparada. En 1552 aparecerá una nueva versión, hecha esta vez desde el original, que en lugar de ser reeditada sola lo será muy pronto junto con el texto español. Se entra así en la tradición de las ediciones bilingües, tan útiles históricamente para el aprendizaje de las lenguas y muy reveladoras pues no se hacen sino con las obras de éxito.

La *Cárcel de Amor* comienza, como es sabido, con una especie de poema alegórico en prosa, para continuar con una historia sentimental, que se torna luego caballesca y de aventuras, y volver al registro sentimental y sombrío con una conclusión que incluye el viejo tema del “elogio y vituperio de las mujeres”; todo ello, junto con una correspondencia entre Leriano y Laureola en la que se entromete el autor. La alegoría se inscribe dentro de la “descendencia” del célebre *Roman de la Rose*; en concreto, hace pensar –por ese extraño efecto de “ida y vuelta” que nos encontramos más de una vez los comparatistas–, en el largo poema del siglo XIII compuesto por Baudoin de Condé, que desarrolla una alegoría similar y lleva precisamente por título *Li Prisons d'Amours*.

Al igual que sucede todavía hoy en el mundo editorial, el éxito –concebido en los términos de la época– de *La Prison d'Amour* llevó a los librerros–impresores a

[1] Gustave Reynier (1971) *Le roman sentimental avant L'Astrée*, Paris, Armand Colin (1^{ère} éd. 1908).

publicar una novelita anterior de Diego de San Pedro, *Tractado de Amores de Arnalte et Lucenda*, que se supone esbozo de la *Cárcel*, a pesar de presentar un aire más moderno. La primera traducción francesa, debida a Herberay des Essarts –luego afortunado traductor del *Amadís*–, aparece en 1539 bajo un título que hará fortuna: *L'Amant mal traicté de s'amyé*. Este librito in-16º, que recuperará su título original a partir de la primera reedición y conocerá ediciones bilingües francés–italiano, se cuenta entre los que mayor éxito alcanzaron en su época; por cierto, mucho más en Francia que en España. Así lo prueba, además de sus múltiples reediciones, la publicación en 1555 de *L'Amant ressuscité de la mort d'amour*, donde la influencia de aquella es manifiesta.

En 1530 aparece en francés la traducción *del Tractado compuesto por Johan de Flores a su amiga... donde se contiene el triste fin de los amores de Grisel y Mirabella*; traducción realizada, una vez más, de la versión italiana que había cambiado los nombres de los protagonistas. Es, posiblemente, la obra más reeditada del género, bien como *Jugement d'Amour*, bien como *Histoire d'Aurelio et d'Isabelle*, convirtiéndose de hecho en una de las novelas más leídas en su época, con ediciones hasta en cuatro lenguas, incluida la inglesa².

En definitiva, este subgénero novelesco, que se halla lejos de ser homogéneo y hoy día consideraríamos balbuciente, visto *a posteriori* supuso para lectores y autores una preparación inestimable en el género narrativo que se estaba gestando ante sus ojos; o, mejor dicho, oídos, puesto que la lectura se efectuaba entonces –y aun mucho más tarde– generalmente en voz alta, como demuestran las sabias palabras de Diego de San Pedro en otra de sus obras: *para que toda materia sea agradablemente oyda, conviene que el razonamiento del que la dize sea conforme a la condición del que oye*³.

Resulta obligado reconocer aquí que la penetración del género en Francia sigue los cánones de toda literatura extranjera: es primeramente apreciada por una minoría selecta, capaz de disfrutarla en su lengua original, importándola o –más raramente– a través de impresiones locales (como *La Cárcel de Amor* impresa en 1548, en París y en español). Más tarde, editores avisados –a veces los propios lectores–, considerando que merecen un público más amplio, publican los textos traducidos que serán, o no, reeditados en función del éxito cosechado. Con el tiempo, podrán pasar de objeto de entretenimiento a uso escolar o incluso –perversión de perversiones– académico.

[2] Cabría citar, asimismo, otra novela de Juan de Flores, *Breve Tractado de Grimalte y Gradissa*, que se presenta como continuación de la *Fiammetta* de Boccaccio, y fue traducida al francés en 1535 por un escritor ilustre, Maurice Scève; pero sólo mereció una única reimpresión, que sepamos.

[3] *Desprecio de la Fortuna*: citado, aunque con otro propósito, por Juan Luis Alborg (1969) *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, T. I, p. 456.

Al margen de esta desviación, y si el éxito acompaña, lo normal es que den lugar a continuaciones, a imitaciones —e incluso a plagios—. Así se llega a la producción propia, en la que caben otras influencias además de la autóctona y, por supuesto, el grado de originalidad que le imprima el autor. Lo cierto es que las manifestaciones del género que nos ocupa, aunque relativamente numerosas, se vieron eclipsadas por la aparición de una obra maestra que alcanzó resonancia internacional, el *Amadis de Gaula*⁴, adaptación libérrima de la “materia de Bretaña”.

A decir verdad, el devenir europeo del *Amadis* estaba inscrito de algún modo en la geografía, no por fabulosa menos atractiva, que propiciaba el carácter itinerante —errante— del héroe caballeresco. En Francia, doblemente, por haberse asociado erróneamente Gaula con la Galia. Huelga decir que su éxito fue inmediato, en España como en los otros países, donde proliferaron las traducciones y la infinidad de secuelas que vinieron tras él, no todas ellas nacidas en la península ibérica.

El *Amadis* de Montalvo fue traducido al francés, y publicado entre 1540 y 1548, por Herberay des Essarts, a petición —no cabe mejor aval— del propio Francisco I, que lo habría leído durante su cautividad en Madrid. Des Essarts, como buen cortesano, supo conservar la calidad de la prosa que ya se le reconoció a Montalvo. La influencia de los *Amadises* será constante, aun cuando se cambie el decorado, la época o los personajes, especialmente en las novelas de la primera mitad del siglo XVII, porque anteriormente las continuaciones colmaban en buena medida el mercado. En Francia cabe señalar, entre otras muchas, dos novelas tardías que son claramente deudoras suyas: *Le Romant des romans* (1626-1629) de Du Verdier, quien en siete volúmenes pretende dar fin a varios *Amadises* a un tiempo, y las repetidas versiones del *Polexandre* (1629-1637) de Gomberville, mejor novelista y uno de los continuadores de *L'Astrée*, por cierto.

Con todo, más allá de los meros efectos literarios, se convirtieron no sólo en manual de cortesía⁵ para la nobleza de toda Europa, su público primero, sino en código de honor, auténtica “guía de conducta”, donde el texto como tal se diluye pero los efectos son más profundos y duraderos; algo que muy pocas obras literarias pueden reclamar para sí. Baste recordar, entre la abundantísima documentación, el testimonio de La Noue de 1587:

[4] Vid. Henry Thomas (1952) *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas. Despertar de la novela caballeresca en la Península Ibérica y expansión e influencia en el extranjero*, Madrid, CSIC, Anejos de *Revista de Literatura*, 10; en particular, el capítulo VI, pp. 137-182.

[5] La Noue (1587) *Discours politiques et militaires*; citado por W. von Würzbach (1912) *Geschichte des Französischen Romans*, Heidelberg, C. Winter's Univ., p. 185.

Voilà comment les livres d'Amadis sont venus en evidence parmi nous en ce dernier siecle. Sous le regne du roy Henry Second ils ont eu leur principale vogue, et croy que si quel-qu'un les eust voulu alors blasmer on lui eust craché au visage, d'autant qu'ils servoyent de pedagogues, de jouet et d'entretien à beaucoup de personnes⁶.

La *Diana* de Montemayor, publicada en España por primera vez en 1558 ó 1559, es otra de las obras que, sin igualar al *Amadís*, gozará en Europa de una fortuna prodigiosa. De hecho, con ella lo pastoril sucede a lo caballeresco en el gusto del público y, a través de ella, y no de las obras pastoriles italianas que parecen haberlo ignorado expresamente, el neoplatonismo se infiltrará en la literatura francesa. Traducida en 1578, conoció varias reediciones antes de finalizar el siglo y nuevas versiones, también bilingües, en el siguiente⁷.

Pues bien, aunque no se pueden descartar influencias como la italiana, fueron la novela sentimental española, luego los *Amadises* y, finalmente, la *Diana* y sus continuaciones –a las que cabe añadir la *Galatea*–, las que dieron lugar a la creación en Francia de obras autóctonas, si bien de escasa relevancia; hasta que apareció un gran escritor quien, bebiendo de todas ellas, supo hacer obra original: Honoré d'Urfé⁸ y su monumental *Astrée*, obra contemporánea del *Quijote*, con quien comparte –seguramente por las lecturas comunes– no pocas técnicas, aunque en registros bien distintos.

Tres volúmenes de *L'Astrée* aparecieron en vida del autor, en 1607, 1610 y 1619. Tras algunas publicaciones parciales, más o menos desautorizadas, y múltiples peripecias editoriales que ponen de relieve las expectativas de los lectores y de los librerías, el secretario de d'Urfé, Balthazar Baro, acabó la cuarta parte y publicó, según parece salida de su propia mano, una *Conclusion*⁹. En total, más de cinco mil páginas en papel de la época, con numerosas reediciones, y versiones abreviadas en el siglo XVIII.

[6] Vid. a este respecto el artículo de Edwin B. Place (1954) "El *Amadís* de Montalvo como manual de cortesanía en Francia", *Revista de Filología Española*, XXXVIII, pp. 151-169.

[7] Para el estudio del género resultan imprescindibles Juan Bautista Avalle Arce (1974) *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo; y Francisco López Estrada (1974) *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, Madrid, Gredos.

[8] No en vano, el propio d'Urfé había comenzado imitando la *Diana* en un largo poema pastoril, *Le Sireine*. Vid. la edición crítica de este, debida a Jesús Cascón Marcos, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.

[9] Honoré D'Urfé (1966) *L'Astrée*, Genève, Slatkine Reprints, 5 vols. Reimpresión de la edición de H. Vaganay, Lyon, 1925-1928. A esta edición remitimos en nuestras citas.

La recepción de *L'Astrée*, la primera gran novela francesa, constituye uno de los hitos de la literatura, apenas superada por *Amadís*. De hecho, sustituyó a los libros de caballerías en el favor de los lectores, que pertenecían a la nobleza, al menos en un principio¹⁰. Esta, harta de guerras, encontró en ella la ansiada evasión donde se veía retratada bajo un disfraz lúdico. Y lo fue en toda Europa, con la única excepción de España, cuya hegemonía cultural en el siglo le impedía ser receptiva a la literatura venida de Francia. Así, fue traducida, al menos parcialmente, al italiano, inglés y alemán, reiteradamente; también al holandés, al danés e incluso al finlandés.

Y, lo que es más importante, se convirtió —en lengua original— en el libro de cabecera de las cortes principescas alemanas y de los Países Bajos; como lo fuera también de los círculos aristocráticos franceses¹¹, durante cincuenta años por lo menos, para extenderse, en los decenios siguientes, a círculos de provincia y otras capas sociales. Para todos ellos constituyó, recogiendo el testigo dejado por *Amadís*, un código amoroso, una “guía de campo” que conviene mejor a su componente bucólico y pretendieron llevar a la práctica quijotes confesos de carne y hueso, mitad en broma, mitad en serio. “Breviario de cortesanos” o “de enamorados” la llamaban, como recuerda Charles Sorel, autor del *Berger extravagant* (1626), una parodia quijotesca de los libros de pastores.

Buena parte de los materiales y recursos utilizados por d'Urfé están ya en germen en la *Diana*. El mérito de aquel radica en haberlos convertido en auténticas técnicas novelescas de probada funcionalidad narrativa, que va puliendo conforme avanza la novela e incluyen las historias interpoladas, personajes a la escucha, cartas, canciones, juicios y debates, cuadros, etc. Pero radica también en amplificar y explotar dicha materia, en un esfuerzo denodado por abarcar e ilustrar toda la casuística amorosa¹², hasta el punto de que cualquiera de las innumerables historias que contiene (pastoriles, caballerescas, de aventuras, heroicas incluso) es más extensa que la obrita entera de Montemayor.

También en esto se adelantó la *Diana*, pues no en vano muestra marcados ribetes de novela caballerescas que se traducen, entre otros, en elementos mágicos o maravillosos y le proporcionan una atmósfera especial, muy próxima a la de los *Amadis*. El problema estriba en que, al haberlos incorporado ya la *Diana*, no siempre resulta fácil discernir qué parte corresponde a una y otros en la novela de d'Urfé;

[10] Vid. Tomás Gonzalo (1989) *Lecturas y lectores de L'Astrée*, Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca.

[11] Leída, por cierto, mayoritariamente —al igual que los libros de caballerías— en voz alta, como revelan las palabras del prólogo: *puisque je ne represente rien à l'oeil mais à l'ouye seulement* (*L'Astrée*, I, p. 7).

[12] Vid. el erudito estudio de Maxime Gaume (1977) *Les inspirations et les sources de l'oeuvre d'Honoré d'Urfé*, Saint-Étienne, Centre d'Études Foréziennes.

pero quizá baste con saber que constituían un acervo común al autor y a los lectores, por lo que estos se hallaban capacitados para seguirle en sus fabulaciones que son, en buena medida, variaciones –no reñidas con la originalidad– sobre temas y personajes sacados del mismo fondo.

La influencia de los libros de caballerías es, de todos modos, muy sensible en *L'Astrée*, mucho más que en la *Diana*. *L'Astrée* está ambientada, no por casualidad, en la Galia del siglo V y, aunque el marco es pastoril, no sería exacto catalogarla simplemente de libro de pastores. En ella coexisten lo caballeresco y lo pastoril, se podría decir que a partes iguales, y a menudo se entremezclan. Así, el ermitaño, viejo venerable o sacerdote que acoge a los caballeros errantes se contamina con el mago de los libros de pastores, y de ello resulta desde la figura central de Adamas, hasta el viejo druida de la historia de Damon y Madonte, o el anciano hospitalario de la historia de Dorinde.

El propio d'Urfé era consciente de que los lectores iban a asociar su obra con *Amadís* –Beltenebros– y la novela cortés en la que este había bebido a su vez, y así reconoce tal filiación en el prólogo personalizado en su personaje principal, Céladon, amante sumiso y leal:

Ah! Berger, que l'aage où nous sommes est bien contraire à ton opinion! Car on dit maintenant qu'aymer comme toy c'est aymer à la vieille Gauloise, et comme faisoient les Chevaliers de la Table Ronde ou le Beau-Tenebreux. Qu'il n'y a plus d'Arc des Loyaux Amants, ny de Chambre defendue pour recevoir quelque fruit de ceste inutile loyauté¹³.

Ciertamente, no existe en *L'Astrée* ni Arco de los Leales Amadores ni Cámara defendida donde probaran su amor Amadís y Oriana, pero la *Fontaine de la Vérité d'Amour*, fuente mágica donde se ve reflejada la persona amada, vendría a ocupar las mismas funciones en la obra urfeana¹⁴, que pretende revivir la Edad de Oro mítica, el siglo de la diosa Astrea.

A Forez, región idílica donde se desarrolla la novela, llegan sin cesar no sólo pastores forasteros que darán lugar a multitud de historias y debates amorosos, sino caballeros extranjeros y desconocidos –con sus respectivas divisas– que provocarán

[13] *L'Astrée*, II, p. 4: *L'Authéur au berger Celadon*.

[14] Una vez más, las “fuentes” se cruzan y confunden: si la *Fontaine* remonta, a través de la “materia de Bretaña” a la fuente del *Chevalier au Lion*, no evoca menos la de Artycomis recreada en la novelita griega *Los amores de Hisminias e Himina*, atribuida a un tal Eustacio.

combates singulares y batallas sin cuartel. No falta tampoco el tema de la *belle délaissée*, dama disfrazada de caballero que arrostra mil peligros en pos de un ingrato; pero ya había sido recogido por la *Diana* en el personaje de Felismena.

Incluso hay historias completas en *L'Astrée* que podrían ser consideradas pequeñas novelas de caballerías: la *Histoire de Damon et de Madonte*, en parte y, sobre todo, la *Histoire de Rosanire, Celiodante et Rosileon*. Mas ni siquiera estas se hallan libres de otras influencias, y muy especialmente de la novela que aquí llamamos bizantina: el nombre de Thersandre, que aparece en la primera de las dos, es ya de por sí muy significativo pues proviene de *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, que ha sugerido con toda probabilidad a d'Urfé el episodio de la esclavitud de Kyncicson en la segunda; y la sustitución de recién nacidos en esta última proviene también de la narrativa griega.

No obstante, más allá de la simple anécdota, hay que reconocer que si bien *L'Astrée* nació básicamente de los *Amadises* y la *Diana*, no hubiera podido desarrollarse plenamente sin la técnica de la novela bizantina, cuyas traducciones se habían difundido a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI por toda Europa. En efecto, parte de la textura de la obra urfeana, como de la novela barroca en general¹⁵, se compone de materiales provenientes de la narrativa griega¹⁶; baste citar, entre otros, los amores infantiles, la divinización efectiva de la heroína, la "anagnórisis", es decir, el reconocimiento *in extremis* que da la vuelta a la situación, etc. Y no sólo afecta a un puñado de personajes o a temas significativos, sino a la estructura misma de la obra, desde el comienzo *in medias res* hasta la consiguiente necesidad de historias retrospectivas. López Pinciano decía de Heliodoro: *ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él*¹⁷. Su lección fue recogida por Honoré d'Urfé, que se revelaría como uno de los más hábiles "añudadores" de la novela moderna, y sus lectores estaban en gran medida preparados por la tradición anterior para "desatar" con él.

Los novelistas franceses posteriores, a su vez, beberán casi exclusivamente en las fuentes astreanas, que dejarán honda huella en sus composiciones de marcado carácter idealista¹⁸; de manera que tanto los novelones de aventuras en doce volúme-

[15] Vid. Georges Molinié (1982) *Du roman grec au roman baroque. Un art majeur de genre narratif en France sous Louis XIII*, Université de Toulouse-Le-Mirail.

[16] Como ya reconoce uno de los primeros especialistas de la novela, y devoto de *L'Astrée*, el obispo Pierre-Daniel Huet (1711) *Traité de l'origine des Romans*, 8^e édition revue et augmentée d'une Lettre touchant M. D'Urfé, Auteur de *L'Astrée*, Paris, J. Mariette.

[17] Citado por F. López Estrada (1954) en su edición de la *Historia Etiópica* de Heliodoro en versión de Fernando de Mena, Madrid, Real Academia Española, p. XXIV.

[18] Vid. el estudio, todavía imprescindible, de Maurice Magendie (1970) *Le Roman français au XVII^e siècle. De L'Astrée au Grand Cyrus*, Genève, Slatkine Reprints (1^{ère} éd. 1932).

nes de La Calprenède, como las novelas heroicas de la original Mademoiselle de Scudéry no harán, en gran medida, sino poner caballeros y damas, príncipes y princesas –respectivamente– donde habían hallado pastores y pastoras o “ninfas”. Esta última, que elabora mucho más los materiales recibidos y es la única heredera literaria, directa y de altura, de d’Urfé no tiene empacho en reconocer la deuda contraída:

Je vous diray que j’ai pris et que je prendrai tousjours pour mes uniques modelles l’immortel Héliodore et le grand Urfé. Ce sont les seuls maîtres que j’imite et les seuls qu’il faut imiter: car quiconque s’écartera de leur route, s’égarrera certainement¹⁹.

A pesar de la advertencia, el género tomó, para bien o para mal, otros derroteros. Pero algunos de los lectores más avezados de d’Urfé descubrieron su impronta en *La Princesse de Clèves* que, si no es la primera, sí se convirtió en modelo novelístico único en el devenir del género en Francia; y ello, gracias no sólo a sus cualidades intrínsecas, sino al aval, increíblemente eficaz y persistente en el tiempo, de Boileau. En efecto, un análisis estructural y de recursos novelescos permitiría comprobar hasta qué punto es la novelita deudora, a pesar de su extraordinaria concisión, de la prolija *Astrée*.

Por lo demás, es cierto que la picaresca, la *Celestina*²⁰ y, sobre todo, el *Quijote* tuvieron su público en Francia y fueron decisivos para la formación de la novela realista en ese país, pero este género fue allí minoritario; básicamente y a riesgo de resumir en exceso, se limita a tres excelentes obras en el siglo XVII: la *Histoire comique de Francion*, del citado Sorel, *Le Page disgracié* de Tristan l’Hermite, el *Roman comique* de Scarron²¹, y una en el XVIII: el célebre y controvertido *Gil Blas de Santillana*. En realidad, la narrativa francesa se decantó desde siempre por la vena idealista, al igual que sucediera en el teatro, siguiendo sin duda el gusto marcado por los hábitos culturales y la experiencia de los lectores en el género; lo que viene a coincidir, en buena medida, con el “horizonte de expectativas” que propugna la Estética de la recepción.

[19] Citada por Carlos García Gual (1972) *Los Orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, p. 310.

[20] *La Celestina* no es, obviamente, una novela, pero su recepción no difiere sustancialmente de la operada en el género: *cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia...* reza el prólogo de la edición de Zaragoza.

[21] Marcadamente autobiográficos los dos primeros, más libresco y “español” el tercero de ellos. En cambio, el *Roman bourgeois* de Furetière es de naturaleza bien distinta, fruto de la observación de la realidad burguesa con un espíritu satírico.

No entraba dentro de nuestras pretensiones mostrarnos en exceso positivistas y restablecer con ello el llamado "método Brunetière", pero los estudios sobre la recepción de las obras literarias han venido a demostrar hasta qué punto la evolución de los géneros sigue unos caminos bien trazados —que son, en nuestro caso, "caminos de pastores" en buena medida— no exentos de superposiciones y de encrucijadas, pero de recuperación relativamente fácil; como fácil resulta la localización de los hitos originales que supusieron otras tantas referencias para los contemporáneos. Y, lo que es más importante, estos eran perfectamente conscientes de esas confluencias.