

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

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

Edición a cargo de  
José Manuel Lucía Megías

## TOMO I



Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

1997

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

Comité Organizador:

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

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

© Anónimas y colectivas  
© Universidad Alcalá  
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8  
I.S.B.N. (Tomo I): 84-8138-208-6

Depósito Legal: M-29893-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

## CONSIDERACIONES SOBRE EL MONÓLOGO EN LA NARRATIVA DE LOS SIGLOS XII Y XIII

Fernando Carmona  
Universidad de Murcia

Es sorprendente el contraste entre la importante presencia del monólogo en la narrativa medieval y la escasa atención y estudio que ha merecido<sup>1</sup>. Falta un estudio de conjunto sobre la significación, la función y las transformaciones que sufre el monólogo en la literatura medieval. Es conocida la importancia del monólogo interior en la novela moderna y, especialmente, de nuestro siglo. Pero este recurso unido al desarrollo del «punto de vista» y el «perspectivismo», nos sitúa en un relato eminentemente *subjetivo* que puede contrastar con el *objetivo* de la literatura medieval.

La novela contemporánea, colocada en el ámbito de la conciencia, se desarrolla en un campo de subjetividad; la literatura medieval, en cambio, por su carácter externo, oral, totalizador, está aparentemente en el extremo opuesto de la subjetividad moderna;

<sup>1</sup> No es extraño encontrar esta consideración en los que se han acercado al estudio del monólogo: «Unfortunately no overall study of the romance monologue exists, perhaps partly because there is as yet no consensus about what precisely constitutes a monologue and partly because monologues vary in form and function». L. C. Brook, «The Continuator's Monologue: Godefroy de Lagny and Jean de Meun», *French Studies*, XLV (1991), p. 1. Ha habido acercamientos al monólogo medieval pretendiendo establecer una tipología general (E. Cobos Castro, «El monólogo lírico en la literatura medieval francesa», *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, XXXIX/1 (1982), pp. 57-92.), sus variedades en relación con el discurso narrativo (J. Rychner, *La narration des sentiments, des pensées et des discours dans quelques oeuvres des XII et XIII siècles*, Genève, 1990, particularmente cf. pp. 349-369), y como expresión del *discurso colectivo* (A. Micha, «Le discours collectif dans l'épopée et le roman» en *De la chanson de geste au roman. Études de littérature médiévale*, Genève, 1976, pp. 11-22); además de algunas consideraciones en algún autor determinado (P. F. Dembowski, «Monologue, Author's Monologue and related Problems in the Romances of Chrétien de Troyes», *Yale French Studies*, 51 (1974), pp. 102-114) o contrastando pasajes con monólogo de algunas obras (L. C. Brook, art. cit.).

de manera que induce a negar que el monólogo medieval tenga una significación relacionable con la que desempeña en la literatura actual. De aquí, la prevención y el recelo del estudioso ante un recurso narrativo que parece encontrarse en una situación contradictoria: su condición de recurso subjetivo en una literatura alejada de esa situación.

Mientras que el monólogo interior moderno se aferra a la *corriente* o *flujo de conciencia*<sup>2</sup>, el medieval se transforma en diálogo, en forma de debate o de discurso colectivo, como huyendo de la reducción a la subjetividad.

Al hablar de monólogo nos referimos a lo que J. Rychner denomina «monólogo de discurso directo» que distingue del «monólogo de discurso indirecto» y del «monólogo de discurso subjetivo»<sup>3</sup>; es decir, cuando escuchamos la propia voz del personaje *directamente*. Para dicho autor, este tipo de monólogo es un recurso privilegiado de expresión de sentimientos («monologues affectifs») y pensamientos («monologues réfléchis»). Salvando las distancias, el monólogo medieval como recurso de expresión de sentimientos y pensamientos nos refiere a la individualidad subjetiva del personaje tal como específicamente es vivida en distintos momentos de la narrativa<sup>4</sup>.

El lamento, individual o colectivo, es el tipo de monólogo predominante en los primeros textos épicos y narrativos. En la *Chanson de Roland*, el dramatismo descansa sobre el *planctus*, como ha estudiado P. Zumthor<sup>5</sup>. En *Gormont et Isembart*, el lamento desempeña una función semejante: el rey Luis lamenta la muerte de sus barones, e Isembart la de Gormont; no faltarán en la *Chanson de Guillaume*, lamentando Vivien la ausencia de Guillermo, mientras Girard, que se dirige a Barcelona a pedir ayuda, lamenta, en sucesivas *laissez*, tener que abandonar su lanza, su escudo, su yelmo y su loriga. La muerte de ambos personajes arranca patéticos lamentos de Guillermo; aunque tampoco faltará la lamentación jocosa con motivo del joven Guiot. El *Charroi de Nîmes* es la dramatización del lamento de Guillermo por la falta de correspondencia del rey Luis con nuestro héroe<sup>6</sup>. No menos importancia tiene el lamento en la primera narrativa del siglo XII no épica, como *La vida de san Alexis*, *Floire et Blancheflor* y *Piramus et Tisbe*. Recordemos la patética escena que culmina en un lamento fúnebre, cuando Floire cree que Blancheflor ha muerto. *Piramus et Tisbe* se organiza en una sucesión de lamentos de los enamorados, inicialmente por la separación y, al final del relato, antes

<sup>2</sup> Sobre las variedades del monólogo cf. A. Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, 1993, pp.278-291; para una consideración histórico-literaria, véase M. Raymond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, París, 1966, pp. 257-410.

<sup>3</sup> *Ob. cit.*, pp. 349-368.

<sup>4</sup> Se ha señalado al siglo XIII como el de «la exaltación del individuo» y que «la infancia de la literatura francesa [...] está marcada por la toma de conciencia de la subjetividad». M. Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, París, 1985, pp. 13 y 17.

<sup>5</sup> P. Zumthor, «Étude typologique des planctus contenus dans la *Chanson de Roland*», en *La technique littéraire des chansons de geste*, París, 1959, pp. 219-235.

<sup>6</sup> Para referencias más detalladas de los lamentos en los anteriores cantares de gesta y en *Le Couronnement de Louis*, cf. mi comunicación «El lamento lírico y la narración épica» en *Actes du XI Congrès International de la Société Rencesvals*, en *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXI (1990), pp. 165-170.

de darse muerte. La narrativa no artúrica mantendrá este recurso en el siglo XIII<sup>7</sup>. Los sentimientos de *temor y angustia* y de *aflicción y duelo*, que se expresan en el monólogo colectivo<sup>8</sup>, son los mismos que encontramos en el lamento individual.

J. Rychner, en un cuadro comparativo entre la *Chanson de Roland*, el *Tristan de Béroul*, el *Perceval* de Chrétien de Troyes y la *Mort le roi Artu*, constata la mayor frecuencia de sintagmas con monólogo en las dos primeras narraciones (20 y 17, respectivamente), frente a las dos últimas (9 cada una)<sup>9</sup>. Una consideración meramente cuantitativa de estos datos puede llevarnos a una valoración literaria errónea de la *Chanson de Roland* y del *Tristán* de Béroul, ya que se computan como monólogos, las plegarias, los monólogos colectivos, los *planctus*, etc.<sup>10</sup> Se trata de obras centradas en la expresión de los sentimientos de los personajes en una situación dramática. El carácter narrativo, en contraposición, convertirá el monólogo en expresión de *pensamientos* antes que de *sentimientos*<sup>11</sup>. La *Mort Artu* es una obra definitivamente narrativa frente a las anteriores por su carácter analítico en la denominación de los sentimientos<sup>12</sup>.

Lo anteriormente señalado obliga a una valoración del monólogo desde el punto de vista narrativo; es decir, no basta que se coloque el discurso en primera persona, sino que lo entendamos como tal en cuanto que predomine la introspección y el análisis de los sentimientos; limitando la importancia de lamentaciones, plegarias, oraciones, o cualquier expresión de reacciones anímicas propias de la teatralidad y de la oralidad de la épica.

La denominación con que los mismos autores señalan los discursos monologados de sus personajes, nos indican cómo lo conciben: «Ensi a soi meïsmes *tance*/Un ore aimme, et autre het» (*Cligès*, vv. 516-517)<sup>13</sup>; «Mes la nuit est la *plainte* granz,/Que chascuns fet a lui meïsmes/D'Alixandre vos firai primes/Comant il se *plaint* et *demante*» (Id., vv. 606-609); «Si recomance un autre *plet*/ Et dit: [...]» (vv. 888-889); «Ensi se *plaint* et cil et cele» (v. 1039); «S'an *prant consoil* a li mïsmes» (v. 1371). Los versos con que nos introduce el último de sus monólogos importantes resumen el movimiento de su pensamiento: «Mes ele n'an est pas certainne,/Por ce i met et cure et painne/A encerchier et a aprendre/A quoi ele s'an porra prandre;/En plusors menieres l'espont./ A li seule opose et respont,/Et fet tele oposition:» (vv. 4359-4365). Este fragmento parte de un estado de incertidumbre (v. 4359), señala la aplicación de todos sus esfuerzos para encontrar alguna certeza (vv. 4360-62), que se manifiesta en múltiples formas de

<sup>7</sup> Sobre la prolongación de este recurso en Jean Renard, cf. Fernando Carmona, *ibidem*, pp. 170-172.

<sup>8</sup> A. Micha, *ob. cit.*, pp. 17-18.

<sup>9</sup> J. Rychner, *ob. cit.*, p. 417.

<sup>10</sup> En realidad, el *lamento* originariamente llora la pérdida de algo o alguien; Roldán lamentando la pérdida de su espada está haciendo un lamento de sí mismo que no representa una interiorización, quedando más cerca del monólogo colectivo que lo que entendemos por discurso interior. El recurso a la primera persona busca un efecto exclusivamente dramático, pero podría estar en segunda o tercera persona sin alterar su significación.

<sup>11</sup> J. Rychner señala, en su repartición de elementos por sintagma, que en el apartado de pensamiento a *Roland* corresponde O'19, frente a la *Mort Artu* con O'62.

<sup>12</sup> *Íd.*, pp. 424-425 y 445.

<sup>13</sup> A. Micha, (ed.), Paris, C.F.M.A, 1968.

indagación (vv. 4363). Los monólogos restantes de esta narración parten de una imprecación a la muerte. El primero, que es colectivo, es presentado como «tançon»: «S'ont a la mort prise tançon» (v. 6051). Si pasamos a *Yvain*<sup>14</sup>, Chrétien seguirá manteniendo esta doble denominación en sus monólogos: soliloquios que son una especie de lamento («Por ce tel duel...» v. 1203; «...estrange duel et si disoient» (v. 4354); o un debate más interiorizado («Mes la dame tote nuit ot/a li meïsmes grant tanson», vv. 1736-7).

Esta forma de presentar los monólogos se repetirá en la narrativa restante de los siglos XII y XIII. El largo y patético monólogo de la Castellana de Vergy es introducido de forma similar («iluec se plaint et se demante», v. 732), como también los de *La Mort Artu*: («Ensi se complaint la reine...», p. 92; «ele commence un duel...», p. 100; «Li rois en pleure, fet grant duel...», p. 221)<sup>15</sup>. Philippe de Beaumanoir presenta de forma similar sus monólogos «... quant nus ne le ot, se plaint» (v. 925); «a complandre a s'entente mise/ et dist:...», (vv. 1044-45; cf. v. 1217; «duel», v. 1706); «et Blonde demoura en ire, /en duel, en anui, en ahan,/ pour peür de perdre Jehan», (vv. 2246-48); «ains pensoit et ramentevoit» (v. 2551); «assise s'est forment pensive», (v. 2889)<sup>16</sup>.

Siguiendo la consideración que tienen los respectivos autores de sus monólogos, podríamos agruparlos de tres formas: a) como lamento; introducido por términos como *plainte*, *conplainte*, *duel*, etc. b) en segundo lugar, como debate; e introducido, a su vez, por *tançon*, *plet*, *oposition*, etc. c) y otros sugieren una expresión más libre: *prendre conseil a li meïsmes*, *pensoit*, etc.

Se podría señalar cierta utilización ambigua de estos términos. Así, una breve imprecación colectiva es designada como *tançon* (*Cligès*, v. 6051). En realidad, los cuatro versos de esta imprecación a la muerte esbozan y resumen un breve debate: los dos primeros versos nos introducen en el tema del debate («Morz, fet chascune, reançon/ De ma dame que ne preïs?» vv. 6052-3); y los siguientes proporcionan la conclusión («Certes, petit gahaing feïs,/ Car a nostre oes sont granz les pertes»). En realidad, antes que ambigüedad hay mezcla de formas y géneros; los autores distinguen y mezclan deliberadamente en la narración formas de origen lírico como el *planctus* y el *debate* en sus modalidades como la *tensó* de procedencia medieval.

El monólogo, pues, surge en una encrucija en la que se encuentran elementos dramáticos propios de la representación teatral, de poesía lírica (*planctus* y *debate*) y, a la vez que prolonga la tradición literaria oral, responde a una cultura escrita en la que tiene gran importancia el análisis conceptual y filosófico de la escolástica de la época.

Por una parte, están los monólogos que son lamentos o imprecaciones, manifiestan un estado de ánimo y, con frecuencia, sólo sirven para reforzar el dramatismo en una situación; de manera que, a veces, pueden ser eliminados sin alterar la narración como tal. Por otra parte, los monólogos que se expresan como debates o discursos más

<sup>14</sup> *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, edición de M. Roques, Paris, 1970.

<sup>15</sup> J. Frappier (ed.), Genève-Paris, T.L.F., 1964.

<sup>16</sup> *Oeuvres poétiques de Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir*, t. I, *La manekine*, t. II: *Jehan et Blonde*, edición de H. Suchier, 1884-1885.

interiorizados, intentan someter el sentimiento al análisis lógico y conceptual y suponen un cambio en el estado de ánimo del personaje determinando su comportamiento; de manera que la eliminación del monólogo supondría alterar la misma narración o su comprensión.

Este segundo tipo de monólogo puede ser considerado como *narrativo* frente al anterior, haciendo una diferenciación entre monólogo *narrativo* y monólogo *lírico*, siendo aquél el objeto principal de nuestra consideración. Dicha distinción aparece en la designación léxica dada por los mismos autores señalada anteriormente; es decir, hay una *expectativa* medieval de esta modalidad literaria.

No hay que olvidar que el monólogo de la novela moderna se sitúa en una concepción peculiar de la conciencia y en una percepción radicalmente distinta del sentimiento de *subjetividad*. El tratamiento del monólogo medieval exige, pues, un marco no reducido al estrictamente literario y nos lleva a la concepción del personaje y su conciencia subjetiva. Para el hombre medieval es inconcebible la conciencia como vacío y como *nada*, como *conciencia de*, que se *llena* de forma casual y fortuita tal como la entienden los existencialistas o como percepción de «cosa para mí» de la filosofía kantiana; al contrario, el medieval no entiende el vacío y nada hay casual ni fortuito. Los sentimientos surgen por una ley de la necesidad y responden a un orden lógico y jerárquico.

El enamoramiento inmediato de Partenoepo y Antígona en el *Roman de Thèbes* responde a estos principios y se expresa reflejando la fórmula del silogismo:

Souz ciel n'a fame, s'el le voit,  
qui mout vers lui ne s'asoploit.  
Anthigoné, quant el le vit,  
forment en son cuer le couvit.<sup>17</sup>

Los dos primeros versos responden a la mayor del silogismo: «En el cielo no hay mujer que se le resista al verlo». El tercer verso sería la menor: «Es así que Antígona lo ve». Conclusión: «luego se enamora de aquél».

Seguidamente, se mantiene la misma estructura silogística en los tres versos que nos cuentan el enamoramiento de Partenoepo:

Parthenopiex vi la pucele,  
souz ciel n'en ot une tant bele.  
S'il la couvoite, n'est merveille.<sup>18</sup>

El *Roman d'Eneas* con las amplificaciones de los pasajes amorosos del modelo latino y la inspiración ovidiana, como señaló E. Faral, inaugura el modelo de monólogo que va a tener su desarrollo en el *roman* de los siglos XII y XIII.<sup>19</sup> El monólogo narrativo

<sup>17</sup> Edición de G. Raynaud de Lage, Paris, C.F.M.A., 1968, vv. 4128-4131.

<sup>18</sup> *Ibidem*, vv. 4136-8.

<sup>19</sup> E. Dubruck hace un análisis de los monólogos de Dido mostrando que en el *Roman d'Eneas* se crea la estructura retórica que repite el monólogo de *La Châtelaine de Vergy*, art; *ídem*, cit. supra; observa también el silogismo que forman unos versos del último monólogo de Dido (vv. 2039-42). *Ídem*, p 36.

va ligado al desarrollo de los pasajes amorosos (*expolitiones*) y surge de la interiorización de un conflicto por parte de los personajes. El amor es sentido de forma contradictoria, no sólo como sentimiento que provoca antítesis (alegría-dolor, esperanza-desesperación, etc.), sino también como un discurso en el que se debate entre su pasión y una norma obstaculizadora. El destino de Eneas frente a la pasión de Dido; el amor de Lavinia por Eneas, enemigo de su linaje; Tristán por Iseo y Cligés por Fenice, respectivas esposas de sus tíos; Laudine por Ivain, que ha dado muerte a su marido, etc., etc.

El extenso monólogo de Lavinia, doscientos cincuenta versos, es el primer modelo completo del monólogo narrativo y en el que encontramos sus principales elementos, que vamos, por su interés, a resumir: el monólogo empieza interrogándose Lavinia sobre qué es lo que tiene («Lasse, fait ele, que ai gié?! Qui m'a surprise, que est cié?», vv. 8083-4)<sup>20</sup>. Tras enumerar sus síntomas físicos y anímicos deduce que son los mismos que su madre le señalaba como los propios de amor (v. 8100); y ante los males, dolores, herida que le provoca Amor, echa de menos su *medicina* (vv. 8111-8114). Tras otra exclamación y el reconocimiento de su amor por el troyano, se inicia el diálogo consigo misma, en el que demuestra y justifica que ella no es responsable de su sentimiento (vv. 8115-8158). Una vez confirmado éste, surge una nueva cuestión: el amor exige correspondencia («Lasse, comant porrai amer,/ se ge ne truis d'amor mon per?» (vv. 8171-2); es su propia reflexión y análisis lo que le lleva al *saber* (*savoir*, v. 8180); los términos «sage», «escole», «aprise», «leçon», «lire», se suceden en los versos siguientes trazando un itinerario académico en el análisis sentimental. Su *sabiduría* le obliga a concluir que Amor ejerce un señorío arbitrario, no se obliga feudalmente con sus súbditos (vv. 8196-8202); sólo le queda dirigirle su «clamor», una especie de plegaria que inicia a continuación («Amors, tu m'as torne an val,/ Amors, car m'alege cest mal!» vv. 8203-4). Tras su «clamor» a Amor, se plantea una nueva dificultad: su madre, buena concedora de los síntomas amorosos, descubrirá su sentimiento. Una nueva cuestión objeto de debate se le plantea ¿es posible armonizar su pasión hacia Eneas y acceder al menos en apariencia a la imposición familiar de Turno, es decir, *partir amor* (v. 8270)? Este debate de evidente filiación tristaniana y tema principal de *Cligés* lo desarrolla con un nuevo diálogo, cuya conclusión final cierra el monólogo afirmando su fidelidad a Eneas («mais une rien quit bien savoir:/ se Turnus voint, ne m'avra:/ ge voil ainçois pedre la vie, se Eneas i est ocis» (vv. 8330-8333).

El monólogo se desarrolla en un triple movimiento en el que sucesivamente se encadenan tres cuestiones interrogándose sobre su situación anímica con sus síntomas peculiares; una vez descubierto que se trata de amor, se plantea la necesidad de correspondencia amorosa; y, en tercer lugar, el tema tristaniano de *partir amor* con dos hombres<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Edición de J. J. Salverda de Grave, Paris, C.F.M.A., 1964.

<sup>21</sup> El monólogo enlaza, en su final, un tema primordial del *roman* artúrico. La crítica ha puesto especial énfasis en la influencia ovidiana (F. E. Guyer, «The influence of Ovid on Crestien de Troyes», *Romanic Review*, XII, (1921), n° 2, pp. 97-134 y n° 3, pp. 216-147), aunque convendría abundar en la formación escolástica de los autores (T. Hunt, «Aristotle, Dialectic, and courtly Literature», *Viator*, 10 (1979), pp. 95-129) y en la especificidad de la ideología cortés; cf. el *Prólogo* de J. Rubio Tovar a su traducción del *Cligés*, (Madrid, 1993, pp. 36-45).

El monólogo siguiente del *Roman d'Eneas* que prepara el diálogo de Lavinia con su madre, mantiene una estructura lógica similar a pesar de su brevedad en este caso (diecinueve versos): a) descripción de los efectos de amor (vv. 8426-8430); 2) reconocimiento de sus enseñanzas, «grant leçon» (vv. 8431-2); 3) implora la «mecine» (v. 8433); 4) abre un breve diálogo consigo misma sobre la lección de Amor (vv. 8434-8438), para concluir en la inevitable carga de Amor (vv. 8439-8444).

Aunque en los monólogos abunde una retórica de exclamaciones e interrogaciones propias de imprecaciones y lamentos, no nos deben ocultar el orden lógico en el que no falta la exposición de un estado anímico, de un tema de debate que podrá desarrollarse en forma dialogada con la «leçon».

El soliloquio del personaje tiene, pues, una organización dialéctica (lógica) en el que no falta el planteamiento de una cuestión y la solución o conclusión final, pasando por unas pruebas o demostración; pero en cualquier caso, la conclusión a que llega el personaje determina su comportamiento en el relato, haciéndose un elemento imprescindible de la narración. En este sentido podemos hablar de *monólogo narrativo*.

El *Cligés* de Chrétien de Troyes, novela en la que destaca el uso del monólogo sobre el resto de su producción narrativa, puede servirnos de ejemplo de lo que acabamos de señalar. Los amores de Soredamor y Alejandro y de Cligés y Fenice ofrece una sucesión de monólogos de los personajes. La inspiración bizantina y la intención del autor de hacer una réplica a la leyenda de Tristán e Iseo privilegia el tema erótico sobre el caballeresco.

El primer monólogo de Soredamor se organiza en una sucesión de temas propuestos y conclusiones: Los primeros versos nos introducen en la traición de los ojos al corazón (vv. 469-471), concluyendo en la necesidad de no contemplar al amado («Se je nel voi, rien ne m'an iert», v. 483). Seguidamente, otra interrogación se plantea, ¿puede haber amor sin correspondencia del otro? Una negación rotunda da paso a su explicación y lleva a la conclusión que no existe tal separación entre ojos y corazón (vv. 498-9); el monólogo se cierra planteando una tercera cuestión derivada de las anteriores: ¿Cómo puede desearse el propio mal? («Chose qui me feïst dolante/ ne me deüst mes cuers pas voloir», vv. 500-1); tras explicar como *locura* desear el propio dolor, el último verso expresa la conclusión de su discurso: alejarse de amor («ne ja n'amerai s'acoitance», v. 515).

Paralelamente, Alejandro se debate en otro extenso monólogo de casi doscientos cincuenta versos. Parte del desarrollo de los conceptos de *locura* y *dolor* que aparecen en el monólogo anterior que explican su comportamiento contradictorio, concluyendo que es víctima de Amor (vv. 618-658). A continuación, se plantea el tema de «cómo puede hacer daño Amor» y se debate entre la doble locura del que acepta a Amor y del que lo desdeña, pero su herida es tan profunda que ha de aceptarlo (vv. 659-680), lo que da lugar a un debate dialogado sobre la flecha de Amor que hiere el corazón a través del ojo; y lo explica por analogía del ojo con el espejo, y el corazón con la candela y la vidriera. Tras la lección de psicología, el autor afirma haber sido traicionado por los ojos y el corazón (vv. 681-761). La descripción de la flecha le

permite evocar físicamente a la joven para acabar afirmando su sometimiento a Amor (vv. 761-864)<sup>22</sup>.

El monólogo de Alejandro enlaza con el segundo de Soredamor también de notable extensión (vv. 889-1038). Como aquél, se inicia afirmando su *locura*, término con el que reconoce su comportamiento contradictorio; y la primera parte del monólogo es un ejemplo de ello, ya que Soredamor, evocando a Alejandro con ánimo de minimizar su sentimiento, acaba la descripción de aquél reconociendo su amor (vv. 889-917). Este monólogo es una especie de autodemostación dialéctica. La joven empieza afirmando que no está enamorada y que no le importan sus cualidades; pero tras su rápida enumeración, reconoce que no puede odiarlo; al no hacerlo y, a la vez, no poder dejar de pensar en él, tiene que concluir reconociendo su sentimiento amoroso. El discurso se va encadenando en una sucesión de preguntas y respuestas propias de una estructura de debate; sólo falta la puntuación correspondiente por parte del editor para convertirlo en monólogo dialogado<sup>23</sup>. La segunda parte del monólogo (vv. 918-979) es una definición de su sentimiento entendido en un doble sentido con relación a Amor, como *servicio* feudal y como obediencia de alumno a su maestro; culmina esta parte con una disertación sobre el significado de su nombre, *Soredamor*, que reclama amor. El resto del monólogo (vv. 980-1038) se orienta hacia el comportamiento de la joven para ser correspondida. Se debate entre la prohibición de ser la primera en confesar su amor y el temor a dejar de ser correspondida por su silencio; finalmente optará por la insinuación («par sanblant et par moz coverz», v. 1033). Sin embargo, el siguiente y último monólogo es una muestra de la vacilación y el pudor de la joven (vv. 1372-1398). Sólo gracias a los buenos oficios de la reina podrán los amantes reconocerse como tales.

La última frase de la despedida de Cligés dirigida a Fenice («Com a celi cui ge sui toz» v. 4283) es el punto de partida de un largo monólogo de ésta (vv. 4366-4526) sobre si tomar la frase como manifestación de un sentimiento sincero o como mera expresión formal; tras conjeturar un sentido u otro, la joven opta por identificarse ella con la expresión que origina su debate interior («Je sui toz vostres», v. 4367) decidiendo convertir su sentimiento en verdadero *servicio* feudal. El monólogo se divide en dos partes claramente diferenciadas: la búsqueda de una certeza siguiendo una serie de indicios como pruebas, y la toma de una decisión de actuación en segundo lugar.

En el *Ivain*, Laudine cambiará su sentimiento de odio hacia el caballero Ivain, que la ha dejado viuda al matar a su esposo, por el deseo de contraer matrimonio con aquél. Este cambio radical se lleva a cabo gracias a la persuasión de su doncella Lunete y a la interiorización de los argumentos de ésta en un monólogo-debate (vv. 1762-1774).

De los autores que inician la narrativa románica en el siglo XII, pasemos a los que cierran esta narrativa en verso en la segunda mitad del XIII y principios del XIV: Philippe de Beaumanoir<sup>24</sup> y Jean Maillart.

<sup>22</sup> Cf. las notas a la traducción de J. Rubio Tovar, en particular sobre la imagen de la vidriera, *ob. cit.*, pp. 73-74; y sobre el tema de los ojos como enemigos, C. Alvar, «*Li occhi in prima generan amore*: Consideraciones sobre el concepto de amor en la poesía del siglo XIII», *Il Duecento. Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas*, Santiago de Compostela, 1989, pp. 9-21.

<sup>23</sup> «[-]Tolir? [-]Non voir!», v. 897; «[-]Et sui por itant s'amie? [-]Nenil,...» (vv. 908-9); «[-]Est ce Amors? [-]Oil, ce croi.» v. 918, etc. He añadido la puntuación entre corchetes.

<sup>24</sup> *La Manekine*, de 1270 y *Jehan et Blonde* de 1280. Recientemente, Jean Dufournet, atribuye la autoría de las dos novelas al padre, retro trayendo cuarenta años la datación de estas obras (*Jehan et Blonde de Philippe de Rémy (XIII siècle)*). Estudios recogidos por J. Dufournet. París, 1991.

En *Jehan et Blonde*, se impone un monólogo breve pero que sirve para enlazar e intensificar las situaciones dramáticas de la narración. Un breve resumen del primer millar de versos puede servirnos de ejemplo: el joven Jehan, que sirve a la mesa de Blonde, queda inmovilizado al quedar sus ojos clavados contemplando a la joven; al volver en sí, a instancias de ella, se corta con el cuchillo que tenía en la mano. Avergonzado y retirado a su habitación tiene lugar el primer monólogo (vv. 505-586); en él, evoca lo ocurrido, reproduce el tema tradicional de la traición de los ojos y lamenta que Amor y Fortuna lo conduzcan a su perdición, ya que es de inferior condición que la joven<sup>25</sup>. Blonde acude al lecho de su escudero; él le confiesa su amor y ella le promete el suyo para facilitar su curación; pero, al comprobar que la joven no cumple su promesa, prorrumpe en un monólogo en el que decide exigírsela (vv. 839-859). Al conocer que Blonde no está dispuesta a corresponder por su condición inferior, cae en un estado de desesperación expresada en un nuevo monólogo (vv. 927-950). Cuando Blonde conoce que Jehan está a punto de morir por su amor, su corazón es golpeado por Piedad destruyendo a Orgullo; Franqueza ocupa el lugar de Dureza, que abre camino a Razón que le proporciona argumentos sobrados para alejar a Sinrazón; después llega Amonestación y, finalmente, Amor que reivindica los derechos de su siervo (vv. 991-1038); el narrador de forma alegórica explica el cambio psicológico de la joven que manifiesta el personaje en el monólogo que viene a continuación (vv. 1045-1140). En éste, ha desaparecido toda la carga alegórica expuesta anteriormente. Los términos «orguel», «mort», «pitié», «richesse», «haïne», «amour», que forman su léxico clave, aparecen con minúscula como sentimientos del personaje que habla y no como personificaciones. La alegoría funciona como elemento estrictamente narrativo, mientras que el monólogo tiene un funcionamiento lírico como expresión del sentimiento. La repetición de exclamaciones («Lasse!»; «A! lasse!») marcan con frecuencia las partes del soliloquio. Este se inicia con la exposición de la causa de la desgracia. Blonde se reprocha no haber correspondido, por orgullo, al amor del joven causando su muerte (vv. 1045-1060); sobre todo, por el incumplimiento de su promesa y su traición (vv. 1061-1079), e impreca a riqueza que ha fomentado el orgullo y la insensibilidad cuando tenía que responder a su amado, llegando tarde el sentimiento de piedad (vv. 1061-1100). Acaba evocando las cualidades de Jehan para concluir que sólo le queda morir con él (vv. 1101-1140)<sup>26</sup>.

Este monólogo, como el de *La Castellana de Vergi* son representativos de la configuración de este recurso narrativo en la segunda mitad del siglo XIII: se hacen más

<sup>25</sup> Este es el obstáculo alrededor del cual gira todo el relato. El matrimonio de ambos, a pesar del compromiso familiar con el pretendiente de la joven el conde de Gloucester, se convierte en un ejemplo, como pretende el autor en su prólogo, que muestre cómo se puede obtener «honor», «riqueza» y «bienes» (vv. 13 y 21) si se sale en su búsqueda.

<sup>26</sup> Se puede señalar una estructura similar con el monólogo de *La Châtelaine de Vergi*. La organización y el desarrollo es semejante: exposición de la traición del amante, evocación de la generosidad y cualidades del amante engañado y la muerte como única salida a la inevitable separación. El patetismo de la *Castellana* es mayor; al estar puesto el monólogo en boca de la amante traicionada, se intensifica con más emoción la generosidad y el amor de ésta y el patetismo queda reforzado por el final trágico. En cambio, en *Jehan et Blonde*, tras la imprecación a su propio corazón por su deslealtad (vv. 1218-1254), y sucesivos desvanecimientos, logra con un beso volver a la vida a Jehan.

breves, los más extensos apenas sobrepasan los cien versos; buscan una mayor concentración psicológica y emotiva, situándose en los momentos de mayor dramatismo del relato y, a la vez, que se descarga de las convenciones formales de otros géneros, como el debate, busca la intensidad emotiva concentrándose en la expresión del conflicto vivido por el personaje<sup>27</sup>.

En la otra narración de este mismo autor, *La Manekine*, el monólogo, en sus distintas variantes, se convierte en el recurso que estilísticamente protagoniza el relato. Este arranca de la decisión del rey, y padre de la protagonista, de contraer matrimonio con su propia hija. El rey expresa en un monólogo el conflicto entre tal decisión, instigada por su corte y el alto clero, y la conciencia de que comete una insensatez (vv. 433-466). Al conocer la joven la decisión paterna, en otro monólogo, decide tomar una decisión que impida tal matrimonio (vv. 595-606). Aparecerá ante la corte con la mano cortada, pero antes de la amputación, en un monólogo, se convence que es la única salida (vv. 694-714). Condena a la hoguera, un lamento colectivo se escucha por todo el país (vv. 870-874). El senescal que ha de llevar a cabo la ejecución debate, en un monólogo, su difícil situación: cumplir la orden monstruosa del rey que le granjeará el odio popular y del mismo rey, si llega a arrepentirse de su precipitada condena o, si desobedece, correr el riesgo de sufrir la condena destinada a la princesa. En su soliloquio, se decide por abandonar en una embarcación a la deriva a la joven y que Dios decida su suerte y, con una hoguera, simular la ejecución al despuntar el día (vv. 887-938). El monólogo es representativo de la irrupción del protagonismo de personajes secundarios, unido, en este caso, al reconocimiento ideológico de la figura del senescal. Posteriormente, casada con el rey de Escocia, de nuevo será condenada a la hoguera alzándose, otra vez, un lamento colectivo (vv. 3573-3610), especie de monólogo en el que se funden los sentimientos del senescal, sus consejeros y el pueblo. Los lamentos se repetirán al asistir a la supuesta ejecución (vv. 3918-3922 y 3947-3963).

Por una parte, destacan los monólogos breves y patéticos, a los que podríamos añadir el de la protagonista al conocer la nueva condena a la hoguera con su hijo (vv. 3696-4714) y el del monarca al conocer lo ocurrido a ambos (vv. 4281-4358). Destacan por su extensión, sobrepasando el centenar de versos, los monólogos-oración que deciden la suerte y la salvación de los protagonistas en las situaciones más dramáticas y desesperadas: tras el primero (vv. 1084-1160), la embarcación, por la fuerza divina, traslada a la joven de Hungría a Escocia. En el siguiente monólogo-oración, la joven, abandonada, con su hijo, en las costas de Escocia, tras considerarse víctima de Fortuna como en el anterior, implora ahora la intercesión de la Virgen (vv. 4601-4738); y la embarcación de las costas de Escocia trasladará a nuestra protagonista a Roma en donde tendrá lugar el final feliz. El rey de Escocia, a su vez, que navega infructuosamente

<sup>27</sup> Así, en el resto de la narración de *Jehan et Blonde*, otros monólogos aparecerán cuando la felicidad de los amantes es amenazada por la separación, al tener que regresar Jehan a Francia (vv. 1714-1766); cuando la joven es obligada a casarse con el conde de Gloucester (vv. 2249-2320) y llega la noticia a Jehan (vv. 2555-2610); o cuando Blonde espera impaciente la llegada de Jehan para iniciar la fuga (vv. 2891-2958).

en su busca gracias a otro extenso monólogo (vv. 5545-5772), en el que hace una glosa del *Ave María*, la embarcación también será conducida a Roma.

Si en *Jehan et Blonde* se puede apreciar una depuración del elemento alegórico y cortés, en *La Manekine*, los monólogos largos representan un cambio o sustitución ideológica. El análisis psicológico y el debate cortés es sustituido por el sentimiento religioso. En su epílogo, el autor nos dirá que ha escrito un «roman» contra la desesperanza; es decir, la fe en la Providencia cristiana frente a Fortuna; reclama, de acuerdo con el cambio político y espiritual de la segunda mitad del siglo XIII, la ideología cristiana para el *roman*<sup>28</sup>.

El mismo tema de *La Manekine* es recreado en el siglo siguiente con la novela de Jehan Maillart, *Le roman du Comte d'Anjou*<sup>29</sup>. Los cambios narrativos de un autor a otro se dejan sentir en el tratamiento del monólogo. La historia es simplificada, racionalizada y convertida en una narración de tono realista. Desaparece la amputación y los milagros, los recorridos fantásticos de un extremo a otro del continente europeo se reducen a un recorrido a pie por unas regiones cercanas (el recorrido del conde tras su esposa es de Lorris a Etampes y a Orléans). La narración se hace verosímil; la madre traidora es sustituida por una tía. Las fugitivas sufren penalidades, pero sin caer en situaciones extremas; parece estar inspirada en la realidad histórica y social de la época, de manera que ha sido calificada de «historia burguesa»<sup>30</sup>. El monólogo sufre un cambio en consecuencia. Los tres monólogos-oración de la obra anterior, y que desencadenan el milagro de la salvación de la joven y el encuentro final, se reducen a una oración en su sentido más estricto, es decir, en casi centenar y medio de versos la protagonista nos hace un compendio de doctrina cristiana, sin intercalar dato alguna personal o narrativo y sin trascendencia para la sucesión del relato (vv. 877-1020). A continuación, cuando se ven obligados a alimentarse de la caridad con unos pobres mendrugos de pan, nos ofrece un monólogo que es una detallada lista de platos añorados, en la que figura una gran variedad de carnes, pescados, salsas y vinos (vv. 1104-1162). Una vez preparada la huida, la joven se lamenta en un monólogo que nos recuerda los de *La Manekine* en el que se presenta como víctima de Fortuna y acaba en plegaria (vv. 718-790). Sin embargo, este monólogo difícilmente podemos entenderlo en un sentido estricto, ya que es escuchada por su acompañante y da lugar a una réplica dialogada. Una serie de imprecaciones contra Fortuna no son puestas en boca de los personajes, sino dichas por el mismo narrador (vv. 3453-3526) dando paso a un breve monólogo (vv. 3553-3567). La falsas cartas que ordenan arrojar a un pozo a la joven con su hijo suscitan monólogos y lamentos del castellano y el mensajero (vv. 3774-3794); del castellano y la castellana (vv. 3797-3821); a los que se unirá la misma condesa con otro (vv. 3824-3872), siguiendo otro lamento de todos los presentes (vv. 3893-3913). Los lamentos que en la tradición literaria anterior se mantenían como monólogos dejan de presentarse como tales,

<sup>28</sup> F. Carmona, «Historia, ideología y ficción literaria en el siglo XIII» en *Mundos de ficción, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Murcia, 1994, pp. 429-435.

<sup>29</sup> El mismo autor la data en el 1316, en los últimos versos de su relato, edición de M. Roques, Paris, C.F.M.A., 1964, vv. 8153-56.

<sup>30</sup> M. Roques, Introducción a *edic. cit.*, p. XV.

tendiendo a enlazarse en una sucesión dialogada con lo que el relato gana en efecto narrativo y en fuerza dramática. El momento del ajusticiamiento logra patetismo por la sucesión de lamentos, debates, plegarias en las que todos los personajes intervienen, enlazando sus discursos en una composición dialogada. Las plegarias de la condenada al ser escuchadas por sus verdugos dan paso al debate de estos. El monólogo como discurso aislado, deja de ser tal, integrándose en la narración, diluyéndose su carácter lírico para ganar dramatismo el relato; este pasaje es representativo del proceso que señalamos (vv. 3751-4402). Dos monólogos solamente aparecen en la segunda mitad de la narración (vv.4408-4429 y 4560-4582). Son monólogos breves, de apenas una veintena de versos, limitándose a lamentar su desgraciada situación, aludiendo a Fortuna. No encontramos monólogos del conde al conocer lo acaecido a su esposa e hijo ni al ir en su búsqueda, como en *La Manekine*. El narrador nos somete a una acción rápida, sustentada en el dramatismo de los diálogos; el monólogo pierde protagonismo en aras de la fluidez narrativa.

La economía de una comunicación nos impide trazar una evolución detallada en estos dos siglos. Apenas me ha permitido considerar los monólogos de los primeros roman en verso del XII para poder contrastarlos con los de los autores de la segunda mitad del XIII y del XIV que marcan el fin de esta narrativa en verso. En este recorrido temporal, el monólogo encuentra su forma narrativa. En los primeros relatos se presenta como inserción lírica procedente del lamento y del debate poéticos; no es de extrañar que Jean Renart coloque composiciones líricas de poetas y trovadores anteriores en boca de sus personajes y que desempeñan con frecuencia la función del monólogo en su *Guillaume de Dole*<sup>31</sup>. Los textos de bien entrado el XIII, como *Aucassin et Nicolette* y *La Chastelaine de Vergi*, manifiestan que la aclimatación narrativa de este recurso ya ha tenido lugar, consiguiendo variedad y ductilidad en los últimos autores señalados.

<sup>31</sup> Edición de F. Lecoy, Paris, C.F.M.A., 1962; traduc. española de F. Carmona, Murcia, 1991.