

**Zeitschrift:** Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales  
**Band:** - (2005)  
**Heft:** 6

**Artikel:** Metaliteratura e intertextualidad en la narrativa de temática medieval  
**Autor:** Gómez Redondo, Fernando  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1047420>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 18.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## **Metaliteratura e intertextualidad en la narrativa de temática medieval.**

Fernando Gómez Redondo

*Universidad de Alcalá de Henares*

### *0. Presentación.*

Posiblemente constituya la narrativa de temática medieval uno de los fenómenos literarios más singulares de la última década; en efecto, hoy día sería imposible asomarse a cualquiera de las relaciones de los libros más vendidos, sin encontrar entre los diez primeros un promedio de cinco títulos que pertenecen a este ámbito; se han creado, por ello, premios específicos para dar cauce a esta producción y las editoriales más importantes han diseñado colecciones propias dentro de sus fondos para satisfacer una de las expectativas de recepción mejor perfiladas de la novelística de la transición o de la modernidad en España. Conviene advertir, sin embargo, que el auge de estas novelas es común al mundo occidental y que los éxitos más espectaculares han recaído sobre obras traducidas, de calidad ínfima, mientras que han pasado casi desapercibidos -para la crítica, para los lectores- textos de mayor valor. No se va a hablar aquí, y conviene señalarlo como declaración de principios, de detectives medievales más o menos ingeniosos ni de códigos davincianos que tengan que ser descifrados mediante estafalarios anagramas ni de clubes dantescos bajo los que se encubren burdas sociedades de criminales; estos *best-seller* lo único que demuestran es la enorme atracción que ejerce esta orientación temática sobre unos receptores que, en principio, lo único que persiguen es desconectar con las circunstancias de su tiempo para trasladarse a épocas pretéritas y sumirse en indagaciones variadas que son las que en el fondo tienen que

permitir discernir entre una buena o mala novela; siempre es de lamentar, con todo, que se hayan editado millones de ejemplares del mencionado *El código de Da Vinci* de Dan Brown<sup>1</sup> y que apenas se haya leído una de las reconstrucciones narrativas más apasionantes de la vida de Leonardo, debida a Leo Perutz, traducida recientemente<sup>2</sup>.

No se puede negar, entonces, que de las diversas líneas de derivación temática de la novela histórica -Egipto, la Antigüedad, los siglos medios, el Renacimiento, muy poco el Barroco, sí el Neoclasicismo- la dedicada a los asuntos medievales sea la que conforme un *corpus* más homogéneo y también más extenso, quizá porque cuenta con límites temporales muy amplios, si se piensa en el largo milenio que lleva de la caída de Roma a la de Constantinopla, alargando el recorrido, para el caso español, hasta el reinado de los Católicos. De esta circunstancia, ligada al inabarcable número de títulos que se está publicando, depende que no se haya consagrado a esta narrativa una monografía específica en la que se intenten fijar los límites y los valores de este conjunto textual, cuando se cuenta con diversos estudios dedicados a las demás épocas históricas recreadas literariamente. Apunté alguna de las bases de este estudio en un trabajo de 1990 en el que pretendía señalar los rasgos genéricos de esta producción<sup>3</sup>, mientras que en otro, que aparecerá en breve, he procurado fijar una tipología de modelos textuales, con el fin de ordenar, en la medida de lo posible, un volumen tan ingente de publicaciones, reconociendo diez grupos en las mismas: cinco referidos a la imitación de los géneros medievales, cinco entregados a diversas indagaciones textuales sobre el valor mismo de la ficción.

La perspectiva de este trabajo es otra. Renuncio a presentar un mínimo catálogo de las novelas de temática medieval, puesto que la simple lectura de los títulos cubriría el tiempo de esta ponencia. He seleccionado, en consecuencia, las que me parecen mejores producciones de esta temática -una veintena de títulos sólo- para analizar con las mismas dos de los fenómenos más curiosos sobre los que se sostiene esta narrativa: el de la metaliteratura, que en sí comporta una reflexión sobre el valor mismo de la escritura y de la creación literaria abolidos los límites textuales que separan al autor de la obra que está construyendo, y el de la intertextualidad,

---

<sup>1</sup> Traducción: Barcelona, Umbriel, 2003.

<sup>2</sup> Ver *El Judas de Leonardo*, trad. de Antón Dieterich, Barcelona, Destino, 2004.

<sup>3</sup> «Edad Media y narrativa contemporánea. La eclosión de lo medieval en la literatura», *Atlántida*, 3 (1990), págs. 28-42.

que si procede analizarse en un conjunto de textos, ha de ser en un dominio en el que se refleje claramente esa utilización, ese acarreo y trasvase de ideas y de citas, de referencias y de alusiones, de argumentos y de personajes, de obras incluso.

### 1. Método de análisis.

Lo que no se va a hacer es aplicar estos dos métodos de análisis de manera independiente, sino a integrarlos en un solo esquema por cuanto uno es consecuencia de otro; sí cabe señalar, como diferencia entre estas metodologías, que el recurso de la metaliteratura es tan antiguo como la propia literatura y de uso corriente en la Edad Media<sup>4</sup>; precisamente porque existe un amplio abanico de textos metaliterarios se ha configurado una vía de estudio que se preocupa por esos artificios; distinto es el caso de la intertextualidad, que por sí mismo sí constituye un discurso crítico conectado a las corrientes evolutivas del estructuralismo, de los postformalismos también, hasta intervenir como eje en las líneas de desarrollo de la deconstrucción<sup>5</sup>; procede recordar que esta noción parte de la definición bajtiniana de la novela como «heteroglosia», es decir como cruce de lenguajes<sup>6</sup>; esta visión es la que les permite tanto a Julia Kristeva como a Roland Barthes establecer los procesos teóricos por los que esta indagación tiene que guiarse; en sí, el nombre de «intertextualidad» es propuesto por Kristeva en la reseña «Le mot, le dialogue, le roman» de 1967<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Aun sin aludir a este período de la Edad Media, lo señalaba Manfred Pfister en «How Postmodern is Intertextuality?», al señalar que, «although the concept has been coined under the auspices of postmodernism, is a phenomenon that is not restricted to postmodernist writing at all. From the earliest traceable origins onwards, literary texts have always referred not only to reality (*imitatio vitae*), but also to previous other texts (*imitatio veterum*), and the various intertextual practices of alluding and quoting, of paraphrasing and translating, of continuation and adaptation, of parody and travesty flourished in the Renaissance, in Neoclassicism and, of course, in “classical” Modernism», en *Intertextuality*, ed. de Heinrich F. Plett, Berlín-New York, Walter de Gruyter, 1991, págs. 207-224, pág. 210.

<sup>5</sup> Ver Heinrich F. Plett, «Intertextualities», en *Intertextuality*, págs. 3-29; así resume: «The progressives try to cultivate and develop the revolutionary heritage of the originators of the new concept. Their representatives do not tire of quoting, paraphrasing and interpreting the writings of Bakhtin, Barthes, Kristeva, Derrida and other authorities. The ideas they propagate consist of an elaborate mixture of Marxism and Freudianism, semiotics and philosophy», pág. 3.

<sup>6</sup> Ver Mijail Bajtin, *The Dialogic Imagination [1934-1935]*, ed. Michael Holquist, Austin, Texas/Londres, Univ. of Texas Press, 1981.

<sup>7</sup> Aparecida en *Critique*, 33/239 (1967), págs. 438-465.

dedicada a Bajtin; ahí es donde acuña la definición que ha venido en considerarse canónica:

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*<sup>8</sup>.

Parece que se está pensando en esta especial narrativa, porque lo que se quiere poner de manifiesto es el hecho de que el escritor continuamente esté entablando un diálogo con otros textos anteriores que, por lo común, viven en su memoria, pudiendo silenciar o no esos usos o préstamos textuales, que puede hacer explícitos mediante guiños o referencias al lector.

Barthes introdujo matizaciones importantes al reclamar la necesidad de distinguir el concepto teórico de intertexto de la antigua, y para él periclitada, noción de fuentes o de influencias, tal y como venía siendo determinada en las historias literarias; esta concepción teórica encajaba perfectamente con las afirmaciones barthianas de que «el relato es una gran frase» o de que «toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato»<sup>9</sup>; por ello, puede también afirmar:

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores<sup>10</sup>.

Esta última referencia es de capital importancia para reconocer muchos de los mecanismos de transformación de los que surge

---

<sup>8</sup> Recogida después en la miscelánea *Semeiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969, págs. 143-173, ver pág. 146 [con traducción española: *Semeiotiké (Semiótica 1)*, Madrid, Espiral/Fundamentos, 1978, pág. 190]. Para el alcance de esta propuesta ver Fernando Galván, «Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett», en *Intertextuality / Intertextualidad*, ed. M. Bengoechea y R. Sola, Alcalá, Universidad, 1997, págs. 35-77.

<sup>9</sup> Ver «Introducción al análisis estructural de los relatos» [originalmente en *Communications*, 8 (1966)], trad. en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, págs. 9-43, pág. 13.

<sup>10</sup> Ha dedicado a estos aspectos varios trabajos: «De l'oeuvre au texte», en *Revue d'Esthétique*, 24(1971), págs. 225-232 y «Texte (Théorie du)», *Encyclopaedia Universalis*, París, Encyclopaedia Universalis France, 1973, vol. 15, págs. 1013-1017, difundido en su versión inglesa como «Theory of the Text» [1973], en Robert Young, ed., *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*, Boston/Londres/Henley, Routledge & Kegan Paul, 1981, págs. 31-47.

esta narrativa, no sólo porque el autor haya realizado, como se verá enseguida, un proceso de investigación para reunir los datos o las referencias necesarias con que construir el cañamazo argumental de su obra, sino porque, en buena medida, esa indagación se realiza sobre documentos muy diversos que incluyen las propias obras literarias de la Edad Media, tamizadas, eso sí, desde perspectivas coetáneas al autor y al lector<sup>11</sup>.

También Barthes establece la forma textual que adquieren estas producciones cuando señala:

Se presentan en el texto, redistribuidos, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y a su alrededor.

El intertexto es, así, un texto que remite a otro, pero de un modo inconsciente o automático, sin fácil posibilidad de reconocimiento, aunque esto último dependa de la intención con que la obra sea creada.

Otro teórico que ha asegurado los límites de esta metodología crítica es Cesare Segre, a quien se debe una oportuna diferencia entre la noción de «intertextualidad» -cuando se habla de las relaciones que mantiene un texto con otro- y la de «interdiscursividad» -cuando los vínculos se producen entre los textos y los enunciados o los discursos<sup>12</sup>. Pero, en cualquier caso, lo que queda claro es que se trata de una dependencia con modelos textuales o ideológicos que van desplazándose a lo largo de una línea temporal<sup>13</sup>, adquiriendo nuevos significados en ese recorrido e influyendo en el nuevo sistema de signos en el que se insertan.

También Gérard Genette se ocupa de estas categorías al diferenciar las que él llama relaciones «transtextuales», verificadas entre

---

<sup>11</sup> Tal es la perspectiva de los trabajos reunidos en *Literatura como intertextualidad*. IX Simposio Internacional de Literatura, ed. Juana Alcira Arancibia, Buenos Aires, Vinciguerra, 1993.

<sup>12</sup> Ver «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», en Girolamo y Paccanella, *La parola ritrovata*, Palermo, Sallerio, 1982, ideas que recoge en «Intertextualidad», en *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, págs. 94-99, en donde señala: «así como en la plurivocidad se revelan elementos que pertenecen a una variedad de sociolectos y orientaciones ideológicas, con la intertextualidad se entrevén las líneas de filiación cultural al término de las cuales el texto se sitúa: rasgos característicos de una herencia voluntaria», pág. 94. Son aspectos luego ampliados por Marc Angenot, «Intertextualité, interdiscursivité, discours social», *Texte*, 2 (1983), págs. 101-112.

<sup>13</sup> Tal ha de ser el sentido de la aportación de Paul Zumthor, «Intertextualité et mouvance», *Littérature*, 41 (1981), págs. 8-16.

el texto y todo aquello que lo relaciona, de un modo manifiesto o encubierto, con otros textos; él habla, así, de «intertextualidad» cuando un lector es capaz de percibir las relaciones que se determinan entre un texto y los que le preceden o le siguen, de «paratextualidad» para determinar las conexiones de un texto con los elementos paratextuales -títulos, prólogo, epílogo, portada, solapas, fotos- que lo bordean, de «metatextualidad» cuando un texto absorbe a otro sin citarlo, de «architextualidad» cuando se apunta la dimensión genérica de un texto, de «hipertextualidad» cuando se produce entre dos textos un proceso de transformación o de imitación<sup>14</sup>.

Estos conceptos son importantes porque corresponden al mismo esquema de funcionamiento de la literatura medieval, ámbito en el que no es posible -ni siquiera planteable- señalar una sola obra que pueda considerarse original; los textos que han sobrevivido de ese período revelan el proceso de adaptación y transformación que han ido sufriendo unos mismos materiales traducidos y elaborados de múltiples maneras<sup>15</sup>, recreados y ajustados siempre en virtud de los receptores que tenían que servirse de ellos. Así sucede con el *Cantar de mio Cid* que entra en la *Estoria de España*, con episodios que se fragmentan en diversos romances, con otros núcleos temáticos que interesan a los historiadores cultos del siglo XV, con la configuración final de las *Crónicas* cidianas, tan próximas a los libros de caballerías. Es decir, la intertextualidad es un proceso básico para entender el fenómeno de la creación literaria medieval; casi todo es traducción en los siglos medios y, si no lo es, finge serlo, porque, en caso contrario, faltaría el soporte básico de la verosimilitud que prestara sentido a esa obra; por ello, como se ha señalado ya, puede hablarse de metaliteratura, como consecuencia de estas múltiples dependencias y de las exploraciones que se realizan entre los niveles textuales -también de sentido- con que los libros se producen; piénsese en un caso extremo, el del *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores: situado en un primer nivel de ficción, que ha de coincidir con el de la realidad en que se encuentra el receptor, el héroe sentimental -fingidamente el «autor» del «tractado»- es enviado por su señora a un segundo nivel de ficción que le obliga a sumirse en una de las historias sobre las que reposa este entramado genérico, la *Fiammetta* de Boccaccio,

---

<sup>14</sup> Ver G. Genette, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982, págs. 7-17.

<sup>15</sup> Son válidos, a este respecto, los parámetros que fijara J. Kristeva en «Narration et tranformation», *Semiotica*, 1 (1969), págs. 422-448.

asumido su orden argumental íntegramente; entra en ese texto para intentar resolver los conflictos que habían separado a esos dos enamorados, porque del éxito o del fracaso de esa misión dependerá que pueda obtener o no a su dama; en este producto de Juan de Flores se cumplen todos los rasgos que han sido señalados por los teóricos de este discurso crítico, siendo en sí superados, por cuanto un texto no remite sólo a otro, sino que lo absorbe, lo asimila para intentar corregirlo, como sucederá después en el *Quijote* apócrifo de Avellaneda y en la Segunda parte del *Quijote* de Cervantes con respecto a su continuador y, por supuesto, a la Primera parte de 1605.

De tres tipos suelen ser las relaciones intertextuales que se han reconocido ya como perspectivas concretas de análisis:

1) Un texto puede contener otro texto, es decir nutrirse de su contenido de un modo real o fingido, abriendo de esta manera diversas combinaciones de carácter metaliterario. Esta relación puede producirse entre textos de diferentes autores o de un mismo autor.

2) Un texto puede transformar los elementos del contenido o de la forma de otros textos, constituyendo un proceso que sólo puede ser reconocido si se confrontan ambos productos, derivando esta vía de análisis hacia lo que se ha llamado «transcodificación».

3) Un texto, por último, puede remitir a sí mismo, construyéndose una suerte de intertextualidad interna o de «autotextualidad»<sup>16</sup>; por poner un ejemplo, las profecías que aparecen en los libros de caballerías cumplen esta función, por cuanto se trata de textos con referencias que aluden a líneas argumentales que se desarrollarán con posterioridad.

Estos tres recursos, con todo, se antojan insuficientes para poder dar cuenta de las múltiples combinaciones y transformaciones que se producen en el orden de esta narrativa, de ahí que sea necesario ampliar el número de esquemas de intertextualidad -y de recursos de análisis metaliterario- por simple constatación empírica, puesto que basta acercarse a este conjunto de obras para darse cuenta que el de la experimentación -formal y temática- constituye el principal de los valores, compartido por autor y receptor, de este dominio textual.

<sup>16</sup> Ésta es una noción acuñada por L. Dällenbach en «Intertexte et autotexte», en *Poétique*, 7:27 (1976), págs. 282-296, y definida como la «reduplicación interna que desdobra el relato, todo o parte, bajo su dimensión literal -la del texto entendido estrictamente- o referencial, de la ficción».



## 2. Los mecanismos de la intertextualidad narrativa: la configuración metaliteraria.

Este acercamiento al fenómeno de la intertextualidad persigue, como objetivo, determinar una gradación de los mecanismos reales que intervienen a la hora de fijar esa relación entre dominios que no han de ser sólo textuales, sino también temáticos y, por supuesto, estilísticos. El solo propósito de reconstruir un «mundo posible» de rasgos medievales requiere perfilar, de manera previa, un telón de fondo sobre el que se recorten las figuras y los hechos de que se va a nutrir la materia argumental del texto; esos seres pueden ser reales o inventados, al igual que los sucesos de que se dé cuenta, pero existen siempre unos vínculos entre el presente de la escritura y el pasado que se evoca que son los que pueden permitir configurar estos esquemas intertextuales; la progresión irá de los aspectos más concretos, como puedan serlo las figuras históricas o los modelos textuales, a los más abstractos, referidos ya al pensamiento literario acuñado en los distintos marcos o ámbitos culturales de la Edad Media; desde el punto de vista de la lectura, la trayectoria aquí descrita irá permitiendo establecer grados diversos -primero los más sencillos, luego los más complejos- de adentramiento en esos ámbitos de ficción.

### 2.1. La intertextualidad biográfica.

La recreación de la vida de un personaje medieval puede acogerse bajo este proceso de relaciones entre textos, aunque sólo sea porque un escritor que pretende reconstruir el perfil de una determinada figura, histórica o literaria, tiene que partir necesariamente de un *corpus* textual en el que se encuentran registradas las imágenes que precisa para otorgar una existencia verosímil a esos seres por los que se interesa; no creo que haya un solo texto de esta narrativa de temática medieval que no haya partido de un proceso de investigación, más o menos complejo, planteado con el propósito de recabar las informaciones que se necesitan para reconstruir esas vidas.

Ello provoca que sea muchas veces difícil delimitar la novela biográfica de la biografía histórica, sobre todo si ésta se configura con propósitos divulgativos; si su autor posee la amenidad suficiente y el saber necesario puede lograr productos híbridos en que, sin perder el rigor y la precisión de la historia, se construyan retratos vívidos y emotivos de aquellos personajes a los que se ha

podido dedicar toda una vida de investigación; piénsese en el Alfonso X de Antonio Ballesteros Beretta, en el Juan II de Aragón de Jaime Vicens Vives o en las exitosas biografías de Enrique IV, de Isabel I, de Fernando V de Luis Suárez; en estos textos, hay muchas páginas que podrían considerarse literarias y alguno de ellos ha podido servir de soporte para indagaciones realmente narrativas; tal sucede con la doña María de Molina con la que Almudena de Arteaga obtuvo el último premio de novela histórica Alfonso X el Sabio<sup>17</sup> que no se diferencia, en mucho, de la magna reconstrucción que, con documentos reales de archivo, llevara a cabo Mercedes Gaibrois de Ballesteros<sup>18</sup>.

Otro es el caso de las biografías noveladas que se dedican a los autores medievales; además de asentarse sobre un registro de datos, verificable documentalmente, pretenden acercarse sobre todo a la voz de ese autor, al mundo de referencias por él construido; uno de los ejemplos más evidentes de este proceso -en el que la intertextualidad es absoluta- es el *Yo, don Juan Manuel* de Reinaldo Ayerbe-Chaux, con un subtítulo en el que se advierte que se trata de la *Apología de una vida*<sup>19</sup>, conectando así con el verdadero sentido de los libros producidos por el noble escritor; en el prefacio señala Ayerbe los objetivos que persigue:

Pero es que la vida de ese viejo señor medieval, Príncipe de Villena y Señor de Peñafiel, es tan fascinante que no quiero que se quede tan sólo en manos de los catedráticos y quizá de los estudiantes de románicas o de filología que de seguro se leerán una parte minúscula para poder escribir algo en un examen. No, que puedan leer esta vida los lectores comunes. La historia es como una novela y las novelas son como una historia (2).

Este argumento va a ser repetido una y otra vez al frente de estas producciones y tiene que ser considerado como uno de los *topos* esenciales de la metodología intertextual, sin olvidar por ello la necesidad de configurar una línea de entretenimiento que sostenga el proceso mismo de la lectura:

La figura de don Juan Manuel llena y domina toda la primera mitad del siglo XIV español, una lejana centuria exótica de intrigas políticas, de amoríos y de guerras (íd.).

---

<sup>17</sup> *María de Molina. Tres coronas medievales*, Madrid, Martínez Roca, 2004.

<sup>18</sup> En su *María de Molina* [1936], Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

<sup>19</sup> Madison, H.S.M.S., 1993.

Ello no empaña la pretendida objetividad que se asienta sobre un rastreo de documentos del que también se da cuenta:

Si los historiadores van a examinarlo, para su tranquilidad puedo decirles que todos los hechos narrados en esta autobiografía han sido estrictamente verificados por este servidor en las crónicas y documentos notariales de ese distante siglo XIV; documentos procedentes de las cancillerías de Fernando IV y de Alfonso XI de Castilla o que se guardan en los riquísimos archivos de la Corona de Aragón o de Barcelona (íd.).

Pero además de que esto sea enteramente cierto, Ayerbe cuenta con los propios libros con que don Juan trazó la defensa de su vida, mediante mecanismos de rigurosa metaliteratura, descendiendo al interior de esas obras creadas para fijar y transmitir una determinada imagen de su existencia, tal y como sucede en el *Libro de la caza*, en el *Libro de los estados* o en el *Libro infinito*; cada vez que Ayerbe utiliza la voz real de don Juan marca con cursiva esa referencia o cita interna para que, a través de la misma, pueda reconocerse esa identidad surgida directamente de los siglos medios, engastada en los marcos cortesanos por los que esa vida ha transcurrido. Este tipo de recreación -con mayor o menor fortuna- se ha aplicado a autores como Jorge Manrique<sup>20</sup>, don Íñigo López de Mendoza<sup>21</sup> o don Enrique de Villena<sup>22</sup>, por citar sólo tres casos, que coinciden en la elección de figuras que representan mundos en los que entran en crisis los valores de toda una época.

Otro proceso de intertextualidad biográfica cabría reconocer en aquellos productos narrativos que recrean no figuras reales, sino ficticias, provenientes de obras medievales, como ocurre en *El unicornio* (1965) de Manuel Mújica Laínez<sup>23</sup>, dedicada a recuperar la voz de uno de los mitos más singulares de la ficción medieval:

Me llamo Melusina y la sola mención de mi nombre debería bastar. Pero no basta ¡ay! nada basta en un siglo como el actual en

---

<sup>20</sup> Ver Pedro L. Nuño de la Rosa y Amores, *El enano*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1995; la envoltura novelesca encubre la llamada *Crónica de Pericón el Corto y su señor don Jorge Manrique*.

<sup>21</sup> Alfredo Villaverde Gil, *Don Íñigo: crónica y ficción del Marqués de Santillana*, Guadalajara, Grupo Enjambre, 1985.

<sup>22</sup> Felipe Ximénez de Sandoval, *Don Enrique de Villena*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1972.

<sup>23</sup> Barcelona, Seix Barral, 1994.

que los escolares deben aprender tantas cosas difíciles e inútiles que no les queda ya tiempo para las fundamentales (13).

La reconstrucción de memorias de personajes históricos cabe también bajo este supuesto, aunque esas confidencias memorialistas nunca hayan sido formuladas por quien se supone que lo ha hecho; lo que importa transmitir es la ilusión de la escritura, en cuanto soporte de veracidad y espacio de afirmación de una vida que logra trazarse con firmes contornos, como ocurre en *Urraca* (1979) de Lourdes Ortiz<sup>24</sup>; muchas de las reflexiones que articula a lo largo de su relación se refieren al mismo proceso de la composición que ha de prestar sentido a su vida, como señala en el cap. xvii:

Puede ser que esta punzada sea preludio de la Hora, que Sancho ni siquiera tuvo tiempo de imaginar. No hay elixires que garanticen mi supervivencia; sólo queda la letra. Y por eso esta escritura que quería servir de venganza y testimonio es sólo ceremonia fúnebre, donde todos los fantasmas me prestan compañía.

Tengo miedo; *Urraca*, la reina, está asustada. Y sólo la escritura es redentora, porque, aunque mentirosa, reconstruye las sonrisas, revive el odio, la mano que sostiene la espada, la que se agarra al sexo y lo sacude. Todos son gestos, pero ya no escribo para esa historia que debiera reivindicarme; escribo porque estoy sola y tengo frío, tanto frío como debió sentir García, encerrado en la Torre de Luna (165-166).

No hay, por supuesto, dos niveles textuales, por cuanto Ortiz no se está basando en un manuscrito real en que tales memorias se conserven, pero existe la ilusión de ese doble registro, en cuanto que el lector lo percibe físicamente en sus manos.

## 2.2. *La intertextualidad genérica.*

La dependencia no se establece, ahora, en relación a un texto concreto o al conjunto de una producción, sino a los grupos genéricos que se van articulando a lo largo de la Edad Media; cinco de los modelos textuales reconocidos en el trabajo que tengo ahora en prensa se refieren a esta práctica que debe considerarse también intertextual, cuando su última intención no es otra que la de

---

<sup>24</sup> Madrid, Debate, 1991.

permitir el reconocimiento de géneros como las biografías, las memorias, las crónicas, los registros documentales o los distintos recorridos de la ficción medieval. Al utilizarse aquí otro enfoque, los dos primeros marcos genéricos han sido incluidos en el primer epígrafe, como lo serán los dos finales en otros apartados. Interesa, en este punto, tratar del caso de las crónicas que pretenden remitir a historias reales; sucede, así, en *Las Compañías Blancas* (1984) de Tomás Salvador, en *El testimonio de Yarfoz* (1986) de Rafael Sánchez Ferlosio o en *Mansura* (1984)<sup>25</sup> de Félix de Azúa, que es, con mucho, uno de los casos más evidentes en que se produce esta conexión de dos líneas textuales, como se indica en el «Aviso al lector»:

El relato que vas a leer a continuación es una versión sumamente libre de una célebre, aunque poco leída, crónica medieval francesa, el *Livre des Saintes Paroles et des Bons Faits de Notre Saint Roi Louis*, obra de Jean de Joinville (1225-1277), caballero de la Champaña que acompañó al rey Luis en una de las últimas cruzadas de la cristiandad (7).

Se dibujan, de este modo, dos voluntades de autoría claramente reconocibles; la primera, que es la de Azúa, interviene con entera libertad en la obra que le sirve de base para su creación:

Las libertades que me he tomado con el original eximen de toda responsabilidad a Joinville, pero casi todos los sucesos que aquí se cuentan también los cuenta él (íd.).

La segunda se perfila a través de una red de motivos que son los que permiten ya la reconstrucción del orden temático medieval, con sus valores principales:

Me anima a escribir el buen recuerdo que conservo del Rey, quien, siendo hombre nacido de mujer y tan flaco de carácter como cualquiera otro, tan sujeto a la tentación y a la indignidad, a la soberbia, al mal juicio, al abuso y la crueldad (...) nunca le vi cometer error grave que no reparase en lo posible con reflexión y propósito de enmienda (9).

Ésta es posiblemente la lección que buscara Azúa entregar a sus lectores, tras envolverlos en un sugerente juego de espejos en el que la misma escritura parece surgida de la voluntad del protagonista de la crónica:

---

<sup>25</sup> Barcelona, Anagrama, 1993.

Éstas son, pues, las dos razones que me empujan a contar lo que hoy comienzo, y es la una que mi personaje principal, el Rey, siempre supo lo que se hacía; y es la otra que entre las cosas que hizo me encuentro yo mismo (10).

Y es de sospechar que, también, tiene que encontrarse el propio lector.

### 2.3. *La intertextualidad documental.*

Deben agruparse bajo este epígrafe las novelas de historiadores fundamentalmente, de aquellos medievalistas que deciden devolver la vida que tuvieron a aquellos documentos de archivo que puedan conocer en virtud de sus líneas de investigación; tal es lo que sucede con Ángeles de Irisarri, con José Luis Corral, con Pedro Jesús Fernández o con Juan Eslava Galán, autor de *En busca del unicornio* (1987), la novela que mejor refleja este orden intertextual, puesto que el soporte de la misma no es más que una especie de cuaderno, informe o registro llevado a cabo por Juan de Olid, criado de Miguel Lucas de Iranzo, el Condestable de Enrique IV, para dar cuenta de la empresa o del largo viaje de más de veinte años que le llevara a recorrer toda África para traer a la corte de Castilla el cuerno de este portentoso animal y poder curar con el mismo la impotencia de su monarca; sólo con recordar su comienzo se puede establecer el calco perfecto de las ideas y de la estructura de esas relaciones que se prepararían para guardarse en las cancillerías regias:

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 (7)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Barcelona, Planeta, 1987. Fue el Premio Planeta de ese año.

De nuevo, hay que señalar que no existe un texto concreto que sirva de base para esta producción, pero sí que resultan reconocibles muchas de las líneas temáticas y estilísticas de las relaciones particulares de hechos, también de las de los libros de viajes, uno de los modelos en que mejor se cumple este fenómeno de la intertextualidad<sup>27</sup>.

#### 2.4. *La intertextualidad ficcional.*

Incluyo bajo este grupo aquellas obras que calcan no tanto la ficción, que en sí resulta un concepto muy abstracto, como los modos en que esa ficción se concreta y asegura en unos dominios textuales precisos.

De los tres órdenes básicos en que se desarrolla la ficción medieval -el alegórico, el caballeresco, el sentimental- el referido a la materia caballeresca es el más imitado desde los mismos orígenes de esta narrativa, tal y como lo demuestra la novela histórica del Romanticismo con *El señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil y Carrasco.

Conviene valorar, aquí, la imitación de estructuras narrativas, con recursos que implican una doble perspectiva, intensificada, en ocasiones, con mecanismos de dislocación temporal, que son los que propician esta perspectiva intertextual: se trata de utilizar personajes que se encuentran en un presente que es similar al del receptor y que son proyectados, en virtud de combinaciones y lecturas diversas, hacia un pasado que iluminará, como le ocurre también al lector, algunos componentes de su vida actual; así, sucede en la mejor muestra que pueda elegirse de este orden, con un título que alumbrá además el dominio temático que pretende ser reconstruido, el *Libro de caballerías* que publica Joan Perucho en 1957<sup>28</sup>, una fecha que adquiere un valor extraordinario si se piensa en que son los años de *El Jarama* y de los demás productos del realismo social, del que Perucho se aparta decididamente para componer lo que, con acierto, Pere Gimferrer ha denominado «poema en prosa»; con el pretexto de reclamar una herencia familiar, de cuya existencia informa un extraño e intemporal abogado llamado Monsieur Dupont, Tomás Safont se va a ver

---

<sup>27</sup> Tal y como ha estudiado César Domínguez, «El relato de viajes como intertexto: el caso particular de las crónicas de Cruzada», en *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*, ed. Rafael Beltrán, Valencia, Universidad, 2002, págs. 187-210.

<sup>28</sup> Madrid, Alianza, 1986.

obligado a descender por una escala temporal que le conduce hasta los mismos orígenes de su linaje a fin de resolver unas carencias que afectaban a su antepasado, un tal Arnaldo de Çafont, que «fue un gran almirante a las órdenes del rey caballeresco» (41). Perucho elige acertados mecanismos para propiciar el tránsito desde el orden cronológico del presente hacia ese «otro mundo» que constituye la época medieval; el héroe embarca en una extraña nave que no surca mares sino siglos de tiempo:

Todo se hacía ingrávigo, sin peso, con un extraño matiz de melancolía, todo se alejaba, se alejaba empequeñeciéndose. Las abejas susurraban en un enjambre vertiginoso y adormecedor.

Una vez a solas en su camarote, y antes de acostarse, Tomás rompe el triple sello de las instrucciones. A la luz del candil los tres lagartos se mordían la cola, vívidos y sensibles, y el pergamino se desenrollaba bajo su mirada. Había unas letras menudas, de difícil y caprichosa caligrafía, que parecían devorar nerviosamente el documento. Mientras intenta la lectura, Tomás se siente penetrar en un oscuro pasadizo de viento y de locura, subterráneo y macabro, para desembarcar después en un desierto sin límites de tierra estéril y granito, por el que vagaban unas sombras entre estandartes (...) Rodaba un largo aullido bajo una bóveda de siglos y había en la sangre un impulso rapidísimo hacia caminos desconocidos y misteriosos (42-43).

El motivo del barco que traslada al protagonista a un ámbito de realidad maravillosa, diferente de aquel en el que se encuentra, es común a la literatura caballeresca, también a la hagiográfica; ha de notarse que ese «otro mundo» actúa, de hecho, como un texto que se descifra desde ese presente que comienza a disolverse justo en el momento en que se inicia la lectura del manuscrito que tiene entre sus manos Tomás Safont; el recurso sirve, además, como metáfora de lo que significa la lectura, en cuanto proceso de transformación del lector en la materia lingüística en la que se sume y a la que da sentido a costa de su propio tiempo, de su personal experiencia.

Por esta vía se llega a la «autotextualidad» antes mencionada, cuando el libro contiene el manuscrito que presta sentido, porque la explica, a la historia principal; la segunda de las incursiones de Umberto Eco en los pagos medievales, su *Baudolino* (2000), se asienta sobre estos principios, como se comprueba nada más abrir la obra y encontrar un epígrafe que reza «Baudolino empieza a



escribir», aunque en realidad luego se trate de un relator de historias, un prodigioso fabulador que le confía su vida al griego Nicetas para que él la meta en crónica.

En *Todos los enanos del mundo* (1975) de Enrique Cerdán Tato<sup>29</sup> se inserta, como pieza central, el que se llama «Manuscrito (quizá) apócrifo de un alquimista» que es presentado de esta manera:

Bardassupo que ya el plazo expiraba, justamente en el momento de dar por concluido el manuscrito. No se sobresaltó cuando el señor de la Gorce derribó la puerta. Aún con los entrecortados resoplidos a sus espaldas, cerró el texto, lo mantuvo con la diestra sobre el costado (...) En aquel libro se contenían sus investigaciones acerca de los principios y de las leyes de la naturaleza, así como el desarrollo y los cambios sucesivos e irreversibles de las cosas y de los acontecimientos. La verdad, en definitiva, por la que, sin embargo, había vivido en la paradoja del fingimiento y del histrionismo (56).

Esa verdad es la que puede descubrir el lector merced a la transcripción -rigurosa- del manuscrito que a continuación se ofrece. En este caso, la técnica de la *mise en abîme* se construye mediante la inserción de un texto en otro texto.

## 2.5. La intertextualidad «culturalista».

Se acogen, en este apartado, las recreaciones de ambientes culturales, períodos históricos o espacios ideológicos; se puede hablar de intertextualidad si este proceso se refiere al mundo literario que ha sido capaz de concebir un determinado escritor - como sucede en *Secretum* (1986) de Antonio Prieto- o a un orden específico de pensamiento que puede ser reconocido como literario, tal y como se aprecia en *El último Catón* (2001) de Matilde Asensi<sup>30</sup>, una novela en la que se integran con habilidad buenas dosis de intrigas con formulaciones ligadas al saber medieval. Si A. Prieto reconstruye el pensamiento de Petrarca para dar sentido a la vida de un poeta que en un futuro utópico es condenado a muerte por haber engendrado un hijo, M. Asensi -mucho mejor de lo que han hecho Dan Brown o Matthew Pearl- involucra en su trama referencias a Dante y a sus obras, imprescindibles para resolver los misterios planteados; los datos elegidos siempre son atrayentes como ocurre con este caso:

<sup>29</sup> Barcelona, Laia, 1981.

<sup>30</sup> Barcelona, Debolsillo, 2004.

¿Sabe que después de publicar el *Purgatorio*, en 1315, Dante desapareció durante cuatro años? No se vuelve a saber nada de él hasta enero de 1320, cuando... -tomó aire y nos miró fijamente-, cuando reaparece, por sorpresa, en Verona, pronunciando una conferencia sobre el mar y la tierra en ¡la iglesia de Santa Helena! ¿Por qué precisamente allí, después de cuatro años de silencio? ¿Estaba intentando pedir perdón por lo que había hecho en el *Purgatorio*? Nunca lo sabremos (153-154).

## 2.6. La intertextualidad «historicista».

Se trata, ahora, de la recuperación de toda una época, con sus modos específicos de pensar, remitiendo para ello al entramado literario de ese momento, tal y como ha planteado José Luis Corral con *El salón dorado* (1996), con páginas brillantes dedicadas al mundo bizantino, a la curia romana, al esplendor de la cultura árabe<sup>31</sup>, conforme a las previsiones apuntadas en el subtítulo: *De Constantinopla a la España del Cid. Una novela del siglo XI*; el empeño es magnífico, puesto que se trata de poner en pie un siglo crucial de referencias culturales, que convergen simbólicamente en ese «salón dorado» de la Aljafería de Zaragoza, la Ciudad Blanca, que ayudara a construir el protagonista de la obra y que, al final de la misma, es ocupado por Alfonso I, ya separado de la doña Urraca que novelara Ortiz, puesto que corre el año de 1118:

Al penetrar en el Palacio, los ojos de Juan contemplaron de nuevo las paredes de aquel maravilloso edificio en cuya construcción había intervenido hacía ya cincuenta años<sup>32</sup>. Los patios y jardines en los que antaño tintineara el agua cantarina, el agua de las albercas estaban ocupados por caballos, soldados encorazados y barones y caballeros cristianos que bebían vino y deglutían enormes pedazos de asado. Recordó que había sido edificado bajo el signo de Piscis, el de la exaltación de la sensibilidad, de la nostalgia por el pasado, de la curiosidad por el futuro y de la intensa fantasía, la creatividad y la musicalidad.

En el Salón Dorado, cuyas paredes habían sido desposeídas de sus placas de bronce y mostraban los yesos descarnados, el rey Alfonso reposaba sentado sobre el trono de al-Muqtádir. En sus manos sostenía una carta del papa Gelasio II que desde Arlés

<sup>31</sup> Barcelona, Edhasa, 1996.

<sup>32</sup> Ésta es una de sus primeras ensoñaciones en boca de al-Muqtádir: «Creo que no hay un lugar mejor. El nuevo palacio se levantará en el interior de la alcazaba de la Almozara. Será un paraíso dentro de los muros militares, un edén en la tierra, un jardín entre los campos y los frutales», 291.

escribía a los cruzados dándoles ánimos para mantener el coraje, deseando la próxima conquista de Zaragoza (619).

Éste es uno de los múltiples documentos que atraviesan el texto y, enseguida, se leerán las capitulaciones de rendición de la ciudad; pero sin el mundo de los libros no hubiera sido factible esta reconstrucción de vida y de tiempo que logra afirmar José Luis Corral; de ahí, el acierto de convertir al protagonista, al esclavo Juan, en un esmerado copista, polígloto además, que gracias a estas habilidades será bien recibido, y medrará de forma extraordinaria, en cada uno de los marcos políticos y culturales por que su vida discorra, siendo el primero de ellos la biblioteca de Bizancio, en la que trabaja -y se forma- bajo los dictados de Demetrio:

La tarea de Juan se limitaba a recoger y limpiar los libros que los lectores consultaban a diario. La biblioteca era considerada por Demetrio como el principal tesoro y los códices eran joyas que había que cuidar con sumo esmero. En apenas un mes ya había aprendido, a fuerza de repetirlo una y otra vez en su cabeza, cuál era el sitio de los libros más solicitados y los bibliotecarios le permitían colocarlos en sus estantes, siempre bajo la supervisión de alguno de ellos (59-60).

Juan es lo que lee en esos libros, configura su carácter amoldándolo a las materias que, con paciencia, el bibliotecario le va permitiendo descubrir; aquí, la intertextualidad está referida a todo un orden de saber que conforma el carácter del personaje principal, afirmado en Roma con la misma labor pero con otro ambiente<sup>33</sup>, hasta alcanzar la Ciudad Blanca, en la que trabajará como preceptor, se sumirá en una nueva biblioteca<sup>34</sup> y transformará

---

<sup>33</sup> «León abandonó por completo su dedicación al trabajo y el escritorio cayó en una súbita atonía. Los copistas mantenían el horario de siempre, acudían cada mañana tras el desayuno y los maitines a su puesto, pero nadie repartía sus tareas. En los estantes se acumulaban las obras por copiar y los iluministas dedicaban su tiempo a dibujar con detalles grotescos las iniciales mientras los escribas ocupaban las horas vacías en charlar de temas profanos que hasta entonces no habían comentado. Algunas biblias habían quedado interrumpidas; hacía falta casi un año de trabajo de una persona para acabar una sola de ellas. Los amanuenses, que antes copiaban de tres a seis folios diarios, no completaban ahora siquiera uno. El propio Juan había lentificado la corrección de dos obras no muy bien traducidas del griego al latín: una *Vida de Santa María Egipciaca*, en versión latina de hacía doscientos años de Paolo el Diácono y *La Pasión de los Cuarenta Mártires de Sebaste*, traducida por Giovanni de Nápoles en el año 900», 191-192.

<sup>34</sup> «Juan se dirigió a los ficheros y revisó las primeras fichas. La biblioteca estaba

de tal modo su identidad que acabará abrazando la ley del Islam, en un proceso de plena absorción de la nueva cultura a la que debe enteramente su ser, de donde la integración de los diferentes nombres que lo designan:

-Serás Juan ibn Yahya al-Tawil, como *laqab*, significando tu elevada estatura, y al-Rumi, como si fuera tu *nisba*, aunque no podamos considerarla como una *nisba* auténtica al no estar dentro del territorio del islam -intervino Yahya-. Es decir, desde ahora eres Juan, del linaje de Yahya, el Alto, el Romano. Así es como todos te han de nombrar (309-310).

José Luis Corral, en suma, ha logrado construir un personaje forjado a través del conocimiento descubierto en los libros, en esas espléndidas bibliotecas que moldean su vida.

Otro es el propósito de Moisés de las Heras en *Escuchando a Filomena* (2000); en esta novela, las relaciones amorosas entre Alfonso XI y doña Leonor de Guzmán dan pie para que un viejo criado, Gutier García, recuerde la amistad que le uniera a Juan Ruiz -a quien ayuda a construir el *Libro de buen amor*- o a don Juan Manuel<sup>35</sup>:

Cada vez que venía, corregíamos los versillos que me daba para que los repasase y se me iba con él la obsesión. A mí, lo mismo me daba entonces. Igualmente leía el gracioso Apuleyo que al Tácito o al Persio, que pasaba copia de *El conde Lucanor* a mi amigo adelantado, que trasladaba el *Libro de Aleixandre* a otro amigo mío, o lo mismo inventaba un libro que glosé de un caballero de caballería, que se llamó Zifar, y que imité al modo de la vida de San Eustaquio y los *Remedios Portuitorum (sic)*, y que regalé ya hace mucho a don Ferrán Martínez para que se entretuviera (110-111).

---

catalogada por temas y dentro de cada tema por autores. En el exterior de la puerta de cada armario había colgada una hoja de papel de los libros que contenía. Le abrumó la cantidad de obras que desconocía y de autores de los que nunca había oído hablar. En filosofía, derecho, matemáticas o ingeniería las bibliotecas de Constantinopla eran superiores, pero la de Abú Yalid las superaba con amplitud en textos de astronomía, religión y poesía. Esta biblioteca era reputada por sus enciclopedias. Allí se guardaba una copia de los cuatro primeros libros de las *Antigüedades* de Varrón, el primer diccionario enciclopédico, una versión en árabe de las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla, recién traducidas del ejemplar en latín que conservaba el monasterio cristiano de las Santas Masas; había también una copia casi completa del compendio *De Rerum Natura* de Beda el Venerable y se había encargado una copia de la *Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza*, el más completo elenco del saber entre los musulmanes», 239.

<sup>35</sup> Barcelona, Muchnik Editores, 2000.

Los alardes de la invención narrativa pueden deparar sorpresas de este calado que harían, desde luego, cambiar los manuales de historia literaria.

No siempre tiene que haber un trasfondo letrado; en otras ocasiones puede reconstruirse una *imago mundi* tal y como plantea Fulgencio Argüelles en *Los clamores de la tierra* (1996), dedicada al reinado del feroz Ramiro I, con pocas referencias literarias claro es, pero con múltiples alusiones al afán constructor del monarca al que se debe el apelativo de «arte ramirenses»<sup>36</sup>.

## 2.7. La intertextualidad contextual.

Se puede hablar de este caso cuando lo que se recrea es el ámbito referencial del que surgen algunas de las obras emblemáticas de nuestra literatura medieval; tal es lo que pretendió conseguir Fernando Fernán-Gómez con *El mal amor* (1987), que no es desde luego su mejor obra, pero que transmite en ocasiones, aunque sólo sea por el uso de pasajes -modernizados- del *Libro de buen amor*, la sensación de conocer por dentro al Arcipreste, aunque el retrato que del mismo se fije sea puramente goliárdico, como lo demuestra una de las escenas iniciales en la que es reprendido por el secretario de su tío, el obispo de Sigüenza, bailando sobre una mesa de una taberna:

Zapateaba yo con garbo y viril energía sobre las tablas de la mesa, remangada la sotana hasta las rodillas -no más- y al ritmo del zapateado decía, que no cantaba, una serie de coplas de las mejores que yo había compuesto; y las decía en vez de cantarlas para que el sonido de la música no hiciese perder la intención de las palabras: «Amad a alguna monja, seguid este consejo: / no se casará nunca y no dirá al concejo / -pues su amor es prohibido-; "De mi amante me quejo". / Tendréis un amor largo, que morirá de viejo» (19)<sup>37</sup>.

Como se comprueba, en este caso, un texto utiliza otro para contrahacerlo, imitando con ello el proceso de parodización de géneros a que se entrega también Juan Ruiz y acertando, bien que por casualidad, en el hecho de que las estrofas de cuaderna vía malamente se podían cantar cuando habían sido compuestas para ser recitadas.

<sup>36</sup> Madrid, Alfaguara, 1996.

<sup>37</sup> Barcelona, Planeta, 1987. Fue semifinalista el año en que Eslava Galán ganó este galardón con *En busca del unicornio*.

Juan Carlos Arce en *Melibea no quiere ser mujer* (1991) acomete un experimento similar<sup>38</sup>, al reconstruir la vida de ese bachiller Fernando de Rojas desde el momento en que cae en sus manos -con crimen de por medio- el manuscrito del «antiguo auctor» y decide continuarlo, enfrentado a una dura persecución que contra él lanza el inquisidor fray Pedro, pero ayudado por la persona que había compuesto ese Auto I<sup>39</sup>; la sorpresa se produce cuando el bachiller descubre que el enigmático «auctor» es una prostituta de la que se había enamorado, conocida como la Lisona, y que le revela su identidad al entregarle, como prueba, el *De remediis* de Petrarca, sumiéndole en estos desconcertantes razonamientos:

Fernando iba pensando que aquello que había visto no había tenido lugar realmente, que soñaba, que habría que despertar de inmediato. Una mujer con letras, lectora de latines, era trasunto del infierno, se decía a sí mismo. No era posible imaginar una meretriz, sabia de su oficio, conocida por el buen uso de su arte, escribiendo la comedia de Calisto y Melibea. Ninguna mujer del mundo era capaz de aquello (...) Pensaba que sólo una mujer acogida en una casa de tratos podía tener tanto que decir sobre los amores incautos y sobre las alcahuetas. Pero era especie de locura lo que estaba pensando. Si admitía que ella era en realidad la autora del manuscrito, estaba admitiendo que en una sola persona se reunía lo que él pensaba que era amor y también su admiración. En una sola persona había encontrado acomodo su pasión de hombre, su admiración de lector y, en una sola persona, estaba la meretriz, el talento, el escritor, la Lisona y el mayor prodigio que vieron los siglos (122-123).

La escena corresponde a un capítulo que se titula «Quince días de unas vacaciones» que, como es sabido, resultaron bien provechosas, puesto que en ellas, y no solo como se creía, sino mano a mano con esta culta mesalina, da remate a la *Comedia*, ingeniándose las después para publicarla pese a los esfuerzos de la Inquisición por evitarlo. La intertextualidad es aquí, también, metaliteraria al construirse un libro en el que se explica cómo se escribe el otro libro.

---

<sup>38</sup> Barcelona, Planeta, 1991.

<sup>39</sup> Ver M<sup>a</sup> Victoria Sáez Pascual, «El componente enigmático de *La Celestina* y la audacia imaginativa de Juan Carlos Arce: poderosos alicientes para jóvenes lectores», en «*La Celestina*» V Centenario (1499-1999). *Actas del Congreso Internacional*, eds. F.B. Pedraza, R. González Cañal y G. González Rubio, Cuenca, Univ. Castilla-La Mancha - Cortes de Castilla-La Mancha, 2001, págs. 511-518.

## 2.8. *La intertextualidad textual.*

De intertextualidad pura puede considerarse el caso de aquellas novelas en las que se reconstruye un texto real, adoptado como base para amplificar las posibilidades argumentales que en el mismo se encuentran; tal es lo que ocurre en *La peregrina* (1999) de Basilio Losada<sup>40</sup>, en la que se recrea una de las *Cantigas de Santa María*, la n.º 268, dedicada a una «dona filladalgo de França» que acude en romería ante la imagen de Vila-Sirga para curar de su mal, porque «avia todo-los nenbros do corpo tolleitos», un poema que se ofrece además como pórtico de apertura de la obra. También, como si se quisiera insertar un espejo dentro del libro que mirara hacia la época del que surge, la propia figura de Alfonso como instigador de este conjunto mariano aparece en la obra:

Fue un invierno feliz como no recordaban otro. Y se hubieran quedado allí, que no les faltaron propuestas y ofrecimientos, de no ser por la niña, que soñaba con la llegada de la primavera y la prosecución de la andanza hasta Villasirga. Un peregrino que volvía de Compostela y pasó una noche en las cuadras del castillo, contó la historia de una dama de Francia que perdiera de niña la visión, hasta que por mediación de la Virgen Blanca de Villasirga la recuperó y decidió entonces pasar la vida en el Camino, aconsejando a cuantos tullidos, ciegos o lacerados se topaba que confiasen en aquella Virgen de Villasirga, que obraba milagros insólitos, hasta el punto de que habían construido en el pueblo un enorme santuario en el estilo nuevo que venía del norte, y las gentes abarrotaban el lugar y todos asistían a prodigios memorables, día sí día no, y hasta los juglares cantaban aquellos milagros, y un rey los recogió en un libro: «Esto foi en aquel tempo que la Virgen comenzou / a facer en Vilasirga miragres, per que sanou / a muitos de enfermidades, e mortos resuscitou» (107-108).

Este proceso ya había ocurrido con algunas cantigas alfonsíes, prosificadas para propiciar otro grado de conocimiento, aunque no, como es lógico, con la dimensión narrativa aquí apuntada.

## 2.9. *La intertextualidad narrativa.*

De mayor complejidad es el proceso contrario, es decir cuando se proyectan sobre el presente los mecanismos narrativos y las

<sup>40</sup> Barcelona, Grijalbo, 1999, con prólogo de José Saramago.

referencias argumentales de un texto medieval, acomodadas a otras situaciones y a otros personajes, pero propiciando siempre un fácil reconocimiento de los modelos de que se parte, ya que se insertan reflexiones internas -de nuevo, textos dentro de textos- que propician esa identificación de registros; tal es la propuesta que plantea Manuel Vázquez Montalbán en *Erec y Enide* (2002); ni una sola de sus líneas de acción narrativa ocurre en los siglos medios, sin embargo, sin la trama de este *roman* artúrico de Chrétien de Troyes no podría entenderse lo que sucede en el orden de la realidad argumental<sup>41</sup>. La novela se conforma, además, como un cruce continuo de textos, desde el momento en que al abrirla, al igual que en *La peregrina*, se transcribe, como apertura de sentidos, la cantiga de Mendinho «Sediam'eu na ermida de San Simión»; sus estructuras rítmicas, su *leixaprén*, su estribillo conducen directamente a la conciencia del primero de los protagonistas, un catedrático emérito de románicas, un tal Julio Matasanz, que va a recibir en ese enclave geográfico tan singular, la isla de San Simeón, un homenaje internacional a su obra y a su figura:

El premio Carlomagno se despierta. Ha formado parte, supongo, de mis sueños y está ahí, a mi alcance. Sólo he de levantarme para ir a recogerlo a Maguncia o Bruselas, está por decidir, al comienzo de la próxima primavera. Lo recuerdo cada día cuando amanezco y me imagino recibéndolo, incluso tengo ya pensado el eje del pequeño discurso que debo pronunciar. Voy de discurso en discurso aunque los llame conferencias y mañana, precisamente mañana, 23 de diciembre, he de pronunciar uno sobre *La transubstanciación mítica de Erec y Enide* (9).

No sabe que las vidas de dos seres se van a ajustar al recorrido argumental del *roman* de Chrétien, dos jóvenes -profundamente enamorados- que van a sufrir un duro proceso de purificación, arrostrando los mismos peligros que la pareja artúrica; uno de ellos es su ahijado, Pedro, que ha renunciado a una brillante carrera de investigador, para alistarse como médico de una ONG, junto a su enamorada Myriam, en una utópica misión de liberar a los pueblos más pobres de Hispanoamérica del hambre y de las enfermedades; en sí, su comportamiento se asemeja al de Erec, puesto que, de hecho, está huyendo de unas imposiciones morales y sociales que le exigían desligarse de esa joven para alcanzar una

<sup>41</sup> Barcelona, Areté, 2002.



supuesta perfección a través del cumplimiento de sus condiciones o virtudes académicas, tal y como recuerda la esposa del catedrático, contrafigura de la reina Ginebra:

Fue en una sobremesa, y Julio estuvo controladamente impertinente cuando se dirigió a Pedro y le dijo:

-Tú has hecho una brillante carrera de medicina y una oscurísima poscarrera de medicina. ¿Ejercerás como médico algún día? ¿No le animas tú a que lo haga?

Myriam fue adquiriendo expresión de pocos amigos y Pedro se quedó en silencio. Meses después se iban y no se despidieron de él, con la excusa de que estaba volviendo de o marchándose a un congreso. Así han quedado en mi vida Pedro y Myriam, como mi obra inacabada, si bien Julio los ha desterrado a las tinieblas exteriores (53).

Este joven quiere demostrar lo contrario y se lanza a recorrer un peligroso itinerario de aventuras en que, con más maña que fuerza, tendrá que liberar a Myriam, como Erec hacía con Enide, de los distintos peligros que les aguardan; estas situaciones están extraídas de la trama narrativa del *roman* del siglo XII, traspuestas a unos núcleos argumentales que pueden ser reconocidos porque, como se indicaba antes, el catedrático y padrastro de este joven pronuncia una conferencia -insertada en la novela como puro intertexto, distinguido con otro cuerpo de letra y margen más estrecho- en que, a la vez de recordar el argumento de la obra, establece ya una vinculación con su presente, delimitando los sucesos a que se están enfrentando su ahijado y su compañera:

No cuesta mucho adivinar la hechura de *road movie* que tiene *Erec y Enide* y lo cercana que puede estar de algunas historias de suspense amoroso tratadas por el cine o la televisión y el hecho de que termine bien tras la peripecia que de hecho sirve para sancionar el *happy end*, *La alegría de la Corte*, no debe condenarla como obra virtuosa menor, la sanción más habitual que ha recibido esta primera novela de Chrétien. Si se pudiera aceptar, a manera de hipótesis lúdica, el juego de trasposición de época, yo afirmaré que *Erec y Enide* podría ser la novela más imperecedera de todas las de Chrétien porque es una fábula en la que los elementos arcaizantes pueden tener una lectura simbólica adaptada a la conciencia receptiva de los seres humanos de hoy y los propios personajes son propuestas míticas que no dependen de referentes míticos superiores (109).

El lector, que ya ha pasado por varios capítulos en los que se

han desplegado las aventuras de Pedro y Myriam, comprende que esa «trasposición de época» no es «lúdica» sino cierta, que está ocurriendo en la realidad y que el repaso de las situaciones argumentales que enseguida se realiza establece el orden de pruebas a que esos personajes del siglo XX deben ajustar sus vidas:

Hagamos un repaso de iconos excepcionales, como los enanos, los caballeros ladrones, los cinco caballeros agresivos, el conde de Galván, el rey Guivrete el Pequeño, gigantes felones, el conde de Limours, el combate final para liberar a Maboagraín de su encantamiento, todos ellos, a pesar del hieratismo descriptivo que caracteriza el renacimiento de la novela en la Baja Edad Media, son prototipos de conducta por encima de las épocas. Aquí no aparece nada sobrenatural (109-110).

Como tampoco lo aparecerá en el conjunto de peripecias a que deberán enfrentarse esos dos jóvenes médicos, que regresan al final al espacio familiar -este viejo catedrático representa a un decadente Arturo, del mismo modo que su mujer a una herida Ginebra-, a una finca llamada precisamente *La alegría de la Corte*, para triunfar sobre todos.

A este grupo podría adscribirse también una de las primeras novelas de Paloma Díaz-Mas, *Tras las huellas de Artorius* (1984), que parte de un breve texto hagiográfico, ofrecido como lógica apertura narrativa, una *vita* del penitente -pero agónico enamorado de la belleza- Florio compuesta por un tal Artorius<sup>42</sup>, sobre la que va a realizar su tesis doctoral una joven investigadora que refiere los lances de su vida, a la par que va avanzando en su meticuloso trabajo de búsqueda de datos y de materiales muy diversos -que se transcriben porque son reales y, de nuevo, actúan como textos dentro de textos- para poder contextualizar la enigmática historia, que va involucrándose, sutilmente, en la vida de la doctoranda.

## 2.10. *La intertextualidad metaliteraria.*

En la gradación que se ha construido a lo largo de estos epígrafes, se ha procurado mostrar la complejidad con que funcionan los mecanismos que denotan las relaciones que entre textos se producen en estas obras de temática medieval, hasta el punto de demostrarse como uno de los principales artificios de esta producción. Como corolario final, se van a incluir en este

---

<sup>42</sup> Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1984.

apartado aquellos casos en que no se produce una remisión de una obra a otra, dando igual la orientación presente y pasado, sino que el experimento de recreación va a referirse a la recuperación de lo que podría llamarse el espíritu vivo de lo medieval, es decir esa parte de identidad de los autores que va quedando afectada por el conocimiento que propician las obras medievales; ello es así por diversos motivos, o bien porque el escritor sea un medievalista y tenga, entonces, un contacto permanente con las obras que estudia y explica en su vida profesional, tal y como sucede con Paloma Díaz-Mas, en el ámbito de la filología, o con José Luis Corral, en el de la historia, o bien porque el novelista propenda a sumergirse, por querencias personales, en ese dominio de los siglos medios al que accede por medio de sus lecturas o de sus ensoñaciones, como ocurre con Ana María Matute.

Se cita a estos pocos autores porque tampoco son tantos los que logran transmitir a sus textos esa visión del mundo medieval, configurada como una síntesis de valores y de actitudes que tienen que ser verificadas mediante el ejercicio de la escritura. No hay aquí, por tanto, un texto que sirva de referencia para la obra narrativa, sino una suma de textos o de conocimientos que podrá ser o no descifrada en función de la «competencia receptiva» que el lector pueda poner en juego; es lo que se afirma con ese despliegue de bibliotecas al que ajusta Corral la construcción del carácter de su héroe.

Los textos de Ana María Matute no establecen una relación directa con textos o con grupos genéricos, sin embargo aseguran un prodigioso descubrimiento del orden medieval, al profundizar en las conciencias de aquellos seres cuyas vidas se refieren; así sucede en *La torre vigía* de 1971 o en *Olvidado rey Gudú* de 1996; curiosamente, Matute había permanecido en silencio a lo largo de estos veinticinco años, que se conectan entre sí mediante dos portentosas recreaciones no de una época ni de un período, sino de un espíritu, como se ha indicado, de una forma de entender el mundo, de construirlo.

Con todo, *La tierra fértil* (1999) de Paloma Díaz-Mas es la mejor de estas producciones en la que se alcanza una perfecta simbiosis entre lo que podría llamarse el significativo medieval -sus formas narrativas, sus recursos estilísticos, sus paradigmas y sintagmas- y el significado -las líneas de contenido, los órdenes genéricos que se despliegan<sup>43</sup>. Por decirlo de un modo rápido: en *La tierra fértil*

---

<sup>43</sup> Barcelona, Anagrama, 1999.

está toda la literatura medieval actuando como soporte referencial para levantar ese mundo; ello propicia que, a lo largo de su lectura puedan ir reconociéndose -según la «competencia» que cada uno posea- múltiples géneros literarios que se van vinculando a la cotidianidad de los hechos de los múltiples personajes que cruzan esta novela, rodeando al héroe central, don Arnau de Bonastre, prestándoles los esquemas necesarios para poder pensar y, sobre todo, existir conforme a las líneas ideológicas que transmiten los verdaderos textos medievales.

Lo que diferencia esta novela de las anteriores es que las relaciones intertextuales no se quedan sólo en el nivel del contenido, que sería el proceso normal visto hasta ahora, o en el de una expresión que puede ser más o menos arcaizante para dar sabor de época al texto; Paloma Díaz-Mas logra algo tan esencial, y difícil a la vez, como es la creación de un discurso narratológico, de una voz narrativa en la que se funden e integran los procesos de recitación con que las obras medievales eran entregadas a su público; no es lo mismo tomar como referencia un texto e imitar sus recursos, como hace magníficamente Juan Eslava en *En busca del unicornio*, que procurar reconstruir la conciencia recitativa de esos productos literarios que eran creados conforme a unas expectativas que debían ser satisfechas. No son los asuntos o temas medievales, entonces, los que prestan consistencia a esta novela, sino el decir con que el narrador va articulando la trama de hechos; porque lo fácil es narrar en primera persona y que esa voz homodiegética vaya plegándose a textos que actúan como soporte del argumento (la crónica particular con respecto a las memorias de Juan de Olid en el caso de Eslava), pero no se había intentado, hasta esta novela, configurar ese sistema de lectura medieval a imagen y semejanza del modo en que tendrían que actuar los recitadores -los profesionales, no los juglares sino los «fabladores» dotados de un saber clerical- de las obras narrativas, ya en verso, ya en prosa.

Porque este narrador no sólo cuenta, sino que piensa cómo han de ser entendidos los hechos de los que habla, los explica para que puedan ser asimilados y convertidos, sobre todo, en valores; se preocupa de que el público que le oye -tras el que se encuentra agazapado el lector del presente- sepa sacar la enseñanza oportuna, la ejemplaridad, de aquello que se le está refiriendo; hay una riquísima gama de fórmulas de oralidad para afirmar este proceso y hay, sobre todo, un modo específico de pensar a través de esos recursos; por poner un solo caso, puede verse el modo en que se

difunde un suceso para que el auditorio -que incluye a los lectores- pueda entender su verdadero sentido:

Hay en Gerona una iglesia que llaman de Sant Feliu, donde está el cuerpo del glorioso San Narcís, que fue obispo de la ciudad y sufrió martirio por defender la fe de Cristo. Dicen que los franceses, con su locura y su soberbia, abrieron el sepulcro del santo pensando que dentro habría joyas o monedas que pudieran robar: mirad qué acción de cruzados, que dicen que vienen a salvar la cristiandad y profanan los huesos de los santos (515).

Aparte de este proceso, la acción principal ocurre en una corte, la del señor de Bonastre, que debe asentarse sobre un modelo específico de cortesía, en la que se dé acogida a estas formas de entretenimiento letrado, porque de su audición depende el orden de formación que ese ámbito cortesano tiene que garantizar; esto es así ya en la Edad Media y desde la *Partida II* al prólogo del *Cancionero de Baena* abundan las referencias al modo en que el ocio debe ser encauzado a través de estos esquemas de recitación; ello es lo que propicia que en el interior de esta obra los propios personajes, no sólo el narrador principal, actúen como recitadores de historias, porque ese mundo evocado así lo precisaba; tal es la imagen que se ofrece del entramado curial de don Arnau una vez que ha logrado recuperar su señorío y unir al mismo el de su enemigo don Bertrán de Guerau:

Había en el tesoro del señor de Guerau algunos libros muy hermosos, que contaban historias de caballería en versos muy bien rimados, y algunas noches don Arnau se los hacía leer por Laudes, que en esto era muy hábil; porque, aunque era extranjero, hablaba el más hermoso catalán del mundo y tenía la voz clara y mucha gracia para leer, fingiendo distintas voces y dando a cada razón su entonación precisa. Otras veces mandaba el señor armar tablas en su sala y juntaba a sus caballeros y a Laudes y don Vidal para convidarlos a cenar con él, y tras la cena se contaban historias junto al fuego, y por la Natividad hizo venir a unos músicos que les alegrasen las veladas. Con estas cosas fue pasando el invierno, que incluso con esos esparcimientos se hizo largo y lengo (182).

Es una de las mejores reconstrucciones que podía trazarse para recrear la cotidianidad -esas formas de vida privada- de las cortes medievales, porque, asegurado este marco mediante esta presentación, Díaz-Mas amplifica la escena perfilada en distintos momentos de la obra; así, en esa corte se leen historias caballerescas,

sobre todo para lograr que un caballero novel, Joan Galba, asimile los valores de la orden con que es investido, un tanto a regañadientes, por don Arnau, mostrando, con este propósito, la reacción sentida al desvelar los significados de ese texto:

Y aunque estaba la historia escrita en una lengua para él nunca usada -pues no es lo mismo el cómo se habla en el trato de todos los días que lo que se pone en los libros-, Joan Galba la entendió muy bien y le agradó mucho, porque Laudes la leía con tanta gracia que parecía enteramente que estaban allí mismo los caballeros hablando con el payés de Persesval, que él hacía las voces de cada uno tan propiamente como si las hubiera oído.

De aquella forma se inició Joan Galba en el conocimiento de la caballería y de las gestas de los caballeros de otro tiempo (378).

Es decir, de la forma que se recomienda en la *Partida II*, cuando se señala que a los caballeros, «cuando comién», se les debía leer «las estorias de los grandes fechos de armas que los otros fezieran, e los sesos e los esfuerços que ovieron para saber vençer e acavar lo que querièn» (Título XXI.xx). En esta *Partida* también se explica que, en ocasiones, después de la cena, los caballeros pueden tomar «placer y gasajado», mediante el «retraer» y un «jugar de palabra» que consiste en burlarse unos de otros diciendo lo contrario de lo que es verdad, «como si fuere cobarde dezirle que es esforçado, jugarle de cobardía» (Título IV.xxx). Este proceso genera una de las escenas más felices de la novela en que tras las primeras y afortunadas armas de este Joan Galba, sus compañeros de armas, incitados por el señor del castillo, «juegan de palabra» con él ante su sorpresa:

Acabada la cena, se levantaron las mesas y el señor empezó a departir con sus caballeros. Tal como suele suceder en estos casos, empezaron a burlar y a picarse los unos a los otros sobre cómo se había portado cada cual el día del combate, con palabras que parecían reproches y eran en realidad elogios; que ya se sabe que cuando en una ocasión como ésta un caballero le reprocha a otro su cobardía, es para decir por contrario que ha sido valiente, y si uno dice que tal o cual huyó es porque le ha visto batirse como un león defendiendo su guarida; y si le echa en cara que se desmayó al ver las primeras heridas es porque sabe que le destilaba la sangre desde la hoja de la espada por el codo abajo cuando la blandía y aún buscaba enemigos en que teñirla más (466).

Ignorante de esta costumbre, el novel Joan Galba verá

sorprendido cómo los caballeros que le habían enseñado esa disciplina militar de la que tan buenas muestras había dado en el combate, se burlan de él afeándole los honrosos comportamientos que había mostrado:

Joan Galba, como era nuevo en esto, no atinaba a saber cómo tomarse todo aquello; porque no conocía los usos de los caballeros ni sabía que estas bromas son comunes cuando se quiere ensalzar a uno, que se le dice lo contrario de lo que ha hecho (467).

Tras este «gasajado», este mismo grupo de caballeros compite entre sí para contar la historia más divertida o más aleccionadora, refiriendo cada uno de ellos «exemplos», «fabliaux», breves «novellae» o episodios hagiográficos; lo singular del proceso es que estas unidades narrativas constituyen microtextos insertos en una amplia estructura que se ha asentado, de modo previo, en la conciencia recitativa del narrador; aquí la *mise en abîme*, o el juego de las cajas chinas, depende de ese cruce continuo de historias surgidas de la voz de unos seres cuya identidad reposa enteramente sobre su palabra.

Como se comprueba, hubiera bastado con analizar esta última novela de Paloma Díaz-Mas para poder documentar cada una de las categorías de intertextualidad aquí señaladas, porque son continuos los pliegues referenciales que la obra contiene, con remisiones constantes a grupos genéricos medievales e, incluso, a *estorias* tejidas en tapices, con una coherencia narrativa que se involucra en la trama principal<sup>44</sup>.

Si hay una «tierra fértil» en esta novela ésa no es otra que la propia Edad Media de donde derivan las voces y las conciencias de los personajes que la pueblan y la comunican, arrastrando consigo al lector al mismo orden de pensamiento del que ellos han surgido.

---

<sup>44</sup> Así sucede en este caso en que a doña Elisenda Guerau, que va a casar a la fuerza con su enemigo don Arnau de Bonastre, el matador de su hermano, se le regala uno de estos tapices: «-Señora -dijo don Ramón Folc el joven-, este damasco es de los bienes más preciados que tengo, y os lo quiero dar por vuestras bodas como signo de amistad. Todo él está labrado con figuras, no sólo para deleite de los ojos, sino también para que, mirándolo, el hombre piense y aprenda. Miradlo bien, que estoy seguro de que sabréis apreciar la historia que cuenta, y no sólo os agrada a los ojos, sino que calará a lo hondo de vuestro corazón, os servirá de consuelo y os dará fortaleza en esta ocasión», 191. Así ocurre, aunque las consecuencias sean otras de las que aquí en apariencia parecen determinarse; ver para ello pág. 204.

### 3. Conclusiones.

Procede ya, de una manera sintética, recoger cuando menos tres de las ideas principales que han querido demostrarse a lo largo de este análisis.

1) La intertextualidad como discurso y la metaliteratura como artificio se han revelado como dos piezas fundamentales para valorar esta narrativa concreta; en efecto, la Edad Media se inmiscuye en la trama argumental desde el conocimiento que los autores poseen de unos textos básicos o de unos modelos culturales que reescriben en su obra.

2) Más allá de los tres mecanismos de intertextualidad reconocidos por la crítica, deben apuntarse las variaciones aquí apuntadas por cuanto la noción del texto que sirve de referente no debe limitarse sólo a una obra o a unos episodios que puedan reconocerse con mayor o menor nitidez.

3) La intertextualidad es el más valioso de los recursos para generar planos metaliterarios por la posibilidad que ofrece de multiplicar voces narrativas, registros de escritura y microtextos, procesos todos que intervienen en la construcción de los varios y múltiples niveles de sentido que tienen que ser recorridos y descubiertos por el lector.

Con todo, y ya como última idea unificadora de estas conclusiones, ninguno de estos recursos y mecanismos de producción textual ha sido inventado por la novelística moderna; se encuentran ya en los propios textos medievales que, además de ideas, son capaces de sugerir esquemas de desarrollo narrativo y modelos de pensamiento literario.



