

EL COLEGIO DE MÉXICO

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS
Y LITERARIOS

Grisel y Mirabella,
de Juan de Flores

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE

DOCTORA EN LITERATURA HISPÁNICA PRESENTA

Lillian von der Walde Moheno

1995

ASESOR: LUIS ASTEY

A Alan Deyermond

ÍNDICE

NOTAS SOBRE JUAN DE FLORES, EL GÉNERO EN QUE SE INSCRIBE EL TEXTO A ESTUDIAR, Y EL CÓDIGO DE AMOR DE REFERENCIA MÁS COMÚN EN LA LITERATURA CULTA DEL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA	7.
● JUAN DE FLORES	11.
● LA FICCIÓN SENTIMENTAL	23.
● EL AMOR CORTÉS	81.
ANÁLISIS DE <i>GRISEL Y MIRABELLA</i>	115.
● CARTA - DEDICATORIA	127.
● "COMIENZA EL TRACTADO"	149.
● DISPUTA ENTRE GRISEL Y EL 'OTRO CAVALLERO'	177.
● AMOR Y LEY	207.
● COMBATE DE GENEROSIDAD	249.
● PROCESO Y SENTENCIA	297.
● SANCIÓN O PIEDAD	355.
● AMOR Y MUERTE	395.
● LA PASIÓN DE TORRELLAS	425.
	5.

● "ACABA EL TRACTADO" 455.

● *RECAPITULATIO* 481.

APÉNDICE:

ESTILO Y ESTRUCTURA EN LAS FICCIONES

SENTIMENTALES DE FLORES: LA RETÓRICA 487.

● SEGMENTOS NARRATIVOS 493.

● SEGMENTO EXORDIAL 517.

● SEGMENTOS APOSTRÓFICOS 521.

● SEGMENTOS EPISTOLARES 543.

● SEGMENTOS ARGUMENTATIVOS 563.

● CABO 571.

BIBLIOGRAFÍA CITADA 575.

NOTAS SOBRE JUAN DE FLORES, EL
GÉNERO EN QUE SE INSCRIBE EL TEXTO
A ESTUDIAR, Y EL CÓDIGO DE AMOR DE
REFERENCIA MÁS COMÚN EN LA
LITERATURA CULTA DEL OTOÑO DE LA
EDAD MEDIA

Antes de iniciar el análisis de la *Historia de Grisel y Mirabella*, texto que ocupa la mayor parte de mi atención en el trabajo que aquí presento, consideré que era importante situar a su autor y determinar las características más sobresalientes del género literario en que se inserta tal obra. Lo primero fue fácil de hacer, pues sólo resumí las aportaciones trascendentes que se han dado sobre la posible identidad de Juan de Flores e indiqué las obras que seguramente escribió; lo segundo, por el contrario, resultó un poco más laborioso, pues son muchas las perspectivas con respecto a las ficciones sentimentales y, además, en no pocas ocasiones asumí una posición crítica. Finalmente, pensando que lectores no medievalistas podrían interesarse en mi trabajo, quise escribir un apartado con carácter informativo sobre el llamado "amor cortés". Y es que no puede entenderse con propiedad cualquier estudio que tenga que ver con el género sentimental, si no se sabe en qué consistió aquel 'sistema' amoroso que tanto éxito tuvo en los siglos finales de la Edad Media.

JUAN DE FLORES

Hasta hace pocos años no había mayor consistencia en las especulaciones que se hacían sobre la identidad de Juan de Flores, de ahí que editores recientes de *Grisel y Mirabella* y de *Triunfo de Amor* no pudieran sino expresar que

[...] la afirmación de Menéndez y Pelayo: «ningún dato biográfico tenemos de Juan de Flores», sigue siendo hoy insatisfactoriamente cierta.¹

O bien:

[...] poco hemos adelantado en el conocimiento de la personalidad de este escritor, pues sólo se han añadido unos pocos datos nuevos sobre distintos homónimos, que no nos permiten identificar con exactitud y certeza al autor [...].²

¹ Pablo Alcázar López y José A. González Núñez, "Introducción", en Juan de Flores, *La historia de Grisel y Mirabella*. Don Quijote, Granada, 1983, p. 7.

² Juan Fernández Jiménez, "Introducción", en Juan de Flores, *Textos y concordancias de Biblioteca Nacional ms. 22019 y Biblioteca Colombina ms. 5-3-20. "Triunfo de Amor"*. The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1986, pp. 17-18. [Ed. en microfichas].

Sin embargo, con base en la exploración de algunas pistas previas y otras novedosas, Joseph Gwara y Carmen Parrilla García --de manera simultánea pero independiente-- identificaron con bastante probabilidad al escritor y formularon parte de su biografía.³ Con esto, muchas sugerencias anteriores se vinieron abajo, a la vez que ciertas intuiciones críticas obtuvieron sostén.

Es Barbara Matulka la primera investigadora que intentó, con cierto detenimiento, descubrir quién fue Juan de Flores. Llegó a la conclusión de que posiblemente fue noble y castellano:

Darkness shrouds his biography [...]. However, the very nature of his work makes it almost indubitable that he was a courtier of wide and varied culture. This view is strongly confirmed [...]: Bertrand Desmarins

³ Los dos investigadores presentan sus datos en sendos trabajos y en sendas disertaciones doctorales. La tesis de Gwara, *A study of the works of Juan de Flores, with a critical edition of "La historia de Grisel y Mirabella"* (University of London, Westfield College, 1988), permanece aún inédita. La de Parrilla García puede consultarse en la siguiente edición: Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*. Ed. de C. García Parrilla. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988. En lo que respecta a los trabajos, el de Gwara fue publicado en dos partes: "The identity of Juan de Flores: The evidence of the *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*". (*Journal of Hispanic Philology*, 11 (1987) [1988], 103-130 y 205-222). El de Parrilla García apareció publicado como: "Un cronista olvidado: Juan de Flores, autor de la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*", en *The age of the Catholic Monarchs 1476-1515. Literary studies in memory of Keith Whinnom*. Ed. by Alan Deyermond and Ian Macpherson. Liverpool University Press, 1989, pp. 123-133.

de Masan, in a poem of 1508 [...], calls him "le noble seigneur". We may further surmise that he was a Castilian noble. In his *Grimalte y Gradissa* [...], he has his hero, Grimalte, state: "me vuelvo a los reynos de spanya y castellana tierra donde yo natural era", --and since he had identified himself with his hero, these words may be interpreted as autobiographical information.⁴

Asimismo, la estudiosa postuló que el autor se vio favorecido por los Reyes Católicos:

Genealogical dictionaries give extensive information about the noble and widespread family of "Flores" [...]. We are even assured by one genealogist that Flores family enjoyed the high favor of the Catholic Kings [...].

What would lend further color to this association of Juan de Flores with the Catholic Kings is that his collaborator, Alonso de Córdova [...], was in all likelihood the Alonso de Córdova whom we have found listed as a "domestique du roi" in the house hold of Juan II de Aragón, the father of Ferdinand the Catholic.⁵

⁴ *The novels of Juan de Flores and their European diffusion. A study in Comparative Literature.* New York University, New York, 1931, p. xv. Existe otra edición, muy difundida, de 1931: Institute of French Studies, New York. Ésta fue reimpresa en 1974: Slatkine, Genève.

⁵ *Ibid.*, pp. xv y xvi. Matulka asimismo señala que, a la muerte de Juan II, dicho Alonso de Córdova pasó al servicio de los Católicos.

Si bien Dinko Cvitanovic dio crédito a las anteriores hipótesis,⁶ la mayoría de la crítica se mostró cautelosa. Y es que, en lo que toca al punto de la nobleza, no había mayor demostración que un epígrafe a un "Jehan de Flores" que puede ser homónimo del escritor. Sobre el origen castellano, no era fiable otorgar valor probatorio a un elemento de la caracterización de un personaje ficticio. Finalmente, la asociación con los Reyes Católicos carecía de suficientes documentos que la avalaran, y la conjetura de la relación de Flores con el "Alonso de Córdoba" que 'reconstruye' Matulka parecía fundarse en la especulación. Cabe decir que la identificación de Córdoba halló apoyo --con correcciones y precisiones-- en las investigaciones de Pedro M. Cátedra,⁷ pero no hubo confirmación de que este individuo fuera amigo del autor que nos ocupa. Sobre el punto, Gwara comenta lo siguiente:

[...] much of Cátedra's argument [...] is intuitive, and he offers no solid

⁶ Vid. *La novela sentimental española*. Prensa Española, Madrid, 1973, pp. 179-180.

⁷ Vid. "Introducción" [a A. de Córdoba], en *Alonso de Córdoba, "Conmemoración breve de los Reyes de Portugal". Un sermón castellano del siglo XV*. Ed. de P. Cátedra y Ronald E. Surtz. Barcelona, Humanitas, 1983, pp. 16-35.

evidence linking Alonso de Córdoba [...] to Juan de Flores's collaborator.⁸

Vicente Beltrán de Heredia registró a diversos "Juan de Flores"; entre éstos, un clérigo de Sevilla (capellán de Juan II de Castilla, que estuvo en Italia entre 1437 y 1442), un rector de la Universidad de Salamanca (1478), y un vecino de Salamanca, nombrado cronista de los Reyes Católicos (1476).⁹ Pensó que el escritor podría identificarse con el primero de los sujetos mencionados, y rechazó que el cronista y el rector fueran una misma persona.

Pamela Waley, después de analizar las posibilidades para señalar que Flores era oriundo de Aragón, se inclinó por el origen castellano;¹⁰ no obstante, las pruebas no fueron del todo convincentes. Lo que sí resultó muy sugerente fue su proposición, con base en análisis textuales, de que el escritor precede a Diego de San Pedro --por lo

⁸ Joseph Gwara, "The identity..." [parte I], p. 105. Carmen Parrilla García da a conocer nuevos candidatos que asimismo podrían identificarse con el amigo de Flores. (Vid. [Introducción], en J. de Flores, *Grimalte y Gradisa*, [ed. cit.], pp. xxix-xxxv).

⁹ Estos datos aparecen en: *Bulario de la Universidad de Salamanca*, II, y *Cartulario de la Universidad de Salamanca, 1218-1600*, I. Los tomo mediante fuentes indirectas: J. Fernández Jiménez, "Introducción", pp. 18-19, y J. Gwara, "The identity..." [parte I], pp. 107-108.

¹⁰ Vid. "Introduction", en Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*. Tamesis, London, 1971, p. xi.

menos en lo que toca a la relación *Grisel-Cárcel de Amor*.¹¹

Antonio Gargano, partiendo de las fechas de la probable actividad literaria de nuestro autor, se opuso a la identificación propuesta por Beltrán de Heredia e insinuó que Flores podría ser aquel rector de Salamanca, quien a su vez fue cronista.¹² Ésta es la tesis que actualmente priva gracias a las investigaciones de Carmen Parrilla García y Joseph Gwara.

La estudiosa española indagó a varios "Juan de Flores" del siglo XV; entre éstos, a un corregidor, pesquisidor y contino, a un escribano de cámara, a un cronista, y a un rector de la Universidad de Salamanca.¹³ Al cronista le atribuyó el manuscrito anónimo que Julio Puyol editó bajo el nombre de *Crónica incompleta de los Reyes*

¹¹ Vid. "Cárcel de Amor and *Grisel y Mirabella*: A question of priority", *Bulletin of Hispanic Studies*, 50 (1973), 340-356.

¹² "Introduzione", en Juan de Flores, *Triunfo de Amor*. Giardini, Pisa, 1981, pp. 25-27. Juan Fernández Jiménez, después de conocer lo dicho por Gargano, asienta: "Sí queremos dejar abierta la puerta a la posibilidad de que [...] pudiera haber sido aquel cronista real y/o rector de la Universidad de Salamanca, ya que lo que sí podemos afirmar es que nuestro autor era un hombre culto y formado [...]". ("Introducción", p. 19).

¹³ Asimismo notó que "en la Salamanca del último tercio del siglo XV existen varias personas con el apellido Flores pertenecientes a un linaje de tipo medio, formado por caballeros e hidalgos". ([Introducción] a su edición de *Grimalte y Gradisa*, p. xvii).

Católicos,¹⁴ y expuso por qué también puede él ser el rector, sin excluir que haya alguna relación con el escribano.¹⁵ Finalmente, señaló las razones para identificar al escritor con el cronista-rector, las cuales fundamentalmente tienen que ver con varias características de la *Crónica incompleta*.¹⁶

Joseph Gwara redactó muchas y muy interesantes páginas con el fin de demostrar que el autor de dicha *Crónica* es el mismo que escribió *Grisel y Mirabella*, *Triunfo de Amor* y *Grimalte y Gradissa*.¹⁷ Hizo una detallada investigación de varios aspectos del documento historiográfico que muestran alguna vinculación con lo que

¹⁴ Vid. "Un cronista olvidado...", así como [Introducción], p. xiii.

¹⁵ Vid. [Introducción], pp. xv-xvi y xx-xxi.

¹⁶ Vid. *ibid.*, pp. xxii-xxiv.

¹⁷ El crítico asimismo piensa que debe atribuirse a Juan de Flores *La coronación de la señora Gracisla*. (Vid. el capítulo I de su tesis doctoral, así como "The identity...", parte I, pp. 109, 124-125, 130 y, parte II, p. 220). Sin que haya dedicado tiempo a comprobarlo, la "intuición" de la que habla la Estilística me lleva a cuestionar dicha atribución. Y es que el autor de *Gracisla* es un mal escritor, a diferencia de Flores. Es cierto que hay copias de estilo e incluso textuales de las obras de Flores, pero también las hay, por ejemplo, de *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro --como lo notó Keith Whinnom en su edición del texto. (Vid. "Introducción", en *Dos opúsculos isabelinos: "La coronación de la señora Gracisla" (BN ms. 22020) y Nicolás Núñez, "Cárcel de Amor"*. University of Exeter, Exeter, 1979, p. xxvi).

se conocía de Flores; después de su estudio, la atribución parece indudable.¹⁸ Gwara asimismo exploró los elementos de la *Crónica* que permiten asociar a su creador con otros de los candidatos que se han aducido para identificar al escritor de las ficciones.

Y dice:

As I intend to show, several passages of the text suggest that Flores's appointment as royal chronicler was ancillary to his main occupation as *corregidor*, and that for one year in 1478 he was elected to the rectorate of the University of Salamanca.¹⁹

En conclusión, Carmen Parrilla García y Joseph Gwara han mostrado que parece cierto que el escritor Juan de Flores fue salmantino, y que se desempeñó como cronista y rector de la Universidad de Salamanca. Efectivamente, pues, fue castellano, de la baja nobleza y estuvo cercano a los Reyes Católicos. Es probable que asimismo haya laborado como corregidor, pesquisidor y contino, sin excluir del todo que pudiera haber sido escribano en algún momento. Su actividad literaria se concentró en el último cuarto del siglo XV, muy posiblemente hacia principios de dicho periodo. Y

¹⁸ Remito a los trabajos de Gwara arriba señalados; es, ciertamente, mucho más accesible el artículo. Cabe decir que, aun sin conocer las valiosas exposiciones de Parrilla García y de este crítico, al especialista en Flores no puede menos que sorprenderle la semejanza estilística entre las obras del autor y la *Crónica*.

¹⁹ "The identity..." [parte II], p. 214.

ésta, también, es una aportación de ambos investigadores --si bien ya había sugerencias previas en este sentido.

Para Barbara Matulka, *Grisel y Mirabella y Grimalte y Gradissa* se escribieron entre 1480 y 1485.²⁰ En lo que toca a *Triunfo de Amor*, la erudita negó su existencia sin consultar el manuscrito del que dieron noticia Pascual de Gayangos y Enrique Vedia en la versión castellana de la *Historia de la literatura española* (1854) de George Ticknor.²¹ Este descuido no fue superado en más de cuarenta y cinco años, pues ningún especialista en Flores se acercó a la Colombina. Sólo se dio crédito a lo apuntado por Gayangos y Vedia cuando en 1977 Keith Whinnom informó de un volumen que adquirió la Biblioteca Nacional de Madrid en 1976, el cual contenía --entre otros-- un manuscrito de *Triunfo de Amor*.²² Para 1981 --por primera vez en tantos siglos-- apareció publicado el texto de *Triunfo*, gracias a la esmerada edición

²⁰ *Vid. op. cit.*, pp. xiv y 452-458.

²¹ *Vid. ibid.*, pp. 441-442. Se trata del manuscrito de la Biblioteca Colombina, que fue consultado por Gallardo en 1809.

²² Whinnom indicó el contenido de la adquisición en un congreso de hispanistas. El resumen de su comunicación apareció en 1977 (*La Corónica*, 130-131). Para una descripción más en detalle de los manuscritos, *vid.* su "Introducción" a *Dos opúsculos isabelinos...*, pp. vi-xi.

de Antonio Gargano, quien con base en las alusiones históricas contenidas en la obra estableció como lapso probable de su composición entre 1470 y 1485.²³ Algunos años después, Joseph Gwara reducirá mucho las fechas: "between 13 September 1475 and 21 May 1476".²⁴ En lo que respecta a las otras dos ficciones, Waley --como lo indiqué-- sugirió la mayor antigüedad de *Grisel* con respecto a *Cárcel* de San Pedro, y Pedro Cátedra --de acuerdo con su cuestionada identificación de Alonso de Córdoba-- se inclina por un lapso previo a 1480 para *Grimalte*. Las investigaciones biográficas de Parrilla y Gwara conducen a pensar que las creaciones literarias de Flores efectivamente son anteriores a las de San Pedro, pero aún no se precisan los años. No obstante, de ser cierto que *Grisel* precede a *Grimalte* y a *Triunfo*, podría fecharse su redacción *circa* de 1475.²⁵

²³ *Vid.* "Introduzione", pp. 20-24. El más reciente editor, Juan Fernández Jiménez, no aporta algo nuevo. Prolonga dos años: entre "1470 y 1487". ("Introducción", p. 21).

²⁴ "The date of Juan de Flores' *Triunfo de Amor*", *La Corónica*, 16 núm. 2 (1987-88), 93. Sé que el crítico ha hecho correcciones a su nota, pero desconozco la índole de éstas. Las fechas citadas, no obstante, son las que sin lugar a dudas propone.

²⁵ Para Pamela Waley casi definitivamente *Grisel* antecede a *Grimalte* (*vid.* tanto su "Introduction" como su "*Cárcel de Amor...*"), opinión que comparte Régula Rohland (continúa...)

De las cuatro obras de Juan de Flores, dos --como sabemos-- no fueron publicadas sino hasta este siglo. *Grisel* y *Grimalte*, según el estudio tipográfico de Konrad Haebler, fueron impresas por Henrique Botel, en Lérida, hacia 1495.²⁶ La primera de las ficciones, objeto fundamental de mi trabajo, gozó de un gran éxito editorial durante el siglo XVI. Barbara Matulka dio cuenta de múltiples ediciones y traducciones, y a su información debe añadirse la que reúne Carmen Parrilla García: dos manuscritos (siglos XV y XVI) y dos impresos más del XVI. Esta última investigadora consigna también tanto los manuscritos como las ediciones de *Grimalte*,

²⁵(...continuación)

de Langbehn (*vid.* "El problema de los conversos y la novela sentimental", en *The age of the Catholic Monarchs 1474-1516*. Ed. by A. Deyermond and I. Macpherson. Liverpool University Press, Liverpool, 1989, p. 137). Esta última investigadora marca la cercanía de *Triste deleytación* con las ficciones de Flores, lo que es importante para la datación: *Grisel* incuestionablemente es anterior a la obra anónima. (*Vid.* "Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI", *Filología*, 21, núm. 1 (1986), 68-69). María Eugenia Lacarra propone, con mucha lógica, la siguiente cronología para las creaciones ficticias de nuestro autor: *Grisel*, *Triunfo* y *Grimalte*. (*Vid.* "Juan de Flores y la ficción sentimental", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. de Sebastián Neumeister. T. I: Vervuert, Frankfurt, 1989, p. 231 nota 4). Entre la segunda y la tercera habría que colocar, quizá, la obra historiográfica.

²⁶ *Vid.* *Tipografía ibérica del siglo XV*. Leipzig, 1904. Prefiero obviar las fuentes indirectas que consulto, pues además de que son muchas, el dato se encuentra con facilidad.

de *Triunfo* y de la *Crónica incompleta*; ño olvida, finalmente, señalar los textos anónimos que diversos estudiosos han atribuido a Juan de Flores.²⁷

²⁷ Vid. B. Matulka, *op. cit.*, pp. 459-475. C. Parrilla García, [Introducción], pp. xxxvi-xl. Para el género sentimental en general, y para Juan de Flores en particular, remito a la indispensable bibliografía de Keith Whinnom (*The Spanish sentimental romance 1440-1550. A critical bibliography*. Grant & Cutler, London, 1983), y a la otra, igualmente indispensable, que preparan Alan Deyermond, Ann L. Mackenzie y Dorothy S. Severin como continuación. (Agradezco al profesor Deyermond su atento --y para mí tan útil-- envío de una versión preliminar).

LA FICCIÓN SENTIMENTAL

Alrededor de 1440²⁸ Juan Rodríguez del Padrón (o de la Cámara) inaugura, con su *Siervo libre de amor*, un nuevo género literario en España: la "novela sentimental" o "erótico-sentimental", según lo denomina Marcelino Menéndez y Pelayo.²⁹ Este crítico advirtió que muchas de las obras que ahora llamamos 'sentimentales' constituían un género autónomo (aparte del caballeresco), y determinó sus características generales --aunque no sin seguir lo que habían expuesto Gayangos y Amador de los Ríos.³⁰

²⁸ Sobre la datación de esta ficción, *vid.* César Hernández Alonso, "Introducción", en Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*. Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. 41-45 fundamentalmente. Para este crítico, la redacción del *Siervo* "no pasa de 1439" (p. 43); es más, es muy probable --asevera-- que se haya realizado en la segunda mitad de 1438.

²⁹ *Vid. Orígenes de la novela*, t. I: Bailly/Baillièrre e Hijos, Madrid, 1905, p. ccxcix principalmente.

³⁰ *Vid.* Pascual de Gayangos, "Discurso preliminar y catálogo de los libros de caballerías", en *Libros de caballerías*. Rivadeneyra, Madrid, 1857, pp. iii-lxxxvii. (continúa...)

Varias de las opiniones de Menéndez y Pelayo se debaten hoy día, y es que, como indica Antonio Gargano, el sentimental es un "genere [...] molto difficile da definire".³¹ Por ejemplo, el más importante crítico del género en su conjunto, Alan Deyermond, se opone a que las ficciones sentimentales se consideren novelas; para él, caen dentro de lo que es el *romance*. Y éste es:

[...] a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world journeys, or any combination of these [...], and moral or religious connotations are very often present. A commentary on the meaning of the events is normally given, with special attention to the motives of the characters, and descriptions are fairly full.³²

No encuentro obra sentimental alguna que cumpla con todos esos requisitos, y me parece que tienen más peso las divergencias que las convergencias entre los libros de aventuras y los del género que trato. Me veo, pues, en la necesidad de

³⁰(...continuación)

Asimismo, consúltese José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española* (1865), t. VI. Gredos, Madrid, 1969, pp. 338-351.

³¹ "Introduzione", p. 49.

³² Alan D. Deyermond, "The lost genre of medieval Spanish literature", *Hispanic Review*, 43 (1975), 233.

disentir en este punto del erudito de quien más he obtenido intelectualmente, y apoyar argumentos como los siguientes de Régula Rohland de Langbehn:

[...] conviene insistir en que [...] las historias sentimentales conducen infaliblemente a un desenlace trágico, ajeno a la novela caballeresca, y que falta el elemento de separación y reunión tan importante en las aventuras encadenadas de la novela de aventuras y la caballeresca.³³

Rohland también apunta que la definición de *romance* no abarca la presencia de debates, que son tan característicos e importantes en el género sentimental, hecho que es absolutamente cierto. Pero no concuerdo con su afirmación de que los debates "no se integran artísticamente en la fábula narrada [...], sino que cobran un peso independiente y a veces mayor que ella".³⁴ No, éstos no surgen de la nada, sino que la fábula da lugar a ellos y sus resultados (expuestos, por lo general, a través de la voz narrativa) comúnmente inciden en ésta. No obstante, varios pueden leerse de manera independiente a la historia sin que ello implique que pierdan coherencia. Hay, pues, algunos que, si bien integrados, pueden extraerse de la ficción como un tratamiento de un tema específico. Es verdad que varios de éstos cobran gran importancia, aunque

³³ "Desarrollo de géneros literarios...", p. 67.

³⁴ *Idem.*

yo no aseveraría que mayor al de la fábula en su totalidad; después de todo, son parte de ella (no se presentan, repito, aisladamente y como simple ocurrencia).³⁵

Podría decirse, quizá, que la obra sentimental es un tipo especial de *romance* (o *roman*, en francés). Uno que no remite directamente a todas las características de los libros de aventuras, sino que sólo toma algunas de ellas; pero posee otras, la mayoría de las cuales tampoco son originales: provienen asimismo de otros géneros. Y tal vez esta conjunción de elementos de diversa procedencia literaria es lo verdaderamente original de la ficción sentimental y la que la define como género independiente.

Con parte de lo antes dicho, sin embargo, se subraya que son las características del *romance* las más relevantes de la obra sentimental, y tal vez esto no sea del todo apropiado.³⁶ Pero aun si lo fuera, en español no tenemos un término que traduzca

³⁵ Creo que lo expuesto por Rohland es válido sólo para unas cuantas obras.

³⁶ Patricia Grieve ha mostrado que, incluso, se invierten muchos de los elementos del *romance* tradicional. La definición que de éste da, por otra parte, es muy opuesta a lo que se aprecia en el género sentimental (aunque no por ello deja de llamar a las obras del género como *romances*, con lo que amplía la significación del vocablo por ella propuesta): "In general, romance tends to move from a point of disorder to an expected one of harmonious resolution. Generally, romance is characterized by joyful recognition scenes, weddings, banquets, processions, or some other community (continúa...)"

romance o *roman* y sería necesario emplearlo ya en inglés ya en francés; la palabra 'romance', obviamente, indica algo absolutamente distinto en la literatura de la Edad Media: un género narrativo de la lírica tradicional, que por lo general mantiene una sola asonancia y cuyos versos se dividen, por fuerte cesura, en dos hemistiquios de ocho sílabas cada uno, etc. Para hablar del *romance* caballeresco, por poner un ejemplo, parte de la crítica emplea un término usual en la Edad Media, pero que carece de precisión: "libro" de caballería. Y para la obra sentimental, uno igual de ambiguo: "ficción". Sin embargo, lo utilizo pues pienso que la amplitud del vocablo evidencia que hay un debate no resuelto. Sé que puede cuestionarse mi opción, habida cuenta de que es un hecho que la palabra 'novela' tiene un uso polivalente en español: se aplica a creaciones tan diferentes como lo pueden ser el *Guzmán de Alfarache*, de Alemán; *Madame Bovary*, de Flaubert, o el *Ulysses*, de Joyce.³⁷ Sin embargo, no

³⁶(...continuación)
celebration. The lovers are normally at the heart of the joyful celebration". (*Desire and death in the Spanish sentimental romance (1440-1550)*). Juan de la Cuesta, Newark, 1987, p. 57).

³⁷ Carlos García Gual, por ejemplo, no duda en hablar de 'novela' cuando se refiere a cierta narrativa de la Antigüedad y del Medioevo que claramente entraría dentro de las definiciones más comunes del *romance*. (*Vid. Primeras novelas europeas*. Istmo, Madrid, 1974).

dejo de pensar en los problemas de índole teórica, y en éstos, el asunto es mucho más difícil. Si se asume una definición de '*romance*' o una de '*novela*' (hay varias en ambos casos), ¿cómo olvidar aquellos aspectos de los textos sentimentales que efectivamente la hacen tambalear.³⁸ El término "ficción", si bien muy impreciso, obvia estas dificultades pues abarca tanto a la novela como al *romance*. En síntesis, prefiero puntualizar los elementos de algo que a primera vista parece vago (la ficción sentimental), y con esto lograr entenderlo, que comprometerme con concepciones dudosas.

En mi opinión, resulta erróneo ver las obras sentimentales como muestras *sui generis* del tratadismo medieval; esto es, que pertenecen a un género primordialmente didáctico. No son pocos los críticos que así las han visto, lo que ha motivado conclusiones poco satisfactorias y, en ocasiones, incluso descabelladas. La base en

³⁸ Por ejemplo, algún especialista puede rechazar que se hable de '*novela*', si atribuye a ésta características como: fuerte trabazón argumental, profunda complejidad psicológica en los personajes, consistencia en el tratamiento espacial y temporal, congruencia estructural, etc. En lo que toca al vocablo '*romance*', ya expuse algunas cuestiones para dudar de su pertinencia.

Por otra parte, considero si conviene o no utilizar el enunciado '*narrativa sentimental*', y concluyo que éste tampoco define correctamente al género: hay en las obras preponderancia del discurso directo, en varias de éstas se incorporan versos, etc.

la que sustentan su interpretación es que muchos de los autores de ficciones sentimentales califican a sus propias creaciones como "tractados". San Pedro es uno de ellos, de ahí que Anna Krause haya pensado que sus obras debían comprenderse como escritas expresamente con un fin didáctico.³⁹ Después de esta investigadora, fueron muchos los estudiosos del género sentimental que afirmaron lo mismo; entre ellos, Dinko Cvitanovic, quien dice que "los aspectos novelísticos y dramáticos, junto al tratadismo moral, son la nota común de esta clase de obras".⁴⁰ El crítico, me parece, lleva al extremo su apreciación, de ahí que no pueda ver de otra manera los textos a no ser como tratados. Veamos lo que indica con respecto al de Rodríguez del Padrón --que, no obstante, presenta un fin didáctico relativamente explícito:

El espíritu, los recursos e incluso la forma del *Siervo libre de amor* denuncian una formulación a manera de tratado. Esta constatación [...] es, a mi juicio, de capital importancia para comprender no sólo la estructura, sino también los móviles del contenido de la obra. Al proponer el problema, considero que está sólidamente vinculado con la concepción misma del género.

³⁹ Vid. "El «tractado» novelístico de Diego de San Pedro", *Bulletin Hispanique*, 54 (1952), 245-275.

⁴⁰ *La novela sentimental...*, p. 36.

Y un poco más adelante, señala:

Ya en la declaración previa de la obra, el autor especifica su modalidad cuando se refiere "al siguiente tratado".⁴¹

Armando Durán es otro de los investigadores que han apuntado el tratadismo de las ficciones sentimentales, aunque matiza un poco su posición al hablar de diferentes niveles, que van desde el *tractatus* puro hasta la ficción epistolar de Juan de Segura.⁴² Dudley, por su parte, considera que obras como *Siervo libre de amor*, *Cárcel de Amor y Griselda y Mirabella* son "inquiries or examinations of a problem"⁴³ y tienen una relación genérica "in the sense that they share the literary construct of the Latin *tractatus* so uniquely suited to their purposes";⁴⁴ así, pues, "[there is] a 'meaning' hidden in the form itself"⁴⁵ que es, repito, el examen de un tema (el amor

⁴¹ *Ibid.*, p. 63. Cvitanovic, además, escribió un artículo dedicado exclusivamente a tratar este tema: "El tratadismo en Juan Rodríguez del Padrón", *Cuadernos del Sur*, 11 (1969-1971), 25-36.

⁴² *Vid. Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Gredos, Madrid, 1973.

⁴³ Edward Dudley, "The inquisition of love: *tratado* as a fictional genre", *Mediaevalia: A Journal of Mediaeval Studies*, 5 (1979), 233.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 234.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 236.

y su impacto en los seres humanos). Finalmente, para mencionar sólo un crítico más, Chorpenning en su interesante estudio "Rhetoric and feminism in the *Cárcel de Amor*", aunque se da cuenta que el *tractatus* no es la forma base para esta ficción (propone la *oratio* retórica), subraya como elemento fundamental del texto su objetivo didáctico.⁴⁶

Ahora bien, para entender a las ficciones sentimentales como tratados hay que forzar nuestra interpretación, hay que eludir de ésta, por ejemplo, la presencia de ambigüedades no resueltas; no problematizar el que sean claramente historias de amor en las que suceden diversos hechos, y no tratamientos de verdades objetivas; no cuestionar el que se relacionen con géneros que no tienen que ver con el *tractatus*, en fin. Quizá Dudley salve un poco estos problemas al no hablar de la demostración de un tema, sino sólo de su examen (aunque esto vuelve a los 'tratados', digamos, curiosos: sin toma de posición ni autoridad); pero su perspectiva no convence del todo, según son las características que atribuye al género.

El primer investigador en rechazar la equivalencia 'tractado' sentimental--*tractatus* latino fue Carmelo Samonà, quien al respecto indica:

⁴⁶ Vid. Joseph F. Chorpenning, "Rhetoric and feminism in the *Cárcel de Amor*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 54 (1977), 1-8.

[...] nulla ci autorizza a pensare che il valore di quel termine *tractatus* vada oltre la lusinga di una qualifica dottrinale, in cui si è ridotto a etichetta il senso dell'originario *tractatus* latino-medievale.⁴⁷

También Wardropper muestra su desacuerdo,⁴⁸ pero es Keith Whinnom quien escribe el artículo definitivo: "*Autor and tratado in the fifteenth century: Semantic latinism or etymological trap?*".⁴⁹ En su estudio, Whinnom muestra con argumentos incuestionables "[that there are not] adequate reasons for insisting that the term *tratado*, when applied to a sentimental romance, must be translated and interpreted as 'didactic treatise'".⁵⁰ Los críticos que así lo han visto, han pasado por alto la polisemia de la palabra *tractatus*, que incluso en el siglo XII ya se usaba para hacer referencia a ficciones, alegorías y sátiras; además, "the *tractatus* was not a recognized literary form, and is not listed as such in the manuals of rhetoric".⁵¹ De hecho, un

⁴⁷ *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*. Carucci, Rome, 1960, p. 42 nota 50.

⁴⁸ Vid. Bruce W. Wardropper, "Don Quixote: story or history?", *Modern Philology*, 63 (1965), 1.

⁴⁹ *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), 211-218.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 216.

⁵¹ *Ibid.*, p. 213.

tratado en la baja Edad Media es un "*libro que trata de any subject at all, factually or fictionally, didactilly or otherwise*",⁵² y como en español --antes de la aplicación de la palabra novela-- no había un término inequívoco para nombrar a la prosa de ficción,⁵³ pues se usó tratado, de la misma forma que se emplearon vocablos como libro, escritura, estoria, etc. (todos estudiados por Whinnom).

Lo aseverado por el crítico inglés se confirma con cualquier ficción sentimental, pero veamos *Triunfo de Amor*, donde Flores utiliza "escritura" y "tratado" como términos intercambiables.⁵⁴ En una ocasión, después de indicar cómo iban magníficamente ataviados los ejércitos, el narrador señala: "Aunque d'esto se hiziera un tratado, no fuera entre los buenos el peor".⁵⁵ Evidentemente, aquí "tratado"

⁵² *Ibid.*, p. 216.

⁵³ Parafraseo lo dicho por el crítico, aunque la palabra "novela" --que sí remite a la prosa de ficción-- en cierto sentido es equívoca como ya vimos. De hecho, Whinnom la mantiene en sus escritos en español. Sobre el artículo de Deyermond, en el que el erudito considera las obras como *romances*, Whinnom señala: "An important article which might have been more influential if its author could have suggested a sound alternative to «novela»". (*The Spanish sentimental romance...*, p. 21).

⁵⁴ En la página 177 de la edición de Antonio Gargano, donde aparecen los dos términos, hay diferencias semánticas: "escritura" hace más bien referencia al estilo (*vid. Triunfo de Amor*. Giardini, Pisa, 1981).

⁵⁵ *Ibid.*, p. 140.

sin problematizar las posibles perspectivas irónicas derivadas de los mismos hechos o de las diferentes voces. Hay otra dificultad: en no pocas obras se promueve la identificación del escritor con el narrador (ya por el empleo del recurso de la supuesta autobiografía, ya por la simple utilización de la palabra 'auctor'). Aquí el problema puede ser mayúsculo; por ejemplo, otorgar validez a lo dicho por el narrador ('Auctor') en cuanto éste se asocia con el creador ('Auctor') de la ficción, o en otras palabras, suponer que el pensamiento de uno revela el del otro, poseedor de la *auctoritas*.

Creo firmemente que la voz narrativa, la cual generalmente se presenta bajo el rótulo de "auctor", no debe identificarse directamente con el escritor ni está revestida de autoridad; es sólo una más, entre varias. La visión del escritor, pues, debe deducirse de todo el entramado. Es claro que en *Cárcel de Amor*, por ejemplo, el 'auctor' o narrador (explícitamente asociado con San Pedro por la forma autobiográfica) duda y también falla; carece, pues, de autoridad. Por ello Barbara Weissberger ha dicho que San Pedro es un autor sin *auctoritas*,⁵⁷ enfrentándose a la consideración que vincula una cosa con la otra. Pero aquí nuevamente estamos ante la, a mi juicio, arbitraria relación narrador-escritor. Quien los separa, en un magnífico

⁵⁷ Vid. "«Habla el auctor»: *L'Elegia di Madonna Fiammeta* as a source for the *Siervo libre de amor*", *Journal of Hispanic Philology*, 4 (1979-1980), 205 y 214.

simplemente significa contar como iban las huestes, sin ninguna carga sapiencial o didáctica. En conclusión, si hay o no intención didáctica en un texto, ésta se tiene que derivar del análisis del mismo, y no del empleo de una palabra.

Hay una cuestión directamente relacionada con la apreciación de que la ficción sentimental procede del *tractatus* latino, y que es la de ver al escritor como 'autoridad'; esto es, con opiniones reconocidas y validadas. Quienes así lo consideran se apoyan en el empleo de la palabra "auctor" por parte de los creadores de las obras, y con ello dan congruencia a todo un postulado: un tratado debe ser elaborado por un hombre con autoridad, y así se asumen quienes lo hacen, según lo prueba el hecho de que ellos mismos se llaman "autores", término que está asociado con el de *auctoritas*.

Obviamente, como indica Whinnom, la concepción "of the nature of the sentimental romance must be affected if we assume that *autor* implies a self-procalimed 'authority' and *tratado* means 'didactic treatise'".⁵⁶ Y quienes así lo hacen, creo que pueden caer en forzadas y muy probablemente equivocadas interpretaciones, como la de considerar que el escritor plantea una verdad inequívoca,

⁵⁶ "*Autor and tratado...*", p. 213.

artículo, es Alfonso Rey, quien además --dicho sea de paso-- se ocupa del análisis del doble funcionamiento de la voz narrativa.⁵⁸ Lo mismo hace Mandrell, pero cae en expresiones peligrosas como la siguiente, en la que casi otorga vida a un personaje y lo hace responsable de la manera como se realiza el texto:

El Auctor [personaje y narrador, según puntualmente se consigna en nota 2 de pie de página] controls the presentation of all of the characters in *Cárcel de Amor*, and, in the process, he creates a more detailed and complex role for himself.⁵⁹

En resumen, no hay que dejarse atrapar por la trampa etimológica que conlleva la palabra 'auctor', cuyo campo semántico se amplió en la Edad Media. No existe "evidence of sustance that, in the fifteenth century, any writer who calls himself an *autor* is either laying claim to *auctoritas* or pretending to a place in the canon of the classics".⁶⁰ 'Auctor' simplemente es un sinónimo de escritor, 'inventor' y, como vimos, narrador.

⁵⁸ Vid. Alfonso Rey, "La primera persona narrativa en Diego de San Pedro", *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (1981), 95-102.

⁵⁹ James Mandrell, "Author and authority in *Cárcel de Amor*: The role of *el Auctor*", *Journal of Hispanic Philology*, 8 (1984), 100.

⁶⁰ K. Whinnom, "*Autor* and *tratado*...", p. 214.

Pasemos, ahora, a otras cuestiones del género sentimental. Éste, como lo he dicho, se caracteriza precisamente por la conjunción de elementos de diversa índole, muchos de los cuales no están presentes en todas las ficciones que forman parte de él. Y aquí abro un paréntesis para señalar que no existe un *corpus* perfectamente delimitado, hecho que deriva de la misma heterogeneidad del género; por ejemplo, Lacarra considera apropiado incluir el *Tractado de como al omne es nescenario amar* de Alfonso de Madrigal, el Tostado,⁶¹ y por mi parte, pensaría en la exclusión de la *Repetición de amores*, de Luis de Lucena y --si no fuera requisito de la ficción sentimental contar una historia de amor-- no vería inconveniente en incorporar a *Triunfo de Amor*, de Juan de Flores.⁶² La verdad es que las ficciones sentimentales no conforman un grupo de obras con características todas uniformes y estables, de lo que ha resultado incluso el cuestionamiento sobre la posibilidad de hablar de género.

⁶¹ Vid. María Eugenia Lacarra, "Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. de Vicente Beltrán. PPU, Barcelona, 1988, p. 367 nota 15.

⁶² Esta obra comparte algunas de las características que se hallan en las sentimentales: presencia de alegoría, interés en el tratamiento del tema amoroso, debates, intercambios epistolares, construcción en segmentos que pueden agruparse en unidades, enlaces a través de la voz narrativa, etc.

Samonà prefiere "tradizione letteraria",⁶³ mientras que Whinnom hace la siguiente aseveración:

[...] the heterogeneity of the tales within this group is such that the term "genre" is probably misapplied in this context, since there are so very few generalizations one can safely make about them.⁶⁴

No obstante, creo que sí es posible pensar en un género, aunque --digamos-- no homogéneo (pero ninguno lo es). Las obras sentimentales⁶⁵ que hasta el momento lo constituyen comparten ciertos elementos y los agrupan de manera particular. Uno de éstos sería la presentación, por extenso, del sentir y pensar de personajes; otro, el empleo de debates, y uno más, el tratamiento del tema amoroso (son los más generalizados). Todo estructurado en una construcción retórica original, con partes provenientes de diversos géneros, y en la que se cede amplio espacio al discurso directo sin que haya diálogos ágiles y breves (desde luego, el estilo es grave o

⁶³ *Op. cit.*, p. 47.

⁶⁴ Keith Whinnom, *Diego de San Pedro*. Twayne, New York, 1974, p. 79.

⁶⁵ El término también ha sido cuestionado. Peter Russell prefiere ver a los textos como *courtly romances*, sin discutir aspectos genéricos. (*Vid.* "Spanish literature (1474-1681)", en *Spain: A companion to Spanish studies*. Methuen, London, 1973, pp. 270-271).

sublime). La construcción, me parece, es uno de los aspectos más definitorios, aunque ha causado alarma en no pocos críticos (de la antigua escuela, casi todos) que la han considerado extraña y hasta disparatada. Wardropper, en relación con la composición de San Pedro, se ha opuesto a ellos y les ha dado respuesta: lejos de ser torpe, la estructuración de *Cárcel de Amor* es muy cuidadosa y responde a objetivos precisos, según son los intereses de su creador.⁶⁶

Por lo general, aunque cada ficción presenta rasgos específicos, las obras se estructuran con base en pequeñas partes; cada una de éstas va precedida por una cabeza cuya función es señalar a quién corresponde la voz que se habrá de leer o escuchar. Este breve núcleo no constituye lo que actualmente entendemos como capítulo, sino --si cabe-- a veces un trozo del mismo (aunque, de hecho, el término 'capítulo' es desafortunado). He elegido el nombre de 'segmento retórico' para indicar tal núcleo o parte, sin que ello implique la consideración de un discurso interrumpido o 'fragmentario'; este término, pues, simplemente hace referencia a una corta sección de la totalidad (la obra entera).

Los segmentos pueden adoptar diferentes formas: narrativas, argumentativas,

⁶⁶ Bruce W. Wardropper, "Allegory and the role of *El Autor* in the *Cárcel de Amor*", *Philological Quarterly*, 31 (1952), 41-42.

exordiales, etc., según es la sección de la *inventio* retórica que domina,⁶⁷ o bien la de epístolas, lamentos, carteles de desafío, arengas, discursos breves, etc. Es muy común que los segmentos se agrupen en lo que denomino 'unidades' (o 'unidades temáticas'), con la particularidad de que en éstas o no hay o son muy pocos los segmentos narrativos. Veo a la unidad como el tratamiento de un tema; en este sentido, quizá sea posible entenderla como una de las secuencias temáticas del argumento, aunque no concluida (pensemos en el capítulo, con todas las salvedades que puedan hacerse).⁶⁸ Para ejemplificar, veamos las intervenciones alternas de Grisel y Mirabella en las que cada uno de los personajes se culpa por el 'yerro de amor'; éstas se abocan a un solo punto y por tanto constituyen una unidad, que bien puede llamarse --apropiándome de la denominación de Barbara Matulka-- '*Combat de générosité* entre los amantes'.⁶⁹ En esta unidad, por otra parte, sí aparece la voz

⁶⁷ Por ejemplo, si un personaje empieza con una pequeña introducción a su tema, para luego continuar con una serie de razonamientos y terminar mediante una breve *conclusio* de lo dicho, se está ante un "segmento argumentativo", dado que el autor, al redactar el parlamento, fijó su atención en la *argumentatio* (penúltima sección de la *inventio*).

⁶⁸ La unidad no se resuelve, esto es competencia de la voz narrativa en un segmento que enlaza con otra unidad.

⁶⁹ *Vid. op. cit.*, pp. 79-94.

narrativa (después de los tres primeros segmentos); tal recurso tiene por objeto amplificar --aún más-- el propósito semántico del *Combat*: la demostración del amor a toda prueba de los protagonistas.⁷⁰ En los dos segmentos siguientes se comprueba lo expresado en el *transitus* amplificador del 'auctor', además de que implican una redundancia conceptual también encarecedora.

Cabe señalar que mi concepto de unidad es una abstracción que sirve como una herramienta para el análisis; pero esta abstracción no es gratuita, sino que la propongo con base en lo que realmente se da en las obras. No obstante, la delimitación de algunas unidades dependerá de los propios cortes que se hagan en el texto, según se le entienda. Así, el segmento de la "Appellación de Braçayda", de *Grisel y Mirabella*, puede verse como una unidad: ya no se trata del debate entre Torrellas y Braçayda (que constituiría la unidad precedente), puesto que el juicio ha terminado; ha empezado algo nuevo, que es precisamente la apelación. Pero en otra lectura puede entenderse al segmento como parte de una unidad amplia que sería todo el proceso

⁷⁰ La amplificación se logra en virtud de la acotación de que en ningún momento los personajes cesaron en su afán de autoculparse, y en la inmediata narración relativa a que el Rey mandó torturar a la pareja, mas bajo tormento "tanto más cada uno hacía las culpas suyas". (Juan de Flores, "Grisel y Mirabella", en Barbara Matulka, *op. cit.*, p. 340. Acentos y otras modernizaciones son responsabilidad mía).

del juicio. Pero, repito, por lo común no hay mayor problema en la determinación de una unidad.

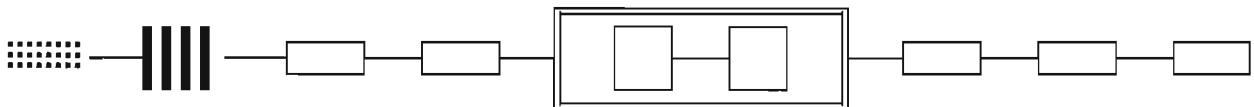
Ahora bien, como vimos en el caso de la "Appellación", hay unidades formadas por un único segmento, pero lo más corriente es que sean dos o más --pertenecientes a diferentes voces, por lo que la estructuración generalmente es dialógica. Es frecuente que en las unidades se contrapongan dos puntos de vista, y así se logra constituir, en muchísimas ocasiones, auténticos debates. Otras unidades conforman procesos de intercambios epistolares (con o sin enfrentamiento), lo que es muy habitual en el género.⁷¹ Otras simplemente son la exposición de pensamientos u opiniones de dos personajes.

Como dije, el engarce interunidades se realiza a través de la voz narrativa, función que también se cumple --pero entre segmentos-- cuando aparece en una unidad.

Para esquematizar lo que hasta aquí he señalado, obsérvese el esquema de

⁷¹ Cartas y procesos epistolares son estudiados por Françoise Vigier en "Fiction épistolaire et *novela sentimental* en Espagne aux XVe et XVIe siècles", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20 (1984), 229-259.

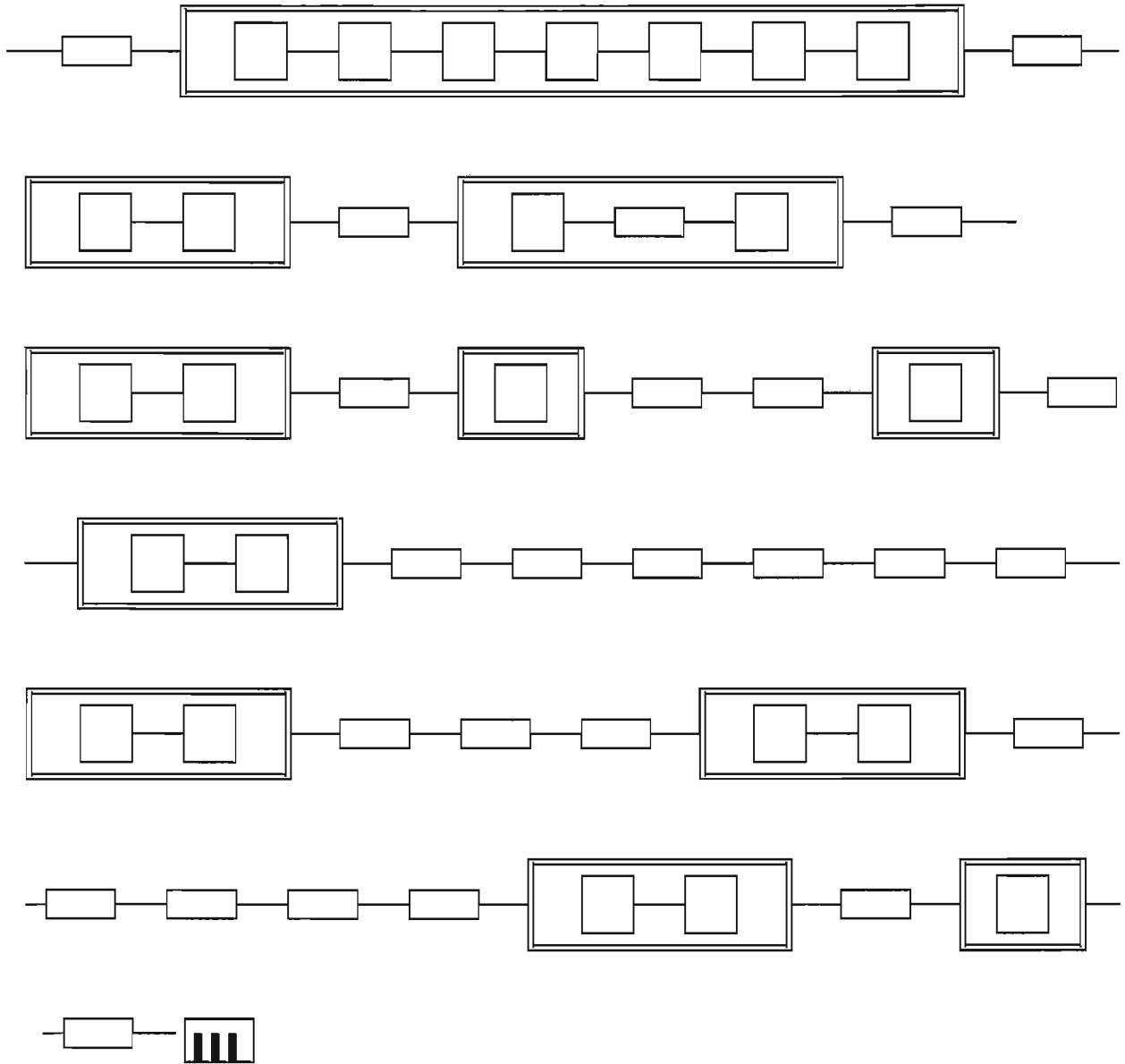
Grisel y Mirabella que propongo en mi capítulo II,⁷² o bien el siguiente (y más sencillo) de la construcción de *Triunfo de Amor* --obra que aunque no pertenece al género sentimental, sí "presenta una similarità di organizzazione", como lo ha puntualizado Gargano.⁷³ Es notoria en esta ficción la agrupación de segmentos narrativos interunidades; en otros textos lo más común es que por lo general sea un solo segmento narrativo el que las enlace. Es representativo, quizá por el apego a la normatividad retórica, el que no se conciba una narración larga, sino que se crea necesario dividirla en trozos que bien podrían estar unidos.⁷⁴



⁷² *Infra* pp. 121-126.

⁷³ "Introduzione", p. 49.

⁷⁴ Pero esto mantiene mi definición de segmento como una intervención de breve extensión.





=

BREVÍSIMO PREFACIO



=

CARTA - DEDICATORIA



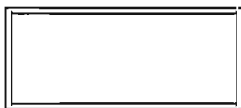
=

SEGMENTO NARRATIVO



=

SEGMENTO RETÓRICO



=

UNIDAD



=

SEGMENTO NARRATIVO - CARTA

Creo conveniente mencionar que en varias obras sentimentales se introducen composiciones poéticas en los segmentos retóricos. La conjunción prosa-verso es, pues, otra de las características del género, aunque no se halla generalizada a toda la producción. Las poesías, como lo ha señalado Rohland de Langbehn, "sólo excepcionalmente forman unidades propias de pensamiento";⁷⁵ en realidad funcionan a manera de *recapitulatio* (parte de la *peroratio*), como lo apunté en relación con *Grimalte y Gradissa* en un trabajo de 1987,⁷⁶ sin saber que la misma inferencia había sido hecha por Parrilla García: "a modo de *conclusio*".⁷⁷ Además, en cuanto cambio formal, cumplen el cometido de ornato para dar pie a una forma de *delectare*. Incluso, en ciertas ficciones, algunas de ellas bien pudieron cantarse en el entretenimiento de la lectura de salón, según ha sugerido Waley para las de *Grimalte*.⁷⁸

⁷⁵ Régula Rohland de Langbehn, "Argumentación y poesía: Función de las partes integradas en el relato de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. de Sebastián Neumeister. T. I: Vervuert, Frankfurt, 1989, p. 575.

⁷⁶ Presentado en junio, ante el pleno de profesores de Literatura de El Colegio de México, para evaluación del "Seminario de Tesis, I".

⁷⁷ Carmen Parrilla García, "Una versión inédita de *Grimalte y Gradisa* en la Biblioteca Colombina", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. de Vicente Beltrán. PPU, Barcelona, 1988, p. 510.

⁷⁸ *Vid.* "Introduction", 1971, pp. xlvii y lvi.

En determinadas obras aparecen motes, que sirven para transmitir los sentimientos de manera concentrada, condensada y breve, ideal de los poetas de cancionero.⁷⁹ Desde luego, esto resultaba atrayente para los receptores, habida cuenta de que hacer motes o bordarse letras era un juego cortesano. Y también hay letras en las ficciones sentimentales, con la misma carga de abstracción para revelar el sentir íntimo de los personajes. En *Triste deleytación*, finalmente, algunas de las composiciones poéticas introducen temas nuevos, como ha notado Rohland;⁸⁰ pero éste es un uso extraño a lo que es la norma en el género.

Veamos, ahora, otros aspectos de la ficción sentimental. Rohland de Langbehn, me parece, subraya dos como fundamentales: los debates y la reflexiva temática amorosa. En esta última, creo, se sustenta una parte importante de la división que hace de las distintas etapas del género. Primeramente observa, dentro de la escuela alegórica, la discusión entre un sistema moral y otro amatorio e intramundano; después hay otro grupo que se preocupa más por el tratamiento del amor imposible, con debates que inciden en la acción; dos obras más amplían este interés; finalmente,

⁷⁹ Vid. Keith Whinnom, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. University of Durham, Durham, 1981, p. 47.

⁸⁰ Vid. "Argumentación y poesía...", p. 579.

un conjunto de obras se dedica al análisis de los sentimientos, sin que ello repercuta en el desarrollo de la fábula, que ha perdido la relevancia que se le otorgaba en otras etapas.⁸¹

Para Michael Gerli las ficciones sentimentales definitivamente conforman un género, y ello debido a que las une un mismo cometido: explorar y describir "intimacy while seeking to communicate to the reader the moods of close experience".⁸² No hay nada que oponer a la cita, pero pienso que hay más factores que las relacionan. Por otra parte, la perspectiva de Gerli no es del todo original, pues algo semejante dijo Menéndez Pelayo y, posteriormente, aseveró lo mismo la mayor parte de la crítica (incluso se indicó --MP el primero-- que estas obras representan tentativas o antecedentes de 'novelas psicológicas'). Sin embargo, hay que atribuirle a Gerli el correcto desarrollo de la idea, aunque algunas de sus afirmaciones son susceptibles de cuestionamiento como, por ejemplo, la siguiente:

[...] it deals [la ficción sentimental] not only with the amorous psychology of characters, but plays upon the sympathies of readers. It

⁸¹ *Vid.* "Desarrollo de géneros...", pp. 57-76.

⁸² E. Michael Gerli, "Toward a poetics of the Spanish sentimental romance", *Hispania*, 72 (1989), 476.

speaks first to our feelings and then to our intellects.⁸³

Los debates se dirigen más al intelecto que al sentimiento del lector o escucha, lo que quizá conduzca a considerar que la exposición de los pensamientos y emociones del ser humano que se da en el género, presenta un tratamiento doble tendiente a incidir en el receptor de dos formas; esto es, tocar su 'razón' y su 'pasión'. También puede discutirse la reducción que hace Gerli de la importancia de la fábula: "Plot is [...] the least important of the messages the authors of the sentimental prose fictions sought to convey".⁸⁴ Esta afirmación me parece insustentable para la mayoría de las obras, a excepción de las que conforman el último grupo según la división de Rohland.

Hay críticos que han visto en la presentación de la psicología humana una suerte de realismo, como Ciocchini, quien en un artículo con postulados harto debatibles señala:

[los amantes de Rodríguez del Padrón y San Pedro] se entregan a una desesperación tan reflexiva, que sus tiradas constituyen literariamente verdaderos tratados de meditación. Así, bajo la vestimenta retórica, se

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 480.

disfraza un nuevo realismo.⁸⁵

Y esto en parte es cierto, pero no posibilita conceptualizar las ficciones dentro de una corriente netamente realista, sino con elementos que pueden ser reales, o en otros términos, que pueden tener una carga de verdad. En este sentido, quizá, hay que entender lo que dice Whinnom en relación con *Cárcel de Amor*:

La *Cárcel* no es una historia circunstanciada de la España del siglo XV sino una historia depurada de la "realidad" contemporánea y coterránea que concentra la atención en la realidad no menos real de la psicología humana.⁸⁶

Ahora bien, "la 'realidad' contemporánea" implica que el ser humano se ve afectado por el amor; éste es verdaderamente importante y exaltado en no pocos géneros literarios. Y cuando hay elementos que lo imposibilitan, puede sobrevenir un agravamiento físico y mental, y el dolor puede ser inconmesurable. Indico esto porque me resulta arbitraria, o por lo menos anacrónica, la idea de Martínez Jiménez y Muñoz Marquina relativa a que los personajes no sólo aceptan el sufrimiento, sino que lo

⁸⁵ H. Ciocchini, "Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes. (Juan Rodríguez del Padrón, Garcí-Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)", *Revista de Filología Española*, 50 (1967), 301.

⁸⁶ "Introducción crítica", en Diego de San Pedro, *Obras completas II: "Cárcel de Amor"*. Castalia, Madrid, 1971, p. 66.

buscan, llegando "a ser unos masoquistas".⁸⁷ Desde luego no lo buscan, sobreviene por diversas causas; no son masoquistas, sufren los efectos del amor (no correspondido, imposible, perdido, etc.).

Es evidente que el interés por el sentir y el pensar de los personajes tiene mucho que ver con el amor, y en este punto desempeña un papel primordial lo que los académicos llaman "amor cortés". De éste hablaré más tarde, pero quiero puntualizar que no es el único tema, sino que también se observa la psicología con respecto a otros aspectos, a veces relacionados con el amor; por ejemplo, la conceptualización de la mujer, el honor, la justicia, etc.⁸⁸

Las emociones y los pensamientos de los personajes se exploran menos a través

⁸⁷ José Antonio Martínez Jiménez y Francisco Muñoz Marquina, "Hacia una caracterización del género 'novela sentimental', *Nuevo Hispanismo*, 2 (1982), 11-43. Este artículo y el de Julio Rodríguez Puértolas "Sentimentalismo «burgués» y amor cortés. La novela del siglo XV" (en *Essays on narrative fiction in the Iberian Peninsula in honour of Frank Peirce*. Ed. by R. B. Tate. Dolphin, Oxford, 1982, pp. 121-139) presentan ideas similares e incluso trozos idénticos, palabra por palabra.

⁸⁸ Sobre la psicología creo conveniente destacar que lo que más interesa al investigador son los matices y diferencias que, con respecto a un conjunto de ideas preestablecidas, muestra un personaje. La presencia de postulados de orden convencional, me parece, no atenta contra la consideración de un realismo psicológico. ¿O acaso para ser realistas hay que caracterizar a individuos ajenos a los elementos culturales que se aducen como comunes o generalizados en ciertos sectores?

de las acciones, y más mediante largos parlamentos en discurso directo. Un recurso muy empleado es, como dije, los debates que enfrentan a dos contrincantes sobre una misma cuestión. Con esto salta a la vista que el eje de atención de las ficciones sentimentales no es ya la acción --como en las obras caballerescas--, la cual a veces se reduce al mínimo.

En cuanto a los debates --que en muchas ocasiones constituyen largas unidades por la importancia que se les da en el género--, se tratan cuestiones finitas o infinitas, como se diría en retórica. Varios de ellos, si bien generalmente inciden en el curso de la fábula, podrían poseer valor fuera de ella; esto es, se les comprendería si se les extrajera de la ficción. Muestras de los temas de los debates son, en palabras de Rohland de Langbehn, los siguientes:

[...] ¿qué es amor?, ¿qué pasa con la mujer si toma un amante?, ¿cuál es el papel de la mujer en la sociedad comparado con el del hombre?, en *Triste deleytación*; ¿quién es el culpable en las relaciones de amor, el hombre o la mujer?, en *Grisel y Mirabella*; ¿qué argumentos tiene el hombre cuando una mujer lo persigue de amores y él no la quiere, invirtiendo los roles tradicionales?, en *Grimalte y Gradissa*; justicia y clemencia, y consolatoria, en *Grisel y Mirabella* y *Cárcel de Amor*; arte

de la guerra, en este último texto, etc.⁸⁹

La presentación de estos asuntos es el que le da el carácter finito o infinito, pero del primero generalmente es posible deducir el segundo. Si un debate se refiere a un caso muy específico entre los personajes, estamos frente a la primera cuestión, pero de él puede obtenerse una infinita; por ejemplo, en *Grisel y Mirabella*, la disputa entre Grisel y el "Otro Cavallero" es un asunto concreto sobre quién mejor ama, pero de éste es posible abstraer una discusión más amplia: cómo deben ser los amantes. Esta unidad del *Grisel*, por otra parte, se halla saturada de un mensaje hacia un solo lado; pero en muchos otros debates --incluyendo esa obra de Flores-- la responsabilidad de cerrarlos hacia un sentido recae en el receptor. De tal característica de varios de los debates derivan algunas ambigüedades de las ficciones, con la consiguiente diversidad interpretativa de la crítica.

He querido puntualizar lo anterior en virtud de que es común atribuir a los debates un propósito doctrinal. Desde mi perspectiva, más que adoctrinamiento hay, en la mayoría de las disputas, material reflexivo que el lector o escucha habrá de sopesar conforme a una gran cantidad de elementos; además de lo que se va

⁸⁹ "Argumentación y poesía...", p. 576.

exponiendo en la fábula, todo el bagaje cultural de la época. Después de todo, una disputa implica puntos de vista contrarios con argumentaciones sólidas; y si el escritor lo desea, puede darles un peso semántico similar, de lo que resulta una perspectiva irónica a resolver. ¿Qué vale más, la justicia o la piedad, en una situación extrema? Éste sí que es un dilema. El apoyo para tomar una decisión en buena medida se encuentra en tratados religiosos, en 'espejos de príncipes', en obras morales, etc. (no pocas veces contradictorios). Y éstos son algunas de las fuentes de los propios debates. Quizá por ello haya afirmado Rohland de Langbehn que las disputas "ubican a los textos sentimentales más concretamente en su tiempo de lo que hacen sus escuetas fábulas",⁹⁰ aunque yo no opino lo mismo. La fábulas nos muestran, por ejemplo, una época de conflictos, donde se oponen elaboraciones culturales, como los códigos de honor, virtud y del amor cortés; donde perspectivas ideales entran en contradicción con la vida de todos los días, donde se discute la condición de la mujer, donde se enfrentan consideraciones políticas en relación con la figura del monarca, etc. Los finales funestos, elemento particular de las "escuetas fábulas", son muy significativos. En última instancia, revelan un mundo en crisis en cuanto que en él se

⁹⁰ *Idem.*

manifiestan valoraciones muy diferentes con pesos semánticos similares o al menos importantes; los escritores, al no poder o no desear armonizarlas, no encuentran sino una solución trágica. Vistas así, lejos están las historias sentimentales de conducirnos "a mundos que parecen ser de evasión, de sueño y fantasía";⁹¹ muy por el contrario, nos envuelven en una época conflictiva en la que los individuos, muy frecuentemente, no encuentran sino el fracaso.

No pretendo negar que los debates posean un carácter informativo (y en este sentido, didáctico), lo que cuestiono es el adoctrinamiento en cada uno de ellos. En varios lo hay; pero en muchos otros, en lo absoluto. Si hubiese un claro propósito de adoctrinamiento, sería quizá más efectivo someter las argumentaciones a un solo punto de vista; por ejemplo, al de un protagonista 'plano' (perfecto, siempre 'bueno'), o al de un narrador objetivo e impersonal. Y ya para concluir estas consideraciones sobre los debates, sólo quiero mencionar que, asimismo, son un efectivo instrumento para caracterizar 'mentalmente' a los personajes.

Me interesa ahora tratar, brevemente, un elemento que aparece en muchas de las ficciones sentimentales: la autobiografía. Mi discusión no tiene que ver con la

⁹¹ Dinko Cvitanovic, *La novela sentimental...*, p. 35.

presencia en las obras de aspectos supuestamente reales de la vida de los escritores, como lo pensaron Menéndez Pelayo y Millares Carlo, entre otros:

[...] infiere Diego de San Pedro en el cuento de los amores de su protagonista Leriano (que quizá sean, aunque algo velados, los suyos propios), episodios [...] ⁹²

[la ficción sentimental se caracteriza] por su índole autobiográfica, mezcla patente de elementos relacionados con la vida del autor, principio fundamental del género. ⁹³

En relación con la inferencia de Menéndez y Pelayo, no hay una pista plausible que permita asociar al autor con el amante de su obra; tampoco la hay, pienso, para relacionarlo con el narrador, por más que en el texto se hace una expresa identificación entre ambos. La afirmación de Millares Carlo, por otra parte, carece de fundamento. No es posible establecer como principio básico de un género algo que no se puede probar; además, las obras son claramente ficticias, si bien con ciertos recursos de verosimilitud --que hay que entender con la flexibilidad pertinente.

Estoy convencida de que la mayoría de las ficciones sentimentales no tienen

⁹² *Op. cit.*, p. cccxx.

⁹³ Agustín Millares Carlo, *Literatura española hasta fines del siglo XV*. Antigua Librería Robredo, México, 1950, p. 294.

como propósito la autobiografía; si hubiera elementos de esta índole, ello tendría que ver --como en cualquier texto ficticio de la época que sea-- con el hecho de que un escritor puede introducir vivencias propias en su creación, pero recreadas, matizadas, transformadas, etc. en función de la fábula y no por un objetivo propiamente autobiográfico. Finalmente, hay obras sentimentales donde pensar en una autobiografía resulta, sencillamente, absurdo.

Con lo dicho es claro que tiene que hablarse de la **forma** autobiográfica de varias de las ficciones sentimentales. Ésta se halla constituida por tres factores principales: identificación escritor-narrador ('auctor', que puede fungir como protagonista), empleo de la primera persona narrativa, y especificación de que los hechos contados fueron vividos. Estas tres características no siempre se hallan unidas y a veces puede faltar una o dos de ellas; por poner sólo un ejemplo veamos que, en *Arnalte y Lucenda*, el "auctor" (supuestamente, San Pedro) no es el encargado de la narración en la mayor parte de la obra, sino que ésta se hace en primera persona, a través del protagonista masculino.⁹⁴

⁹⁴ Para Lacarra, si "el yo narrativo no coincide con el enamorado", no es apropiado "hablar de la tendencia del género hacia la autobiografía" ("Sobre la cuestión de la autobiografía...", p. 361). Al respecto opino que la forma autobiográfica no implica
(continúa...)

No es de extrañar la utilización de la forma autobiográfica. Ya en los inicios de la predicación popular, los sacerdotes vieron la efectividad del recurso y lo introdujeron en su sermón (*divisio extra*). Esto influyó para que se hiciera un mucho mayor empleo de la supuesta autobiografía en la literatura escrita, pero hay fuentes más lejanas en el tiempo que asimismo la incorporan. La forma autobiográfica, pues, era bastante común en la Edad Media, y además, igualmente se encuentra en varios de los textos que inciden en las ficciones sentimentales (baste recordar la *Fiammetta*, de Boccaccio).

Ahora bien, en buen número de obras el uso de la forma autobiográfica tiene cometidos precisos; por ejemplo, dar unidad a una creación conformada por materiales diversos (caso de Juan Ruiz)⁹⁵ u obtener verosimilitud y objetividad: 'yo lo vi'. Pero en el género sentimental los materiales se hallan entretnejidos con o sin recurso autobiográfico (aunque a veces no interesa mucho el equilibrio estructural), y la

⁹⁴(...continuación)
protagonismo. Basta que haya una identificación del escritor con algún personaje o con el narrador. Incluso creo que es factible hablar del empleo del recurso en una obra como *Triunfo de Amor*, donde el narrador (identificado con Flores) es ajeno a los hechos pero dice observarlos.

⁹⁵ Muchos más objetivos tiene el recurso en el *Libro de buen amor*. Pero éste es fundamental.

verosimilitud --entendida como plausibilidad-- no es algo que preocupe demasiado a los escritores. Baste observar, según ha demostrado Rey,⁹⁶ el cambio de óptica de la primera persona narrativa en *Cárcel de Amor*: de testigo a omnisciente. También que haya episodios inverosímiles, como los alegóricos⁹⁷, o poco creíbles, como los veintisiete años de viaje en búsqueda de Pámphilo en *Grimalte y Gradissa* y, quizá (me resguardo del anacronismo), la visión de ultratumba que sufren Grimalte y Pámphilo en esa misma ficción. Para hablar de verosimilitud en el género sentimental, pienso que hay que cambiar nuestra perspectiva y señalar que en muchas ocasiones tiene que ver más con la posibilidad de lo semánticamente indicado que con la de los hechos contados o la forma como se cuentan; por ejemplo, algo que puede ser increíble indica una realidad, en otro nivel, creíble. Por otra parte, considero que la unión autobiografía-sucesos inverosímiles es un efectivo medio para lograr un propósito

⁹⁶ Art. cit., p. 98.

⁹⁷ El uso de la alegoría es otra de las características, no generalizada, de la ficción sentimental. Creo que su empleo en parte responde a la influencia literaria italiana (sin negar la francesa) que se dio durante el siglo XV en varios géneros. (*Vid. infra* pp. 71-72).

recomendado por los manuales de retórica: la alienación.⁹⁸

Quizá los autores de ficciones sentimentales hayan empleado la forma autobiográfica porque creían, conforme con lo que tradicionalmente se pensaba del recurso, que así incidían más en los 'afectos' --según término retórico-- del público receptor. Pero además, y esto me parece muy importante, porque vieron que estar explícitamente presentes en sus ficciones les permitía apropiarse de un punto de vista, y esto les servía para muchos cometidos --entre los que se encuentra, el propio adorno.⁹⁹ Con el recurso, además, se juega de manera muy interesante, por lo que de modo alguno puede aseverarse que sea "superficial", como lo hace Lacarra.¹⁰⁰

⁹⁸ "La alienación [...] es el efecto anímico que ejerce en el hombre lo inesperado [...] como fenómeno del mundo exterior. Este efecto es un shock psíquico que puede llevarse a cabo en formas y grados diferentes". (Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, inglesa y alemana*. Trad. de Mariano Marín Casero. 1a. reimp., Gredos, Madrid, 1983, p. 57). De no haber alienación en varios niveles (elocutivo, dispositivo, de pronunciación, etc.), se provocaría el *taedium*.

⁹⁹ En mi estudio de *Grisel y Mirabella*, obra en la que no hay forma autobiográfica, problematizo algunos de los cometidos de la indirecta identificación autor-'auctor' (narrador).

¹⁰⁰ "Sobre la cuestión de la autobiografía...", p. 366. También afirma que "el análisis de la psicología amorosa profunda de los personajes se convierte en un elemento anquilosado, y los personajes en caracteres genéricos, cuyo comportamiento (continúa...)

Ella misma ha notado, por ejemplo, como en *Grimalte* sirve para arremeter contra la misma pretensión de la autobiografía; como una parte de la supuesta biografía propia, se emplea para presenciar y contar la biografía de otra persona (que puede ser la de un dios, en *Triunfo*), etc. Deyermond, incluso, ha observado que el empleo del recurso, en su modalidad de "autor autoconsciente que se narra a sí mismo", constituye una verdadera innovación narrativa en la historia literaria.¹⁰¹

¹⁰⁰(...continuación)

es predecible" (*idem*). Al respecto pienso que los escritores se mueven dentro de un conjunto de consideraciones relativamente estrecho; pero que no es estable, sino que se discute. Hay algunas consideraciones, digamos, mayoritariamente aceptadas, y aquí las desviaciones que intencionalmente presentan los autores son sumamente significativas --y a veces las usan para parodiar los mismos postulados supuestamente aceptados. También de la psicología amorosa cabe decir que generalmente se juega con el matiz, y eso es importante puesto que es uno de los elementos que atraía a los receptores de la época --y que en ocasiones nosotros perdemos de vista. Por otro lado, no me parecen predecibles, por ejemplo, ciertas actitudes o conductas de Arnalte que San Pedro presenta; no lo son, tampoco, las de Grimalte, que a regañadientes acepta las órdenes de Gradissa. Baste con esto, aunque podría seguir ilustrando el punto. Finalmente, quiero cerrar esta larga nota con una cita de Whinnom apropiada aquí y en todas partes: "[no] osaría discrepar del dictamen de don Dámaso Alonso, de que "ninguna época se equivoca estéticamente". [...] antes de formular cualquier juicio estético o evaluativo, nos cumple intentar comprender plenamente lo que pretendían conseguir los autores que trabajan en una tradición que ahora nos resulta extraña". (*La poesía amatoria...*, p. 16).

¹⁰¹ *Vid.* "Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos", primera categoría (*Revista de Literatura Medieval*, 6, 1994, en prensa). Este artículo es una (continúa...)

Hasta este momento hemos visto diversos elementos que confluyen en el género sentimental, pero falta hacer hincapié en que éstos se organizan en función de una historia de amor, que es la base del argumento de casi todas las ficciones sentimentales. La característica de la historia de amor es el fracaso. En efecto, la relación entre un hombre y una mujer o se halla impedida desde un principio por diversos motivos, o se frustra a la postre. Y esto es muy significativo. De hecho, las obras nos muestran la relación conflictiva individuo--sociedad, donde la última coarta las aspiraciones del primero. También se hace patente la introyección de un sistema de valoración social que condiciona conductas y determina el enfrentamiento con otro sistema valorativo, que es la conceptualización amorosa cortés.

La propuesta de la mayoría de las obras sentimentales no deja de ser irónica: se alaba el sentimiento amoroso, pero se indica la imposibilidad de su realización plena. El mensaje, pues, se ve relativizado para que, con toda su fuerza, surja otro de carácter sintomático: la crisis del ser humano, dividido entre la afirmación de su propia individualidad, el cumplimiento de la normatividad social y amorosa, y la fortaleza de

¹⁰¹(...continuación)
importante aportación al estudio del género, pues demuestra que una de sus características es la experimentación técnica.

una sociedad que no hace concesiones. Esto prueba, quizá, la existencia de una tribulación cultural que los escritores, inmersos en ella, no aciertan a dominar, pero la representan con todos sus extremos. La literatura sentimental, como dice Wardropper en relación con *Cárcel de Amor*, provoca un "sentido de inestabilidad y una visión pesimista del mundo",¹⁰² y no es ni "anacrónica en su propia época"¹⁰³ ni, como contradictoriamente indica el mismo erudito en el interesantísimo artículo citado, huida de la realidad para el público receptor, "refugio en un mundo ficticio, recuerdo de un pasado ideal".¹⁰⁴ El amor cortés existía, como existía una ideología que atentaba contra sus postulados. Había jóvenes que elegían una pareja y tenían relaciones sexuales extramaritales --y sufrían las consecuencias--, como había una concepción 'oficial' que dictaba que la elección la hicieran los padres y que el contacto carnal fuera dentro del matrimonio. Todo esto, y mucho más, convive en el mismo mundo, y es lo que nos presenta el género sentimental.

Lo que sí no presenta es una sociedad estamental o económicamente plural,

¹⁰² Bruce W. Wardropper, "El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*", *Revista de Filología Española*, 37 (1953), 169.

¹⁰³ M. E. Lacarra, "Sobre la cuestión de la autobiografía...", p. 366.

¹⁰⁴ "El mundo sentimental...", p. 169.

como realmente lo era; esto es, con personajes campesinos, 'menestrales', mercaderes, religiosos, prostitutas, sirvientes a sueldo, conversos, etc. El foco de atención se centra en el ámbito nobiliario, o bien en el de la alta burguesía que imitaba a aquél. Ello está determinado, obviamente, por asumir la temática amorosa cortés desde la perspectiva de que el sentimiento sublime amoroso sólo puede darse entre quienes han conocido, por su pertenencia estamental, un sistema de valores elevado. Hay alguna excepción, como la de los pastores de la égloga que aparece en *Questión de amor*, pero la visión dominante en nada es representativa de lo que nobles y burgueses pensaban del sector popular.¹⁰⁵

Igual que los personajes, el público al que se destinan las ficciones sentimentales se halla conformado por las capas económicamente superiores de la sociedad. Los escritores, en su mayoría, son trabajadores culturales (y de otra índole también) de la nobleza, aunque algo ingratos en virtud de que no remiten mensajes que permitan soñar del todo. La mejor prueba de tal servicio cultural está constituida por varias de las dedicatorias, modelo de la Antigüedad "qu'avait plus ou moins

¹⁰⁵ Vid. "Questión de amor", en *Diego de San Pedro, "Cárcel de Amor", "Arnalte y Lucenda", "Sermón", poesías. "Desprecio de la Fortuna". "Questión de amor"*. Introd. de Arturo Souto Alabarce. 2a. ed., Porrúa, México, 1979, pp.138-149.

maintenu la tradition médiévale",¹⁰⁶ y que para el siglo XV es algo frecuente. "A toi --parafrasea Zumthor-- ma prose ou mes vers, avec ta permission ou sur ton ordre; à moi de quoi manger demain";¹⁰⁷ no obstante, como he dicho, los textos introducen algún ruido en el destinatario que de diversas formas los paga. Hay en éstos ironías, cuestionamientos y fracasos; se ensalza a la vez que se resquebraja un mundo.¹⁰⁸

El público, por otra parte, está constituido por hombres y mujeres, que comparten el mismo interés por la temática amorosa. Así, por ejemplo, un autor como

¹⁰⁶ Paul Zumthor, *Le masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*. Éditions du Seuil, Paris, 1978, p. 45.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ Escrito ya este apartado recibí, gracias a la generosidad del profesor Alan Deyermond, el artículo de Régula Rohland de Langbehn "El problema de los conversos y la novela sentimental". La investigadora considera que hay inquietudes propias de los conversos en *Triste deleytación* y en las obras de Juan de Flores y de Diego de San Pedro. Destaca que "el estrato temático más hondo" (p. 141) de estas ficciones está conectado con los conceptos de falta de sinceridad y falta de igualdad, los cuales son manejados como una forma de respuesta característica de los conversos en un momento en que aún tienen "esperanzas de hacer valer sus ideas" (*idem*). Ambos conceptos efectivamente muestran una suerte de malestar social, pero creo que de ellos no se puede colegir --o al menos no fácilmente-- el origen converso de los autores. Una sensibilidad similar, con la misma carga crítica, puede hallarse entre representantes cristianos viejos de la baja nobleza o de la "medianía", también en desventaja frente a la alta nobleza. Por otra parte, este artículo refuerza, aunque en un sentido solamente, lo que he señalado en relación con unos servidores culturales no del todo gratificantes para sus señores.

San Pedro dirige una de sus obras a las "damas de la Reina", y la otra, al "Alcaide de los Donzeles y [...] otros cavalleros cortesianos". He querido puntualizar este hecho porque no ha faltado quien, con una anteojera crítica y una carga ideológica ajena a la baja Edad Media, ha pensado que la literatura sentimental es propia para mujeres. Así Pascual de Gayangos, Anna Krause¹⁰⁹ y, más recientemente, Pablo Alcázar López y José A. González Núñez que afirman:

[...] tres autores de éxito, creadores de las mejores novelas *erótico-sentimentales* del siglo XV --auténticos *best-sellers* en los ambientes cortesianos y burgueses [...]-- escuchados y leídos durante dos siglos por miles de damas tan adictas a sus obras como lo puedan ser hoy a las fotonovelas y radionovelas cientos de miles de mujeres contemporáneas nuestras, han dejado un débil rastro biográfico [...]¹¹⁰

Para estos investigadores, tal parece que el interés por los temas amorosos poco tiene que ver con los gustos masculinos. Pero en su implícita postura que disocia lo varonil de lo eminentemente sentimental, juzgan en forma arbitraria como si nada dijera que es amatoria la mayor parte de la extendida poesía cancioneril, tan sin aventuras; que

¹⁰⁹ Vid. Gayangos, est. cit., y Anna Krause "Apunte bibliográfico sobre Diego de San Pedro", *Revista de Filología Española*, 36 (1952), 126-130.

¹¹⁰ "Introducción", p. 7.

es el amor el motor de muchos de los libros caballerescos, tan llenos de aventuras, y que el amoroso es tema de discusión en muchas de las obras de la época, ficticias o no. Sería ilógico decir que toda esta producción, al igual que los libros sentimentales, es sólo para mujeres. No, los hombres la leen --además de que la hacen-- y en muchísimas ocasiones responden directamente a las elaboraciones de sus colegas.

Por otra parte, resulta desafortunada la comparación que ambos críticos hacen entre el género sentimental y la novela rosa.¹¹¹ Los aspectos que las diferencian son demasiados como para enlistarlos aquí, pero baste señalar --a manera de ejemplo-- sólo tres: la novela rosa carece del elemento debatístico, su fábula se ve complicada con muchos sucesos y acciones, y la conclusión de ésta conlleva la restauración del equilibrio y la felicidad. Por otra parte, si el género rosa es consumido por amplios y diversos sectores sociales, hay que hacer hincapié en que no sucede lo mismo con el sentimental, dado el tipo de usos y valores que maneja. Este último efectivamente fue exitoso entre los estratos económicamente poderosos, y es que les decía mucho. Por un lado, alimentaba el ideal que se habían forjado como grupo, v. gr., conducta refinada y sublime; por el otro, les presentaba las imposibilidades reales de una

¹¹¹ Incluso, relacionan el trabajo de Flores con el de ¡Corfín Tellado! (*vid. ibid.*, p. 10).

realización individual plena. Desde luego, su popularidad en el siglo XVI también tiene que ver con el deseo de afirmar la importancia cortesana:

[...] c'est surtout à partir du retour en Espagne de Charles-Quint après l'écrasement des *comunidades* que s'affirme la vogue de la littérature épistolaire et sentimentale, à la faveur de la renouveau de la vie de cour.¹¹²

Pasemos ahora, para concluir este apartado, a las fuentes importantes que inciden en el sincrético género sentimental. De hecho, los autores toman multitud de elementos --temáticos y formales-- del amplio abanico cultural de la época. Las relaciones intertextuales más evidentes, como lo ha destacado la crítica, tienen que ver con la producción ovidiana, la ficción caballeresca, la literatura italiana de los siglos XIV y XV, y la contemporánea poesía cancioneril.¹¹³ Por mi parte, debo agregar la

¹¹² Françoise Vigier, "Fiction épistolaire et *novela sentimental...*", p. 252. La investigadora remite a la argumentación de Agustín Redondo.

¹¹³ Se ha estudiado poco el trasfondo folklórico que puede haber en la ficción sentimental, no obstante que Alan Deyermond --desde hace ya muchos años-- abrió el camino para ello (con su artículo "El hombre salvaje en la novela sentimental". *Filología*, 10 (1964) [1966], 97-111). Otro campo de investigación que también inaugura el erudito inglés es el sustrato bíblico que quizá haya en ciertas obras sentimentales (*vid.* su trabajo "El heredero anhelado, condenado y perdonado", que consulto en sus *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. UNAM, México, 1993, pp. 105-124).

exitosa tradición debatística de la baja Edad Media, que se dio tanto en prosa como en verso, en latín como en romance. Asimismo, los escritores dialogan entre sí,¹¹⁴ sea explícitamente (por alusiones a personajes, hechos, ideas, etc. presentes en otras obras sentimentales), o implícitamente --si cabe decirlo así-- por el empleo de recursos formales y temáticos semejantes.¹¹⁵ Tal diálogo, en el que entran similitudes estructurales y la base argumental, quizá posibilite pensar en la existencia de una conciencia genérica entre los autores de ficción sentimental.

En lo que concierne a la influencia ovidiana, ésta puede apreciarse en el uso del recurso epistolar; además, las cartas frecuentemente son de índole amorosa. Aquí hay que considerar las *Heroidas*, las cuales --dicho sea de paso-- fueron traducidas por Juan Rodríguez del Padrón.¹¹⁶ El influjo de las *Heroidas* aparece en otras obras que

¹¹⁴ Al hablar de diálogo entiendo una respuesta particular a aquello que confluye, de otras elaboraciones discursivas, en el texto: si se asume o rechaza cierta noción, si se reordena o reinterpreta, si se le da nueva función, si se la parodia, etc.

¹¹⁵ Sobre los préstamos y desarrollos de diversos aspectos intragenéricamente, *vid.* Alan Deyermond, "Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Universitat de Barcelona-Quaderns Crema,, 1986, pp. 77-78.

¹¹⁶ *Vid.* su *Bursario*, donde se agregan dos intercambios epistolares de la propia invención. La edición más reciente es la realizada por Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán (Universidad Complutense, Madrid, 1984).

asimismo incidieron en el género sentimental; por ejemplo, en la *Historia de duobus amantibus*, de Aeneas Silvius Piccolomini. En el texto ovidiano se utilizan las técnicas dialógica y autobiográfica, y se presenta el infortunio amoroso. Estos elementos igualmente se encuentran en las creaciones sentimentales, como también --aunque en menor medida-- la conducta amorosa del tipo de la *Ars amatoria* y de los *Amores*. Hay algunas huellas de los *Remedia amoris* y, escasamente, de las *Metamorfosis*.¹¹⁷

En cuanto a la literatura caballerescas, la influencia más importante es la recibida por las elaboraciones francesas tardías de la materia de Bretaña, así como la de algunas versiones de éstas en lenguas peninsulares. Son varios los elementos que las ficciones sentimentales toman de los libros artúricos en general: desde un motivo hasta un episodio. Sobre la determinación de éstos, han hecho importantes aportaciones críticos como --entre otros-- Adolfo Bonilla y San Martín, Barbara Matulka, María Rosa Lida de Malkiel, Martin S. Gilderman y Alan Deyermond, mismas

¹¹⁷ Sobre la influencia de Ovidio en la literatura española, conviene acercarse al trabajo, ya clásico, de Rudolph Schevill: *Ovid and the Renaissance in Spain*. University of California Press, Berkeley, 1913 (reimp. Georg Olms, Hildesheim, 1971). También a la introducción de Antonio Alatorre a su versión de las *Heroidas*: Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1950, pp. xxxii y ss.

que han sido resumidas --con nuevos datos-- por Harvey L. Sharrer.¹¹⁸

Las creaciones italianas que más toman en consideración los autores de ficción sentimental, son dos que gozaron de amplia difusión en Europa: la *Fiammetta*, de Giovanni Boccaccio, y la mencionada de Piccolomini. En ambas hay una historia de amor frustrado y, en la primera, la forma es autobiográfica --y qué decir de la exploración de los sentimientos. Se ha demostrado cierta influencia del *Decameron*¹¹⁹ y de obras tales como *Filocolo*, *Mulieribus claris* y *Corbaccio*.¹²⁰ Yo no descartaría, aunque tal parece que un sector de la crítica sí lo ha hecho, el influjo de la escuela alegórica; sobre todo, en cuanto efectiva técnica para revelar estados de ánimo y pensamientos. Éste es claro en varios de los poetas de Cancionero, y algunos de los escritores sentimentales lo son. No encuentro motivos

¹¹⁸ Vid. "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media", *El Crotalón*, 1 (1984), 147-153 fundamentalmente.

¹¹⁹ Fundamentalmente en Flores y en San Pedro --sin descartar una mención en *Triste deleytación*. La narración que se toma en cuenta es la primera de la cuarta jornada: la historia Guiscardo y Guismunda --la cual, como se aprecia, impactó mucho en España (por lo menos tres poetas más la recuerdan).

¹²⁰ Son varios los estudios que existen del influjo de la literatura italiana en general, y de Boccaccio en particular, sobre la española (por ejemplo, los de Bernardo Sanvisenti, C. B. Bourland, Arturo Farinelli, Joaquín Arce, etc.). Remito a la bibliografía y comentarios de Keith Whinnom (*The Spanish sentimental...*).

para pensar que lo que es válido para unos no lo sea para los otros, y en géneros que contactan entre sí. El auge del empleo del recurso alegórico en el siglo XV español se debe, principalmente (aunque no sólo), a los modelos italianos; la presencia de Dante en *Triste deleytación*, por poner un único ejemplo, es innegable.¹²¹

La relación poesía cancioneril-ficción sentimental tiene que ver con las concepciones amorosas cortesas que se manejan, en las que se adscriben las propuestas individuales. Hay que ligar la visión del amor con la tradición provenzal (de la que deriva, con sus particularidades, la lírica galaico-portuguesa) y con otros desarrollos, entre los que con gran peso destaca --tanto en la poesía como en el género que nos ocupa--, el de Andreas Capellanus.¹²² También se encuentran lazos temáticos como el tratamiento del ser femenino, se trabajan metáforas cancioneriles,¹²³ y se da alguna que otra referencia directa, de determinado escritor

¹²¹ Señalo, al paso, que la obra fundadora del género presenta, según César Hernández Alonso, escaso influjo italiano. (*Vid.* "Introducción", pp. 118-120).

¹²² Hay edición en español. Di noticia de ésta en *Medievalia*, 4 (1989), ii-iii: Andreas Capellanus / Andrés el Capellán, *De amore. Tratado sobre el amor*. Pról., trad. y notas de Inés Creixell Vidal-Quadras. El Festín de Esopo, Barcelona, 1985 (Biblioteca Filológica, 4).

¹²³ Al respecto, Michael Gerli señala: "[...] the greater portion of late fifteenth-century Castilian love literature written in prose rely heavily on the narrative literalization of *cancionero* metaphors". ("Leriano's libation: Notes on the *Cancionero Lyric, ars moriendi*, and the probable debt to Boccaccio", *Modern Language Notes*, 96 (1981), 414-420).

sentimental, a cierta composición poética o a un poeta.¹²⁴ Debe mencionarse que la poesía de Cancionero frecuentemente es autobiográfica, y posee una carga introspectiva. En cuanto al lenguaje, éste es sublime y comúnmente se halla adornado con juegos retóricos de tipo 'conceptista'. Esto aparece en la ficción sentimental, pero además hay, como vimos, poesías de estilo cancioneril.

En cuanto a la tradición debatística, ésta continuaba muy viva en el siglo XV español, e incluso era ya un juego de corte. Las obras sentimentales constituyen la mejor prueba del auge de los debates, y en éstos, como en los poéticos cortesanos, la temática predominante es la amorosa y la concerniente a la bondad o maldad de las mujeres --sin que ello implique, como vimos, que no se traten otros aspectos que preocupaban en la época. La técnica empleada en las ficciones proviene de la retórica; por ejemplo, se dan *probationes* mediante comparaciones (*simile, imago, similitudo* y

¹²⁴ Es el caso, por ejemplo, del autor de *Triste deleytación* o el de Juan de Flores, quienes incluyen una mención a los famosos versos de la "calidad de las donas" de Pere Torrellas, poeta que, en *Grisel y Mirabella*, es además convertido en personaje. Luis de Lucena, dicho sea de paso, cita textualmente tales versos.

exemplum) y se prefiere el entimema al silogismo. Obviamente, las fuentes más importantes son los tratados amorosos, así como los misóginos y los feministas --si se me permite el anacronismo a falta de mejor palabra--; pero también cobra relevancia toda la producción filosófica, política, social e incluso religiosa medieval.¹²⁵

Si bien rápidamente, no quiero dejar de subrayar --de nueva cuenta-- el obvio influjo de la retórica y sus derivados medievales principales (*ars praedicandi* y *ars dictaminis*) en la construcción y el estilo. También, desde luego, aparecen otras 'artes', como la *arengandi*.

Hasta aquí se han visto textos y corrientes literarias que ejercen una influencia fundamental en las ficciones sentimentales; pero hay que estar muy conscientes de la compleja red de relaciones que se establecen y del peligro de atribuir la procedencia de un determinado elemento. La forma autobiográfica, por ejemplo, fue muy común en la Edad Media, al igual que la pseudo-autobiografía erótica.¹²⁶ Su uso en una ficción

¹²⁵ Las obras en general --y no sólo los debates-- poseen un carácter bastante laico, y aun atentatorio contra algunos de los preceptos eclesiásticos (v. gr., el suicidio); sin embargo, esto no conlleva la inexistencia de un sustrato de fuentes religiosas en ideas, hechos, episodios, etc.

¹²⁶ Este género fue identificado por G. B. Gybbon-Monypenny, quien lo define e indica obras que se inscriben en él --algunas de las cuales incluyen poesías líricas y (continúa...)

sentimental --considerada la efectividad del recurso--, puede provenir de otras creaciones insertas en esta tradición¹²⁷ y no de las fuentes señaladas, o bien de todas éstas, o si no, de una sola; es más, de una específica sentimental, etc. La autobiografía, a su vez, se conjuga con innumerables elementos, muchísimos de los cuales derivan de una inmensa cantidad de textos. Reitero, pues, que todo el bagaje cultural del Medioevo de una u otra forma está presente en el género, y la investigación intertextual es, así, amplísima --y hay que seguir haciéndola. Si en un solo episodio, como el de la muerte de Leriano, confluyen tantas obras y tradiciones

¹²⁶(...continuación)

cartas dentro de la narrativa. (Vid. "Autobiography in the *Libro de buen amor* in the light of some literary comparison", *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1957), 63-78, y su "Introducción biográfica y crítica", en Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Castalia, Madrid, 1988, pp. 22-24). Alan Deyermond piensa que la pseudo-autobiografía erótica influye --directa o indirectamente-- en la ficción sentimental (vid. "Las relaciones genéricas...", p. 85 principalmente).

¹²⁷ Alan Deyermond, en el artículo citado en la nota anterior, considera las *Confesiones* de San Agustín como una fuente indirecta (y puntualiza que posee, además de la autobiografía, "autoanálisis [...] y [...] reconocimiento [...] de la tensión entre impulsos sexuales y aspiraciones espirituales" --p. 84--). Heredera de este texto es la *Historia calamitatum* con las cartas incluidas. Abelardo, pues, es un precedente importante del género sentimental, aunque la influencia quizá no haya sido directa (vid. pp. 84-85).

puestas en función de una visión particular de índole amorosa cortés,¹²⁸ pues qué decir del género en su totalidad.

No quiero terminar sin hacer una breve mención del influjo que ejerció la ficción sentimental en obras de otros géneros. Es de todos sabido que Fernando de Rojas la tuvo presente en la redacción de *La Celestina*;¹²⁹ el *Merlín* español (*Baladro del sabio Merlín*) se vio modificado por la influencia del texto de Juan Rodríguez del Padrón;¹³⁰ Cervantes utilizó el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* para la elaboración de

¹²⁸ Varias de estas fuentes --sin olvidar las bíblicas aducidas por Joseph Chorpenning-- y el manejo que les da San Pedro, son apuntadas por Michael Gerli, en "Leriano's libation: Notes...".

¹²⁹ Francisco Castro Guisasola señala la influencia de *Cárcel de Amor* (vid. *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1924, pp. 183-185). También lo hace Whinnom (vid. "Introducción crítica", en D. San Pedro, *Obras completas, II...*, pp. 59-60). Alan Deyermond demuestra la importancia no sólo de *Cárcel*, sino del género en su totalidad (vid. *La Edad Media*, t. I de la *Historia de la literatura española*. 10ª ed. Ariel, Barcelona, 1984, pp. 302-313 y "Las relaciones genéricas...", p. 79). En lo que a mí concierne, pienso que Rojas aprovechó diversos aspectos de *Grisel y Mirabella* (vid. *infra* p. 382 y notas 509 y 523).

¹³⁰ H. Sharrer confirma la hipótesis de María Rosa Lida de Malkiel, en "La fusión de las novelas...", pp. 148-150.

su historia de Cardenio y Luscinda en *El Quijote*;¹³¹ material de *Grimalte y Gradissa* aparece en la edición de 1501 del *Libro del esforçado caballero don Tristán de Leonís*;¹³² el argumento de *Grisel y Mirabella* sirvió de modelo para muchos textos españoles y extranjeros, incluyendo uno dramático que quizá en parte se deba a la mano del muy conocido Lope de Vega, y otro narrativo del casi desconocido Juan Arze Solórzano;¹³³ el tono, el lenguaje y el interés por las pasiones humanas del

¹³¹ Esta fuente había pasado inadvertida a la crítica cervantina. Dorothy S. Severin informa de ella en dos congresos, y su artículo saldrá publicado en *Studies on the sentimental romance* (ed. de E. Michael Gerli y Joseph J. Gwara. Tamesis, London). Los datos que aquí apunto los obtuve de las "Notes on sentimental romance: 1. San Pedro, Cervantes, Shakespeare and Fletcher, Theobald: The transformations of *Arnalte y Lucenda*" (*Anuario Medieval*, 2 (1991) [1992], 90), de Alan Deyermond, quien además de observar las relaciones textuales en el tratamiento del mismo tema, hace comentarios muy importantes sobre la consideración de la cronología del género sentimental.

¹³² A este respecto, el trabajo más completo es el realizado por Pamela Waley: "Juan de Flores y *Tristán de Leonís*", *Hispanófila*, 12 (1961), 1-14. Vid. asimismo el mencionado artículo de Sharrer, pp. 155-157.

¹³³ Vid. el ya lejano artículo de Everet Ward Olmsted, "Story of *Grisel y Mirabella*", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, t. II. Hernando, Madrid, 1925, pp. 369-373. Información muy completa en Barbara Matulka, *op. cit.*, pp. 181-237. Hice un análisis intertextual *La ley ejecutada- Grisel*, que presenté en el III Congreso Internacional de la AITENSO (9-12 marzo, 1994); la relación entre ambas obras también la trata Carmen Hernández Valcárcel en "Cuestiones de género en torno a la historia de *Grisel y Mirabella*" (*Literatura medieval*, vol. II. Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 237-246). Para
(continúa...)

género sentimental se hallan en la *Tragèdia de Lançalot*, de Mossèn Gras,¹³⁴ y contienen rasgos netamente sentimentales el *Abecenrraje*, así como varias obras pastoriles:

No hablo ahora de *Menina e moça*, libro de aventuras sentimentales que empieza a ser libro pastoril. El influjo de la ficción sentimental se ve de manera más sorprendente en las tempranas obras pastoriles en verso: la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina, y la segunda égloga de Garcilaso. [...] Otro género en que se nota la influencia [...] es la novela morisca: [...] el *Abecenrraje* parece a veces un libro de aventuras sentimentales a lo morisco.¹³⁵

¹³³(...continuación)

el "casi desconocido" escritor, consultar J. A. van Praag, "Algo sobre la fortuna de Juan de Flores", *The Romanic Review*, 26 (1935), 349-350; y ya recientemente, John T. Cull, "A seventeenth century version of the *Grisel y Mirabella* story: Juan Arze Solórzeno's *Tragedias de amor* (1607)", en *Varia hispanica: Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*. Ed. de Vern Williamsen. Reichenberger, Kassel, 1989, 257-275. Quizá hay ecos de esta obra de Flores en el *Palmerín de Inglaterra* (suicidio y duelo entre los amigos). Ya hablé del influjo en *La Celestina*.

¹³⁴ Vid. Martín de Riquer, "*La tragèdia de Lançalot*, texto artúrico catalán del siglo XV", *Filología Romanza*, 2 (1955), 113-139.

¹³⁵ Alan Deyermond, "Las relaciones genéricas...", p. 86. A sus acertadas observaciones hay que agregar, en lo que respecta a los textos pastoriles, la quinta y última égloga de las *Tragedias de amor*, del mencionado Arze Solórzeno. No quiero concluir este apartado sobre el género sentimental, sin remitir a dos artículos de
(continúa...)

¹³⁵(...continuación)

Antonio Gargano que pueden ser de gran utilidad para los interesados en el tema: "Stato attuale degli studi sulla *novela sentimental* I", *Studi Ispanici*, (1979), 59-80, y "Stato attuale degli studi sulla *novela sentimental* II. Juan Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro, Juan de Flores", *Studi Ispanici*, (1980), 39-67.

EL AMOR CORTÉS

El sintagma "amor cortés", acuñado por Gaston Paris,¹³⁶ "is, after all, the name of a scholar's hypothesis, not of a medieval institution".¹³⁷ Esta consideración es de importancia puesto que, a raíz de la determinación por varios críticos de elementos constitutivos del amor cortés, el acercamiento a los autores medievales insertos dentro de esta corriente no pocas veces se ha hecho a partir de una suerte de ortodoxia, como si se tratara de un código estático --lo que desde luego condiciona la interpretación y conduce al error. Y no, el amor cortés es --como lo mencioné-- sólo una corriente, ciertamente dinámica (de ahí sus vertientes), en la que se discuten

¹³⁶ En "Lancelot du Lac, II. *Le Conte de la Charrette*", *Romania*, 12 (1883), 459-534.

¹³⁷ F. X. Newman, "Preface", en *The meaning of courtly love*. State University of New York Press, Albany, 1968, p. x.

postulados y se hacen propuestas individuales.¹³⁸ Sin embargo, no me atrevería a afirmar, como lo hace D. W. Robertson, que nunca me ha convencido "that there was any such thing as what is usually called courtly love during the Middle Ages";¹³⁹ éste, si no una "institución", sí existe en cuanto que hay una sensibilidad similar y se dan características semejantes en documentos diversos, que son las que trataré en este apartado.¹⁴⁰ Me parece, pues, que el concepto "amor cortés" que los medievalistas han venido empleando,¹⁴¹ es de utilidad para el investigador; pero

¹³⁸ El mejor ejemplo que puedo aducir es el de Chrétien de Troyes, quien en sus obras expone consideraciones diferentes. En unas, el amor se da fuera del matrimonio; en otras, dentro de él. Si seguimos, por ejemplo, los postulados de Gaston Paris --sin tomar en cuenta que él se concreta al análisis de los amores de Lanzarote y Ginebra--, Troyes no se inscribe dentro del amor cortés en los *romans* donde amor y matrimonio se conjugan; y esto es, a mi juicio, incorrecto. La propia y algo inflexible teoría de Alexander Denomy lo lleva a descartar tales textos, a los que califica de románticos, nobles, ideales, etc.

¹³⁹ "The concept of courtly love as an impediment to the understanding of medieval texts", en *The meaning of courtly love*. State University of New York Press, Albany, 1968, p. 1.

¹⁴⁰ Idea similar en Alan Deyermond, *La Edad Media*, t. I de la *Historia de la literatura...*, p. 42. Señala, asimismo, que los "autores poseían clara conciencia de hallarse inmersos en una tradición que podemos llamar cortesana".

¹⁴¹ En la Edad Media su uso es excepcional. Aparece, por ejemplo, en un poema del siglo XII de Peire d'Auvergne ("*cortez' amors*") y en el *Roman de Flamenca* (siglo XIII). (Vid. Roger Boase, *The origin and meaning of courtly love. A critical study of European scholarship*. Manchester University Press, Manchester, 1977, p. 4 nota 1).

tengo que reiterar la necesidad de estar conscientes de que "[it] cannot be defined in terms of fixed and invariable attributes".¹⁴² Por tanto, los elementos que señalaré como pertenecientes a él, deben entenderse como predominantes (y esto según siglos y corrientes literarias), pero no forzosos; habrá escritores medievales que se opongan a uno o a varios de ellos, o que no los tomen en cuenta o que los discutan o parodien. Otras formulaciones no aparecerán en este trabajo, y es que son poco generalizadas o exclusivas de un autor o un texto, pero ello no les quita el que igualmente sean corteses.

El amor cortés surge en la Provenza de fines del siglo XI, sin que hasta el momento se haya logrado explicar satisfactoriamente por qué precisamente en ese lugar. Se ha hablado del florecimiento de la vida de la corte y de una nobleza más refinada; también de que hubo un mayor acceso a la cultura; o bien de que "una caballería indigente, sin tierras [...], carente de ubicación en la jerarquía territorial del feudalismo", se convirtió en la predestinada a ser amante de esposas ajenas;¹⁴³

¹⁴² Irving Singer, *The nature of love*. T. II: *Courtly and romantic*. University of Chicago Press, Chicago, 1984, p. 22.

¹⁴³ C. S. Lewis, *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*. EUDEBA, Buenos Aires, 1969, p. 10.

asimismo, de que los "menestrales" de antaño lograron incorporarse al estrato nobiliario y, como buenos arribistas, desearon marcar una distinción entre ellos y las capas populares, etc. Sin embargo, es posible hallar varios de estos aspectos en otras regiones, y por sí solos no sirven para comprender del todo el porqué de la formulación amorosa cortés precisamente en Provenza. Pero la realidad es que allí empieza, y ello quizá se deba al hecho --como pudo suceder en otra parte que tuviera refinamiento cultural y una paz relativa-- de que fue a un grupo de individuos de la zona (originalmente, pudo ser un solo sujeto), nobles o de alguna forma asociados con la nobleza, a quienes se le ocurrió darle un cauce ético a su libido mediante la formulación --con diversos elementos culturales que tenían a la mano-- de las características del amor y del porqué de éste (probablemente eligieron un género lírico). La idea se propagó localmente y se le incorporaron más préstamos culturales, hasta que se llegó al establecimiento de un sistema dinámico; éste continuó difundiéndose ya por toda Europa --dado que el ambiente era propicio--, y adquirió --visto globalmente-- ciertas particularidades según la época, el lugar, la corriente literaria, etc.

La crítica aún debate las posibles fuentes que incidieron en las formulaciones amorosas cortesas, y no pocas veces se destaca una sola; sin embargo, creo, lo más

apropiado es pensar en una conjunción de elementos de diversa procedencia. Hay consenso en que un lugar importante lo ocupa la literatura ovidiana, y dentro de ésta, la *Ars amatoria*. También lo hay en lo que concierne a aspectos de procedencia neoplatónica. Más discusión ha habido en lo que toca a un origen fundamentalmente hispanoárabe, aunque a mi parecer, se debe tomar muy en cuenta la influencia que la cultura producida en al-Andalus pudo ejercer.¹⁴⁴ Se habla del misticismo bernardino, particularmente en lo que respecta a la diferenciación entre amor y *caritas*. Principalmente Denis de Rougemont propone la tesis del influjo cátaro,¹⁴⁵ de cuyo ascetismo, por ejemplo, se derivaría la oposición de ciertas concepciones cortesas a la realización del amor dentro del matrimonio; frente a esto, hay que aducir la bastante más plausible tesis socioeconómica. No se descarta el marianismo, y hay otras teorías menos exitosas que tienen que ver con aspectos tradicionales y folklóricos.¹⁴⁶ Peter

¹⁴⁴ El más sólido defensor del influjo árabe peninsular es Alexander Denomy. *Vid.*, por ejemplo, "Courtly love and courtliness" (*Speculum*, 28 (1953), 45-46 concretamente), por mencionar sólo uno de sus trabajos.

¹⁴⁵ *Vid. El amor y Occidente*. Trad. de Antoni Vicens. 4a. ed., Kairós, Barcelona, 1986.

¹⁴⁶ Todos estos postulados, y otros que no mencioné, se explican perfectamente en el libro de Roger Boase antes citado. El investigador, asimismo, presenta los (continúa...)

Dronke ha negado la particularidad del amor cortés, afirmando que sus características son universales; esto ya ha sido respondido por muchos, y su tesis ha caído en cierto descrédito --que no su valiosísimo libro de poesía latina, en donde la expone.¹⁴⁷

En términos generales, es posible decir que el amor cortés constituye una reacción de un sector de la sociedad contra la valoración negativa de su libido; en otras palabras, se reconoce y se asume el propio erotismo, y se enaltece al asociarlo con el amor mediante un código que no dudo en calificar de ético.¹⁴⁸ Tal código, cuyos elementos no son inmutables, adopta obvias características del mundo en el que surge, esto es, que provienen de las concepciones feudal y católica. Ahora bien, cabe señalar que el amor cortés no se armoniza con muchos de los dictados de la cultura oficial; es más, conforma una ideología alternativa, en principio subversiva, pero que se mediatiza de diversos modos. Fue parte, ciertamente, de las propuestas ideales de

¹⁴⁶(...continuación)
significados que se le han dado al amor cortés: fantasía colectiva, "play phenomenon", experiencia cortés, convención estilística, y falacia crítica.

¹⁴⁷ *Vid. Medieval Latin and the rise of European love-lyric*. 2nd. ed., Oxford University Press, Oxford, 1968 (2 vols.).

¹⁴⁸ Parfraseo lo que dije en "Amor cortés y cultura oficial en Juan de Flores", en *Heterodoxia y ortodoxia medieval*. Ed. de Concepción Abellán *et al.* UNAM, México, 1992, p. 23.

la nobleza; pero en la vida diaria imperó --aunque no sin problemas-- la normatividad oficial.

Del feudalismo procede la consideración del servicio de amor. Se da una transposición del concepto de vasallaje al amante, y la dama se convierte en "señor"; y tal como sucedía en la realidad, este siervo de amor se sitúa en un nivel inferior jerárquicamente. Es más, la dama se concibe como un ser lleno de perfecciones y, en este sentido, moralmente superior al hombre:¹⁴⁹

[...] la amada [...] debe ser aún más perfecta que el galán. A ella se le considera un dechado de virtudes espirituales y sociales. [...] debe poseer también atributos físicos perfectos [...].¹⁵⁰

He is able to love her because in body and mind, in manner and morality, in birth and social mien she is objectively outstanding.¹⁵¹

¹⁴⁹ Con frecuencia, también lo es económicamente, según se observa en muchas obras.

¹⁵⁰ Michael Gerli, "Introducción", en Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. 2a. ed., Cátedra, Madrid, 1981, p. 41.

¹⁵¹ Irving Singer, *op. cit.*, t. II, p. 49.

Incluso se llega a decir que Dios creó a la mujer de mejor material que al hombre;¹⁵² que la creó como muestra de su saber y poder, para darnos a conocer quien es Él, y que por tanto ella es reflejo de la Suma Belleza; y ya en el *dolce stil nuovo*, que posee "*donne angelicatte*" o que su naturaleza es celestial (fue elegida de entre los ángeles).¹⁵³

Desde luego, si la mujer es a tal grado excelsa,¹⁵⁴ amarla implica el propio ennoblecimiento y superación.¹⁵⁵ Y amar, además, tiene una carga absolutamente

¹⁵² No del simple barro, sino de una parte noble del hombre. Repiten esta idea, en la Península, Juan Rodríguez del Padrón, Joanot Martorell, Cristóbal de Castillejo y Pere Torrellas (en su *Deffenssió*n, palinodia del *Maldezir*). (Vid. María Rosa Lida de Malkiel, "La dama como obra maestra de Dios", *Romance Philology*, 28 (1975), p. 271. B. Matulka, *op. cit.*, p. 21, a propósito de Rodríguez del Padrón).

¹⁵³ Para estos puntos, *vid.* M. R. Lida de Malkiel, "La dama...", pp. 296, 305 y 306, principalmente. También E. Michael Gerli, "La «religión de amor» y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV", *Hispanic Review*, 49 (1981), 67-68.

¹⁵⁴ Quiero hacer hincapié en que comúnmente se trata de la noble o de la alta burguesa, mas no de la mujer en general. Si bien hay pastoras muy virtuosas, sobresale la idea de que el nacimiento determina el valor; de ahí, por ejemplo, el desprecio que Andreas Capellanus muestra hacia estratos como el campesino, donde el hombre se puede permitir la coacción e incluso la violación: "si te llegara a atraer [...] una de esas mujeres, guárdate de alabarlas demasiado y, si hallaras un lugar oportuno, no te demores en tomar lo que desees y en poseerlas por la fuerza". (*Op. cit.*, p. 283).

¹⁵⁵ Esta idea de mejora moral posee un claro origen platónico.

positiva --como principio moral propio de los virtuosos-- que la misma religión se encargó de difundir --aunque para ésta, el sentimiento debe ir dirigido a Dios. Como se observa, los teóricos del amor cortés fueron lo suficientemente inteligentes como para validar moralmente, y así justificar, el libre acercamiento intergenérico --o más precisamente, el del hombre hacia la mujer.

Los postulados referentes a la condición femenina conllevaron una positiva reevaluación de la mujer, como nunca antes se había dado ni se volvió a dar, y ello constituye una de las revoluciones culturales más notorias de la historia humana. Sin embargo, desde mi perspectiva, el hombre sigue estando en el centro. En efecto, en las realizaciones concretas, en la literatura propiamente, si a alguien se ensalza es al amador; no en balde, comúnmente los protagonistas son del género masculino. Los escritores subliman el sentimiento del varón, y enfocan su atención a la magnificencia del amor de éste: sus pensamientos, su respeto, su sumisión, su valor, etc.¹⁵⁶ La dama ocupa un lugar secundario, además de que puede ser arbitraria, susceptible de error y "sin merced" --esta última característica, dicho sea de paso, me parece que

¹⁵⁶ Nótese la ironía contenida en lo que he venido expresando: la conducta y los pensamientos del protagonista revelan que para él la mujer es superior en todo sentido; el hecho de que el escritor se aboque a la presentación de un personaje hombre, indica que éste es el verdaderamente importante.

tiene que ver con la incidencia de valoraciones sociales muy reales en los textos ficticios (caso de la honra).¹⁵⁷

Con anterioridad mencioné la aplicación a la dama de concepciones que tienen que ver con la religión. Cabe ahora puntualizar que tanto la ideología como la práctica religiosas proporcionan al amor cortés innumerables elementos, sean palabras, conceptos, fórmulas, ritos, etc.¹⁵⁸ que, al emplearse en función de la amada, logran su divinización. Esto es lo que se conoce como "religión de amor" y que tanto escandalizó a moralistas no sólo de esa época (José Amador de los Ríos y Pierre Le Gentil, por ejemplo, también se alarman). Como lo han señalado algunos críticos, la adopción de términos y ritos cristianos coadyuvaron a la codificación del amor, lo dotaron de una estructura conocida y que resultó sumamente atractiva en el ámbito secular:

La interpretación de lo profano en términos de lo sagrado demuestra el deseo de crear orden y prestar la coherencia de algo familiar, el

¹⁵⁷ Georges Duby va más allá: habla de misoginia. Lo cito: "Era un juego de hombres, y de todos los escritos que invitaban a dedicarse a él hay muy pocos que no estén marcados en profundidad por rasgos perfectamente misóginos". (*El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Trad. de Ricardo Artola. Alianza, Madrid, 1990, p. 68).

¹⁵⁸ Había la "orden" de enamorados, término que puede provenir de la organización eclesiástica, pero también de la caballerescas.

cristianismo, al confuso laberinto de los sentimientos eróticos.¹⁵⁹

The concepts, and with them the words, were transferred to what had been considered the lower experience in order to raise and dignify it.¹⁶⁰

La dignificación del sentimiento amoroso en un sistema lógico es lo que explica la religión de amor, y no hay en ésta conscientes propósitos irreverentes o blasfemos ni la suplantación de un credo por otro (*eros* por *agape*), aunque en ocasiones así parezca. Y es que los escritores inscritos en la corriente cortés llegaron a tales extremos de exaltación que hacen a Dios cómplice en el amor,¹⁶¹ o identifican sus características con las de la amada, o de plano la llaman su "dios":

Oh dueña, mi solo dios (Diego Saldaña)

pues que sois mi solo dios (Fernando de la Torre)

¹⁵⁹ E. Michael Gerli, "La «religión de amor» y el antifeminismo...", p. 70.

¹⁶⁰ Alexander A. Parker, *The philosophy of love in Spanish literature 1480-1680*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1985, p. 36. Este investigador considera que los escritores cortesés presentan una suerte de profundo misticismo; el punto ha sido censurado por Keith Whinnom (*La poesía amatoria...*), y lo habré de tratar posteriormente.

¹⁶¹ Por ejemplo, Jorge Manrique --para concretarme en el ámbito hispánico. (Vid. Michael Gerli, "La «religión de amor»...", p. 71).

vos, mi dios, por mi tristura (Comendador Román)¹⁶²

A todo esto hay que agregar la larguísima lista de aspectos teológicos trasladados a contextos eróticos, según ya dije. Y más ejemplos peninsulares: misas de amor (Juan de Dueñas y Suero de Ribera), sermones de amor (Diego de San Pedro), romerías de amor (Juan Rodríguez del Padrón), decálogos de amor y siete gozos (J. Rodríguez del Padrón), martirios y penitencias (Macías, Martín el Tañedor), concilios generales (Torres Naharro), escatología amorosa a la manera cristiana con infierno, purgatorio y cielo de enamorados (Marqués de Santillana, Diego Sánchez de Badajoz, Bachiller Ximénez), etc., etc.

Estas aplicaciones de elementos cristianos al amor, han conducido a aseveraciones como la siguiente, que no es extensiva a la "mayoría" de los investigadores del tema:

para la mayoría de los estudiosos del amor cortés éste es un sentimiento no cristiano, lo cual supone la anómala existencia de una corriente

¹⁶² *Apud* Otis H. Green, *España y la tradición occidental. (El espíritu castellano en la literatura desde el "Cid" hasta Calderón.* Trad. de Cecilio Sánchez Gil. T. I: Gredos, Madrid, 1969, p. 96.

amorosa herética en una sociedad profundamente cristiana.¹⁶³

No hay tal corriente herética y menos "un sentimiento no cristiano", sino sólo el enaltecimiento del amor y del objeto amado, el empleo diferente de un material conocido, y "picantes juegos de palabras sin mayor alcance".¹⁶⁴ Si se da algún sacrilegio (y hay muchos), éste no resulta de una decisión voluntaria, mas del exceso. El mejor ejemplo lo constituye, quizá, el inquisitorialmente censurado Diego de San Pedro: el amor hacia la mujer conduce a cumplir los deseos de Dios (virtudes teologales y cardinales, entre otras), o con diferentes palabras, se es mejor cristiano por amor.¹⁶⁵

Otra de las características que hay que destacar es la conceptualización del amor como un fenómeno volitivo y libre. Así, el servicio se otorga porque se desea hacerlo, sin que haya una carga de obligatoriedad en ello.¹⁶⁶ La dama, asimismo, es

¹⁶³ J. M. Aguirre, *Calisto y Melibea, amantes cortesanos*. Almenara, Zaragoza, 1962, pp. 12-13.

¹⁶⁴ Keith Whinnom, *La poesía amatoria...*, p. 23.

¹⁶⁵ *Vid. Obras completas, II: "Cárcel de Amor"*. Ed. de Keith Whinnom. Castalia, Madrid, 1971, pp. 160-166.

¹⁶⁶ En *Grimalte y Gradissa* se observa que la amada obliga a un servicio específico, que el amante cumple a regañadientes. Hay, pues, una suerte de parodia por parte de Flores.

libre de corresponder o no al amante, o dicho en otros términos, de conceder el "galardón" --que el hombre con frecuencia solicita, aunque no debiera hacerlo.¹⁶⁷ Ahora bien, ¿qué implica tal galardón? A. J. Denomy señala que, en su forma pura, significa simplemente que la mujer acepta el amor del caballero;¹⁶⁸ que le brinda un *bons semblans* o, en palabras de San Pedro, lo trata "sin aspereza" y le muestra "buen rostro".¹⁶⁹ Pero la amplitud del vocablo es ciertamente mayor, y con mucha frecuencia encierra un sentido de recompensa sexual. Y es que el amor cortés lleva implícito el goce erótico concreto (sensorial y físico) como retribución, por más que un sector de la crítica haya creído que en él sólo hay deseo de alcanzar la unión de dos almas, por ser un 'amor platónico', exclusivamente ideal.¹⁷⁰ Entre los investigadores que repiten --incluso en nuestros días-- que la consumación sexual no se pretende en el amor cortés, sobresale Denis de Rougemont con su tesis del

¹⁶⁷ Sería interesante analizar qué relación hay entre estos conceptos y la teoría política.

¹⁶⁸ Vid. A. J. Denomy, "*Fin' Amors: the pure love of the troubadours, its amorality, and possible source*", *Mediaeval Studies*, 7 (1945), 167.

¹⁶⁹ *Sermón*, en *Obras completas, I: "Tractado de amores de Arnalte y Lucenda"*. "*Sermón*". Ed., introd. y notas de Keith Whinnom. Castalia, Madrid, 1973, p. 181.

¹⁷⁰ Esto quizá valga para algunos escritores dentro del *dolce stil nuovo*.

supuesto influjo cátar, en virtud del cual --según él-- el sentimiento amoroso posee un carácter verdaderamente antisexual, puro y ascético. Sin embargo, son muchos los ejemplos literarios que muestran lo contrario, de allí que otros críticos idealistas, hayan sido más prudentes: reconocen la fortísima carga sensual del amor cortés, pero la disocian del acto carnal.

A mi juicio, es innegable la búsqueda del goce erótico en el amor cortés, sea con consumación o sin ella.¹⁷¹ Ya hablé de que veo al amor cortés como una corriente dinámica bastante compleja, y en cuanto tal, posee diversas vertientes. Una de ellas sería (al menos teórica y literariamente) la exacerbación del deseo, al extremo de la contención o abstinencia; otra --también exitosa literariamente y creo que más en la práctica-- conlleva la realización del acto carnal. Ambas son absolutamente sensuales, y la primera quizá hasta tenga un dejo de perversión. Estas dos vertientes cortesas, tal vez en involuntaria síntesis, las presenta Andreas Capellanus en los

¹⁷¹ Georges Duby --quien firmemente se opone a la idea del platonismo del *fine amour*-- señala en lo que toca al aspecto sexual: "[...] las reglas del amor cortés obligan a la elegida, como precio de un servicio leal, a entregarse finalmente por entero" ("El modelo cortés", en *La Edad Media*, Dir. de Christiane Klapisch-Zuber. T. II de la *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. de G. Duby y Michelle Perrot. Taurus, Madrid, 1992, p. 302). Pero hace hincapié en las dificultades para la consumación, por lo que el placer masculino radicaba en la espera, antes que en la satisfacción.

conceptos de "*amor purus*" y "*amor mixtus*":

El amor "puro" es el que une los corazones de dos amantes con toda la fuerza de la pasión; consiste en la contemplación del espíritu y de los sentimientos del corazón; incluye el beso en la boca, el abrazo y el contacto físico [...] con la amante desnuda, con exclusión del placer último, pues éste está prohibido a los que quieren amar puramente.

Se llama "amor mixto" al que incluye todos los placeres de la carne y llega al último acto de Venus. [...] éste también es un amor verdadero y digno de elogio; incluso se dice que es causa de todo tipo de bienes aunque por él amenacen muy graves peligros.¹⁷²

Pienso que, para el ámbito hispánico del siglo XV (y no sólo de éste), si algo privó en teoría y práctica fue la conceptualización del amor como "mixto". No es en balde el rechazo femenino al enamorado en ciertas ficciones sentimentales; además hay, en este mismo género, claros ejemplos de relaciones sexuales, también presentes en la literatura caballerescas; la poesía cancioneril está llena de alusiones a la unión sexual, sean explícitas o eufemísticas. Otis Green y J. M. Aguirre lo han notado, y ya

¹⁷² *Op. cit.*, pp. 229 y 231. Dice la mujer de alta nobleza: "Me extraña que alguien pueda ser tan casto como para conseguir controlar los deseos carnales. Todo el mundo consideraría milagroso que alguien situado en medio del fuego no se quemara. [...] no pretendo condenar el amor mixto que es al que casi todo el mundo se entrega" (*ibid.*, p. 231).

no se diga Keith Whinnom:

[...] another word, *codiciar*, which indicates that the reward or *galardón* sought was at times more than the 'unity of wills' and the 'desire to please mutually' of the 'pure' love of the troubadours.¹⁷³

La castidad no podía darse en un amor que es fundamentalmente deseo.¹⁷⁴

[...] es un absurdo manifiesto decir que es un amor platónico el que se celebra en la poesía cancioneril.¹⁷⁵

Los poetas cortesanos, aunque hagan hincapié en que el amor es algo más que la concupiscencia --y está claro que tenían plenamente razón-- aceptan, sin embargo, que el amor estriba en el apetito sexual.¹⁷⁶

No hay mejor prueba de lo que se pretende al amar cortésmente en el siglo XV español, que el testimonio de los moralistas --que se afanan en quitar todo principio

¹⁷³ O. Green, "Courtly love in the Spanish *Cancioneros*", *Publications of The Modern Language Association of America*, 64 (1949), 263. Es muy riesgoso generalizar el "amor puro" a todos los trovadores (baste recordar la locución provenzal "*cor e cors*", que implica la posesión de corazón y **cuerpo**, la unión completa).

¹⁷⁴ J. M. Aguirre, *op. cit.*, pp. 24-25. Y cita a un nada eufemístico Jorge Manrique: "En lugar de castidad / prometo ser constante". (*Ibid.*, p. 25).

¹⁷⁵ K. Whinnom, *La poesía amatoria...*, p. 38. Misma idea en p. 86.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 28.

ético al amor intersexual. Y a ellos también apela Whinnom:

[...] los moralistas, como fray Íñigo de Mendoza, fray Ambrosio de Montesino o fray Antonio de Medina, o bien los misóginos como Pedro Torrellas, Luis de Lucena o Rodrigo de Reinoso, no tuvieron la menor duda. Para ellos, los caballeros así como las damas de la corte estaban obsesionados por el apetito carnal y entregados al vicio y al pecado. El galanteo terminaba, según ellos, con escaleras contra la pared, entrevistas nocturnas clandestinas y la fornicación, igual que en *La Celestina*.¹⁷⁷

No me atrevería a disentir de críticos como, entre otros, A. J. Denomy, O. Green --que sigue sus tesis-- y A. Parker en lo que concierne a que el deseo se encuentra en la base del amor. Pero los dos primeros tienden a asociarlo con el amor "puro" --según terminología de Capellanus-- y a relativizarlo en el "mixto",¹⁷⁸ hecho que ni es justo ni verdadero. En lo que respecta a Parker, éste hace afirmaciones como

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 26-27. Por otra parte, cabe señalar que se han documentado escándalos sexuales que muestran que se combinaba "el cambio de pareja, la violación, y hasta la sodomía con las palabras clásicas del amor cortés". (Alan Deyermond, "Adiciones" al capít. 1 "El hombre salvaje en la ficción sentimental", en sus *Tradiciones y puntos de vista...*, p. 38. El crítico alude al artículo de Angus Mackay, "Courtly love and lust in Loja", en *The age of the Catholics Monarchs 1475-1516*. University Press, Liverpool, 1989, pp. 83-94).

¹⁷⁸ Vid. A. Denomy, "*Fin' Amors: the pure love...*", pp. 142-143. O. Green, *España y la tradición occidental...*, t. I, pp. 97 y 103, por ejemplo.

la siguiente:

It is important [...] to see an essential difference between a poetry that sings of sexual pleasure and a poetry that sings of desire. Love as desire, in the Courtly Love tradition, is generally presented as continence,¹⁷⁹ but it does not on that account cease to be carnal, since carnal union is what is desired; nevertheless it remains an *aspiration* and does not become *achievement*. This distinction is fundamental [...].¹⁸⁰

Estas precisiones un tanto 'barrocas', con las que intenta dar congruencia a sus postulados ante la evidencia de la cantidad de poesía sexual cancioneril, surgen a raíz de las críticas que le hizo Keith Whinnom --quien leyó el manuscrito antes de su publicación. En él, como en su libro, manifiesta que en los cancioneros el amor humano "is based not on the physical and the sensuous, but on love as the faithful service of a lady";¹⁸¹ que el amor es ansia del más allá, una suerte de instinto religioso pervertido, en el que el hombre desea fundirse en otro ser --sin lograrlo (de ahí el sufrimiento). A esta posición, en la que se idealiza en extremo a los jóvenes cortesanos, Whinnom responde con agudeza y, en alguna ocasión, con el buen humor

¹⁷⁹ Nótese como sigue en el punto a Denomy --entre los críticos citados.

¹⁸⁰ Alexander Parker, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸¹ *Ibid.*, p, 16.

que acostumbraba: "[...] desde esta perspectiva, el autor de *Cárcel de Amor* llega a ser una especie de místico descaminado".¹⁸²

Asociada con los juegos eróticos concretos que se dan en el amor cortés correspondido, el cual frecuentemente posee un carácter extramarital, se halla la prescripción del secreto. En efecto, desde la poesía provenzal se exige la discreción del amador; a la dama, ni siquiera se le solicita, como si su silencio al respecto se sobrentendiera.¹⁸³

Según Peter Dronke, la insistencia en guardar en secreto las relaciones amorosas se debe a la consideración de que el amor no debe ser profanado por el

¹⁸² *La poesía amatoria...*, p. 22. Véase lo que Parker dice sobre *Cárcel* y sobre la asociación del amor con la unión alma-Dios (además del martirio), en *op. cit.*, p. 23.

¹⁸³ No obstante --y con un cometido práctico que pienso es de procedencia ovidiana--, "se permitía a las partes un intermediario [...]. Esa persona no había de entrar forzosamente en los secretos de los amantes. Aparte de éste, sólo se le permitía a cada uno de los amantes un confidente, por asegurar el secreto [...]". (Otis Green, *España y la tradición...*, t. I, p. 144, nota 121). De nueva cuenta, debe precisarse que ésta es una generalización. Si bien en cierto que varios, como Guillaume de Lorris, muestran lo benéfico que puede ser confiar en un amigo, hay escritores que presentan una discreción absoluta en sus amantes. Hay otros que evidencian los peligros de tener un confidente: los traicionan, dan lugar al escándalo, etc. Diego de San Pedro, en su *Sermón*, aconseja una máxima discreción "porque quien a otro su secreto descubre, házele señor de sí" (*Obras completas, I...*, p. 176); sin embargo, él mismo lleva a Leriano, su personaje, a confiar en el Auctor en *Cárcel de Amor*.

mundo exterior, y no tiene que ver con ninguna naturaleza ilícita.¹⁸⁴ Nuevamente nos encontramos ante una posición exageradamente idealista que se viene abajo por los innumerables ejemplos que indican que el amante debe callar para no "escurecer la fama de la que sirviere",¹⁸⁵ para cuidar la honra femenina. Si el amor no implicara juego erótico y/o relación carnal, no habría lugar a la deshonor ni a la necesidad del secreto; más bien, sería un honor causar tan inocente pasión. Pero no, se oculta porque hay que proteger a la amada; y no sólo de la pérdida de su "fama", sino también en varios casos hasta la de sus bienes y, en el límite, la de su vida y la de la propia. Este último comentario encuentra sostén en el carácter adulterino que adquiere el amor en la pluma de muchos pensadores y literatos. Sin embargo, no puede decirse, con C. S. Lewis, que es "rasgo fundamental en el amor cortés [...] el adulterio."¹⁸⁶ Éste es uno de los elementos que se discuten en el interior de ese sistema dinámico que es el cortés. Tuvo éxito en las creaciones provenzales, en varios *romans*

¹⁸⁴ *Vid. op. cit.*, t. I, p. 48.

¹⁸⁵ Diego de San Pedro, *Sermón*, en *Obras completas, I...*, p. 174.

¹⁸⁶ *Op. cit.*, p. 31. Esta idea la repiten, con las mismas palabras y la misma contundencia, Pablo Alcázar López y José A. González Núñez en "Introducción", p. 31.

caballerescos, Boccaccio lo emplea para su *Fiammetta*, etc.; pero en la Península Ibérica, por ejemplo, no es del todo común. Cabe destacar que, en varias obras donde el amor es adúltero, la mujer está --en términos económicos-- por encima del hombre y es la única que está casada. Quizá esto sea la base para que Lewis piense que el amor cortés fue invención de los caballeros pobres que no podían acceder, por los canales oficiales, a las damas ricas, y que por ello buscaron la forma de lograrlo. Ahora bien, cómo no guardar en secreto las relaciones si la mujer es quien engaña, y ya sabemos cómo le iba legalmente (aunque al amante también se le sancionaba). En el ámbito hispánico:

Adultery, that is adultery committed by a wife, was a serious transgression punishable by law. All relevant laws were clearly prejudicial to married women.¹⁸⁷

Si el amor no siempre es adúltero en todas las representaciones literarias, muy frecuentemente sí es extramarital. La más contundente exposición de la imposibilidad de que se dé el amor entre esposos se encuentra en el libro de Andreas Capellanus, donde se asienta que la libertad amorosa se halla contrapuesta a la obligatoriedad que

¹⁸⁷ Marjorie Ratcliffe, "Adulteresses, mistresses and prostitutes: extramarital relationships in medieval Castile", *Hispania*, 67 (1984), 346.

conlleva el matrimonio:

decimos y afirmamos [indica la condesa María de Champaña], [...] que el amor no puede extender sus fuerzas entre dos esposos. En efecto, los amantes se dan todo gratuitamente el uno al otro y sin que una razón lo obligue; en cambio, los esposos están obligados, por el deber, a satisfacer sus mutuos deseos y a no negarse nada. [...]

[...] una regla de amor dice que ninguna mujer casada podría obtener el premio del rey del amor, a menos que esté enrolada al margen del matrimonio. En cambio, otra regla del amor enseña que nadie puede amar a dos personas a la vez. Con razón, pues, el amor no podrá extender sus derechos entre los casados. Todavía otra razón parece oponerse a éstos: [...].

Así que nuestro juicio, que ha sido emitido con extrema moderación [...], sea considerado por vosotros como una verdad indudable y eterna.¹⁸⁸

La disociación amor/matrimonio es perfectamente comprensible si se considera que, en el uso oficial, el casamiento entre miembros de las capas superiores es sólo "un contrato más, un acto político-económico en que el interés del clan familiar es el

¹⁸⁸ *Op. cit.*, pp. 201-203. La negación de la posibilidad del amor entre marido y mujer se repite en diversas oportunidades, *vid.*, por ejemplo, pp. 191 y 193 (amplia explicación), 219, 301, 333 y 343.

factor decisivo, y en el que el 'amor' no tiene papel alguno;"¹⁸⁹ además, para la realización de este contrato, poco tienen que ver los contrayentes.¹⁹⁰ Así las cosas, el amor cortés viene a implicar una afirmación de la individualidad: la elección y la entrega son libres y voluntarias.

Como indica Martín de Riquer, en la literatura castellana (y en la peninsular en general) hubo un "constante e insospechado influjo de Capellanus",¹⁹¹ y de él quizá fundamentalmente provenga la conceptualización del amor cortés como extramarital

¹⁸⁹ Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris María Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. T. I: Castalia, Madrid. 1978, p. 167. (Seguramente el tema de literatura medieval estuvo a cargo de J. Rodríguez Puértolas, aunque no haya atribuciones específicas en el libro).

¹⁹⁰ Privaba la autoridad paterna. (*Vid.*, entre muchos, H. Th. Oostendorp, *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*. Van Goor Zonen, La Haya, 1962, pp. 9, 16, 18, 30-34 y 43, principalmente). Cabe mencionar, por otra parte, que por lo común en Europa la esposa quedaba sujeta legalmente al marido. No se puede ser siervo de alguien que no está por encima, sino al contrario.

¹⁹¹ "Prólogo", en Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera ("Corbacho", o "Reprobación del amor mundano")*. Ed. de M. de Riquer. Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1949, p. 17. Misma idea en Christine J. Whitbourn, *The "Arcipreste de Talavera" and the literature of love*. University of Hull Publications, Hull, 1970, p. 12, y en los siguientes libros de Alan Deyermond: *La Edad Media*, t. I de la *Historia de la literatura española*, p. 42, y *Edad Media*, t. I de la *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. de Francisco Rico, Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1980, p. 297.

--que no forzosamente adúltero, aunque también lo hay (implícito, a veces, en la poesía cancioneril). Un ejemplo de Juan Álvarez Gato:

Dezís: "Casemos los dos
porque d'este mal no muera".
Señora, no plega a Dios,
siendo mi señora vos,
os haga mi compañera.¹⁹²

Y Rojas indirectamente demuestra la tesis de la desconexión entre amor y matrimonio:

¡O amor, amor! [...] Herida fue de ti mi juventud, por medio de tus brasas
passé. [...] Bien pensé que de tus lazos me avía librado quando los
quarenta años toqué, quando fui contento con mi conjugal compañera
[...]. No pensé que tomavas en los hijos la vengança de los padres.¹⁹³

Sin embargo, al igual que en otras épocas y en otros reinos, no hay unanimidad de opiniones.¹⁹⁴ Así como vimos que Troyes presenta la posibilidad de que haya

¹⁹² *Poesía de Cancionero*. Ed. de Álvaro Alonso. Cátedra, Madrid, 1986, p. 291.

¹⁹³ Fernando de Rojas, *La Celestina*. Introd. de Juan Alcina, ed. y notas de Humberto López Morales. Planeta, Barcelona, 1980, pp. 242-243.

¹⁹⁴ Aunque críticos se obstinen en afirmar que, en la corriente cortés, "marriage has nothing to do with love" (A. Parker, *op. cit.*, p. 29).

amor entre esposos (en *Cligès, Yvain, Erec et Enide*),¹⁹⁵ también hay autores peninsulares que, de diferentes maneras, defienden tal postura. Jorge Manrique endereza varias de sus composiciones amorosas a su esposa,¹⁹⁶ "Villasandino executed several commissions for poems to be addressed by husbands to their wives",¹⁹⁷ muchos personajes del género sentimental desean legitimar sus relaciones a través del matrimonio,¹⁹⁸ etc.

Cabe mencionar rápidamente la frecuencia con que ocurre el matrimonio secreto en el género caballeresco, a diferencia del sentimental, donde simplemente no aparece.

¹⁹⁵ W. T. H. Jackson subraya que, para Wolfram von Eschebach, únicamente en el matrimonio debe darse el amor. (*Vid.* "Faith Unfaithful. The German reaction to courtly love", en F. X. Newman, ed., *The meaning of courtly love*, p. 60).

¹⁹⁶ *Vid. Poesía*. Ed. de Jesús-Manuel Alda Tesán. 9a. ed., Cátedra, Madrid, 1984, pp. 121-124.

¹⁹⁷ Christine J. Whitbourn, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁸ Sobre el punto, *vid.* Françoise Vigier, "Aspiration au mariage et amours illégitimes dans la *novela sentimental* (XVe-XVe siècles)", en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. Dir. de Agustin Redondo. Publications de la Sorbonne, Paris, 1985, pp. 270-274 concretamente. Ha sido un lugar común de la crítica, y un lugar común equivocado, desconectar el amor del matrimonio en la ficción sentimental. Whinnom ha notado el error en algún comentario a una referencia en su libro bibliográfico (*The Spanish sentimental...*, p. 16). El artículo de Vigier abre el campo para que se estudie cada obra en concreto, y evitar tal generalización.

Tal tipo de unión --que surge a raíz del postulado de la Escuela Jurídica de París (s. XII) consistente en que el séptimo sacramento se basa en el solo consentimiento de las partes contrayentes--¹⁹⁹ a mi juicio se vuelve legal porque --como una de sus razones importantes-- resulta un medio útil para mediatizar las consecuencias de la incidencia de ciertos pensamientos cortesés (por ejemplo, al reconocerse el vínculo, se incorpora al orden establecido el contacto sexual); no obstante, se hacen esfuerzos para que prive el casamiento canónico, de ahí que se impongan castigos muy severos a quienes clandestinamente se unen en matrimonio.²⁰⁰

Los autores de libros de caballerías que casan secretamente a sus personajes, intentan adecuar el amor (y la libertad) con el uso oficial, y con ello restar en algo la carga subversiva existente en las conceptualizaciones cortesés. En el género sentimental, por el contrario, no se hace uso del matrimonio secreto, como si no se

¹⁹⁹ Un tratamiento amplio y documentado del tema se encuentra en Justina Ruiz del Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Aguilar, Madrid, 1948. Un buen resumen en H. Th. Oostendorp, *op. cit.*, pp. 30-34.

²⁰⁰ El Concilio de Trento prohibió el matrimonio secreto; pero "ya antes [...], en las Cortes de 1542, [los padres de familia] habían conseguido [...] [su] rigurosa prohibición". (Ricardo García Cárcel, "El fracaso matrimonial en la Cataluña del Antiguo Régimen", en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*, p. 125).

quisiera brindar salida alguna a los amantes en una sociedad que es absolutamente antagónica a su amor; para ellos, al final no hay otra cosa que no sea la tristeza, la frustración o la muerte. En resumen, los escritores sentimentales muestran que, para la sociedad, el por ellos alabado amor posee un carácter atentatorio y disgregante, y que por lo mismo, conduce al hombre a su destrucción. He aquí una paradoja: el glorificado amor, que esfuerza y supera, que es tan positivo, a la vez es negativo. No hay solución posible. Ahora bien, el hecho indudable es que hay seres humanos que aman, de lo que resulta un mensaje, al final de cuentas, desolador: están destinados a la tragedia. Lo bueno y encomiable, como dije, no se permite en este mundo. Quizá podría haber un mensaje implícito en el género, pero involuntario e igualmente paradójico: seguir la norma moralmente sancionada por la Iglesia y por el Estado --en donde ni se elige ni se es libre ni se ama, aunque hay tranquilidad. Pero ¿qué sucede con los individuos efectivamente virtuosos, y que por serlo tendrán que amar? He expuesto, pues, una de las perspectivas contradictorias --entre las muchas que hay-- de la ficción sentimental.

Para concluir con este apartado, quiero explicitar brevemente otros rasgos del amor cortés que han quedado sólo apuntados o sobrentendidos, o bien no han sido mencionados. Entre éstos se encuentra el carácter monógamo del amor: "el verdadero

amor une dos corazones con un sentimiento de afecto tan grande que no pueden desear otros abrazos".²⁰¹ La monogamia resulta de la idea de que la fidelidad (o la "constancia") es intrínseca al verdadero amor. Y ambos conceptos derivan de la cultura occidental y, en ella, de la mentalidad feudal -- puesto que se impone el primero (que el amor cortés, cuando es adúltero, socava) y se aplaude el segundo (sobre todo, en la formulación del vasallaje). La diferencia estriba en que la monogamia y la fidelidad ni son exigencia ni tienen que ver con intereses económicos o de preservación de linaje o de cualquier otra índole; por el contrario, supuestamente surgen de forma natural y se otorgan de manera gratuita.²⁰²

Otro rasgo importante es que el amor es una "pasión innata", que se dispara por la "percepción" de lo hermoso.²⁰³ Ésta es la exposición del Capellán, que

²⁰¹ Andreas Capellanus, *op. cit.*, p. 279. Idea similar en pp. 65 y 183.

²⁰² La fidelidad, entonces, se acerca a la idea de "constancia" en la religión (virtud teológica). Por otra parte, el "supuestamente" que empleo en mi redacción procede de que no creo en la gratuidad del amor. Éste, ciertamente, no es tan desinteresado: se busca el galardón, y para entregarlo, se exige el servicio.

²⁰³ Debe subrayarse la palabra "percepción", que va más allá de la contemplación de la hermosura. Recuérdese que se jugó con la idea del "amor de oídas", que parodia Cervantes en su *Quijote*. No obstante esta precisión, en el texto latino cuya traducción estoy citando el vocablo que se emplea es "*visione*", que parece reducir el amor a lo sensorial. Pero, como siempre, hay diferentes opiniones.

parcialmente utilicé:

El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea [...] poseer los abrazos del otro, y en estos abrazos cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos del amor.²⁰⁴

Ahora bien, cuando en los textos se habla de belleza, la mayoría de las veces a lo que se hace referencia es a los atributos físicos. Pero ello no implica que no la haya en el aspecto moral. En efecto, producto fundamentalmente de la incidencia del neoplatonismo, en la Edad Media usualmente se asoció lo bello con lo bueno,²⁰⁵ y el amor cortés, en este punto, no es excepcional. A tal idea, por otra parte, no le faltan apoyos provenientes de la teología cristiana; por ejemplo, San Pablo en su Epístola a los Romanos señala que por las obras visibles, se conocen las invisibles de Dios.²⁰⁶

En lo que concierne a la concepción idealista (originalmente socrática) relativa

²⁰⁴ *Op. cit.*, p. 55. *Vid.*, asimismo, p. 163.

²⁰⁵ Esto no quiere decir que, en ocasiones, no se cuestione la idea. Ya vemos a la egipciaca, cuyo hermoso cuerpo encierra el alma de una perdida, y cuando es horrible, lo contrario.

²⁰⁶ *Vid.* María Rosa Lida de Malkiel, "La dama...", p. 277.

a que la intención del amor es la posesión de lo bueno (y lo hermoso lo es), cabe señalar que ésta se encuentra en el tratado sobre el amor de Avicena --quien asimismo se vio influido por el neoplatonismo--; además, en dicha obra se especifica que amar la belleza contribuye al propio ennoblecimiento. Y todo esto lo encontramos en el amor cortés.²⁰⁷ Puede ser lógico pensar que el tratado de Avicena influyó en la teorización cortés, como también *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm --que igualmente presenta varias semejanzas con aquélla--²⁰⁸ y demás creaciones procedentes de al-Andalus (sin que por ello descarte otras posibles fuentes neoplatónicas).

En el ámbito hispánico, dicho sea rápidamente, es curioso que casi no hay descripción de la belleza de la amada.²⁰⁹ Si se da, no es concreta sino tópica

²⁰⁷ Y más similitudes: "In defending the love for beautiful forms in human beings, Avicenna mentions three consequences for the animal soul. The first of these is the urge to embrace the object; the second is the urge to kiss it; and the third is the urge to have sexual intercourse". (Irving Singer, *op. cit.*, t. II, p. 43).

²⁰⁸ Irving Singer las evidencia en su trabajo. *Vid. ibid.*, pp. 44-47.

²⁰⁹ En el amor cortés generalmente se habla de la hermosura femenina. Pero para que se produjera la "pasión innata" en la mujer, también el hombre debía ser galán (además de tener otras virtudes caballerescas). En el libro del Capellán una dama de alta nobleza rechaza a un pretendiente, entre otras cosas, por sus feas piernas. Y es que "los caballeros deben poseer por naturaleza piernas finas y largas y un pie pequeño" (*op. cit.*, p. 113).

(aunque éste no es un distintivo peninsular).²¹⁰ En el siglo XV, por lo común, sólo se alude abstractamente a la hermosura de la amiga, pero no más.

Una norma cortés que falta señalar, es que el amor se solicita y se otorga conforme a ciertos pasos (aquí, también, hay cierta influencia ovidiana).²¹¹ El hombre enamorado debe cumplir varias etapas, el contenido de las cuales varía de acuerdo con los autores que las mencionan; Andreas Capellanus habla de tres,²¹² al igual que Guillaume de Lorris (aunque el protagonista se equivoca) --por mencionar sólo dos escritores. La amada, también, responde con un orden: dar esperanzas, un

²¹⁰ No obstante, hay algunos rasgos un tanto extraños a la generalidad. Por ejemplo, en la descripción de la "doncela" de *Razón de amor*, ésta tiene "oios negros e ridientes". (*Antigua poesía lírica y narrativa*. Ed. de Manuel Alvar. 3ª ed., Porrúa, México, 1981, p. 151). En el "ovidiano" Arcipreste de Hita, aparecen ciertas características femeninas bastante particulares, que muestran una muy probable influencia hispanoárabe. (*Vid.* las las recomendaciones que hace Don Amor al protagonista, en las cuartetas 431-435. Un interesante artículo que demuestra dicho influjo es el de Luce López-Baralt, "La bella de Juan Ruiz tenía los ojos de hurí", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), 73-83).

²¹¹ El Arcipreste de Hita, tan influido por Ovidio y la literatura "ovidiana" medieval, asimismo muestra pasos en el "seguimiento" de Doña Endrina por Don Melón (que es una libre versión del *Pamphilus* pseudo-ovidiano).

²¹² *Vid. op. cit.*, p. 185.

beso, abrazos y "entrega total" --para el Capellán.²¹³ Otros indican que debe rechazar una carta, mostrar piedad y responderla, acudir a una primera entrevista, a una segunda, una tercera, donde tal vez conceda un beso, etc. Tampoco hay uniformidad en esto; pero sí queda claro que hay que llevar a cabo un rito, que quizá explique en parte la furia de Melibea en el primer auto de *La Celestina*.²¹⁴

No quiero cerrar este apartado sin indicar que el amor no correspondido produce una enfermedad de índole melancólica, que afecta la vitalidad de quien la sufre. Sus síntomas son:

la perte de l'appétit et du sommeil, la maigreur, les yeux creux, le teint jaune, le pouls irrégulier qui s'accélère en présence de la personne aimée ou si le malade entend parler d'elle, les soupirs, les troubles de la

²¹³ *Ibid.*, p. 87. Debe señalarse que el escritor no se refiere exclusivamente a la mujer, sino a los "grados en el amor". Por otra parte, la editora del volumen apunta que los mismos grados aparecen en la lírica provenzal, pero que era más frecuente la distinción en cinco, a partir del comentario de Donato al *Eunuco* de Terencio. Éstos son citados por Walther y se hallan asimismo en la poesía goliárdica (*vid. ibid.*, p. 86 nota 29).

²¹⁴ Uno de los textos donde mejor se observan los pasos amorosos es el mencionado *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris, aunque el amante del sueño quede frustrado por "Celos": "caros me vende Amor los bienes que me había prestado" (*El libro de la Rosa*. Pról. de Carlos Alvar. trad. de Carlos Alvar y Julián Muela, apénd. de Alfred Serrano I Donet. Siruela, Madrid, 1986, p. 70).

respiration, [etc.]²¹⁵

La verdad de este mal mental es indudable, y hasta los moralistas tienen que aceptarla. La cita anterior conjuga lo que se dice en varios manuales médicos, los cuales describen el padecimiento con amplitud (vapores venenosos que suben --puesto que son producidos por la concupiscencia-- e inflaman el cerebro) y señalan las posibles curas (la muerte del paciente puede sobrevenir si éstas no se llevan a efecto). El nombre técnico es "hereos". Baste con lo dicho, es de todos sabido cuánto se explota el mal y su sintomatología en la literatura, pues con cierta frecuencia el amor cortés no logra realizarse (con lo que se vuelve trágico hasta la enfermedad --y a veces, la muerte).²¹⁶

²¹⁵ Françoise Vigier, "Remèdes a l'amour en Espagne aux XVe et XVIe siècles", en *Travaux de l'Institut de Études Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours*. Université de Tours, Tours, 1979, p. 153.

²¹⁶ Interesantes y amplios datos sobre la enfermedad de amor se encuentran en el artículo de Vigier arriba citado; en Keith Whinnom, "Introducción crítica" (D. de San Pedro, *Obras completas, II*, pp. 13-15); en el clásico estudio de John Livingstone Lowes, "The lovers maladye of hereos" (*Modern Philology*, 10 (1913-1914), 491-546), y en otros que no he podido consultar (por ejemplo, el de Bruno Nardi, "L'amore e i medici medievali", en *Studi in onore di Angelo Monteverdi*. Módena, 1959, pp. 517-542). El *Sumario de Medicina* de Francisco López Villalobos, ha sido editado no tan recientemente, por María Teresa Herrera (Instituto de Historia de la Medicina Española, Salamanca, 1973).

ANÁLISIS DE *GRISEL Y MIRABELLA*

Tal es la curiosa, aunque absurda, novela de Flores, cuyo éxito en el siglo XVI fue tan grande como inexplicable hoy.

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO²¹⁷

La popularidad de la *Historia de Grisel y Mirabella* en los siglos XV y XVI se explica porque ésta es una de las más interesantes obras de ficción escritas en la Edad Media española, como intentaré mostrarlo a lo largo de mi análisis. Si, posteriormente, se interrumpió su difusión, creo que ello tiene más que ver con una estructura y un estilo que perdieron vigencia, que con el contenido de la fábula. La manera como Menéndez y Pelayo califica esta creación revela, por un lado, que se ve tocado por una concepción anacrónica de la literatura y, por otro, su rechazo tanto a la exposición de un mundo en crisis como a los tratamientos exacerbadamente irónicos y ambiguos. Pero en el siglo XX, donde el absurdo y el desencanto se han sentido intensamente

²¹⁷ *Op. cit.*, t. I, p. cccxxxvi.

y se han expresado en diversas formas artísticas, en verdad nos mueve la visión pesimista del ser humano que se descubre en *Grisel y Mirabella*. Dudo, no obstante, que el éxito retorne --por lo menos, para quienes no se dedican a la lectura y al estudio de la literatura medieval. Y es que la sensibilidad que conduce a disfrutar una construcción artística ha cambiado considerablemente después de tantos siglos. Probablemente a los lectores actuales la obra les resulte algo pesada y repetitiva, pero es que ya no se poseen las armas para apreciar el trabajo retórico estilístico y estructural, ni el porqué de éste.

Se han propuesto varias interpretaciones en lo que concierne a la estructuración de *Grisel y Mirabella*; por ejemplo, Armando Durán distingue dos partes: una, constituida por la historia de los amantes, otra, por la de Braçayda y Torrellas. La primera --dice-- determina a la otra.²¹⁸ Pamela Waley escinde el texto en tres secciones, "each of which arises out of the preceding one":²¹⁹ la historia de los amantes, la disputa entre los abogados y la muerte de Torrellas. Cuestiona la virtud

²¹⁸ *Vid. op. cit.*, p. 31. El crítico propone dos conjuntos para agrupar las obras del género sentimental. Sin embargo, aunque no viene al caso que aquí lo demuestre, varias de las ficciones no se ajustan ni a uno ni a otro.

²¹⁹ "Introduction", p. xlvi.

estructural de la obra, y piensa que en *Grimalte y Gradissa* Flores mejoró considerablemente.²²⁰ Dinko Cvitanovic indica que hay una "superposición" de historias, pues la que parte del supuesto enamoramiento de Torrellas "suplanta" a la principal: la de los amantes.²²¹ Sin embargo, afirma que la "superposición" en realidad es "un hallazgo de continuidad --y por tanto de solidez estructural".²²² Jorge Checa, por otro lado, habla de tres secciones y dos partes. La primera sección es la de los amores de los protagonistas hasta antes del debate entre Torrellas y Braçayda; con éste empieza la segunda sección, la cual concluye con los suicidios para dar paso a la tercera: el desarrollo de la venganza femenina. Sin embargo, prefiere considerar dos partes: una, el mencionado debate, y otra que lo enmarca. En esta última hay dos historias: la de los amantes, y la que culmina con el asesinato de Torrellas.²²³ Alan Deyermond, finalmente, se aboca a la estructura narrativa, y dice que ésta surge de una inicial "combinación de dos bloques principales de material narrativo: el motivo de

²²⁰ *Vid. ibid.*, p. xxi.

²²¹ *Vid. La novela sentimental...*, pp. 192-201.

²²² *Ibid.*, p. 201. También defiende la unidad de la obra en "La reducción de lo alegórico y el valor de la obra de Flores", *Revista de Filología Española*, 55 (1972), 46.

²²³ *Vid. "Grisel y Mirabella de Juan de Flores: rebeldía y violencia como síntomas de crisis". Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12, núm. 3 (1988), 370-371.

la princesa recluida [...] y el debate sobre la mujer".²²⁴ A esta estrategia básica se le incorporan otros elementos, y se asimila la narración a un diseño --presente también en muchos cuentos tradicionales-- que posee la característica de "generar [...] complejidad narrativa";²²⁵ el de la historia de Abraham e Isaac. Tal diseño constituye el núcleo narrativo de la ficción de Flores, el cual termina con la muerte de Grisel y el indulto a la princesa. Viene, después, lo que sería una quinta parte que, no obstante estar fuera del diseño mencionado, se halla unida temática y estructuralmente con lo que la precede. El desarrollo del profesor Deyermond es sumamente sugestivo, y creo que hay que tomarlo muy en cuenta. Con un afán simplificador, yo preferí marcar las secuencias que hacían sentido temático: esto es lo que llamo unidades. Asimismo, distinguí las narraciones que les dan origen y continuidad: los segmentos narrativos. Como lo he señalado con anterioridad, cada unidad consta de segmentos que adoptan diferentes formas;²²⁶ la mayoría de éstos son en discurso directo, aunque a veces hay narraciones que cumplen funciones de engarce o conclusivas. Ahora bien, según

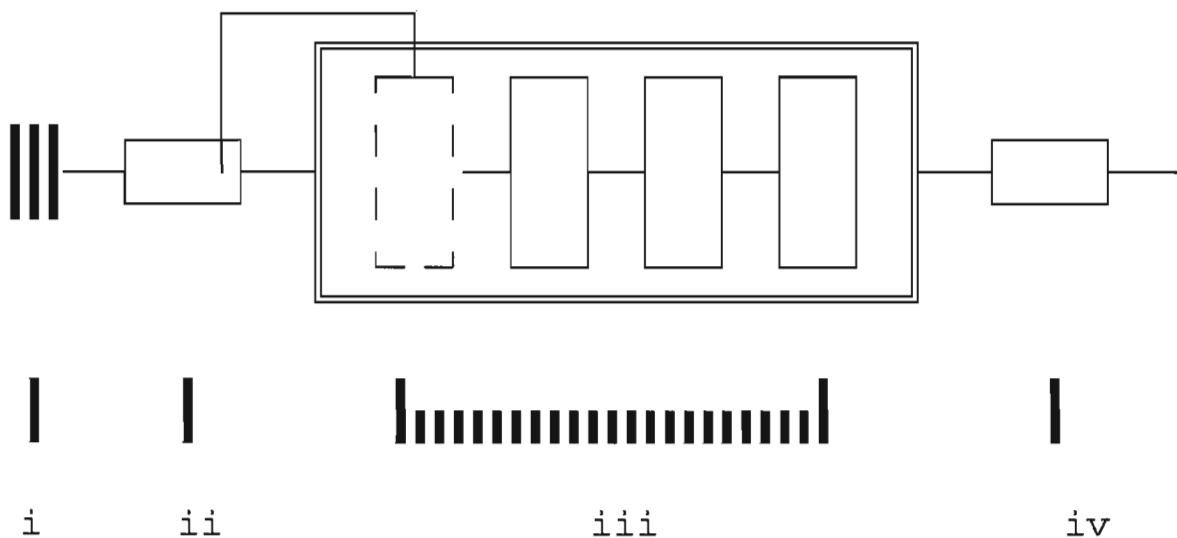
²²⁴ "El heredero anhelado...", p. 117.

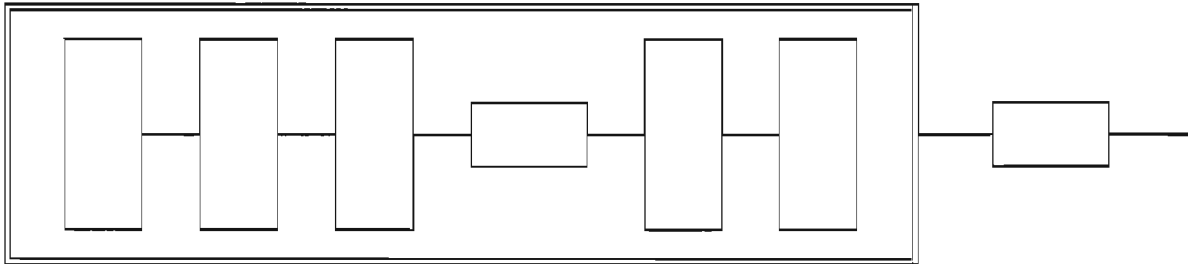
²²⁵ *Ibid.*, p. 114.

²²⁶ *Vid.* asimismo mi capítulo III.

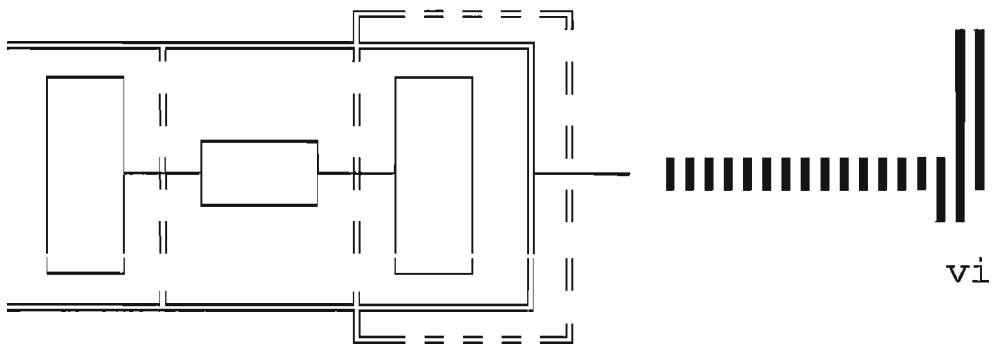
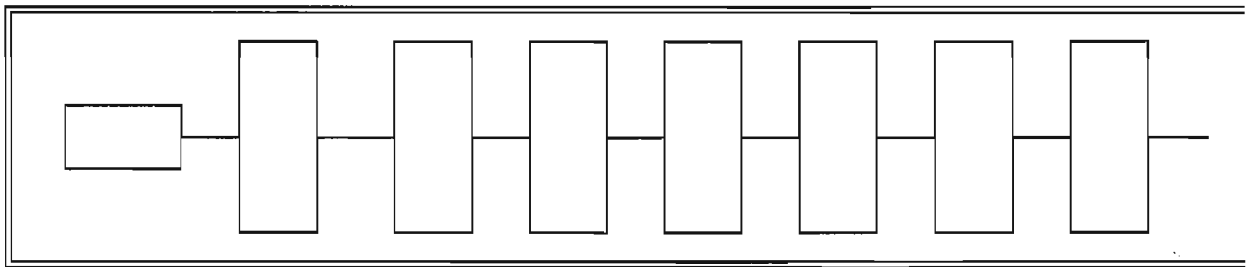
sean los elementos que se prefiera destacar, puede haber ligeras variaciones en la estructura básica que presento en el esquema que sigue. Reconozco éstas mediante una línea punteada, y en mis apartados de análisis aclaro las dudas que esto pudiera provocar. Tales apartados, que se distinguen con diferente título, dan cuenta lógica de la obra. En el esquema puede observarse qué es lo que abarcan.

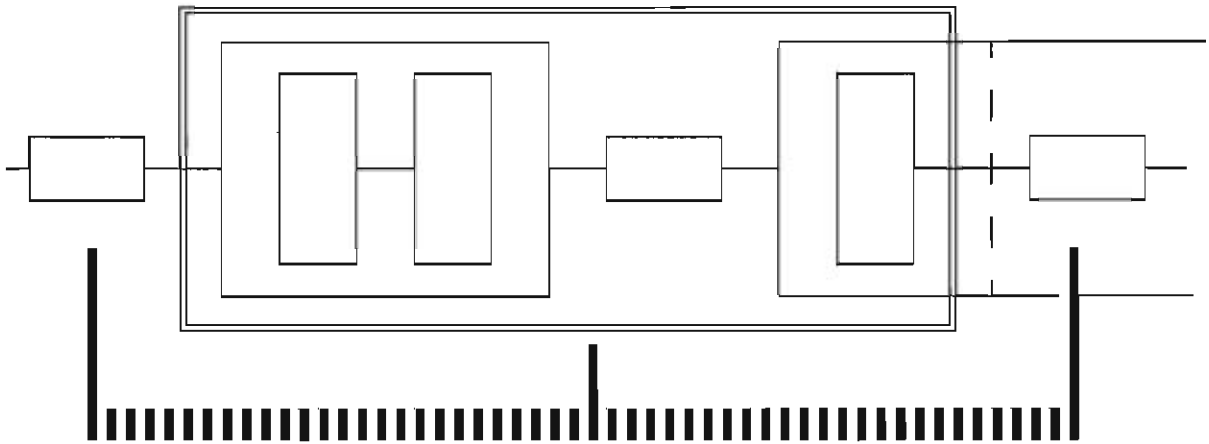
ESQUEMA DE **GRISEL Y MIRABELLA**



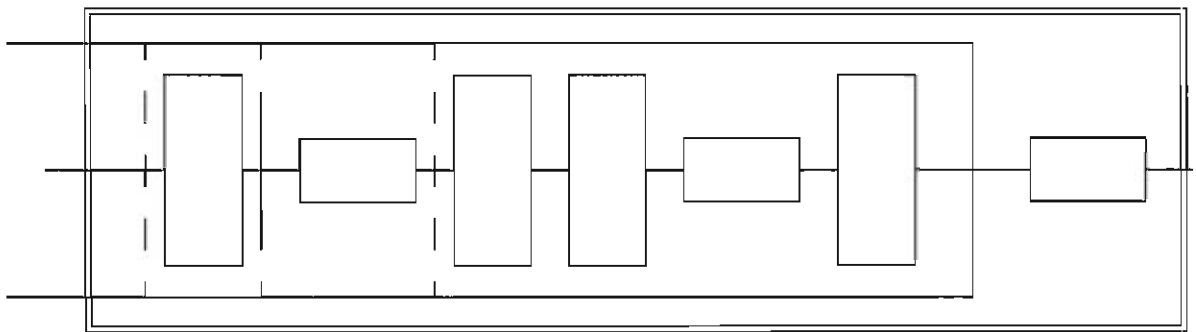


v

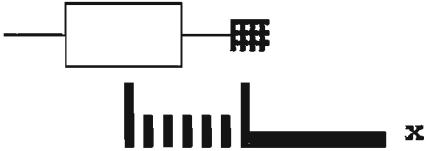
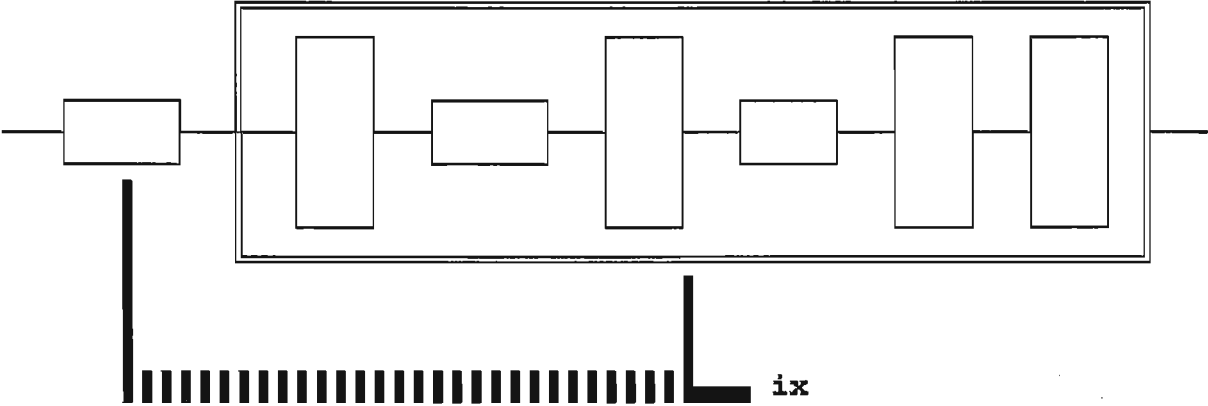




vii



viii



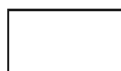
DONDE :



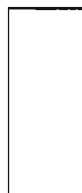
CARTA-DEDICATORIA



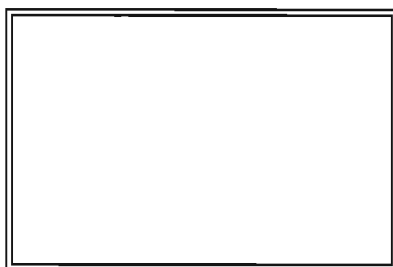
COLOFÓN



SEGMENTO NARRATIVO



SEGMENTO RETÓRICO (DISCURSO DIRECTO)



UNIDAD PROPUESTA

i - X: APARTADOS DEL ANÁLISIS. EN CADA UNO SE ESTUDIAN LOS
SEGMENTOS QUE ABARCAN LOS SEÑALAMIENTOS.

i = CARTA-DEDICATORIA

ii = "COMIENZA EL TRACTADO"

iii = DISPUTA ENTRE GRISEL Y EL 'OTRO CAVALLERO'

iv = AMOR Y LEY

v = COMBATE DE GENEROSIDAD

vi = PROCESO Y SENTENCIA

vii = SANCIÓN O PIEDAD

viii = AMOR Y MUERTE

ix = LA PASIÓN DE TORRELLAS

x = "ACABA EL TRACTADO"

CARTA - DEDICATORIA

La construcción del segmento que precede a la fábula de la *Historia de Grisel y Mirabella* resulta, para el investigador, sumamente interesante y prueba la maestría de la pluma de Flores. Posee tres características fundamentales: es carta de remisión, dedicatoria y *exordium*.²²⁷ Y con estos elementos el autor logra, ingeniosamente, ensalzar tanto su figura como su creación.

El discurso se dirige a la amada, quien es un recurso más para decirle algo al verdadero destinatario: el público receptor de la obra. Veo, pues, a la "amiga" como un ser ficticio que le sirve a Flores para cumplir varios cometidos; de igual modo, el 'yo' de la carta no es el escritor mismo, sino la imagen que él nos quiere transmitir de sí. Y dentro de esta imagen sobresale la de ser buen amador y buen escritor; la primera idea es bastante explícita, la segunda la hace aparecer subliminalmente, con lo que relativiza sus propias afirmaciones concernientes a su pobre escritura. Pero

²²⁷ El funcionamiento exordial del texto lo analizo en mi capítulo sobre la retórica en las ficciones de Flores (*infra* pp. 517-519).

veamos más a fondo este novedoso y, por muchas razones, irónico texto. Éste empieza con una manifestación de servicio de amor:

Como en fin de mis pensamientos concluyr en qué mejor serviros pueda mi voluntad, busqué en qué trabaje con desseo de más fazerme vuestro (p. 333).²²⁸

Como se observa, hay en estas líneas una posición con respecto al amor que se aparta de aquella otra, quizá más generalizada, que opone el entendimiento y la voluntad. En efecto, en el siglo XV muchos escritores sostuvieron la concepción relativa a que el amor es guiado por la voluntad y ajeno al entendimiento, el cual dicta el no enamoramiento.²²⁹ Basten como ejemplos los aducidos por Otis Green en su

²²⁸ Sigo la edición del siglo XV, que reproduce Barbara Matulka en su importante estudio: *The novels of Juan de Flores and their European diffusion. A study in Comparative Literature*. New York University, New York, 1931, pp. 367-370. La puntuación, la acentuación y las modernizaciones son responsabilidades mías. El prefacio, por llamarlo de algún modo, aparece en la página 333; por tanto, no anotaré más este dato después de cada cita.

²²⁹ La mayoría de los escritores emplean la palabra "razón" para --me parece-- referirse a la potencia del entendimiento. Veamos lo que dice Alonso de Cartagena en su *Oracional*: "Asý en estas acciones virtuosas aunque todas descíendan de un tronco que es la *razón* que a las vezes llamamos *entendimiento*; ca estos dos vocablos [...] muchas vezes se trocan uno por otro. E aunque entre ellos alguna diferencia fazen los que mucho quisieron especular en la filosofía, pero non la solemos fazer acá en el hablar común" (Cit. por J. K. Walsh, *El "Coloquio de la Memoria, la Voluntad, y el* (continúa...)

estudio clásico sobre el amor cortés:

y aunque veo que me daña,
dulce voluntad destierra
a la razón

(Francisco de Castilla)

El amor lo que procura
contradize la razón,
y lo que el seso asegura
no lo consiente pasión

(Gonzalo Carrillo)

la voluntad e razón
no caben en poco trecho

²²⁹(...continuación)

Entendimiento" (*Biblioteca Universitaria de Salamanca MS. 1.763*) y otras manifestaciones del tema en la literatura española. Lorenzo Clemente, New York, 1986, p. 6, nota 8). Si no ven a la "razón" y al "entendimiento" como equivalentes, entonces adoptan la concepción relativa a que la razón se sitúa en el entendimiento: "el Entendimiento es caballo de la Razón", dice Fray Íñigo de Mendoza, como Fray Lope Fernández de Minaya indica que "la razón [...] es en el entendimiento" (cit. en *idem*). Se hace necesaria esta aclaración pues, en trabajos de corte filosófico-teológico, "se encuentra con frecuencia el concepto de que el alma tiene *razón* a causa de la combinación de voluntad, memoria y razón" (*ibid.*, pp. 5-6. No puedo sino agradecer profundamente al doctor Alan Deyermond que me haya dado este importante trabajo, como tantos otros que asimismo me facilitó).

(Fernán Pérez de Guzmán)²³⁰

En Flores, por el contrario, los pensamientos se supeditan a la voluntad de servicio a la dama, lo que probablemente implica que la razón no promueve el desamor.²³¹ Sin embargo, y aunque suene paradójico, no por ello se actúa del todo racionalmente. Y es que el escritor afirma no haber hecho lo lógico y para él benéfico, sino aquello que le puede ser perjudicial --con lo que introduce el tópico de la alienación amorosa:

Y no me contento en serviros sólo en las cosas más a mí convenientes, mas ahun en aquellas que más ajenas que más puedo [l]llamar; esto porque si con auctoridad de sciencia de que carezco, presumía hazer cosa a mí bien scusada, no miré que dava causa de publicar mis yerros,

²³⁰ Otis H. Green, "Courtly love...", p. 295.

Tal vez la expresión más emotiva del antagonismo 'razón'/voluntad, sea la que pone Fernando de Rojas en boca de Pleberio. Pero, a diferencia de los poetas citados que defienden el amor, hay en esas palabras un total denuesto a éste, mismo que se representa como absurdo y destructor: "¡O amor, amor! [...] Hazes que feo amen y hermoso les parezca. [...] Enemigo de toda razón, [...] ¿por qué te riges sin orden ni concierto? [...]. (*Op. cit.*, pp. 242-243).

²³¹ Soria y Álvarez Gato afirman que el amor es hijo de la "razón" (*vid.* Keith Whinnom, "Introducción crítica", en Diego de San Pedro, *Obras completas, II...*, p. 28). San Pedro dice lo mismo, pero él claramente distingue entendimiento y razón, y une a ésta con las otras tres potencias. Los cuatro elementos consienten el amor. (*Vid. Obras completas, II...*, p. 89).

y el que no sabe la falta de mi flaco juicio la sepa.

Hay, en esta cita, por lo menos dos ironías. Por un lado, si el servicio significa --en su acepción más amplia-- "hacer el bien al otro",²³² Flores, al indicar que la índole del servicio le es ajena, no hace bien alguno a la amiga. Y por el otro lado, si pensamos que el servicio, en última instancia, es un instrumento para la obtención del favor amoroso y que por lo tanto implica un hacerse bien a sí mismo, el autor realiza --según son sus palabras-- aquello que le puede dañar.

Pero la incorporación de esta carga de irracionalidad en absoluto es gratuita; por el contrario, sirve al escritor para ocultar sus verdaderos fines, ciertamente racionales: magnificar el propio servicio --al grado de cometer tales audacias--, y confirmar la tesis referente a que el amor vuelve al hombre osado. Ésta, me parece, es la descodificación más pertinente del texto transcrito, y es que --como se podrá seguir comprobando-- Flores ha decidido utilizar en el segmento un método que consiste en el autovilipendio, con el objeto de que la maniobra le salga al revés.

Continúa el texto con la explicitación del carácter del servicio, de esa 'locura de amor': la creación literaria. De esta suerte, se funde la labor de escritor con la de

²³² Francisco López Estrada, *Poesía medieval castellana*. Taurus, Madrid, 1984, p. 87. En relación con el capítulo "De service", de *Li livres dou Tresor*, de Brunetto Latini.

amador, hecho que posee un peso semántico importante. En efecto, si la obra es un acto amatorio, entonces no puede ser desfavorable ni al amor ni a la condición de la mujer --que lo inspira. Pero este mensaje, que el receptor intuye porque así lo ha determinado Flores, se oculta perspicazmente en fórmulas de autodenuesto que tienen que ver con la pobreza del estilo y la construcción de la ficción. Falsa modestia, como lo indico en el capítulo sobre la retórica de Flores, y congruencia en la redacción de lo que se expone como locura de amor.

Creo firmemente que nuestro autor piensa haber realizado una obra de calidad, y que su intención en esta dedicatoria *sui generis* es dárnoslo a entender sin que nos demos cuenta de lo que pretende. Considero así, inapropiada la aseveración de Brownlee concerniente a que él "reveals himself to be quite neurotically insecure about his writing".²³³ No hay tal inseguridad, sino sólo una trampa de falsa modestia que esconde el verdadero cometido del segmento. Cualquier expresión referente a la mala hechura de su obra, se ve negada con el hecho de que ésta se encuentra en nuestras manos: fue aprobada por la 'discreta' amada, con lo que Flores indirectamente subraya el valor de su creación.

²³³ Marina S. Brownlee, "Language and incest in *Grisel y Mirabella*", *Romanic Review*, 79 (1988), 115.

Esta carta-dedicatoria se distingue, entre otras muchas cosas, porque su autor se asume como un amador activo cuya creación literaria "no responde a una petición expresa de la dama"²³⁴, sino --según a ella le informa-- al propio deseo de servirla.²³⁵ Pero hay, también, otros elementos incluso más originales:

Y si ello no stá tal que de oýr sea, vos, senyora, merezcáys la pena de mi culpa, pues stá claro que sin esfuerço vuestro yo no hozara atreverme a tan loco ensayo; que si por ventura, lo que no creo, algo de bien habrá en ello, a vos que se ha de dar la pena den las gracias, pues yo desto solamente soy scrivano.

Destaca en estas líneas que Flores haga a su amada tanto partícipe como responsable de su creación literaria. A primera vista, parece descortés que vuelva a

²³⁴ María Eugenia Lacarra, "Juan de Flores y la ficción...", p. 223.

²³⁵ María Eugenia Lacarra ha notado la novedad en que se dirija a la amiga. De los autores que precedieron a Flores, únicamente el Infante Don Pedro, Condestable de Portugal, se presenta como enamorado en la dedicatoria (de *Sátira de felice e infelice vida*); pero ésta va dirigida a la reina, que no a la amada. (*Vid. ibid.*, p. 224).

Por otra parte, cabe indicar que, ya influido por Flores, Luis de Lucena también habla de deseo de servicio a su dama: "Ninguna cosa hasta aquí tanto he desseado, muy noble señora, quanto componer alguna obra que a vuestra merced agradasse [...]". (*Repetición de amores*. Ed. by J. Ornstein. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1954, p. 40). Desde luego, este preámbulo es completamente irónico, y ello porque la *Repetición de amores* constituye una diatriba contra las mujeres.

la dama merecedora de vergüenza por una obra que él realizó por servicio de amor. Pero lo que el escritor quiere decir es que todo acto amoroso, aunque provenga por voluntad individual, forzosamente involucra al ser querido, en cuanto que es quien lo provoca. Ahora bien, de inmediato aparece otra idea que se superpone a la del mero concurso de la amiga en la obra: la hace responsable de la misma ("pues yo desto solamente soy scrivano").

Antes de seguir adelante, conviene observar que la participación y la responsabilidad se encuentran en contextos discursivos diferentes. La primera idea sucede en el caso de que *Grisel y Mirabella* no sea un buen texto; aquí, la amada sufrirá la falta de quien lo escribió (nótese que se dice "mi culpa"). La segunda se halla inscrita en el marco de la posible bondad de la creación. Esta bondad, por otra parte, se pone en duda, lo que en una lectura superficial parecería como una incongruencia del autor. Sin embargo, esto no es así. Flores ha mencionado su "mal compuesta letra" y su poco cuidado en la "gracia de hablar", lo que obliga al receptor a atribuir el cuestionamiento --que se entiende como un mecanismo más de falsa modestia-- a aspectos estructurales y estilísticos que merman u opacan un contenido evidentemente loable, dado que ha sido dictado por la dama. Además, un lector o escucha del siglo XV no concebiría que un amator insultara a su dama diciendo que

la obra de ésta no es meritoria.

Lo más interesante de todo es que, a partir de una redacción autoincriminatoria, nuestro autor vuelve a sentar las bases para la interpretación de su texto: ha de loar el amor, en cuanto que es uno de sus productos que incluso implica a la propia amada; y dado que no sólo la implica sino que de ella proviene, ha de ser conforme con la mentalidad del sexo femenino.

Sigue, ahora, una reafirmación de la calidad del escrito:

Que por la comunicación de vuestra causa **he trabajado por fazer alguna parte de las obras de vuestra discreción**, para me aprovechar en esta necesidad dellas.²³⁶

Subrepticamente, el escritor determina el valor de su propia creación al forzar al receptor a establecer, en un nivel paradigmático, una ecuación que hace equivaler la obra con la amada: si ella es discreta (juiciosa, con buen seso), *Grisel y Mirabella* también. Él ha trabajado para esto, con lo que asimismo repite la idea de que su texto se adecua al pensamiento de su 'inteligente' dama. Este atributo femenino, por otra parte, resulta atentatorio contra uno de los postulados básicos de la ideología oficial. Hago referencia a sustentar la superioridad racional del hombre frente a la mujer,

²³⁶ Éste y todos los demás énfasis que aparezcan en citas del texto son míos.

principio discriminatorio éste que sirve --al igual que otros-- para justificar la preminencia del sexo masculino en una sociedad regida por él. Nuestro autor, pues, adopta una posición profemenina extrema, y la califico así porque no sólo reconoce la 'discreción' de la dama, sino que él se pone por debajo de ésta ("para me aprovechar [...]"), lo que implica una inversión de los papeles tradicionalmente establecidos para los géneros sexuales.

Ahora bien, el feminismo que Flores deja traslucir en su dedicatoria marca lo que debemos esperar de la ficción, como ya lo ha señalado Marina Brownlee:

By casting the anonymous *amiga* not simply as a muse figure (a passively inspirational woman) but as an active intellect, Flores adds a new virtue to the pro-feminist cause, which in turn lead us to expect *Grisel* to be an extended narrative encomium of female attributes.²³⁷

En este momento, me parece adecuado indicar que no entiendo a *Grisel* y *Mirabella* como una obra propiamente feminista; por lo tanto, considero que la relación dedicatoria--ficción es, en este punto, irónica. Sin embargo, la posición ideológica que Flores asume con respecto a la mujer en este primer segmento, así como la puntualización de que la obra se conforma a la mentalidad de la amada, tienen un

²³⁷ Art. cit., p. 116.

cometido preciso: lo protegen de ser considerado un autor misógino --no obstante la presencia de conceptualizaciones negativas del sexo femenino en la ficción.²³⁸

Otro aspecto que deseo resaltar de la cita que ahora ocupa nuestra atención, es que en ésta se prueban postulados básicos que aducen muchos teóricos del amor cortés. Por ejemplo, según se vio cuando traté el tema, afirman que la mujer (noble) es intrínsecamente valiosa; y al ser ella así, es digna de ser amada --lo que vindica el amor mismo. Flores confirma tal valor, aunque de una manera sumamente curiosa, dado que lo hace residir fundamentalmente en el intelecto --lo que constituye una extraordinaria revaluación del sexo femenino. También sostienen que el amor conduce al hombre hacia la superación; lo obliga a que se esfuerce, que sea mejor. Y así ha actuado el escritor, con la particularidad --ciertamente extraña-- de que endereza su esfuerzo a la imitación de la propia amada (y es que ella es un ser eminentemente racional).

Como se ha visto, con gran argucia Flores dejó asentada la condición 'discreta' de su creación. Hecho esto, inmediatamente señala: "[...] ahunque non quepa en el número de las loadas". En última instancia, esta expresión revela otra afirmación de

²³⁸ También las hay del género masculino, pero ésta es ya otra cuestión.

la calidad de su trabajo literario, aunque con la ya conocida táctica de la humildad: si es meritoria, no excelente. Consciente de que ha dejado establecido lo que quería, nuestro autor ya claramente retoma el método que lo libra de ser incriminado de soberbia o fanfarronería: "yo pienso que aún no tan buena se crea de mí". Y nos hace creer que él considera que su obra no es valiosa --aunque lo sea--, y que por ello le sería beneficioso si alguien no expresara --escondiendo la verdadera opinión-- juicio alguno de ésta. Pero si alguien actuara así, ello se debería a la amiga que inspira la escritura:

Y si alguno lo dexare passar [...], bien parece que sin esfuerzo de vuestra ayuda no podiera hazer cosa que razonable fuesse.

Como Flores en la carta-dedicatoria se ha propuesto decir y ocultar lo dicho, a la vez que alabar a la amada y su categoría de amator, la redacción del segmento resulta confusa en ciertos contextos discursivos. Una prueba se halla en la última cita transcrita, en donde la atribución de una carga de racionalidad a la creación vuelve hasta cierto punto ilógica la aseveración antecedente con respecto a que, en cuanto deficiente la obra, quien no opine sobre ella le sería "favorable en dissimulación". Es como si dijera, un poco ionescamente, 'mi texto es malo, por ello me favorece que no lo enjuicien según realmente lo consideran; pero el no hacerlo, implica que no es tan

malo' (aunque, para mayor complejidad --y como ya lo he indicado varias veces-- él quiere que se piense que es bueno).

Lo confuso de la redacción proviene de que el autor, en un afán de congruencia, no abandona ideas antes expuestas en su carta-dedicatoria, pero no logra adecuarlas eficientemente. Como su dama es discreta y dado que él la imita, pues su obra ha de tener algo de razonable. Pero como no puede dejar de lado lo dicho en relación con que el oficio de escritor le es ajeno y que se dio como locura de amor, esto lo imposibilita a admitir cualidad alguna en su trabajo literario. En fin... quedémonos con que el escritor pretende decir que, aunque él no consienta que existe virtud en su *Grisel*, hay sensatez en éste gracias a la amiga; sin ella, él sólo provocaría la burla:

que si vuestro favor en ello no me ayudara, diera grande ocasión a la riza y malicia de los hoyentes.

Este enunciado, por un lado, apoya e incluso cierra el sentido de que la obra posee alguna sensatez --y recuerdo que ya sabemos, porque así Flores nos lo dio a entender, que es realmente buena. Pero a la vez --y éste es el otro lado--, también cumple un propósito semántico diferente, que el autor desarrollará en la continuación del segmento: la fama de juiciosa de la amada lo habrá de proteger y ayudar. Éste es el desarrollo:

Y por esto lo enbío a vos, senyora, como persona que lo malo encobrirá,
y lo comunal será por más de bueno tovido.

Hay una ironía contenida en estas líneas en las que Flores encomia a su dama. La ficción literaria, que él realizó por servicio y que además implica a la amada, no le reporta a ella beneficio notable, pero a él sí. La amiga, en última instancia, sirve al enamorado, o en otras palabras, sirve el servicio de éste. Pero siervo al fin, en su carta de remisión el escritor no exige nada; implícitamente se sujeta a la decisión de su amiga --discreta y, se sobrentiende, con sensibilidad literaria.

Después de ensalzar a la supuesta destinataria de la carta, Flores indirectamente retoma una tesis que ya había expuesto: la acción amorosa abarca a dos, lo que significa que la amiga forzosamente se halla involucrada. Así, ella debe recibir el trabajo, porque es tan responsable como el propio escritor. Hago referencia al final del segmento, el cual transcribo a continuación:

y si del todo fuesse inútil, que le daríades la pena que mereçen mis
simples trabajos, porque non más de vos fuessen públicos mis defectos,
pues es razón que así como havéys seýdo causa de me dar soberbia, que
seáys reparo para la culpa dello.

El autor nos deja entender que ha depositado en su dama la decisión de que se dé o no a conocer su trabajo literario. Y como éste se halla publicado, se hace

evidente que ella lo ha aprobado. Pero como además es discreta, la obra tiene que ser de calidad.²³⁹ Y esto es lo que disimuladamente se nos había dicho antes y se confirma ahora.

Flores, pues, trucó ingeniosamente su discurso exordial para subliminalmente marcar lo positivo del amor, así como las cualidades de su persona y creación. A lo largo de mi análisis he ido destacando estos aspectos, pero me parece oportuno resumirlos de esta forma: el escritor se presenta como un sincero enamorado que demuestra que el amor ha ejercido una influencia favorable en él, ya no se diga su amada; su obra es juiciosa, y tiene que ser laudatoria no sólo del sentimiento amoroso, sino del mismo género femenino.

Para la siempre aguda María Eugenia Lacarra, hay una oposición entre dedicatoria y ficción dado que esta última niega las nociones cortesanas expuestas en la primera:

La doble historia de Grisel y Mirabella y Braçaida y Torrellas contrasta con la dedicatoria que le precede, pues, de este relato no se puede inferir la influencia positiva del amor sobre los amantes, ni de las mujeres sobre los hombres. Por el contrario, se puede afirmar que el relato prueba el

²³⁹ Lo que vuelve el servicio efectivamente meritorio, resolviéndose así varias ironías contenidas en el texto.

poder destructivo del amor. Amor que destruye no sólo las vidas individuales de quienes lo siguen, sino que incluso atenta contra las instituciones jurídicas y sociales y es el causante de la enemistad colectiva de hombres y mujeres, llegando también a producir la ruptura de la paz entre el rey de Escocia, y la reina su mujer, símbolo de la justicia el primero e instigadora de la venganza privada la segunda.²⁴⁰

En relación con esta opinión, me parece necesario matizar algunos aspectos según es mi lectura de *Grisel y Mirabella*. Como ya lo he afirmado en otros ensayos,²⁴¹ creo que Juan de Flores defiende bondades del amor cortés; sin embargo, éste no es la solución para los problemas intersexuales. Y es que en la ficción la mayoría de los hombres y las mujeres no aman realmente, sino que es el solo deseo el que los mueve; es más, únicamente aman los protagonistas, lo que los constituye en la excepción de la regla. Además, existe la 'Ley de Escocia' que se opone a la relación intersexual. Así las cosas, parece no haber salida y la obra se instala en una tensión conflictiva que no es sino una más de las muchas que existen. Cuando algo parece aseverarse, hay otro elemento que lo cuestiona o lo niega, y en

²⁴⁰ "Juan de Flores y la ficción...", p. 224.

²⁴¹ "Amor cortés y cultura oficial...", p. 25. También en "El episodio final de *Grisel y Mirabella*", *La Corónica*, 20, núm. 2 (Spring 1992), p. 28.

ello radica fundamentalmente el interés que despierta la ficción.

Pero dejemos este paréntesis y volvamos al asunto. Si hay un antagonismo en *Grisel* entre hombres y mujeres, ello no se debe a que amen realmente, sino a lo contrario; el enfrentamiento ocurre porque existe una drástica oposición entre sexos, y no un sincero acercamiento. El amor **correspondido** no aniquila a sus seguidores, el que lo hace es el aparato legal que atenta contra tal sentimiento. Efectivamente, el amor se contrapone a las instituciones jurídicas y sociales, lo que no quiere decir que éstas sean buenas para los seres humanos; es más --según ya indiqué--, se alzan como un poder coercitivo --lo que es muy revelador. El pleito entre el Rey y la Reyna lo produce la existencia de una Ley y un juicio (aunque están en juego otros elementos), y no tiene que ver con el amor entre Grisel y Mirabella, sino con sistemas de valoración diferentes que el autor quiso introducir a debate (tampoco pienso que el Rey sea "símbolo de la justicia", éste es otro de los aspectos que entran en tensión en la obra; aunque sí, la Reyna, es la instigadora de la venganza).

Queden apuntados estos puntos, los cuales desarrollaré por extenso a lo largo de mi trabajo. La contraposición que yo encuentro entre la dedicatoria y la ficción es que en la primera hay una manifiesta admiración hacia la mujer, la cual no aparece en la segunda; por el contrario, si exceptuamos a Mirabella, la condición femenina queda

muy mal parada --según se aprecia fundamentalmente en el episodio final. Esto no quiere decir que Flores, en *Grisel y Mirabella*, alabe al sexo masculino; los hombres asimismo son enjuiciados, pero su caracterización, si bien muy negativa, no lo es tanto como la de las mujeres. En la fábula, dicho sea de paso, la discreción de la amiga que aparece en la dedicatoria se da igualmente en los personajes femeninos principales, pero ello no implica que sea utilizada siempre para lo noble y verdadero; por el contrario, comúnmente es utilitaria. Aunque aparecen tópicos misóginos relativos a la inferioridad mental de las mujeres con respecto a los hombres,²⁴² que parecerían contrastar con lo dicho en la carta-dedicatoria, es de notar que en la trama el género masculino no parece racionalmente superior. Cuando los hombres son 'víctimas' del deseo, indudablemente se dejan regir por pasión; y antes de hacer servicios loables --como la creación de una obra literaria--, buscan dar satisfacción al deseo que provoca la belleza femenina y directamente causan desgracias (incluso a ellos mismos).

En el mundo de la ficción, el amor cortés --correspondido, sincero, respetuoso,

²⁴² Y en la misma voz de Braçayda; por ejemplo: "y ahunque como sea cosa cierta las mujeres ser de menos discreción que los hombres" (p. 347), o bien, "nuestra mucha inocencia y vuestro sobrado saber" (p. 350).

que es servicial y que conduce al propio esfuerzo-- sólo ocurre en los protagonistas. En lo que concierne a la dedicatoria, el amor entre el autor y su amiga se presenta como un hecho. Si relacionamos sendos discursos y damos carácter de 'verdad' a la ficción (esto es, que refiere lo que pasa en realidad), no obtenemos otra cosa que no sea a un Flores y una amada tan marginales como Grisel y Mirabella, tan excepcionales --en los dos sentidos del término-- como éstos. Y ello, desde luego, dibuja muy favorablemente la figura de Flores, y no es descabellado pensar que él estuvo consciente de esta posible asociación al redactar su segmento exordial.

Por otra parte, cabe señalar que María Eugenia Lacarra ve otra diferencia más entre los dos discursos. Y dice: "Flores no pretende identificarse con el "auctor"-narrador, por lo que su presencia en la dedicatoria desaparece totalmente en la narración".²⁴³

Desde mi punto de vista, sucede precisamente lo contrario. En la dedicatoria Flores se preocupa por dejar en claro que él ha escrito la obra como servicio a la amada; entonces, es el "auctor". En virtud de esto, se sobrentiende que es él quien cuenta la historia ficticia, aunque en innumerables ocasiones ha decidido ceder la

²⁴³ "Juan de Flores y la ficción...", p. 225.

palabra a sus personajes, o en otros términos, emplear el discurso directo. Por otro lado, en ningún momento el escritor nos dice que haya un narrador que no sea él, y tan no le interesaba jugar con un narrador no identificado con su persona, que en *Grimalte* --como se ve en mi capítulo sobre la retórica-- señala haber mudado su nombre por el de su protagonista. Además, el mismo encabezamiento ("Auctor") de los segmentos narrativos remite a quien escribió la ficción (y éste es Flores), y no a otro narrador.

Ahora bien, considero que el escritor utiliza, y esto es una de las argucias más interesantes presentes en la obra, la asociación por él promovida Flores--narrador, con el fin de lograr muchos objetivos que problematizaré en su momento; pero a manera de ejemplo diré que la emplea para decirnos que una cosa es lo que sucede y lo que piensan las 'personas' que intervienen en los hechos, y otra lo que razona el narrador --o sea él. Así, v. gr., Flores (autor implícito, si se quiere) puede denostar (mediante las acciones y las diversas voces), pero sin ser acusado de ello: el narrador está al margen o piensa diferente. Debido a la existencia de dicha identificación, incluso un amplio sector de la crítica ha caído en la trampa, y ha analizado a Flores por lo que el narrador nos deja ver. Y no, la visión del mundo del escritor o autor implícito, su perspectiva ideológica está en toda la obra, en lo que pasa y en lo que se dice --sea

146.

en la voz narrativa o en la de los personajes.

Ya para concluir con este apartado, rápidamente deseo destacar un hecho más que se desprende de la carta-dedicatoria, y es que el autor jamás indica que los sucesos relatados en la obra que ha escrito ocurrieron en la 'realidad' y menos que fueron por él presenciados. Esto es importante porque implica una ruptura con esas dos características tan comunes en el género sentimental. Flores, pues, sitúa clara e innovadoramente a la obra como mera ficción,²⁴⁴ y logra mantener la verosimilitud sin necesidad de emplear el recurso de la (supuesta) 'autobiografía'.

²⁴⁴ El carácter ficticio se subraya, ya en el texto de *Grisel y Mirabella*, con la misma presencia de Braçayda unida, contra toda razón histórica, al poeta misógino del siglo XV, y ambos ubicados --como también ya lo ha notado Lacarra-- en un "tiempo ucrónico". ("Juan de Flores y la ficción...", p. 225).

"COMIENZA EL TRACTADO"

El segmento narrativo que da inicio a la fábula de *Grisel y Mirabella* contiene muchos de los elementos que van a estar presentes a lo largo de la obra; por ejemplo, el tratamiento ambiguo, más la temática de la violencia, el deseo, la represión y la muerte. Por otra parte, cabe indicar que la construcción de este texto difiere de los demás, puesto que hay en él dos voces: la del narrador y la de un caballero ya en primera persona (que será Grisel). Es muy probable que esta anomalía se deba a la sencilla razón de que, por un descuido, faltó poner la cabeza antes del discurso directo y después del pie introductorio que se da en la narración. Creo, entonces, que es conveniente analizar el segmento sin considerar el parlamento del caballero, el cual constituiría uno por sí mismo, a la vez que formaría parte de una unidad mayor que título 'Disputa entre Grisel y el Otro Cavallero'.

La narración empieza de esta manera:

En el regno de Soçia huvo un excellente Rey de todas virtudes amigo y principalmente en ser iusticiero, y era tanto iusto como la misma

iusticia (p. 334).

El motivo de la justicia asociado con la figura del Rey, aparece en diferentes voces (sobre todo, en la del mismo Rey). Pero si en algún momento la afirmación de la justicia del personaje es en verdad contundente, es en la cita transcrita, y ello en virtud del juego paronomásico con triple repetición. Ahora bien, la caracterización del Rey que da la voz narrativa es, hasta aquí, a todas luces positiva: se trata de un ser virtuoso y eminentemente justo. Esta caracterización, me parece, ha tenido fuerte peso en la interpretación crítica; después de todo, la realiza un narrador en apariencia impersonal (o el mismo Flores),²⁴⁵ hecho que le puede dar credibilidad a sus juicios de valor. No son pocos los investigadores que han aseverado que la justicia es lo que rige la actitud del Rey; ya vimos la palabras de Lacarra, pero repiten lo mismo, entre otros, Pamela Waley,²⁴⁶ Pablo Alcázar López y José A. González Núñez,²⁴⁷ Patricia Grieve,²⁴⁸ Joseph Gwara y, no sé si del todo convencido, Alan Deyermond.²⁴⁹ Sin

²⁴⁵ Ya he dicho que es frecuente la asociación "Auctor"-autor.

²⁴⁶ *Vid. "Cárcel de Amor and Grisel..."*, p. 343.

²⁴⁷ "Introducción", p. 43.

²⁴⁸ *Desire and death...*, p. 68, por ejemplo.

embargo, el mismo segmento permite cuestionar la rectitud del Rey, hecho que en consecuencia relativiza el juicio dado a través de la voz narrativa; en otras palabras, estamos frente un narrador no fiable en lo que concierne a ciertas opiniones, no así a los sucesos narrados. Por otro lado, no es de extrañar que surja tal mediatización productora de ambigüedad: ésta es una de las técnicas características de Flores.

Conviene mencionar, rápidamente, que una cosa son los hechos y otra los juicios particulares --provengan de la voz que sea. Los primeros inciden en los segundos de diferentes modos, por ejemplo, reforzándolos o transformándolos o creando una tensión ambigua. También se da la contraposición entre juicios de personajes, la cual asimismo crea una tensión conflictiva a resolver. He querido puntualizar esto dada la aseveración de Gwara concerniente a que Flores recalca que el Rey es justo. No, insisten en ello principalmente el mismo personaje y el narrador,

²⁴⁹(...continuación)

²⁴⁹ Éstas son las palabras de Deyermond, quien da más peso sobre otras voces a la del narrador; no obstante, se descubre cierta duda con respecto a la figura del Rey (el propio crítico dice que Gwara lo convenció): "[...] hay que distinguir entre simpatías y repugnancias que nos sugiere el narrador principal y las que surgen no de la esencia de la obra, sino de nuestro condicionamiento sociohistórico. Nos ofende, por ejemplo, lo que hace el rey [...], pero (como Joseph J. Gwara insistió en la discusión de una versión preliminar de esta ponencia) Juan de Flores subraya que es rey justo [...]". ("El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica Medieval*. Ed. de Vicente Beltrán. PPU, Barcelona, 1988, p. 48).

pero ciertos sucesos, la conducta del Rey y voces como la de la Reyna lo ponen en duda. El escritor, pues, si algo recalca, es la perspectiva muchas veces desconcertante, irónica, contradictoria de su obra. Es parte, como lo he dicho, de su técnica (sea en ocasiones involuntaria), y lo que produce el interés por su creación.

Pero veamos como la misma narración va a afectar el contenido de la aseveración primera, mediante el dibujo de un Rey hasta cierto punto insano. Tal imagen, por otra parte, no se realiza de una manera abierta, sino a través de una serie de datos que pueden producir asociaciones negativas:

[...] y como ella [Mirabella, la princesa] fuesse heredera de la senyoría del padre, non havía ningún emperador ni poderoso príncipe que en casamiento no la demandasse, y ahun que ella fuera de pequenyo stado, sólo por sus beldades y valer la fizieran de las senyoras más grande. Y el Rey, su padre, por non tener hijos y por el grande merecimiento que ella tenía, era déll tanto amada que a ninguno de los ya dichos la quería dar, y así mismo en su tierra non havía tan grande senyor a quien la diesse, salvo a grande mengua suya; de manera que el grande amor suyo era a ella mucho enemigo (p. 334).

Antes de entrar al asunto de las motivaciones del Rey para no casar a su hija, deseo destacar que si los poderosos caballeros piden en matrimonio a Mirabella, ello se debe a que es, además de bella y virtuosa, rica heredera; sin este último atributo,

sólo sería la más grande entre las señoras. En efecto, nada se dice con respecto a que, de no ser futura reina, sería igualmente solicitada como esposa. Hago esta precisión en virtud de los que parecen desafortunados comentarios de J. Rodríguez Puértolas, J. A. Martínez Jiménez y F. Muñoz Marquina. Cito al primero:

Las ideas expresadas por el grupo femenino son ya claramente modernas. Así, aparece el concepto de *virtú* considerado por encima de la categoría social obtenida por el linaje: «y ahun que ella fuera de pequenyo stado: sólo por sus beldades y valer [...]». ²⁵⁰

Desde luego, el concepto de *virtú* no es expresado por mujer alguna, sino por el narrador; y si bien es un valor importantísimo, de la cita no puede deducirse que, al menos para los poderosos nobles, esté por encima de la categoría que brinda el linaje y la herencia. De otro lado, no me parece tan 'moderna' la concepción relativa a que la nobleza se basa en la virtud; si no con la fuerza que adquirió en el Renacimiento, se repitió continuamente durante la baja Edad Media. Al respecto, Johan Huizinga dice que "la idea de la verdadera nobleza, la del corazón, nació de la exaltación del amor cortésano en la poesía de los trovadores, y se redujo siempre a una consideración

²⁵⁰ "Sentimentalismo «burgués» y amor cortés. La novela del siglo XV", p. 129. En el artículo de los otros críticos se emplea, en lugar de "modernas" la palabra "burguesas", y en el de *virtú* se usa "la virtud". (Vid. "Hacia una caracterización...", p. 34).

moral sin efectos sociales"²⁵¹. No obstante lo señalado por este --ya clásico-- crítico, no pienso que dicha idea de la nobleza haya sido del todo inocente socialmente hablando; sin embargo, careció en este ámbito de una destacada operatividad. Pero el hecho que subrayo en lo que expresa Huizinga es que viene de antiguo. Todos sabemos que, por ejemplo, los goliardos fustigan el privilegio de nacimiento²⁵² y aducen otros valores para la determinación de la nobleza: la virtud, la inteligencia, el autodomínio, la ayuda al prójimo, etc. He aquí un texto:

[...]

La nobleza del hombre es la mente, imagen de la divinidad.

La nobleza del hombre es una limpia descendencia de la virtud.

La nobleza del hombre es frenar la furia de los pensamientos.

La nobleza del hombre es aliviar a los humildes oprimidos.

[...].²⁵³

Igualmente Andreas Capellanus (lo mismo que otros 'medianos' y nobles del bajo

²⁵¹ *El otoño de la Edad Media* (1923). Trad. de José Gaos. 6ª ed., Alianza, Madrid, 1984, p. 89.

²⁵² *Vid.* Jacques Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media*. Trad. de Alberto L. Bixio. Gedisa, Barcelona, 1986, p. 46.

²⁵³ "*Nobilitas est virtus*", en "*Carmina Burana*". *La poesía de los goliardos*. Ed. y trad. de Carlos Montemayor. Diana, México, 1992, p. 81.

estrato estamental) habla de la nobleza como virtud en numerosas ocasiones en su tratado. En el siglo XIII, según Curtius, tal pensamiento comienza a convertirse en tópico, y ya completamente lo es en el XIV, donde sobresale Petrarca que, en su *De remediis utriusque Fortunæ*, "se adhiere a la opinión de Aristóteles, Menandro, Séneca, Boecio y Capellanus".²⁵⁴ En el siglo XV (y en los siguientes) se explotará al máximo como una respuesta principalmente burguesa contra la cerrazón estamental; y en España, obviamente, se convierte asimismo en bandera de los conversos (si bien ya estaba presente antes en sus ancestros judíos).²⁵⁵ Finalmente, quiero decir que el concepto quizá sí se halle presente en la ficción, pero no hay que atribuirlo a uno u otro sexo sino al autor. Grisel es virtuoso, como virtuosa es Mirabella; los reyes, con todo y su altísimo linaje y poder, dejan --a mi juicio-- mucho que desear. Varias de las ideas "modernas" que puede haber en voces femeninas (por ejemplo, en Braçayda), tal vez se vean relativizadas al ser las mujeres presentadas como salvajes homicidas

²⁵⁴ H. Th. Oostendorp, *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁵ Quiero señalar que, si bien exitosa en escritos de moralistas y en otros trabajos literarios, la idea de la virtud como fuente del valor personal era sólo eso: idea. En la práctica, dado que dominaba la ideología de la alta nobleza, privaba el concepto de honra que es más el respeto "paid to a man than an inner quality" y que se asocia con un suerte de "class pride". (Entrecomillados en Brian Dutton, "The semantics of honor", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4 (1979), 14).

(caso diferente sería el de Mirabella, aunque su voluntad amorosa, después de todo, la condujo a la muerte).

En la narración se dice, en lo que concierne al Rey, que no desea casar a su hija para no verse perjudicado. El interés personal, pues, está antes que todo, idea que viene a mermar la consideración de las excelencias del Rey, y entre ellas, la justicia. En efecto, quien es egoísta no puede ser justo. El sentir del soberano sobre la posible "mengua" propia, deriva de una doble motivación implícita en el texto citado. En primer lugar, los reyes e infantes solicitan a la hija en matrimonio por ser princesa heredera. Hay, pues, un incentivo político y económico que --el lector puede sobrentender-- el Rey descubre. Pero como no tiene más hijos (puntualización muy clara en la *narratio*), y como los interesados son figuras con linajes reales, el receptor puede hacer la siguiente relación para dar congruencia a la negativa del Rey: en vida --además de la fuerte dote-- tendría que formar alianzas, compartir en cierto sentido su poder; y ya muerto, cabe la probabilidad de que el linaje personal no fuera el rector directo del reino, sino el del esposo de la hija. Por tanto, una de las razones que explican la conducta del personaje es el afán de preservación del completo dominio. Pero tampoco el Rey quiere otorgar en casamiento a Mirabella a cualquiera otro de los grandes señores, que no le traerían todos los inconvenientes anteriores. Y aquí

156.

estamos ante la segunda motivación, que incluso se superpone a la primera sin que ésta desaparezca del todo. Ya Barbara Matulka, en su trabajo clásico sobre Juan de Flores, detectó la subliminal presencia del tópico --no sólo folklórico sino igualmente explotado en la literatura culta-- del padre incestuoso:

His opposition to his daughter's marriage, without offering reasons for his attitude, recalls strongly the jealous or 'incestuous' father who is so common in early fiction. The origin of this role seems to lie in the primitive custom according to which a father could marry his daughter, and would prefer to do so if he were king, in order to remain ruler.²⁵⁶

La descripción del Rey, entonces, tácitamente descubre (por la asociación que se da, a nivel paradigmático, con el tópico) a un ser que desea a su misma hija, y el hecho

²⁵⁶ *Op. cit.*, p. 74. Matulka indica varios textos medievales donde se haya presente el motivo del incesto. Danielle Régner - Bohler menciona otros del ámbito francés; entre éstos, sobresale el de *Los dos amantes* de María de Francia, y la siguiente cita de éste: "Fue pedida en matrimonio por poderosos vasallos que la hubiesen tomado de buena gana por mujer, pero el rey no quería acceder a ello, porque no podía prescindir de su presencia" (*apud* D. Régner - Bohler, "Ficciones", en *El individuo en la Europa feudal*. Dir. de Georges Duby. T. IV de la *Historia de la vida privada*. Dir. de Philippe Ariès y Georges Duby. Taurus, Buenos Aires, 1990, p. 36). Sin embargo, como asimismo la erudita norteamericana notó (*op. cit.*, pp. 48-49), tal parece que la fuente principal de Flores para parte de la caracterización del padre incestuoso y de otros aspectos del argumento, se encuentra en el señalado cuento del *Decamerón* sobre el príncipe Tancredo, su hija Guismonda y el amante Guiscardo (primera narración de la cuarta jornada), aunque en éste el padre finalmente cede y casa a su hija (que luego quedará viuda).

no deja de ser pecaminoso; pero además, no controla la propia pasión a través del alejamiento de la princesa por una vía legal y socialmente reconocida, sino que firmemente se opone a ella. El hombre, pues, parece no ser "de todas virtudes amigo"; por el contrario, posee los 'vicios' del deseo incestuoso, el egoísmo y los celos.²⁵⁷ Además, para la hija resulta "mucho enemigo"; y en este sentido, nuevamente es imposible hablar de justicia: hace daño a quien es sangre de su sangre. Es más, por sobreponer su interés personal, él es el causante de que Mirabella caiga en lo que el narrador califica como "yerros", y de que a la vez viole la ley²⁵⁸ --cuyo cumplimiento, él es el responsable de propiciar:

Y como ya muchas veces acaheçe quando hay dilación en el casamiento de las mujeres ser causa de caher en vergüenzas y yerros, assí a ésta después acaheció (p. 334).

Desde la perspectiva del Auctor, la salida plausible para evitar lo que juzga

²⁵⁷ En relación con los celos cabe indicar que, en el amor cortés, eran considerados un vicio en los esposos; en los amantes, todo lo contrario. (*Vid.* Irving Singer, *op. cit.*, t. II, p. 27 y mi nota 688, p. 566). Aplicados a un padre que desea a su hija en forma insana, desde luego que adquieren connotación negativa, además de que lo caracterizan como un ser posesivo y dominante.

²⁵⁸ Me refiero a la 'Ley de Escocia', que castiga los amores. Ésta la trataré en otro apartado.

equivocación femenina causante de deshonra (y para evitar lo que será la posterior tragedia) es el casamiento. Flores, pues, hace que su narrador asuma la visión oficial que favorece las relaciones intersexuales sólo dentro del matrimonio, visión que contiene --entre otras muchas ideas-- que éste "face a los homes vevir vida ordenada naturalmiente et sin pecado".²⁵⁹ Sin embargo, el escritor asimismo pintará con extrema simpatía las relaciones de Grisel y Mirabella, y ni por asomo mencionará la posibilidad de que haya matrimonio entre ellos (ni siquiera secreto). Así, pues, en la misma obra hay un enfrentamiento de posiciones ideológicas, el cual quizá descubra la inestabilidad del hombre bajomedieval --y fundamentalmente del siglo XV-- que, dividido entre sistemas de valores diferentes, no acierta a las claras por cuál optar. Y es que --por ejemplo-- es muy real, desde el punto de vista social, que el contacto sexual fuera del matrimonio cause en la mujer, de ser descubierto, deshonra --que implica, como lo he dicho, opinión externa desfavorable. Pero también es cierto que los postulados del amor cortés se encuentran vivos, y que en éstos se teoriza la felicidad y ennoblecimiento que puede brindar la unión sexual. En fin, el hecho

²⁵⁹ Alfonso X, *Siete Partidas*. (Cuarta Partida, [introducción]), en *The text and concordance of "Las Siete Partidas de Alfonso X"*. Ed. by Jerry R. Craddock, John J. Nitti, and Juan C. Temprano. The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1990, p. 851.

importante es que el escritor, en su ficción, incorpora valoraciones diferentes sin armonizarlas; es más, exacerba el antagonismo. Y otro ejemplo: presenta una postura individualista de libre elección (y parece defenderla), pero también describe a una sociedad que la reprime (lo que puede empobrecer la defensa). ¿Cuál es, nuevamente, la opción? Nos quedamos, al final de cuentas, con un mundo en crisis, que es lo que define la literatura de Flores --y también, como lo he mencionado, la del género sentimental.

Un aspecto interesante de la última cita transcrita es que, además de que anuncia lo que sucederá después como un mecanismo para atraer la atención,²⁶⁰ hay en ésta un implícito reconocimiento de que la sexualidad es un apetito natural, y que por ello, resulta difícil evitar su ejercicio. Si bien se cae en "vergüenças y yerros", es posible descubrir en esta conceptualización alguna oposición a ciertos dictados de la ideología eclesiástica. No fueron pocos los teólogos que afirmaron que el acto sexual debía tener como único objetivo --y sólo dentro del matrimonio-- la procreación, además de que había de realizarse *sine carnis incentivo*, pues si el deseo venía primero, se caía en el pecado de la *concupiscentia*. Teorizaciones semejantes se

²⁶⁰ Ésta es técnica más o menos frecuente en la construcción del argumento.

encuentran en Sixto Pitagórico, San Jerónimo, Gregorio el Grande, Pedro Lombardo, San Alberto Magno, etc., y no pocos de ellos recuerdan que "sexual desire and sexual pleasure simply did not exist before the fall",²⁶¹ e incluso consideran que el matrimonio es inferior a la virginidad (San Jerónimo, por ejemplo). Fue principalmente Santo Tomás quien modificó un poco la relación pasión-pecado, al ver el deseo sexual como ley natural: "*concupiscentia est naturalis homini*, pero sólo mientras está sujeta a la razón",²⁶² y ésta dicta el solo propósito de la procreación. La diferencia en Flores es que, en la cita como en toda su ficción, el apetito sexual --inevitable como ley natural-- lejos está de tener como fin la reproducción de la especie, y nada se dice de que la razón la guíe hacia tal cometido.

Por otra parte, en esa misma cita se hace referencia directa a las mujeres, y sobre éstas cabe mencionar que pensadores como Fray Martín de Córdoba o --ya posteriormente-- Luis Vives, señalan que ellas son más proclives a las pasiones o

²⁶¹ Frank Tobin, "*Concupiscentia* and courtly love", *Romance Notes*, 14 (1972), 387-393.

²⁶² Keith Whinnom, "Introducción crítica", en D. de San Pedro, *Obras completas*, II..., p. 9.

apetitos carnales, pues no tienen mayor oficio que no sea el de amar.²⁶³ Quise tratar el punto, no tanto porque "muchas vezes acaheçe" que las mujeres tengan relaciones sexuales prematrimoniales, sino porque en la ficción aparece la 'Ley de Escocia' que ordena castigar con muerte al principal causante de que haya habido relación carnal; y en el juicio, se culpa a Mirabella. Sin embargo, y en una lectura global, creo que para Flores no hay diferenciación por sexos en lo que respecta a mayor o menor interés por dar satisfacción a ese apetito natural. En efecto, Grisel da cumplimiento a la ley natural, Torrellas se propone hacerlo, y se sobrentiende que ésta se halla presente en todos los caballeros que pretenden a la princesa y que por ello mueren: el amor surge del deseo.²⁶⁴ Y con esto retornamos al primer segmento narrativo que cuenta como "la flor de la cavallería de casa del Rey" (p. 334) "feneció" por la pasión que provoca la belleza de la princesa, lo que implica que se matan por el 'seguimiento' de ella. En cuestiones de pasión, a primera vista parecería culpable Mirabella (y las mujeres en

²⁶³ *Vid.* Antony van Beysterveldt, "Revisión de los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores", *Hispania*, 64 (1981), 2-3.

²⁶⁴ "Todo el mundo [...] veía el deseo sexual como la fuente principal y tal vez única del amor" (Keith Whinnom, "Introducción crítica", en D. de San Pedro, *Obras completas, II...*, p. 37). Lo más probable es, por otra parte, que los caballeros no amen verdaderamente y sólo deseen.

general): es bella, y esto exacerba el deseo (que puede conducir al amor). Sería, en esta lógica, responsable no en términos de la realización sexual, pero sí de la provocación pasional. Veamos lo que Patricia Grieve expresa:

What is unique is the introduction of something negative or malevolent associated with the beauty of Mirabella herself.²⁶⁵

Flores indicates that women are more to blame than men, not because the judges say so, but because he shows Mirabella's beauty to be malevolent from the start, inspiring a violent passion.²⁶⁶

Pero los hombres también son responsables --como lo recordarían los mismos moralistas-- al no intentar regir su pasión, natural e inevitable, por un orden racional y no violento. El que no lo hagan atenta contra la aseveración de la superioridad racional masculina con respecto a las mujeres, presente en los mismos tratados profemeninos.²⁶⁷ Al observar lo que sucede cuando no se domina el deseo por medio de la razón, quizá alguien pudiera deducir una suerte de crítica o de censura implícita; pero si la vida fuera como la representan los hechos ficticios, la crítica

²⁶⁵ *Desire and death...*, p. 61.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 70.

²⁶⁷ Antony van Beyesterveldt se ocupa de la aseveración de tal superioridad, en parte de su artículo ya citado: "Revisión de los debates feministas...".

simplemente no serviría para nada o ni siquiera ocurre: es quizá irremediable tanto el provocar amor/pasión como el sucumbir a sus efectos y actuar en consecuencia.

Por otro lado, ¿qué pasaría de estar comprometida Mirabella? Lo que sabemos, hasta este segmento, es que ella no ha correspondido a ninguno de los caballeros que se dice la pretenden; vemos, pues, una relación incompleta. Por tanto, en este primer momento cabe teóricamente como posible solución para evitar las muertes masculinas, la correspondencia amorosa. De amar la princesa, y decir a sus seguidores que su afecto ya ha sido dado, habría una probabilidad de que no ocurrieran las desgracias. Pero el hecho implicaría una respuesta racional de los hombres y una suerte de secreto compartido por muchos, y Flores no quiere que busquemos soluciones tan fáciles --como si, dentro de su ficción, no quisiera mostrar tal solidaridad humana: el maestresala --ya en otro segmento--, tal vez movido por la envidia descubre las relaciones de los protagonistas (*vid.* p. 337). Quedaría, pues, en la visión oficializada del narrador, el matrimonio como medio para evitar las muertes. ¿Pero éste no permitiría que se produjera pasión hacia la esposa del otro?²⁸⁸ Simplemente no hay salida mientras el mundo no se rija de forma racional, respetuosa y sin elementos

²⁸⁸ Difiero de la opinión de Marina Brownlee relativa a que de casar el Rey a su hija, "none of the tragedies would have occurred". (Art. cit., p. 126).

represivos. El amor correspondido puede hacer muy felices a quienes lo viven (como hizo a Grisel y Mirabella), pero siempre y cuando los seres humanos decidan vivir armoniosamente y sin medios coercitivos que atenten contra él. Pero en la sociedad que inventa Flores, ello no existe.

En relación con el Rey, Patricia Grieve indica que él --como los demás caballeros-- "is simply one more prisoner" de la belleza de su hija,²⁶⁹ habida cuenta de que la pasión es incontrolable. Y yo aquí haría el siguiente matiz: es inevitable, en cuanto que es natural, pero no tiene por qué ser incontrolable en los seres dotados de razón y que pretenden vivir en un mundo civilizado. Pero el escritor hace que el Rey, en este primer segmento, efectivamente actúe como si no pudiera controlar su pasión, y esto --a mi juicio-- implica una caracterización negativa (tan negativa como la de los seres humanos del debate entre Torrellas y Braçayda). Un soberano, en teoría, no puede permitirse ser irracional: de él derivan las leyes, el ordenamiento de la sociedad, el bien común. No debe verse dominado por pasión alguna, si ha de ser justo, y menos por una insana.²⁷⁰ Expongo, de nueva cuenta, un elemento más que impide concebir

²⁶⁹ *Desire and death...*, p. 61. Misma idea en p. 59.

²⁷⁰ Los letrados del Consejo Real, por ejemplo (y creo que son los únicos), no son del todo pasionales: son más dados "al studio de las leyes que de los amores" (p. 342), por eso no saben determinar cuál de los amantes es más culpable.

al monarca como símbolo de la justicia (elemento que a la vez manifiesta la visión de Flores de un mundo todo desordenado).

Para evitar las muertes pasionales, el Rey decide encerrar a Mirabella:

la hizo meter en un lugar muy secreto que ningún barón verla pudiese, por ser su vista muy peligrosa, porque el desastre con buenas guardas se resiste (p. 334).

Según Grieve, hay en esta medida cierta mesura del Rey.²⁷¹ Y en un sentido puede ser verdad: la vista enciende pasiones, y la vista las conserva --como se dice en el propio texto (p. 334). Sin embargo, la misma investigadora puntualiza que "[it is difficult] to distinguish between the concepts of love and justice and the actions they provoke. For example, when the King incarcerates Mirabella, is it simply for society's protection or is there a selfish reason?".²⁷² Creo que los dos términos de esta antinomia son verdaderos, pero uno se superpone a otro como motivación principal. Pensemos en las asociaciones que, en la mente del receptor, pueden provocarse con

²⁷¹ Lo menciona en dos ocasiones en *ibid.*, p. 73.

²⁷² *Ibid.*, p. 68.

la figura del padre incestuoso y con la caracterización subliminalmente negativa que se ha hecho del Rey. En cuanto al tópico del progenitor con pasiones insanas, lo común es que éste encierre a su hija, y la norma es que sea caracterizado como cruel. Son muchos los ejemplos que pueden aducirse, pero baste recordar uno que pervive actualmente y que es de origen popular: el romance de Delgadina --en México convertido en corrido. Matulka no se equivoca al decir que Flores pensó en el tradicional tópico al caracterizar al Rey de Escocia,²⁷³ pero aun si se equivocara, la mayoría de los receptores harían la relación por lo conocido del tópico y por la forma en que se nos fue descubriendo el personaje, de lo que resulta la conceptualización de un padre cruel y no una víctima --contra la opinión de Grieve.²⁷⁴ También Matulka indica que aislar a las damas en "torres" es un lugar común en la literatura medieval, y de sus palabras es posible desprender que ello se realiza como un acto represivo motivado por los propios intereses de quienes las encierran:

They are either women hidden by jealous husbands, or young girls who are thus prevented from falling in love against their parents' wishes, or

²⁷³ *Vid. op. cit.*, p. 78. En p. 74 señala que a la crueldad del padre incestuoso algunas veces se le agrega la explicación de que es justo, y ejemplifica con *Sir Eglamour* y *Torrent of Portyngale*.

²⁷⁴ *Vid. Desire and death...*, p. 59.

sometimes they are lovers imprisoned in towers as a punishment. In some cases the imprisoned ladies are spied upon by 'une affreuse vieille', of whom the lady-in-waiting of Mirabella is probably descendant.²⁷⁵

La asociación con los tópicos literarios que producen la caracterización y la acción del Rey conduce a pensar que por razón del propio deseo él encierra a la princesa. Es cierto que pretende evitar las muertes, pero para no verse perjudicado, no busca ninguna otra opción (ni siquiera la de llamar a cordura), y menos la que deja traslucir el narrador: el matrimonio.²⁷⁶ Y hay quizá otra causa, según sean los niveles de asociación que hagan diversos receptores. Si el padre es celoso, la hija soltera, y "muchas veces acaheçe" que quienes no se han casado tengan relaciones sexuales, el encierro implicaría una manera de prevenir esto --pero no para entregar a un esposo a una Mirabella virgen, pues una boda no entra en los planes del Rey, sino para guardarla para sí, protegiendo a la vez la propia honra. No es descabellado pensar que entre las motivaciones para el encierro se halle el miedo (y los celos) del Rey a que su hija pueda tener relaciones carnales; después de todo varios tratadistas señalaban que las mujeres con libre acceso a la calle tenían la oportunidad en ésta de "mal facer",

²⁷⁵ *Op. cit.*, p. 72 nota 1.

²⁷⁶ Que ya dije no creo que serviría, pero éste es otro asunto.

volverse "lozanas e briosas", así como "desvergonzadas".²⁷⁷ Ahora bien, en última instancia el encerrar y aislar a una persona, además de ser un acto de dominación,²⁷⁸ implica causarle un daño, negarle el derecho a la libertad y a una posible felicidad; es, pues, una crueldad para quien lo resiente. El padre, en este sentido, resulta tiránico para la hija, o en otros términos, ella es su víctima y él, nuevamente, le es "mucho enemigo".

Sin embargo, Flores gusta de la ironía. El lugar apartado y secreto es propiedad del Rey; y en otro nivel de significación, lo que hay en él también le pertenece. El espacio, pues, se constituye en un elemento tranquilizador y en símbolo del control ejercido --sin meterme en honduras psicoanalíticas como lo hace Brownlee: "Flores chooses this architectural symbol of male sexuality" [se refiere a una torre]; y más adelante, "it is an emblem of Mirabella's imprisonment by her father's architectural,

²⁷⁷ Entrecorillados en la *Glosa castellana al regimiento de príncipes* que cita Juan Manuel Cacho Blecua en su edición del *Amadís de Gaula*, de Garcí Rodríguez de Montalvo (t. I. Cátedra, Madrid, 1987, pp. 240-241 nota 21).

²⁷⁸ Es más, para este caso, de "autoridad ejercida indebidamente, como lo saben bien las heroínas de las canciones de ruela" (Danielle Régner-Bohler, "Ficciones", p. 18).

metaphorical phallus".²⁷⁹ Pero este lugar con el que el Rey pretende resguardar a su hija y resguardarse, además de que es inútil para eludir se vea a Mirabella, va a ser violado; lejos de ser aislante, es sitio de seducción y de amores prohibidos --como se aprecia en el segundo segmento narrativo. No sirve, pues, para lo que se propuso; es más, posibilita la transgresión: abriga y protege (por cierto tiempo) a los amantes. Terribles ironías. El dominio del Rey, a través de su símbolo arquitectónico, va a ser vencido; además de que se tomará lo que para él es máspreciado y no quería dar: la hija. Y para ésta, el encierro es lo que da lugar al amor; y su cárcel se convierte en

²⁷⁹ Art. cit., pp. 116-117. Alan Deyermond, en sus "Notes on sentimental romance: 2. On text and interpretation in *Grisel y Mirabella*: the missing tower and other difficulties" (*Anuario Medieval*, 2 (1991)[1992], 101-113) llama la atención sobre la no especificación, en el texto, de una torre --aunque tópicamente ésta es común (p. 104). Por lo tanto, si la torre es un fantasma, también "the phallus is a phantom" (p. 105) y la interpretación de Brownlee carece de sostén. Sabemos que es necesario emplear una escalera para poder ver a la princesa (a través de una red de hierro), pero igualmente puede pensarse en un piso alto de una casa o del mismo castillo real (pero tampoco se dice que el lugar muy secreto y apartado se halle en el castillo). Deyermond, después de un serio análisis, concluye que se trata del piso alto de una casa (no menciona el castillo del Rey o Reyna), y hace un saludable recordatorio de la necesidad de no perder de vista lo que realmente se dice, por la aplicación de teorías literarias e ideas preconcebidas. (Han hablado de "torre", como lo anota el crítico inglés, M. Menéndez y Pelayo, B. Matulka --no directamente--, P. Grieve, M. Brownlee y --agrego yo-- Jorge Checa --art. cit. p. 375).

espacio de placer.²⁸⁰ Hablamos de ironías, y hay más. El aislamiento de Mirabella no evitó --como era el propósito-- la muerte de sus pretendientes. Todavía sucederá otra, antes de los amores consumados y del posterior descubrimiento.

Me parece que el empleo de la ironía argumental es uno de los elementos más característicos de la construcción literaria de Flores, y tendré oportunidad de seguirlo comprobando. Pero ahora volvamos al primer segmento narrativo para indicar que concluye con la exposición de cómo dos caballeros, que contentan "su voluntad en la vista de Mirabella" (p. 335), combaten con fiereza --se sobrentiende que por el seguimiento de la princesa-- hasta que mutuamente se reconocen como amigos; para no ser descubiertos, se apartan del lugar. En este momento, la voz narrativa da paso a lo que será la "Disputa entre Grisel y el «Otro Cavallero»": "el uno al otro tales razones se dizen" (p. 335).

De esta última parte de la *narratio* quiero destacar el numeroso empleo de tópicos del amor cortés. En primer lugar se expone que los dos caballeros, no obstante

²⁸⁰ Flores no se aparta de la norma literaria: el silencio al que se sometía a las hijas prisioneras del deseo incestuoso --como lo ha hecho notar Danielle Régner-Bohler ("Voces literarias, voces místicas", en *La Edad Media*. Dir. de Christiane Klapisch-Zuber. T. II de *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. de Georges Duby y Michelle Perrot. Taurus, Madrid, 1992, p. 498). Sin embargo, sí da un duro pago a su Rey al hacer que la hija tenga relaciones carnales.

ser amigos, no se han revelado que 'aman' a una mujer "por ser su caso muy peligroso, que ahun de sí mismos se encelavan" (p. 334). Y en efecto, lugar común es que el amante (aunque en el caso de Flores creo que es simplemente 'el que desea') tema perder a la dama, de lo que derivan los celos. Lo curioso es que se establezca la exclusiva relación celos-secreto, y no aparezca otra donde se dedujera que el secreto está en función de la protección de la honra femenina (como es usual). Hay que notar, por otro lado, la manera como el escritor juega con la idea de que "su caso [es] muy peligroso"; no la dirige (como en un primer momento podría parecer) hacia los peligros que implica estar atraído nada menos que por la princesa (riesgos como atentar contra la honra de ella, provocar la ira del Rey, ser encarcelados, etc.), sino que la acomoda al temor de que otro la gane. Lo que parece va a ser en términos sociales, Flores lo determina a términos de sentimientos individuales, dándole más fuerza así al propio deseo. Sin embargo, no se olvidará del elemento externo, y con el recurso conceptista del empleo de la misma palabra pero con diferenciación semántica, más adelante lo explicitará: "**peligrosa** vista" (p. 335). Adorno y juego de tensión de significados (y habrá aún otro) para representar a unos personajes en dos diferentes pero angustiantes condiciones.

Un tópico más tiene que ver con la potencia del alma básica en lo que concierne

al amor: la voluntad. Ésta conduce a los dos hombres a ver a Mirabella; y al verla, conservan "sus pasiones" (p. 334). Y aquí nos hallamos con una aplicación de otro tópico: el de la vista --que enciende el deseo, el cual domina la voluntad. La aplicación relativa a que la observación de la dama hace permanecer la pasión es bastante original, pero de esta idea podría desprenderse que, sin mirar, el deseo se pierde. Y esto sí que resulta extraño e incluso opuesto a ciertos postulados del amor cortés. Sin embargo, no creo que por allí vaya la intención de Flores; más bien, quiso dar una carga erótica a sus personajes y a la obra misma, a través de la sutil presentación de una suerte de excitación sexual por la mirada (que es lo que 'contenta' la voluntad de los caballeros, a la vez que los 'consuela' --de lo que se sobrentiende su anhelo por la realización sexual).²⁸¹ Finalmente, se halla el tópico que también explotan con denuesto los moralistas: los enamorados son unos "saltaparedes". Recuerdo la presencia de tal contenido en, entre otros, *El Corbacho* y *La Celestina*, pero prefiero citar un texto del mismo Flores:

[Habla Medea contra Amor]

Tú Amor [...] eres [...] fuerza de las vencidas, [...], vergüenza de las envergonçadas, [...], ensuziamiento de limpios lechos, rompedor de

²⁸¹ *Vid.* p. 335.

virginales sellos, **saltador de tapias**, crebantodor de puertas [idea asociada], [...] [etc. etc.] (TA, pp. 102-103).

Si todavía no saltaparedes, los personajes escalan; posteriormente, uno de ellos será efectivo "crebantodor de puertas".

Una noche los dos caballeros interesados²⁸² en Mirabella coinciden en la hora elegida para "se reparar con la misma consolación" (p. 335), y al punto que se vieron, "firieron se el uno al otro muy fieramente" (p. 335). En líneas anteriores, Flores había hecho que su narrador mencionara la muerte que provoca el interés hacia la princesa, pero aquí "se narra ya directamente".²⁸³ En efecto, casi con técnica de acercamiento cinematográfico, el escritor se concentra en una situación específica para subrayar el porqué de la muerte, y como ésta puede llevarse a cabo: a través de una violencia desenfrenada. Los otros caballeros quizá se enfrenten en batalla o quizá simplemente asesinen; éstos, ciertamente combaten --con "los mantos embraçados y las spadas sacadas"--, pero sin que primero medien razones o algún desafío; además, se hieren,

²⁸² Podría decir "enamorados", después de todo ya he usado la palabra puesto que el autor habla de amor. Pero realmente me parece, como ya lo apunté, que Flores si algo destaca es el deseo, y ya en partes posteriores de la ficción, da a entender que hay lo que podría concebirse como 'verdadero' y 'falso' amor.

²⁸³ Jorge Checa, art. cit., p. 375. Idea un tanto similar en Pamela Waley, "*Cárcel de Amor* and...", p. 342.

lo que evoca sangre y dolor. La "peligrosa vista" se aplica ahora a un tercer significado: puede ocasionar la muerte a manos de un competidor.

La muerte, claramente, se halla asociada con la princesa; pero hasta aquí ésta no tiene otra responsabilidad que no sea la de su belleza. La conducta irracional masculina, regida por el deseo y los celos, es la que causa una violencia en la que no intervienen explicaciones ni razonamientos ni formalidad alguna (como el desafío), y que finalmente conduce al crimen clandestino. Gracias a la amistad de los caballeros que por sus voces se reconocen, habrá lugar a las palabras; de otro modo --deduce el receptor-- ya se hubiera sabido de otra muerte.

DISPUTA ENTRE GRISEL Y EL 'OTRO CAVALLERO'

Bajo este título estudio los cuatro segmentos que conforman la primera unidad de *Grisel y Mirabella*, más la resolución de ésta, la cual se da --como es usual-- en la *narratio* siguiente de engarce interunidades. En el primer segmento, que como he dicho carece de encabezado, se lee el discurso de uno de los dos caballeros interesados en Mirabella y que se habían enfrentado violentamente según lo narrado. Antes de señalar sus argumentos, quiero precisar que ambos personajes no se hallan diferenciados por sus nombres dentro de la unidad (ambos son "otro cavallero"), indeterminación ésta (no presente en el manuscrito de la Trivulziana)²⁸⁴ que quizá tenga el doble propósito de retener la atención --que el público desee saber quién es el que 'habla'--, y de destacar con fuerza --cuando el nombre se indica-- a aquel que ha vencido no sólo en las armas, sino en la disputa verbal: ha demostrado ser un hombre de honor en

²⁸⁴ "[...] (the Trivulziana MS names Grisel's friend and rival Grisamón, and heads each speech with the speaker's name)". (Alan Deyermond, "Notes on sentimental romance: 2. On text and interpretation...", p. 107).

términos de los códigos caballeresco y cortés.

Del primer caballero que toma la palabra, en principio me interesa destacar la siguiente especificación que Flores pone en su boca: "cada uno por sí es más obligado al amor de Mirabella que a ninguna estrecha amistad" (p. 335). Para el otro personaje --que de aquí en adelante llamaré Grisel--, este punto aparece como un valor de verdad: antes que cuestionar lo dicho, el autor hace que demuestre que realmente cree en ello. Parecería, pues, que "la fuerza del amor, [es] capaz de erigirse sobre cualquier norma o sentimiento --la amistad en este ejemplo".²⁸⁵ Y esto es cierto, pero sin la connotación negativa que creo se desprende de esta cita, para el caso de Grisel; en lo que toca al Otro Cavallero, es necesario precisar algunos puntos de acuerdo con mi lectura. Lo que este caballero hace es utilizar tramposamente un argumento que, dentro del sistema amatorio cortés, no sólo es válido sino tal vez incuestionable. Ahora bien, hay trampa porque a través de las palabras que Flores pone en su boca y de las *probationes* que pone en las de Grisel, se deduce que él no ama realmente, lo que implica que más bien está guiado por el solo deseo. Así, pues, su argumento encubre su verdadera motivación, y como en ésta no hay verdadero amor, no debe extrañar

²⁸⁵ Jorge Checa, art. cit., p. 375.

que llegue a relativizar lo por él expuesto al hacer a la amistad la concesión del alejamiento de Mirabella --aunque esto puede ser una hipocresía, como veremos posteriormente. Para la óptica del Otro Cavallero, entonces, el deseo importa más que la amistad, no obstante que quizá aparentemente, después la tome en consideración.

Cumple preguntarse, por otra parte, si el amor (con su carga de deseo) y la sola pasión están por encima de todo, a cuál de los dos elementos es atribuible la violencia y la destrucción que ha sido narrada. Para responsabilizar al amor tenemos el caso de Grisel, quien es ocasión de una muerte; sin embargo, creo que su acción --dadas las circunstancias-- es pintada como un hecho honroso y único posible en cuanto amante cortés. Ver al amor como origen del mal, con este único ejemplo, implicaría una terrible ironía: lo que es una conducta virtuosa en términos de los códigos de honor caballeresco y de amor cortés, al ponerse en práctica en cada uno de los hombres, lejos de conducir a algo bueno produce una completa desgracia. Pero esta ironía, que efectivamente se daría en la obra si los hombres amaran a la misma mujer, no puede aseverarse. Ya he mencionado --y espero en su oportunidad demostrarlo-- que del debate entre Torrellas y Braçayda no se deduce que entre hombres y mujeres haya verdadero amor; por el contrario, hay más bien intereses egoístas en la mayoría de los seres humanos tal y como puede descubrirse en el Otro Cavallero. Por tanto, en lo que

respecta al sexo masculino, la tragedia sucedida es imputable a los propios deseos incontrolados y no al amor --que parece ser excepcional.

Conviene señalar, en este momento, que Patricia Grieve ha notado que:

In declaring [Barbara Matulka] that Flores has transformed the typical story of two friends into two lovers, she neglects to mention the obvious parallel between the two male friends in *Grisel y Mirabella*.²⁸⁶

Idea que retoma Marina Brownlee al expresar lo siguiente:

The theme of the two friends --a traditional motif whereby each is willing to sacrifice his life for the other-- is evoked as soon as we learn that the King has incarcerated his daughter. Grisel and the Unnamed Kingth --the two guards [?] who have been assigned to protect Mirabella from potential suitors-- are repeatedly described as 'close friends'. Both men not only guard [?] Mirabella but in addition are captivated by her.²⁸⁷

Es factible que Flores haya tenido en mente el tópico de los amigos generosos; y de ser así, es cierto entonces que decidió jugar con él. En lo que concierne a Grisel, ya vimos que no está dispuesto a sacrificarse por el amigo, pues, a diferencia de éste,

²⁸⁶ *Desire and death...*, p. 58.

²⁸⁷ Art. cit., p. 117.

a él sí lo rige un valor supremo: ama de verdad. El autor, de esta forma, muestra el absurdo del tópico cuando de amor se trata. En cambio, decide parodiarlo en la figura del Otro Cavallero, como propone Grieve:

When Otro caballero suggests casting lots for Mirabella, the lofty nature of the dispute is deflated, becoming a parody of a combat of generosity.²⁸⁸

Pero antes de llegar a esto, el discurso se había instalado en un punto sin resolución por el reconocimiento de la importancia de la amistad: hay una deuda de amigos que implica el mutuo respeto a lo que el otro está 'obligado'. Y como ambos están obligados al amor antes que a la amistad, y a la vez se deben respetar, pues ninguno debe dejar el seguimiento de Mirabella. Simplemente no hay salida, dado que se mantiene la verdad de la primera premisa, y se trastrueca lo característico del tópico --el sacrificio-- por un concepto asimismo noble (aunque quizá no tanto): el respeto. Sin embargo, Flores no quiso dejar en tal tensión el pensamiento del Otro Cavallero, sino que buscó la manera de ridiculizar a su personaje como un elemento más para que sobresaliera el otro. Y como ya había establecido que para el primero supuestamente la amistad es un factor importante, decidió hacerlo emplear el lugar común del

²⁸⁸ *Desire and death...*, p. 58.

sacrificio pero de una manera deshonrosa desde la perspectiva del amor cortés (que es la que rige a Grisel y la que probablemente adoptan la mayoría de los receptores coetáneos). Así, habida cuenta el valor de la amistad, no sería virtud --pues la menguaría-- que los dos pretendieran a la misma mujer. Y en esta lógica del Otro Cavallero, uno de los dos debe sacrificarse retirándose de la pretensión de la princesa, y la manera de hacerlo es "echando suertes" (p. 335). Con esto, se parodia el tópico en cuanto que no se trata de una entrega voluntaria, del generoso autosacrificio; pero aun si lo fuera, se niega el postulado relativo a que el amante primeramente está obligado al amor --de lo que resulta una ironía. Y al negarlo, se demuestra que el personaje no ama realmente, comprobación que se ve apoyada por el hecho de jugar con la fortuna que le puede ser desfavorable, en un intento de solución que no deja de ser grotesca (y de la que puede deducirse que no está motivada por la amistad, sino por la cobardía).

Por otra parte, las palabras del Otro Cavallero nos lo descubren como un ser un tanto cínico: dice amar sin hacerlo y pretende jugarse a Mirabella en un albur --con lo que a la vez (en el peor de los casos) salvaguarda su vida. No es, así, muy honorable, hecho éste que asimismo nos permite dudar de que sinceramente crea en la amistad. Por tanto, no es muy descabellado que pensemos que, si perdiera en las suertes (lo

que para la perspectiva puesta en Grisel, es poco probable), no cumpliría lo acordado (además de que está presente la 'fuerza del deseo').

Después de que Flores ha relativizado todo el pensamiento de su personaje y ha convertido al hombre en una suerte de desvergonzado, cede la palabra a Grisel, quien con lógica estricta demuestra que el otro no está enamorado mientras que él sí.²⁸⁹ Lo curioso de la argumentación que inventa el autor es que en ésta no se echa en cara lo que los lectores (o escuchas) ya saben: que la propuesta es innoble. El tema de las suertes simplemente se emplea como base de las *probationes* del desamor y no de la desfachatez: quien se entrega a la fortuna no teme, y el que no teme no ama; y quien así lo hace, "ligero" le sería perder a la mujer, lo que igualmente prueba que no ama. Asimismo, el razonamiento sirve para contrastar lo dicho por el otro con el propio sentir, de lo que resulta el agigantamiento de Grisel en cuanto leal amador. Se ha comprobado, así, quién realmente ama, por lo que aceptamos la definitiva conclusión del discurso: "pues que más amo, más dignamente la merezco" (p. 335).

Cabe observar que mientras las palabras del Otro Cavallero tuvieron que ver con el azar en una parodia del tema de la generosidad, las de Grisel se encaminaron hacia

²⁸⁹ *Vid. infra* pp. 564-566.

lo que es justo demostrado a través de la razón. Implícitamente, entonces, el autor en esta parte de su texto --que no en todas-- ennoblece el concepto de justicia por el empleo de la razón; sin embargo, no cree en la factibilidad de su dominio: veremos la continuación de la disputa y sabremos de otra muerte. No sirve, pues, el intento racional --con base en lo que es justo-- contra el enfrentamiento y la violencia, intento que se concreta en parte de la *conclusio* de Grisel: "non quiero con vos ninguno pleyto" (p. 335).

Como hemos visto, el desarrollo del debate se ha cargado en favor de Grisel, hecho que dispone a los receptores a leer o escuchar el segundo parlamento del Otro Cavallero con las reservas que merece. Flores congruentemente concatena la respuesta de éste con la argumentación anterior, pero a diferencia de lo que hizo con Grisel, no conduce a su personaje a demostrar que el otro no ama de verdad --lo que evidentemente señala que pretende que no tengamos la menor duda del sentir del que será uno de los protagonistas. El discurso del Otro Cavallero va en el sentido de su calidad de amador, lo que constituye una directa defensa del punto de ataque de su adversario: no sólo ama, sino que es el que más lo hace. A la vez, esta defensa le sirve para justificar el porqué eligió las suertes, junto con otro elemento que nuevamente es una parodia al tema de la generosidad entre amigos. Un hecho que tal

184.

vez demuestre la contundencia de la argumentación de Grisel, es que el Otro Cavallero no mantiene su propuesta, sino que dice obligarse a lo que su contrincante decida (aunque no lo cumplirá, según veremos).

Sobre la elección del azar para determinar quién habría de pretender a Mirabella, es posible reducir la argumentación del Otro Cavallero en dos aspectos. El primero es que dado que él es quien mayormente ama, sabía que ganaría; no sólo porque la fortuna es benigna cuando se tiene el derecho --según ya lo ha experimentado--, sino porque Dios mismo hace que así sea en cuanto que 'favorece la verdad': "en las batallas y suertes se muestra Dios más favorable a la verdad" (p. 335). Aquí, habida cuenta la caracterización de ambos personajes, los receptores no pueden menos que pensar que de ser cierto lo dicho en la cita (que no lo es en lo que compete al azar), éste perdería en la suerte, y que por tanto sus palabras implican una especie de blasfemia puesto que usa el juicio divino para solapar una mentira. El Otro Cavallero, pues, adquiere una connotación aún más negativa. La mentira que intuimos, por otra parte, se va a evidenciar al morir éste a manos de Grisel, hecho que confirma lo que Flores quiso que pensáramos y que por ello en lo absoluto sorprende --contra la opinión de Brownlee:

Surprisingly, the Unnamed Knight (who claims that God is on his side)

loses the duel. This constitutes a notable departure from convention for the judicial duel is meant to be an index of Divine law, and those who invoke such adjudication tend to win since "right equals might".²⁹⁰

Conviene precisar que el personaje más que indicar que Dios está de su lado, señala que Él favorece a quien tiene el derecho y la verdad (y como él mentirosamente dice posser los dos aspectos, pues entonces sería merecedor del triunfo). Además, no sólo el Otro Cavallero habla del juicio divino, sino que igualmente lo hace Grisel: "en esto [en la batalla] creo es más cierto Dios mostrarse, que no en suertes, como vuestro flaco corazón y menos verdad pedía" (pp. 336-337). Así, pues, el comentario de la estudiosa estadounidense no se sostiene; y en lo que concierne a que hay una "misappropriation of religious authority by society",²⁹¹ esto vale para el Otro Cavallero en los términos que antes señalé y en el hecho de haber metido a Dios en asuntos de fortuna --lo que parece no ser válido para los verdaderos enamorados que están sujetos a pruebas de resistencia (creo que no por Dios, sino por Amor), según son las palabras de Grisel. Sin embargo, el postulado relativo a que en las batallas Dios interviene en favor de quien lo merece, que se encuentra en sendas argumentaciones

²⁹⁰ Art. cit., p. 118.

²⁹¹ *Idem.*

de los dos personajes, no implica "misappropriation" alguna. En lo que toca a esta unidad y a su resolución, no hay tal alejamiento de la convención que consideraba como índice de la ley divina el resultado del duelo. Se cumple lo dicho por ambos caballeros, pues ganó el que tenía la verdad de su lado --como a través de sus discursos Flores nos lo demostró (posteriormente, la calidad de amador de Grisel va a ser indiscutible).²⁹²

El segundo motivo que aduce el Otro Cavallero para haber elegido el azar como medio para la resolución del conflicto, es la protección del amigo: seguro de que Grisel moriría si hubiera batalla pues no es quien más ama, decidió que recibiera el mal menor. Nuevamente, aquí, entra el tema de la generosidad; si bien no se sacrifica, sí amablemente le concede la vida. La parodia se halla en que sabemos que él no es el mejor amador, y así la aparente generosidad es sólo un recurso para encubrir lo que pensamos es miedo y falso amor, como el autor posteriormente evidenciará tanto con

²⁹² Como lectora del siglo XX que gusta de complicaciones, hago una asociación sumamente inquietante: el que todos los caballeros hayan muerto en batalla podría implicar que el juicio divino se fue mostrando hasta no dejar más joven señor que Grisel. Tal elección divina sería aberrante, pues parecería que Dios avala la generalizada destrucción (producto también del desordenado apetito). Sin embargo, no sé si el público medieval hiciera este enorme salto paradigmático ni me atrevería a afirmar que Flores pretendió que se realizara. Pero es un hecho que el texto posibilita tal lectura --si se gusta, como dije, de complicaciones.

las palabras de Grisel²⁹³ como con el irónico fin del Otro Cavallero.

El discurso del personaje concluye de la siguiente forma:

Y si esto no quisiéredes [dejar el seguimiento a quien gane en suertes], sea por la manera que a vos mejor paraciere según la fuerça de vuestro coraçón, y a lo que dixéredes me obligo (p. 336).

Como se observa, implícitamente hay la posibilidad de que este personaje abra la puerta al duelo ("según la fuerça de vuestro coraçón"), pero él no hace desafío alguno como, en contra de lo dicho por Brownlee ("The Unnamed Knight [...] proposes a duel"),²⁹⁴ ha notado Deyermond: "It is Grisel who insists on a duel".²⁹⁵ Flores, pues, intencionalmente dejó esta demostración de valentía en virtud del verdadero amor, al personaje que le interesaba destacar. Por otra parte, a primera vista parece una ironía que Grisel elija el enfrentamiento con las armas, puesto que ello se opone a lo dicho en su parlamento anterior: que no quería ningún pleito. Sin embargo, no hay tal ironía puesto que el autor cerró la posibilidad de que su personaje mantuviera su

²⁹³ Replica que el recurso de las suertes es para "scusarse de la affruenta que hará enganyoso vuestro amor y flaquas las fuerças que nunca fueron fuertes" (p. 337).

²⁹⁴ Art. cit., p. 118.

²⁹⁵ "Notes on sentimental romance: 2. On text...", p. 107.

postura al hacer que el Otro Cavallero no aceptara el razonamiento del contrincante, sino que defendiera que es él quien más ama, a la vez que --en lo que se sobrentiende un intento desesperado por elevar su propia imagen-- provocara el pundonor del adversario al hablar de fuerza del corazón.

He dicho que el Otro Cavallero no admite que su oponente sea el poseedor de la verdad, y quiero puntualizar que, de hacerlo, esto sería excepcional. No sólo porque echaría abajo la caracterización en cuanto que nos hablaría de una actitud --más que generosa-- honesta, sino porque tal admisión no se contempla en lo que es un debate, hecho que obliga a que en una fábula, de desear que haya solución (justa o no), ésta no se dé sin la intervención de algún otro elemento (el duelo --con implícito juicio divino--, el de los jueces, el mismo asesinato). En lo que toca al receptor, se estará capacitado para emitir un juicio si, como en la unidad que analizo, Flores ha 'cargado' los discursos de sus contendientes para favorecer al que él pretende. Sin embargo, esto no siempre sucede en la obra, y así el aferrarse a las propias posiciones en un tratamiento autoral con similar peso semántico para ambas partes, hace difícil discernir de qué lado debemos situarnos, y por tanto se produce ambigüedad en lo que se refiere a los propósitos del escritor, lo que a su vez conlleva la necesidad de recurrir a otros aspectos fabulísticos que no pocas veces Flores también mediatizará.

Quiero asimismo destacar que si el escritor premeditadamente ha querido descubrir quién es el merecedor de nuestra confianza y quién no, ello lo hace para hacer recaer la dignidad en quien expresa la verdad. Ésta, pues, parece ser un valor importante y ennoblece a quien hace uso de ella: se es honesto. No hay, hasta aquí, mayor problema. Pero en el debate siguiente Flores nos muestra a las claras que, al igual que lo hizo el Otro Cavallero, el lenguaje se usa como medio para el ocultamiento y la trampa; sin embargo, a diferencia de la anterior disputa, este hecho honra a los contendientes. La expresión de la verdad, pues, deja de ser un elemento ennoblecedor, con lo que resalta que lo que efectivamente lo es, es la 'verdad' del amor sincero --que apoya lo que había mostrado Grisel y que ahora vuelve a hacerlo junto con Mirabella.

Veamos, ahora, la respuesta de Grisel con la que, no gratuitamente, se concluye la unidad. De nueva cuenta se subraya lo inadecuado de la propuesta del Otro Cavallero (la cual se fundamenta tanto en el deseo de que no se sepa lo "enganyoso" (p. 337) del propio amor, como en la cobardía), por lo que sus palabras no pueden ser sino una "scusa" (p. 336) y no la demostración de su validez. Para colmo, esta "scusa" del "yerro" (p. 336) es desafortunada --aunque en este momento cabe señalar que la obra misma en algo habrá de mediatizar algunos argumentos de Grisel: a los que bien aman las venturas les son opuestas, mientras que "a los menos dignos, Amor 190.

les es favorable" (p. 336). Se invierte, pues, el pensamiento del Otro Cavallero, y queda implícito que la elección de las suertes la hizo en parte movido por cierta seguridad en su ventaja, no porque amara más, sino precisamente por no ser ello así. Este punto, además, mantiene cierta congruencia con el anterior argumento de Grisel relativo a que el que no teme a la fortuna no ama: ¿cómo, el leal amador, no ha de temer si comúnmente le va mal?

Parecería que, si el asunto se deja al azar, el Otro Cavallero vencería, lo que desde un punto de vista se enfrenta al razonamiento sobre lo ligero que le sería perder el seguimiento de la princesa: si el personaje cree ganar porque desama, pues entonces no contempla lo contrario. Pero a Flores no le preocupa mucho este tipo de estricta coherencia, sino la demostración de que el Otro Cavallero no es buen amador. Y aquí no hay contradicción, pues en este discurso una explicación como la siguiente, se adecúa con lo dicho sobre la ligereza:

y a los que sin pena aman no es menester pruevar su poca paciencia, que con la menor fatiga que en los tales trances oviessen luego se retraherían del campo, y **tan sin vergüença fuyen, y tan alegres vencidos como vencedores** (p. 336).

Quiero dejar en claro que, en el discurso de Grisel, el tema de las suertes se

halla tácitamente tratado, de ahí que lo que he señalado lo derive de la argumentación central relativa a cómo trata Amor a los hombres menos dignos y a los más. En lo que respecta a los primeros, que son de la 'calidad' del Otro Cavallero, siendo torpes en cuestiones amorosas "sus fechos se hazen meior que lo piden" (p. 336). Y como no aguantarían mayores sufrimientos, pues abandonarían el seguimiento "a lugar que caro se venda" (p. 336) sin importarles mayor cosa ("tan alegres vencidos [...]"), se les brinda la dicha e, incluso sin pedirlo, los aceptan. De lo dicho es posible deducir que muchas de las relaciones amorosas implican 'mal amor', pues se ha correspondido a quien en realidad no vale, además de que la mujer 'poco caro' se ha vendido. Estos amadores quedan muy mal parados, pero asimismo las damas que les corresponden, pues no tienen la capacidad de ver las arbitrariedades de Amor, sino que a él rápidamente se someten.

Creo necesario hacer notar que Flores estaba más interesado en los efectos inmediatos del discurso que en aquello que, haciendo determinadas interrelaciones, podemos deducir de éste; de tal hecho resultan algunas de las ambigüedades y contradicciones que podemos hallar en el texto. Sin embargo, no me atrevería a afirmar que el público receptor fuera consciente de muchas de éstas; somos los críticos quienes, en el proceso de análisis, damos cuenta de ellas. El público, me

parece, se quedaría con tal inmediatez, y con los mensajes más poderosos que se superponen a los otros que contradicen. He dado este rodeo pues de las palabras de Grisel podría desprenderse que el Otro Cavallero, en cuanto indigno, quizá fuera favorecido por Amor sin "pruevar su poca paciencia" (p. 336); de esta forma, Mirabella le diría "plázeme" (p. 336). De hacer tal relación, ciertamente utilizando el argumento de Grisel, lo que tendríamos es un ataque de éste hacia su propia amada, hacia su libertad y discreción. Pero esto que en efecto puede aparecer según son las palabras, resultaría denostable para alguien que es un amante cortés, y que en cuanto tal, debe considerar a la dama como un ser lleno de perfecciones y que 'caro se ha de vender'. En esta lógica --siendo la amada perfecta--, asimismo podría entenderse que ella se opondría a las facilidades de Amor y no ligeramente accedería a lo que el Otro Cavallero pretende; y éste, impaciente como mal amador, tan alegre vencido se retiraría. Sigo, pues, con los argumentos griselianos; pero si ello es como lo expuse, entonces no viene muy al caso, por parte del buen amador, ni continuar la discusión ni retar a batalla, pues él de antemano tiene las de ganar: quedar solo en la pretensión.

Ahora bien, ya he dicho que no creo que fuera la intención de Flores que encontráramos incongruencias como las marcadas, sino que su propósito inmediato era (sin que olvidara el reto al que había dado lugar con las palabras del Otro

Cavallero) contraponer al buen y al mal amador para que sobresaliera el primero, hecho que apoya con la estructuración alterna: las características de uno frente a las del otro. Realizado esto, en adecuación con los argumentos hace surgir el desafío a duelo. Lo que sí queda muy claro es la imposibilidad de aceptar que otro pretenda a la misma mujer, sea o no digno amador (no son en balde las muertes); si no hay convencimiento verbal (tratándose de un amigo), no queda otra salida que pueda calificarse de honorable que la batalla, pues además de que demuestra la 'fuerza del amor', implica no un simple asesinato, sino una muerte en la que interviene la decisión divina. Del desafío hablaré más tarde; antes deseo tratar otros aspectos como cierta coincidencia entre lo dicho por Grisel sobre el falso amador y Torrellas --quien asimismo lo es (y bastante peor). El poeta y defensor de los hombres piensa que "desamando alcanzaría mugeres, más que otro sirviendo" (pp. 363-364), y efectivamente lo logra como, por ejemplo, a través de Braçayda se señala:

cómo os quitaréys la bienaventurança que Dios contra nosotras vos dio,
pues que todas con amor o temor os han de querer, y puesto que non os
amen, de fuerça o de grado les faréys amar (pp. 365-366).

Sin embargo, Torrellas va a encontrar la muerte, de tal suerte que la ventura no le fue favorable. De la misma manera el Otro Cavallero se topa con Grisel y también muere:

tampoco se vio beneficiado, sino al contrario. El mensaje que de todo ello podemos obtener es que la buena suerte que posee el indigno amador es algo engañoso, pues al final de cuentas, como dice el narrador, "la Fortuna [...] sabe buscar a quien desama desventura" (p. 363). Vemos, pues, por qué dije que la obra misma mediatiza en parte los argumentos de Grisel.

En lo que concierne a los buenos amadores según es el discurso de Grisel, resta decir que a diferencia de los otros, las desventuras los prueban y no dejan de ser constantes; ésta es "la fuerza de su virtud" (p. 336). Las desdichas tienen un cometido: que "merezcan quando les viniere la gloria que sea dublada" (p. 336). Como se ve, esta descripción es acorde con los tópicos del amor cortés, si bien en varios desarrollos no se contempla que a los amantes les llegue "la gloria" --el término mismo tiene que ver con lo que la crítica ha llamado "religión de amor". Grisel dice haber sufrido, y después de una "grande requesta" (p. 337) alcanzará "la gloria". Sin embargo, también habrá de morir e igual su amada; encuentran, pues, el mismo infortunio que el de los falsos amadores. Si están por encima es que sólo ellos supieron del verdadero amor, ya en la desdichada felicidad, ya en "la gloria". Pero lo irónico de todo es que, en el tema que recorre la obra, dignos e indignos buscan relacionarse con el sexo opuesto y la mayoría habrán de morir; si no es por la

desventura de la mano de un competidor o por la de enardecidas mujeres, es por la desventura de la existencia de una ley que se opone a lo que todo el mundo pretende (así la justicia del reino...). Éste es el universo de Flores, que quizá deje un mal sabor de boca.

En cuanto al desafío a duelo, éste se coloca al final del discurso, lo que conduce a pensar que el autor premeditadamente lo hizo así para que nos quedáramos con la demostración de la seguridad que tiene Grisel en sus sentimientos. Por otra parte, me interesa señalar que la decisión de batalla ocupa un importante espacio en este parlamento, y se repite en diferentes formas. Esto, en mi opinión, condiciona entender que la muerte del Otro Cavallero se dio en duelo, y que de tal forma cerremos el enunciado siguiente:

el que no consentió en las suertes mató al otro (p. 337).

Así, pues, no concuerdo con Patricia Grieve en que hay ambigüedad en la forma como murió el Otro Cavallero, ni en su sugerencia de que puede tratarse de un asesinato.²⁹⁶ El problema, como apunta Alan Deyermond, cobra "relevancia [...] para

²⁹⁶ *Vid. Desire and death...*, pp. 61 y 99.

la interpretación del carácter moral de Grisel, y por tanto de la obra entera",²⁹⁷ pero no creo que Flores nos deje "sin la información que necesitamos para resolverlo".²⁹⁸ Si el mismo Deyermond indica que sigue creyendo que se trata de un duelo, pienso que ello tiene que ver con la redundancia mencionada; es más, tal posibilidad ya se hallaba, como lo señalé en su oportunidad, en las mismas palabras del Otro Cavallero. Lo que podría crear malestar sobre el carácter moral de Grisel, es el enfrentamiento armado --y desde luego violento-- previo a la discusión; pero incluso aquí no se pretende asesinar a mansalva, sino de una forma que --desde la perspectiva caballeresca-- se considera valiente. Ahora bien, si Grisel no hubiera peleado, esto significaría desinterés en la princesa más que una conducta moralmente loable. Y es que en el mundo que presenta Flores es un hecho incuestionable que los hombres se encelan hasta de sí mismos (p. 334), y que por tanto no pueden tolerar que alguien más pretenda a la mujer deseada. El escritor, al caracterizar a Grisel, es congruente con lo que considera es la 'condición enamorada' (por llamarla de algún modo, sea con verdadero amor o con sólo pasión). Y aquí es donde podemos encontrar el problema,

²⁹⁷ "El punto de vista...", p. 52.

²⁹⁸ *Idem.*

pues parece que en tal estado no domina la razón, y éste es uno de los elementos que provocan la violencia y la destrucción.²⁹⁹ Extratextualmente, esto puede ser muy reprobable --y quizá Flores desee que nos demos cuenta de ello--; pero situados en la fábula, tal es la realidad y, en cuanto tal, Grisel no constituye la excepción. Pero si algo salva moralmente al personaje, es que su condición enamorada tiene que ver con el amor y no únicamente con la pasión. Es, pues, poseedor de una sublime superioridad que lo hace capaz de soportar los sufrimientos, demostrar verdadero valor y dar su vida por quien ama. De los otros poco sabemos hasta esta unidad, pero sospechamos que los mueve el solo deseo, como mueve al Rey, como está implícito en el Otro Cavallero que además es ventajoso y cobarde. Tal vez por este rumbo deba ir nuestra censura, tal vez sea ésta la del escritor; Grisel, simplemente, es el amante perfecto, es el prototipo del amador cortés que el autor hace aparecer como único en un universo de hombres dominados por su propio yo. No sería justo atacar al amor (cortés), pues éste prácticamente no existe. Como ya lo he dicho, si nos salimos del texto y, con el solo ejemplo de Grisel --tan favorablemente dibujado por Flores--,

²⁹⁹ Hablo de "uno de los elementos" porque la aplicación del sistema legal-judicial (que pretende fundarse en elementos racionales), al final de cuentas también produce lo mismo.

pensamos en un mundo donde todos son como él, irónicamente también encontraríamos desorden y muerte. Reitero, pues, las contradicciones de Flores, las del mismo hombre medieval, las del propio amor cortés. Lo que parece perfecto en un nivel de significación, en otro resulta sencillamente terrible. Quizá haya una salida, y quizá la obra dé para que la percibamos: regir amor, el verdadero, por medio de la razón; no ser, pues, del todo como Grisel --y con ello, mermar aspectos básicos del amor cortés (entre otras cosas, los celos naturales). Pero si queremos mantener incólumes las propuestas amorosas cortesanas fundamentales, estaremos frente a los mismos conflictos que poseía el hombre de la baja Edad Media y seremos tildados de 'absurdos', tal y como alguien calificó el texto de nuestro escritor.

Antes de concluir este apartado, quiero hacer unos comentarios sobre las palabras finales de Grisel y la resolución de la unidad. Así termina el parlamento del que será protagonista:

no creáys podáys scusaros por otras intrincadas razones ni spedientes salvo por batalla. Y pues esto es de fuerça, mostrad fuerça de flaqueza o dad vantaia del seguimiento a quien dello es digno (p. 337).

Como se observa, es determinante la decisión de batalla, a la vez que se repite la idea de la cobardía del Otro Cavallero en cuanto que se le insta a mostrar fuerza pues se

le sabe débil, pues se conoce que su recurso de las suertes fue "por scusarse de la affruenta" (p. 337). Además, como si se dudara de la valentía del adversario, se le ofrece otra salida: retirarse de la pretensión de la princesa.

Después de esto, ya a través de la voz narrativa que es la que da resolución a la unidad, se nos informa que los dos caballeros continuaron largo tiempo discutiendo hasta que hubo "grandes rompimientos de palabras, que el que no consentió en las suertes mató al otro, y tan secreta fue la cuestión entre ellos, que jamás el Rey pudo saber quién lo había muerto" (p. 337). Con la prolongación del debate queda sobrentendido que el Otro Cavallero no quiso dejar libre el camino a Grisel, ni fácilmente accedió a la propuesta de batalla; si hubo pleito armado, es porque no tuvo más remedio. Desde luego, buscar rehusarse al duelo habla de un pobre sentido del honor, además de que vuelve mentira su supuesta demostración de valor --"a lo que dixéredes me obligo" (p. 336)--, lo que señala que no es posible tener fe en sus palabras. Dicha prolongación, a su vez, implica la reafirmación del miedo del Otro Cavallero así como de su falso amor: no acepta, pues sabe que ha de perder --como efectivamente sucedió y de la forma que intuimos seguramente temía (la muerte).

El que el Rey no sepa quién mató al Otro Cavallero es producto, como se dice en el texto, del secreto con el que se realizaron el debate y el duelo. Obviamente, nos

200.

parecería ilógico que todo fuera público, pues los pretendientes deben mantener en silencio las cuestiones de amor, y además no se van a exponer a provocar al Rey --aunque éste no ha mostrado hacer algo contra los varones, antes castigó a su hija. Ahora bien, si todas las demás muertes y posibles disputas fueron igual de secretas, ¿por qué sabía el Rey, y por qué sabían muchos que era a causa de Mirabella? Queda implícito que sólo porque el deseo también estaba en ellos.

Si vemos a Grisel, el duelo proviene de su amor y de su sentido del honor; desde esta perspectiva es, pues, favorecido. Sin embargo, otros probables encuentros armados han causado una suerte de caos. Aparte de lo que podamos pensar contra la censura a la incontrolada pasión, no sé si será salirme mucho del texto considerar que Flores se inserta en la contradicción de valorar el duelo como demostración del pundonor caballeresco y con implícito juicio divino (como en los cuentos "de historias viejas", parafraseando a San Pedro),³⁰⁰ al tiempo que ve que las prácticas de desafío y batalla conducen a una suerte de caos. Esto implica que tiene presente las tesis políticas y eclesiásticas que rechazan tales prácticas entre nobles (aquí sí públicas), pues atentan contra el poder central, son antievangélicas y crean ciertamente

³⁰⁰ *Obras completas II: "Cárcel...*, p. 117.

desorden.³⁰¹ Sin embargo, como líneas abajo he de mencionar, asimismo merma estas tesis que buscan solucionar los conflictos --y con ello obtener orden social-- a través de procesos legales.

Cierro este apartado con ciertas consideraciones, so pretexto de la siguiente cita de *Triunfo de Amor*:

Como en las batallas acaecer suele maravillosamente, haze razón y verdad en los pocos vencer y desbaratar la maldad y sobervia de los muchos (*TA*, p. 135).

Desde el punto de vista del receptor, el contenido de la cita es verdadero para el caso de Grisel: aun sin duelo, a él le damos el triunfo. Sin embargo, en la fábula la razón y la verdad simplemente no sirvieron; por el contrario, hubo necesidad de las armas. Así

³⁰¹ "La prohibición civil remonta a los Reyes Católicos con una ley de 1480 contra los carteles y desafíos. La prohibición eclesiástica corresponde a una de las últimas decisiones del Concilio de Trento que en 1563 castigaba con excomuni3n a los duelistas, sus padrinos y los que otorgaban el campo". (Claude Chauchadis, "Un «curioso libro contra el duelo»: *Destierro y azote del libro del duelo* de Juan Antonio Lozano", *El Crotal3n*, 2 (1985), 517-530). Por otra parte, es curiosa la similitud entre la 'Ley de Escocia' y el castigo que se decreta en las Cortes de Toledo de 1480 contra quienes incurran en duelos: "que si el recuestador quedare vivo de la recuesta o trance, muera por ello; y si el recuestado quedare vivo, sea desterrado perpetuamente". (Tomado de *Cortes de los Antiguos Reinos de Le3n y Castilla* por Fernando D3az-Plaja, *Historia de Espa3a en sus documentos: Siglo XV*, C3tedra, Madrid, 1984, p. 198).

pues, como diría Brownlee, "[the] words fail to resolve the dispute";³⁰² es más, se relativiza el poder del lenguaje como defensor de ambos conceptos: ni convence ni evita la muerte. Pero las palabras, como hemos visto, no siempre conllevan razón y verdad, pero las aparentan; en el caso del combate de generosidad entre los amantes, tampoco persuaden a los jueces hacia un lado. Lo importante es que con estas dos disputas, Flores resquebraja la validez del lenguaje. Vendrán otros debates; alguno, convencerá a los jueces. Pero el público ya ha sido prevenido: los argumentos pueden contener la mentira --aunque parezca lo contrario--, y la verdad quizá no triunfe (lo que podría introducir dudas sobre la justicia de la decisión en el enfrentamiento verbal entre los abogados de los sexos). Como se aprecia, estamos frente a un elemento productor de ambigüedad; pero además, la incertidumbre se va a ver reforzada al esconder el autor sus propias valoraciones en el discurso directo, esto es, al no ponerse clara y explícitamente del lado de uno de los contendientes --a diferencia de lo que hizo en la disputa con el Otro Cavallero. Esto hace necesario, como he dicho, buscar otros aspectos fabulísticos para descubrir "verdad y razón"; y ello es responsabilidad de un receptor que Flores ha hecho no sólo intervenir, sino también preguntarse si son

³⁰² Art. cit., p. 118.

justas o válidas las interpretaciones deducidas.

Lo que sí parece cierto es que las disputas fallan como medio de resolución de un problema, pues como asienta Grieve, "each debate ends either directly or indirectly in death".³⁰³ De hecho, el instrumento aparentemente racional no ha servido, y con ello no tenemos de qué asirnos. Con o sin debates hay destrucción del ser humano, y lo que nos vemos obligados a cuestionar es la esencia de éste --como si Flores, en su universo imaginario, no deseara mostrar fe en el género (salvo, quizá, excepciones).

Ahora bien, ¿para qué sirven los juicios si el lenguaje puede ser engañoso y utilitario, de lo que resulta difícil distinguir la verdad? ¿Para qué si, dada una sentencia, no se extermina ni la inconformidad ni la violencia? Digo esto por aquella teoría de Estado de la España (y Europa) bajomedieval, que defendía la solución de las diferencias mediante procesos legales. Por lo menos en el mundo que presenta Flores, al contrario --digamos-- de lo que pasa en el *Poema de mio Cid*, tal teoría sencillamente es inoperante. ¿Cómo hablar de justicia en un universo así? La obra concluirá, más allá

³⁰³ *Desire and death...*, p. 58. La anterior cita de Brownlee, así como la siguiente de Jorge Checa, de alguna manera están en deuda con Grieve: "[...] me refiero a la prolongación o consecuencia sangrienta de lo que en principio se plantea como una discusión verbal fuertemente teñida de retórica; esta carga retórica, naturalmente, hace sobresalir aún más, por contraste, el fin luctuoso de los episodios". (Art. cit., p. 375).

de la lucha intersexual, con la terrible aniquilación del ser humano por el ser humano...

AMOR Y LEY

En los segmentos narrativos se cuentan los hechos que propician el avance de la acción. De esto deriva que en varios de ellos se concentren muchos elementos que los vuelven ciertamente dinámicos y no pocas veces intensos. Tal es el caso del segmento en el que se nos dice de la muerte del Otro Cavallero, los amores entre Grisel y Mirabella, el descubrimiento de los amantes, su encarcelamiento, la Ley y la pesquisa. De la muerte ya he hablado, así que me aboco a todo lo demás que, dicho sea de paso, es harto significativo.

El texto nos informa que el "cavallero vencedor" (p. 337), Grisel,³⁰⁴ prosigue

³⁰⁴ Por fin se descubre la incógnita: su nombre. Éste puede ser significativo; el de Mirabella lo es (*vid. infra* pp. 498-499). Sé que hay un topónimo aragonés Grisel, pero ignoro si éste puede darle alguna connotación al personaje. (*Vid.* Carmen Parrilla García, [Introducción], p. xxiv nota 43). También he pensado varias hipótesis que vayan más allá del topónimo, pero ninguna me parece que pueda sostenerla sin ser acusada de extralimitarme en la interpretación. Desde luego, lo primero que se me ocurrió fue asociar el nombre con el personaje boccacciano (petrarquesco, chauceriano...), pero no obtengo mayor sentido a no ser que haga 'acomodamientos pertinentes' y forzados. El diccionario de nombres propios más a la mano que tuve
(continúa...)

sus amores. Obviamente, la referencia inmediata es el duelo y no se pretende más.

³⁰⁴(...continuación)

rápídamente me informo, en la entrada "Griselda" (del germánico, cuyo primer elemento se quiere identificar con *grisja*[z], 'gris', y el segundo sin duda es *hild*, 'combate, batalla'), que una de sus formas escocesas es "Grizel" (*vid.* Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. 2a. ed., 2a. reimp., FCE, México, 1991, p. 118). Esto podría apoyar la interpretación a través de la asociación mencionada, pero también la etimología daría para muchos análisis atractivos pero quizá dudosos. El término "gris", indican Corominas y Pascual, así en masculino y como nombre de color "era poco empleado en castellano" en la Edad Media, aunque ocasionalmente aparece (*vid.* Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, t. III. Gredos, Madrid, 1980, p. 218). Tal puntualización hace riesgoso intentar acercamientos que relacionen la simbología del color y el personaje (Gris-él). No me atrevo a señalar, entonces, lo que podría derivar para un personaje que contiene en su nombre un color que se sitúa en el centro exacto entre dos límites (blanco y negro), que es el color con que los pintores medievales frecuentemente iluminaban la capa de Cristo en el juicio final, que es símbolo de llanto, tristeza y luto, o que refiere aire y tiempo fríos y tranquilos --propios del invierno--, etc. (*vid.* Corominas y Pascual, *op. cit.*; Sebastián de Cobarruvias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Turner, México, 1984, y Jean Chevalier y Alain Gherrbrant, *Diccionario de símbolos*. 3a. ed., Herder, Barcelona, 1991; etc.). Podría igualmente asociarlo con la ardilla ("gris" es variedad de tal animalito) o con la calidad de su piel, pero en los materiales estrictamente medievales que he consultado no hallo nada que me resulte de significación: o aparece únicamente como animal o simplemente no se menciona (falta en los bestiarios que poseo y en los que he podido consultar en México; tampoco encuentro nada en por los menos dos de los diccionarios de símbolos más prestigiados que consulté). En conclusión, los datos con los que cuento no me permiten dar un sostén efectivo a la interpretación, por más que ésta pueda ser interesante (aunque complicada; para colmo, el Otro Cavallero, en el manuscrito mencionado, contiene en su nombre la misma partícula). Quizá sencillamente Flores pensó que "Grisel" era un nombre apropiado para un personaje escocés --no obstante hombre--, aunque no le importó tal suerte de adecuación (si es que realmente la hubo) para el de la princesa.

Pero el hecho que haya triunfado implica otras cosas que ya he analizado, y remite a una que quizá tenga que ver con una estructuración frecuente en los *romances* medievales: él pasó, muy satisfactoriamente, lo que podríamos considerar como pruebas (debate y duelo), y por tanto, ha quedado demostrada su calidad de amante. Injusto, o por lo menos triste, sería que Mirabella no le correspondiera, pero ello no sucede: "en pena de quantos por su causa eran muertos, vyendo la grande requesta déste, de su amor fue presa" (p. 337). Este enunciado es sumamente ambiguo; sobre todo, su primera parte. Ésta puede encerrar la idea de piedad, nada extraña en los textos corteses: como le dolía que por ella murieran, decidió corresponder a uno de manera virtuosa, como la de dar cierto acceso a través de un intercambio verbal, pero finalmente se enamoró. Si decide corresponder, esto es, ser piadosa, es porque es consciente de hasta dónde puede llegar el interés hacia ella de sus pretendientes; es, pues, tal reconocimiento, lo que la conduce a una conducta noble en términos corteses. Ahora bien, también puede pensarse que la princesa no ha dado ni acceso ni esperanza a alguno de los caballeros, y éstos han muerto; afligida por ello, decide con uno ser piadosa como una forma de evitar más tragedias --y de ser cierto esto, se contemplaría teóricamente alguna posibilidad de solución al desastre (aunque ya he dicho que Flores resquebraja esta idea).

Sea por las razones que sean, o no obstante la polisemia del enunciado, quizá podamos rescatar la idea que he manejado relativa a que Mirabella en un principio fue piadosa (no hay muestra alguna, dicho sea rápidamente, de que tenga otro interés por el sexo opuesto). Abierto el camino, correspondió al hombre enamorarla ("la grande requesta déste"), hasta que ella "de su amor fue presa". De ser como lo digo, encontraríamos que la princesa contradice la exposición básica de Torrellas (como la de tantos misóginos) referente al encendido deseo femenino; surge éste cuando hay amor, lo que es conforme con cierto argumento de Braçayda: "que nosotras, quando nos vencemos, es por amor" (p. 347). Pero Mirabella --a pesar de lo dicho por la abogada-- puede ser excepcional, como pienso que Grisel lo es, y así resultaría un mundo de seres regidos por el deseo, y sólo dos por el amor (y algunos pocos supuestamente ajenos, donde no entran las monjas, pues a las pobres también les va mal en el debate; son los del Consejo, más dados a las leyes que a los amores, lo que hasta cierto punto los vuelve incapaces de juzgar el asunto con propiedad). En lo que la conducta de Mirabella no se opone a lo dicho por el poeta catalán, aunque no con la connotación negativa que él deposita en las mujeres, es que no se mira por honra ni fama (propia o familiar); este hecho va a ser aceptado por Braçayda (lo que es significativo en cuanto a la visión del hombre y del mundo del escritor), pero con la

210.

especificación de que se hace por amor.³⁰⁵

Lo interesante en la exposición de la voz narrativa que ahora analizo, es que cuando la atención se enfoca a la acción de Mirabella y a los amoríos entre los amantes, no aparece calificativo de denuesto; a lo más se habla de "peligrosa batalla", que no conlleva censura sino la sola idea de que las relaciones sexuales extramaritales pueden perjudicar a quienes las realizan. Es como si, a través de la narración, se hiciera conscientes a los amantes de que hay un exterior opuesto a ellos, pero absolutamente nunca una introyección de que el amor carnal es malo *per se*. La forma de exposición de los hechos no permite sospechar que los enamorados valoren la honra según social y oficialmente se ve, sino que es el mundo ajeno a ellos lo que convierte su actuar en 'peligroso'. Esto, posteriormente, cobrará un significado preciso, pues se indicará la existencia de la 'Ley de Escocia'. Por tanto, existe peligro puesto que pueden ser castigados con muerte y exilio, pero no porque les importe perder honra y fama sociales.

³⁰⁵ También argumenta que las no enamoradas acceden a los requerimientos masculinos "por temor de [...] [las] lenguas e difamias" de los hombres (p. 351), lo que implica que sí se preocupan por honra y fama, mas se prefiere "errar" en "secreto" "que ser publicadas por malas" (p. 351). En el capítulo "Proceso y sentencia" trato estas poco venturosas defensas.

Ahora bien, cuando la atención se enfoca hacia el maestresala, el Rey o los jueces, sí aparecen calificativos negativos hacia lo vivido entre Grisel y Mirabella; lo mismo sucede cuando se nos señala el contenido de la Ley. En este segmento, entonces, la narración funciona como un indicador de los personajes, un instrumento de caracterización, y es acorde con la perspectiva de aquello que narra (caso de la Ley, de los jueces). Sin embargo, este hecho introduce dudas sobre el punto de vista del narrador en lo que toca a la relación sexual: ¿es "plaziente", o "grande error", "maldad", "feo caso", "yerro" en el que se ha caído? (p. 337). La única manera de cerrar el sentido sería recurrir a la primera *narratio* en la que el Auctor adoptó una posición oficializada; pero en la actual nos deja sin elementos, como si Flores hubiera deseado incorporar dos visiones antagónicas (la de los interesados y la social) manteniendo al margen a su narrador en lo que compete a un enjuiciamiento. Las dos visiones se conjuntan en el personaje del maestresala; la oficial es obvia, mientras que la otra se descubre a través de un comentario del Auctor que quizá sea el único, en lo que concierne al tema de los amores, claramente asociado con él y no con una perspectiva ajena: la posibilidad de que la actitud del sirviente se deba a la envidia. Hay en esto una concepción del sexo como placentero (posiblemente porque se desea a Mirabella), y así, no puede ser "grande error"; pero hacia el exterior, en términos

212.

sociales, sí lo es, y de esta forma el escritor hace que pensemos lo dice el personaje. En resumen, se evidencia en él la oposición entre lo que se siente sobre la relación intersexual cuando hay deseo, y lo que socialmente se norma.

Por otra parte, pienso que la acumulación de calificativos negativos no implica favorecer la concepción oficial que reprueba los amores extramaritales, sino que tiene la función de agigantar el peso social y legal que cae contra los amantes. Dicho de otro modo, estilísticamente se destaca la gravedad del asunto para la sociedad (aunque sus representantes puedan ser hipócritas), lo que crea la sensación de opresión y abona el camino para que el receptor intuya un triste destino para Grisel y Mirabella. Y ya que hablo de recursos estilísticos puestos al servicio de cometidos diversos, quiero mencionar el frecuente uso de la palabra "grande", que establece un mundo de intensidades: en el amor y su deleite, en la represión, en lo que se considera como falta, en la inteligencia puesta en la captura, en la defensa (que se intuye armada) de Grisel.³⁰⁶ La aplicación del vocablo en aspectos opuestos produce,

³⁰⁶ El término aparece en relación con la sierva de Mirabella: "grande y antigua sierva suya" (p. 337). Hay varios significados posibles para la palabra, pero siento que el enunciado da una idea de cercanía entre las dos, y ésta es una forma de intensidad, lo que asimismo hace más fuerte la indiscreción de la camarera como ruptura de la fidelidad debida hacia su señora.

además, una indiscutible tensión: estamos ante el enfrentamiento de fuerzas muy hondas. Se empieza con la "grande requesta" del amor que lo provoca, pero la princesa se halla en "grande ençerramiento". Una intensidad vence a la otra y se obtienen "grandes plazerres". Pero esta 'grandeza' es de dos y se contrapone a lo de afuera que mucho lo reprueba: "grande error". Se busca atrapar a los amantes y para ello se emplea "grande discreción", que finalmente vence no obstante el "grande rato" de defensa.³⁰⁷ A partir de aquí, en el segmento ya no aparecerá más la palabra; cesa, pues, tanta vehemencia para quedarnos con lo que sabemos será un futuro trágico para los que antes profundamente gozaron.

Pero vayamos más despacio; por ejemplo, prestemos atención a la cuestión de los amores:

Y ahun que en grande ençerramiento la toviessse el Rey, su padre, ella por sí sola, sin tercero, buscó manera a la más plaziente que peligrosa batalla, donde los desseos de Grisel y suyos vinieron a efecto. Y después que algunos días muy ocultos en grandes plazerres conservaron sus amores (p. 337).

Si Grisel, al proseguir con sus amores y recuesta se opone a lo que el Rey quería

³⁰⁷ Todos los entrecorillados en p. 337.

evitar, aquí es Mirabella --dueña de una decisión, independencia y actividad sorprendentes-- la que transgrede la autoridad de su padre. Ambos realizan sus deseos, lo que implica el triunfo de la voluntad y de la libertad individuales. Pero la propia afirmación ha infringido no sólo la autoridad del Rey y padre, sino también la social y la legal. Poco importa que haya una Ley que ve como "yerro" lo hecho, poco importa el valor de la honra depositada en la virginidad.

José Luis Varela ha señalado que:

[...] algo pujante y audazmente nuevo brota en estos relatos - algo [...] que frisaba en lo prohibido, algo que parecía contener una rebelión a lo establecido en las costumbres y lo ordenado por las leyes.³⁰⁸

Y Julio Rodríguez Puértolas lo siguiente:

Nos encontramos [...] ante un género literario de nuevo cuño. Pues en efecto [...] la novela será el género burgués [...].³⁰⁹

Y más adelante:

Intimismo, subjetividad e individualismo, entre otras, son notas fundamentales de los nuevos héroes, que, además, se enfrentan con una

³⁰⁸ "Revisión de la novela sentimental", *Revista de Filología Española*, 48 (1965), 351.

³⁰⁹ Art. cit., p. 121.

realidad exterior ajena y hostil [...].³¹⁰

Creo que no puedo concordar con todo lo dicho por los destacados profesores españoles. Por lo menos para el caso de *Grisel y Mirabella*, Barbara Matulka informa que tal desarrollo no es completamente "nuevo":

[...] we detected a combination of motives for which one finds a striking parallel in medieval literature: the princess is enclosed in a tower; the lover finds his way in, and remains with her for sometime; the secret is betrayed by a serving maid who informs a 'seneschal' the traditional traitor; the lovers are surprised by a group of armed men; and are finally tried and condemned.

[...] just such adventures, in the same succession and order, had befallen Tristan and Isolde, and very similar connected themes are found in *Flores y Blancaflor*.³¹¹

Lo que sí es significativo es la conjunción en el periodo (a partir de mediados del siglo XV) de un buen número de obras abocadas a subrayar, efectivamente, el "intimismo y la subjetividad" de sus héroes, así como a destacar la caída del ser humano cuando entra el elemento amoroso por la despiadada fuerza coercitiva del mundo oficial. Si se

³¹⁰ *Ibid.*, p. 122. Casi lo mismo en C. Blanco Aguinaga, J. Rodríguez Puértolas e I. Zavala, *op. cit.*, t. I, p. 166 (fundamentalmente en relación con *Cárcel de Amor*).

³¹¹ *Op. cit.*, p. 72.

piensa fundamentalmente en las protagonistas, no es posible afirmar para todo el género sentimental un activo enfrentamiento contra las normas y valoraciones sociales. Muchas de ellas no se atreven (contra la idea del individualismo) o no desean transgredirlas --como el mismo Rodríguez Puértolas reconoce--,³¹² y ello es ocasión del fracaso de la voluntad de otro. Este otro, que 'parecía rebelarse contra lo establecido' en cuanto que ama a una mujer, va a toparse con un muro que lo limita y que es nada menos que la persona a quien dirige su amor, lo que conlleva el triunfo de la sociedad sobre el rebelde. Para colmo, la valoración social afecta incluso a quienes la respetan o creen en ella, y así el ser humano ('inocente' o no) es el vencido cuando tiene algo que ver con asuntos desaprobados por la moralidad oficial. Ahora bien, hay conductas femeninas que sí presentan una suerte de subversión (aunque a veces la intenten adecuar a los requerimientos sociales), pero su actuar --junto con el del hombre-- es razón de su destrucción. Con toda su fuerza, repito, aparece en las ficciones sentimentales el poder del mundo oficial, que castiga la más mínima violación de sus normas con dureza implacable. No tanto sobresale la rebelión, como el conflicto y la caída.

³¹² Art. cit., pp. 123-124.

En lo que toca a *Grisel y Mirabella*, sí se subraya el individualismo y la oposición a lo establecido socialmente en sendos protagonistas. Destaca sobremanera el hacer del personaje femenino, que implica la afirmación de la libertad y de los deseos personales. Hay en la princesa, más que desacato, abierta ruptura con las valoraciones sociales que entran en el concepto de honra: honestidad, fama y linaje.³¹³ En cuanto a la honestidad, Flores no se interesa en que haya preocupación alguna por ésta;³¹⁴ por el contrario, hace que Mirabella sea quien busque se dé lugar al sexo. Desde luego, esto lleva implícita la negación de consideraciones tales como la 'vergüenza natural' de la mujer, indirectamente tendientes a apoyar la necesidad de que se conserve la virginidad femenina (que a su vez tiene propósitos de diversa índole que no compete aquí analizar, pero que tienen que ver con la preservación de un tipo de sociedad y con la misma seguridad psicológica masculina).³¹⁵ Sobre la fama, ya

³¹³ Tomo esta división de la honra de J. A. Martínez J. y Francisco Muñoz M., art. cit., p. 22.

³¹⁴ Si se compara con Melibea, en ésta sí hay conflicto íntimo entre su hacer y la valoración social.

³¹⁵ Para van Beysterveldt, "nociones inadecuadas" como la de la vergüenza innata en la mujer, derivan de "una total [?] conceptualización ascético-cristiana del mundo y del hombre" y resultan "en una deformación casi grotesca de la realidad psicológica,
(continúa...)

vemos en el 'Combate de generosidad' que poco le importa; antes está salvaguardar al amado. Por tanto, el ocultamiento con el que llevan a efecto los deseos tiene que ver con el temor al castigo de la Ley y no con el concepto. Y el linaje tampoco cuenta, pues la princesa no mira la diferencia entre su rango social y el de Grisel, como lo ha notado Pamela Waley: "the social superiority of Mirabella has a functional importance in the story, but she feels no superiority to her lover".³¹⁶ Este hecho, tanto para Rodríguez Puértolas como para Martínez Jiménez y Muñoz Marquina, implica una "concepción del amor por encima de la clase social y como elemento igualador",³¹⁷ lo que a mi juicio es una idea que atenta contra la ordenación de la sociedad medieval, pero hasta cierto punto: después de todo, Grisel es caballero. Cabe decir que la

³¹⁵(...continuación)

muy especialmente en la pintura del sentimiento del amor" (art. cit., p. 6). Sobre el tema de la vergüenza femenina, *vid.* un resumen crítico en Carla Casagrande, "La mujer custodiada", en *La Edad Media*. Dir. de Christiane Klapisch-Zuber, trads. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. T. II de *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. de Georges Duby y Michelle Perrot. Taurus, Madrid, 1992, fundamentalmente pp. 112-113.

³¹⁶ "Love and honour in the *novelas sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores", *Bulletin of Hispanic Studies*, 43 (1966), 263.

³¹⁷ Idénticas palabras en los dos artículos: "Sentimentalismo...", p. 130 y "Hacia una caracterización...", p. 34.

diferencia entre rangos que Flores establece, si bien no deja de ser relativamente atentatoria, es conforme con muchos desarrollos del amor cortés; pero lo más perturbador, desde una visión oficial, es el carácter extramarital de los amores de la princesa (lo que también se encuentra en varias obras cortesas). Hay otro "elemento igualador", dicho sea rápidamente, que es del todo subversivo y además aparece bajo una perspectiva negativa: tener sexo por tenerlo, por el solo placer, sin que haya amor de por medio y con quien sea. Lo expresado se encuentra en voz de Torrellas: "[...] acahece cada día, damas de grande estado hirse a perder con sus menores siervos" (p. 349). Pero éste no es el caso de la princesa.

Si específicamente centramos nuestra atención en Grisel y Mirabella, observamos que los domina el amor más el goce sexual, sin que tomen en cuenta ningún tipo de restricciones sociales, legales y morales (extratextualmente pensemos en la opinión eclesiástica sobre la fruición sexual), las cuales se hallan presentes sólo como un poder de represión, pero no como una valoración introyectada. Así, pues, la moralidad oficial aparece como ajena a los sentimientos humanos, y no es funcional más que como mecanismo de censura y castigo externos. He aquí un mensaje de Flores, consciente o inconsciente, que evidencia un mundo en crisis, la oposición entre la sociedad y el individuo.

Ahora bien, la voluntad de los amantes claramente está en función del amor, que es un concepto noble y hermoso,³¹⁸ lo que a mi parecer conduce a que el receptor vea el castigo legal como algo injusto. En este sentido quizá la obra mueva a desaprobación, o por lo menos a cuestionar, las normas mismas cuando se aplican a los que verdaderamente aman, pues sólo sirven para destruir a aquellos que han alcanzado la felicidad, llevados por el alto sentimiento del amor, a través del ejercicio de su libertad. La 'rebelión', entonces, me parece que conlleva un matiz favorable, mientras que lo contrario sucede con la normatividad establecida. Pero Flores hace que esta rebelión fracase y triunfe aquello que hemos reprobado. Si la vida fuera como la que se dibuja en la obra, con lo visto habría estas opciones: elegir la virtud del amor (que conlleva sexo) con la felicidad y la destrucción (sea --en el texto-- con muerte o exilio), o la de la honra social, extraña al goce, pero que preserva la vida. ¿Pero se puede vivir sin el deseo de goce? Éste es ley natural, y la mayoría de los seres humanos sucumben a él, según se desprende del hecho de que los caballeros mueran por el interés hacia Mirabella, o a través de varios argumentos del debate entre

³¹⁸ En mi apartado "El amor cortés" señalé que la misma ideología religiosa dio a la idea del amor un carácter sumamente positivo (pero dirigido a Dios) y que tal carga favorable la aprovecharon los teóricos cortesanos.

Torrellas y Braçayda; por tanto, encontramos asimismo la contraposición entre el individuo y la normatividad. Lo que puede deducirse de, por ejemplo, las palabras del Otro Cavallero, de las encendidas damas de las que habla el abogado y de la misma actitud de éste, es que en muchos de los sujetos lo que domina es la pasión, sin que ésta se halle realmente asociada con el amor sincero. Despojado de esta virtud, el ser humano queda muy mal parado; por lo tanto, pienso que esta oposición contra la normatividad oficial --que quizá, según dije, en parte sea la causante de las muertes-- no es favorecida por el autor. Pero ello no sé si implique la defensa de leyes y valores sociales, pues si hay algo que se mantiene es que éstas no sirven, pues muchos no les hacen caso (Flores, como vimos, hizo que la misma Braçayda lo aceptara). Y así llegamos a visualizar un mundo sin gran 'orden ni concierto' --parafraseando el pensamiento que Fernando Rojas pone en Pleberio y en su obra misma--, de seres pasionales regidos por el deseo de gozo sexual.

Creo que Jorge Checa puso el dedo en la llaga al hablar de "la insuficiencia y la precariedad" de "normas", "valores" e "instituciones" "apenas capaces ya de frenar los impulsos subversivos que tácitamente los cuestionan".³¹⁹ Yo he quitado el

³¹⁹ Art. cit., p. 369.

"apenas", pues veo que la normatividad y la misma autoridad son más bien inoperantes en cuanto que se pasa sobre de ellas y en muchas ocasiones sin causar un conflicto íntimo de índole moral. Tal normatividad y autoridad quedan como un medio de represión ante lo que se pretende ejecutar o lo ya realizado; pero cuando se lleva a efecto la sanción, igualmente no sirve pues tampoco se le hace caso: ya vemos que se viola la decisión del Rey de apartar a la hija, ya vemos a las damas de la corte que no aceptan la condena y ejecutan una venganza privada (no en balde digo que la ironía es característica en nuestro autor). Es acertada la opinión de Checa en lo que se refiere a que no hay una clara defensa o justificación en la obra de la rebeldía, la violencia y los códigos sociales;³²⁰ sin embargo, si bien en muchas oportunidades lo que destaca es la contradicción, en muchas otras es posible resolver la ambigüedad según sea el contexto discursivo. Ya he hablado de que, en el antagonismo individuo/sociedad, la 'rebelión' de los amantes parece favorecerse mientras que la de los malos amadores no, y el primer caso lleva implícito una suerte de condena contra la Ley. Lo que es evidente, en ambos casos, es la existencia del antagonismo. La autoridad y la justicia representadas por la figura del Rey, según es mi lectura, no

³²⁰ *Vid. idem.*

obstante la quizá intencionada ambigüedad, son cuestionadas al ser éste tan humano. La violencia se justifica intratextualmente, y creo que lleva --a excepción del caso de Grisel-- una implícita censura, aunque no una solución. Y es que en el mundo que dibuja Flores no hay salidas triunfales (a veces sólo momentáneas). Si en otras ficciones de alguna u otra forma se salvaguarda el orden social en cuanto que las víctimas son determinados sujetos particulares, en *Grisel y Mirabella* todo es vulnerable y sujeto a destrucción, sean los pretendientes, los amantes, la legalidad, los misóginos, los valores y demás conceptos que entran en juego en los debates y en la obra misma.

Pero sigamos con el segmento, y concretémonos en la narración del porqué llegaron a los oídos del Rey los amores sexuales entre su hija y Grisel:

[...] ella [Mirabella] no pudo encobrirlo a una grande y antiga sierva suya, porque en su cámara más communicava. Y esta camarera suya amava mucho a hun maestrasala del Rey, y como supo el secreto de su senyora, no pudo su lealdad tanto soffrir que no lo descubriesse al su amante lo que Mirabella y Grisel passavan. Y éll vyendo tan grande error, doliéndose mucho de la honra de su senyor, o por ventura de invidia movido, no pudo callar lo que al Rey no publicasse la maldad que en su casa Grisel cometía (p. 337).

Para Patricia Grieve, "Mirabella cannot keep her exciting news to herself. She confides in her maid, who immediately reveals the secret to her own lover [...]"³²¹ Sin embargo, creo que la narración no deja sospechar que la princesa haya deseado comunicar su intimidad con Gisel; por el contrario, parece que no tuvo más remedio, que se vio forzada a hacerlo. La camarera frecuentemente entraba a la habitación, y con ello queda abierta la interpretación del receptor, quien ha de cerrar el sentido con varias posibilidades, entre ellas, las siguientes: la sirvienta (por alguna falta de prevención de Mirabella) sorprendió la cama deshecha, la huida de Gisel, a los amantes en el lecho, etc., y así la princesa tuvo que confesar; o bien, como no había manera de evitar la entrada inesperada de la camarera, por seguridad y tranquilidad se decide a descubrir sus amores y hacer cómplice a su sierva. Esta lectora, se inclina por el descubrimiento accidental, pero también es viable lo segundo. Hay, en efecto, una falta en el actuar de Mirabella (sea por no guardarse bien, sea por hablar de más),³²² pero no una indiscreción voluntaria movida por el entusiasmo. Es interesante que Grieve considere que la camarera inmediatamente transmitió la noticia a su amado,

³²¹ *Desire and death...*, p. 61.

³²² En la literatura amorosa cortés, como lo apunté en el capítulo sobre el tema, la mujer puede ser falible mientras que el hombre --por lo general-- no lo es.

pues siento que tal lectura indirectamente subraya que la sierva, al igual que otros personajes, en su acción individual no toma en cuenta ciertos valores sociales, como el de la fidelidad debida a su señora. Ahora bien, el texto simplemente informa lo hecho por la sirvienta, mas no su rapidez. Se dice que "no pudo su lealdad tanto soffrir", lo que abre la puerta a la posibilidad de algún conflicto interior, a que la revelación no fuese tan pronta; pero esto, es responsabilidad del receptor. Lo que sí es un hecho es que la conducta de la sierva, cuya persona se nos revela era muy cercana a Mirabella, muestra la descomposición de un mundo que pretende sustentarse en determinados valores. La criada, 'natural de la casa', pasa por encima del deber moral hacia sus señores, sea la princesa o el Rey. Su actuar rompe con el nexo obligado hacia la familia real, pues por un lado traiciona a su señora (con quien quizá más compromiso tenía), y por el otro, no le importa la 'honra' del monarca.³²³ Tal vez subrepticamente, sin que me atreva a afirmarlo del todo, aparezca el concepto cortés de la fidelidad hacia la pareja. En este sentido, la revelación de los sucesos por parte de la criada tendría que ver con el deber hacia el maestresala, con no guardarle

³²³ Sobre lo que José Antonio Maravall llama la "concepción tradicional" de la relación amo-servidor y la alteración de ésta que ocurre en el siglo XV y que se revela en la obra de Fernando de Rojas, *vid.* su magnífico libro *El mundo social de "La Celestina"*. 3a. ed., 3a reimp., Gredos, Madrid, 1986, pp. 79-97 principalmente.

secreto alguno. Sin embargo, con la misma validez podría decir que a la sirvienta la mueve sólo el chisme, y aquí recuerdo ciertas tesis misóginas relativas a que la mujer es indiscreta por naturaleza.³²⁴ Este último punto es importante, pues en la cuestión sobre cuál de los géneros es más culpable en los amores están implícitos otros aspectos sobre el ser moral de cada uno de los sexos. Mirabella, si bien a su pesar, fue indiscreta, y la criada indiscutiblemente lo es. Pero si lo es, ello pudo deberse a que cree en ciertos conceptos sobre el amor, y aquí estamos en el otro punto, el cual conlleva la apropiación de valores ideales de un estrato por otro. Ahora bien, de hacer tal lectura --que se vería apoyada por la carencia de calificaciones negativas hacia lo sucedido entre Grisel y Mirabella por parte de la sierva--, encontraríamos que Flores demuestra la inoperancia de tal apropiación en el estrato bajo y por culpa del sexo masculino,³²⁵ pues si bien la sirvienta actúa como si amara, no es correspondida de la misma manera: el maestra sala desea a otra persona. Pero esta interpretación, que

³²⁴ *Vid.* por ejemplo, los capítulos de Alfonso Martínez de Toledo sobre la "muger parlera" o la "murmurante" que "el callar le es muerte / muy áspera" (*Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. de Michael Gerli. 2a. ed., Cátedra, Madrid, 1981, pp. 194-196 y 154-156).

³²⁵ Con lo dicho no afirmo que en el estamento nobiliario sí se dé el verdadero amor, a pesar de Grisel y Mirabella. En diversas oportunidades he mencionado que ellos parecen ser los únicos, pues no vemos otras relaciones realizadas.

desfavorece al sexo masculino, se nos resbala entre las manos pues el autor en absoluto es explícito sobre el tema del amor de la criada. Así, pues, lo que forzosamente tenemos que hacer sobresalir es la ambigüedad.

Si queremos continuar con la calidad moral de los géneros sexuales según es la conducta de los sirvientes, podemos buscar otros elementos como el de la indiscreción. Asimismo hay indeterminación en lo que respecta a la perspectiva autoral, pero quizá tengamos algún medio para cerrar el sentido contra el género masculino (y de hacerlo, éste sería otro aspecto creador de ambigüedad al contraponerlo con el resultado de la sentencia que conlleva una visión de hombres y mujeres). Por un lado, el sexo femenino ha demostrado no poder mantener un secreto; pero el maestra sala tampoco lo hace.³²⁶ En un principio aparece la justificación de la lealtad hacia el Rey mediante el empleo del valor social de la honra, pero inmediatamente tal justificación se ve relativizada por el comentario del narrador: "o

³²⁶ Esto podría implicar traición hacia la pareja, aunque bien se entiende que lo haga pues no la ama realmente. Sin embargo, no hay alguna alusión explícita al respecto como lo ha querido ver Patricia Grieve: "The steward, we are told, is torn by his promise of secrecy to the maid [...]". (*Desire and death...*, p. 61).

por ventura de invidia movido".³²⁷ Se pone en duda, pues, que el sirviente crea en los valores del mundo, sean éstos el de la lealtad debida del natural a su señor o el de inmoralidad del acto carnal extramatrimonial, sino que su conducta tiene que ver con el bajo sentimiento de la envidia que produce el deseo --la cual no se presenta en la camarera. La arbitraria pasión masculina, puede entenderse, lleva a la destrucción de los amores y de los propios compañeros del género (antes vimos cómo se matan los caballeros), y aquí es significativa la inquina contra Grisel. En efecto, mientras que de la sierva se narra que cuenta (sin calificar) "lo que Mirabella y Grisel passavan", en el maestresala se deposita odio sólo contra el galán: "la maldad que en su casa Grisel cometía". Muchos misóginos decían que la mujer envidia a otra que se halla en mejor posición o que tiene mejor pareja, pero aquí lo que puede descubrirse es que el hombre es quien lo hace cuando otro ha alcanzado lo que él desea. El maestresala, además, en cuanto que envidia a Grisel, es desleal con su propia amiga a la que miente.

Creo que la descripción de ambos sirvientes contribuye a mostrar una sociedad cuyos valores con respecto a la sexualidad no valen realmente para los individuos. La

³²⁷ Pamela Waley ha notado la similitud entre Persio, de *Cárcel de Amor*, y el maestresala. Si bien el personaje sanpedrino habla de la honra, hay indicios de que "he is too moved by jealousy". ("*Cárcel de Amor* and...", p. 342 nota 2).

camarera no ve mal la relación carnal, y el maestresala la desearía con Mirabella, por lo que el empleo que hace de la moralidad oficial es sólo aparente. Y no puedo dejar de mencionar al Rey. ¿Qué impide pensar que éste no sea como el maestresala?, es decir, que en su interior sienta pasión, envidia y celos, pero que al exterior haga uso de lo que socialmente es loable --en su caso, la justicia. Yo afirmo esto, y tal es el rumbo de mi interpretación.

Aparte del análisis semántico que he realizado, quiero brevemente llamar la atención sobre la conformidad que existe entre los sucesos narrados en el segmento y la morfología de otros textos cortesés: cuando alguno de los enamorados transgrede la ley del secreto o éste se descubre, se da pie a la tragedia. El inicio de la de los amantes, en *Grisel y Mirabella*, se precisa con su captura:

el qual [el Rey], como oyó tan feo caso, con grande discreción buscó manera como amos los tomassen en uno. Y una noche stando Grisel en la cama con Mirabella, el Rey mandó sercar la casa [...], pero a la fin tomados, en strechos cárçeres por fuerça fueron puestos (p. 337).

En esta cita conviene destacar el calificativo "feo", que sirve para indicar el malestar que lo sucedido produce en el Rey. No se requieren más palabras, pues pienso que el receptor ya posee un cúmulo de información para saber a qué grado el

personaje se siente afectado. Puede jugar --sin que yo lo asevere-- algún papel el concepto moral, esto es, que él concibe que han realizado una acción mala *per se*, pero según fue mi lectura de la primera *narratio*, creo que fundamentalmente intuimos en el personaje el sentimiento de ofensa personal, unido al de los celos, en virtud del propio deseo hacia la hija y por el fracaso de los recursos que había puesto en práctica para que con ella nadie contactase. Podríamos esperar una reacción violenta movida por la ira y el deseo de venganza, pero lo que obtenemos es una actuación discretamente planeada para alcanzar lo que, legalmente, sería un prueba contundente: prender a los amantes en el lecho o incluso en el acto sexual (creo que la redacción "como amos los tomassen en uno" da para esta idea) y sin que pudieran escapar. El narrador posteriormente nos dirá que el Rey era "el más iustificado príncipe que a la sazón se hallasse en el mundo" y que incluso en ese caso "no quizo usar de rigor ni enoioso accidente", sino que dejó el asunto a la justicia "como si fuessen sus yguales" (p. 337). El Auctor, como se aprecia, nuevamente informa que el Rey ama la justicia y mantiene su favorable opinión sobre éste, la cual quizá desaprobemos por los datos previos que hemos deducido para tal figura, datos que tal vez nos conducen a no tomar con inocencia lo narrado por el (que puede ser) equivocado Auctor. Cuando se nos da a conocer el contenido de la Ley de Escocia, es factible pensar que la esperada

violencia personal es simplemente innecesaria, puesto que la sanción legal ya es suficientemente terrible. La venganza que sospechamos desearía el monarca, se ejecuta con la sola aplicación de la Ley, por lo que sería tonto, además de dañino para la propia imagen, mostrar "rigor" y "enoioso accidente". Con lo dicho podemos descubrir a un ser bastante calculador (y de dos caras, como el maestresala), que logra su cometido (intuido por el receptor) al tiempo que preserva la fama, por tanto tiempo cuidada, de soberano medido y justo. La contraposición de esta posible significación de los hechos con el punto de vista del narrador (lo mismo sucedió al inicio de la obra), si bien se dirige a la creación de un efecto ambiguo, a mi juicio no logra suspender la connotación negativa derivada para el personaje real. El Auctor implícitamente admira al Rey porque siempre se apega a la justicia, y pienso que con ello Flores intenta que creamos que él mismo avala la teoría política que veía como positivo que los soberanos se rigieran conforme a derecho; después de todo, me parece que el escritor estaba consciente de que se le podía asociar con su narrador (como efectivamente se ha hecho). Pero en otro nivel semántico, ajeno al que se desprende del narrador, el escritor quizá señale que las apariencias engañan, que lo que supuestamente es loable (como la actitud legalista que desdeña la ira regia y obliga a tratar como iguales a quienes faltan) en realidad encubre motivaciones

232.

personales que surgen de bajos instintos como el de los celos y el del deseo de venganza. Se resquebraja, así, la figura real (lo reyes también son humanos), pero Flores no puede ser acusado de atacar a uno que se conduce conforme a derecho (aunque en verdad lo hace) o --para jugar con las palabras-- de no creer en lo justo de actuar con justicia.

Otro aspecto del segmento que me interesa señalar brevemente es la contraposición placer/desgracia, que a su vez destaca la estructuración irónica de los sucesos. Los amantes pasarán de "grandes palzeres" a "strechos cárçeres". Su lecho, que posibilitaba el disfrute, será el sitio de la culpabilidad; de lugar de goce, se convierte en el productor de la tragedia. Y si de ironías hablamos, veamos una de otro tipo: un solo hecho (el amor sexual) conlleva, para quienes lo realizan, dos consecuencias verdaderamente opuestas.

Pasemos, ahora, a la famosa Ley de Escocia. En el segmento, ésta se expresa con los siguientes términos:

[...] que qualquiere que en tal yerro cayesse, el que más causa fuesse al otro de haver amado que padeciesse muerte, y el otro, destyerro para toda su vida (pp. 337-338).

Es Barbara Matulka quien ha hecho el estudio más completo sobre los códigos legales,

históricamente verdaderos, que --por un lado-- pudieron incidir en la formulación de una Ley como la que aparece en la tradición literaria o --por el otro-- que posibilitan que ésta (o la misma formulación de Flores) no parezca incongruente o disparatada.³²⁸ Señala la investigadora que desde los tiempos de Hammurabi, pasando por los bíblicos hasta los del imperio romano, se encuentran sanciones por muerte a quienes se les pruebe inmoralidad o adulterio; sobresale, en la Biblia y en el derecho romano, que el castigo sea específicamente contra la mujer. Matulka demuestra que en el Medioevo se encuentran leyes relativamente similares a la literaria, por lo que da un mentís a aquellos que afirmaban que sólo era un tópico sin auténticas bases reales. Observa, por ejemplo, lo que sucedía en la alta Edad Media, y cita parte de una carta de San Bonifacio en la que se indica que, entre los antiguos sajones, la adúltera o la doncella joven convictas de sexualidad ilícita eran forzadas a ahorcarse y los cuerpos se quemaban. Una ley semejante se hallaba en la Antigua Irlanda, y otra quizá en Gales. Concretamente sobre las penas de exilio y muerte (por fuego, como --contra la mujer-- sucede en ésta y en varias obras), indica que "[they]

³²⁸ *Vid.* su capítulo "The «Law of Scotland»", en *op. cit.*, pp. 55-71.

are found early in Spain",³²⁹ y da algunos ejemplos. Asimismo, trae a colación las mismas *Partidas* de Alfonso X, el Sabio, que contienen leyes donde ciertos actos se pueden punir con destierro unos, con muerte otros.³³⁰

La existencia de leyes como las arriba mencionadas constituye uno de los factores que harían que el público coetáneo viera la particular formulación de Flores como algo plausible. Si bien, como lo expresa Keith Whinnom en relación con el tópico, "el castigar con la muerte a la mujer adúltera [o a la que haya mantenido relaciones sexuales extramaritales] ya no se hacía en España en aquella época"³³¹ (aunque tal conducta, en caso de la casada, no quedaba incólume), sí se contemplaban para diversos delitos las penas de exilio y muerte --sin que con ello afirme, como lo hace Matulka, que la 'Ley de Escocia' de nuestro autor tiene "its basis in actual codes and customs".³³² Las sanciones, pues, resultan lógicas, y la aplicación al tema de los amores ilícitos también, pues se sabía que ello así sucedía en tiempos pasados; y en caso de que se careciera de ese conocimiento legal,

³²⁹ *Ibid.*, p. 58.

³³⁰ *Vid. supra* mi nota 301, p. 322, sobre el castigo a los duelistas.

³³¹ "Introducción crítica", en D. de San Pedro, *Obras completas, II...*, p. 40.

³³² *Op. cit.*, p. 60.

tenemos otro factor: la misma tradición literaria de tal forma lo había puntualizado. En efecto, en la *Estoria de Merlin* o en el *Tristán* en prosa o en el *Amadís* se ve a la Ley como algo que viene de épocas pasadas.³³³ Y lo mismo hace Flores: "como las leyes de su tierra **antigamente** ordenaron el que más causa o principio fuese al otro de haver amado mereciesse muerte, y el que menos, destierro" (p. 342). La 'Ley' de nuestro autor, entonces, por diversos motivos es congruente, aunque el referente directo que él reformula muy probablemente sea el tópico legal sobre los amores clandestinos que aparece en la literatura caballeresca.³³⁴ Ello se deduce porque se emplea la misma idea que se halla en los mencionados textos caballerescos relativa a que es un uso que viene de antiguo, y fundamentalmente por el hecho de que la acción se sitúa en el reino de "Scoçia", como si Flores concibiera que una ley así es propia de aquellas islas del Norte, pues algo semejante habían establecido exitosos libros de caballerías. Sin embargo, nuestro autor modifica el contenido del tópico al

³³³ En las dos últimas, se informa que la supresión de la Ley data del tiempo del rey Arturo. En las tres obras, al igual que en *Cárcel de Amor*, la condena es exclusivamente contra la mujer.

³³⁴ Matulka, no obstante su aseveración antes citada, habla de la materia de Bretaña y de que el autor veía a la Ley básicamente como un motivo literario (*vid. op. cit.*, pp. 67 y 60).

introducir, por un lado, la posibilidad de que la mujer 'recueste' y, por el otro, la de que se castigue al sexo masculino. Estos cambios, que a mi juicio no constituyen aspectos feministas,³³⁵ tienen como objeto dar razón y paso al debate principal "sobre quién da mayor ocasión de los amores: los hombres a las mujeres o las mujeres a los hombres" (p. 370), como bien lo ha señalado Pamela Waley.³³⁶ "Lo interesante es que la Ley no aparece sólo como un poder amenazante, sino que es llevada a sus últimas consecuencias"³³⁷ en cuanto que además de realizarse el juicio, se dicta sentencia: se culpa al género femenino y con ello a Mirabella. Sucede, pues, lo que decía el contenido literario tradicional: la condena a muerte, en caso de "yerro", es contra la mujer. Y así, en el mundo imaginario de Flores, se supone que va a quedar establecida la nueva Ley, con la novedad de que ello se debe a que el género femenino es el responsable de que se dé 'ocasión de amores' (sean éstos --en mi interpretación-- sinceros o no).³³⁸

³³⁵ *Cfr. ibid.*, pp. 69-71.

³³⁶ *Vid. "Cárcel de Amor..."*, p. 346.

³³⁷ L. von der Walde M., "Amor cortés...", p. 26.

³³⁸ Los receptores especulamos que, habidos los sucesos trágicos, no se modifica la Ley. El punto no es tocado por Flores en los episodios posteriores.

He dicho que los jueces determinarán que la mujer es **causa de los amores**, y esta idea que subrayo surge de los argumentos que contra sí emplean los amantes, del debate entre Torrellas y Braçayda, y de la manera como entiendo ciertos enunciados del texto; pero de hecho, la expresión de la 'Ley' que inventa Flores es bastante ambigua. En efecto, cuando se dice "el que más causa fuesse al otro de haver amado", no queda claro si se hace referencia a la provocación amorosa o a la sexual. La primera cita que transcribo quizá conduzca a la opción amorosa; la segunda, a la otra:

como acayesse quando dos personas se aman el uno tener más culpa que el otro en la requesta, por esto las leyes no disponían las penas fuessen yguales (p. 338).

que ellos iuntamente se amavan e ygualmente trabaiaron por traer a effecto sus deseados desseos (p. 342).

Finalmente, copio otras líneas que nos dejan con la misma duda:

que examinasse si los hombres o las mujeres [...] cuál déstos era más ocasión del yerro al otro; que si las mujeres fuessen mayor causa de amar los hombres, que moriesse Mirabella, y si los hombres a ellas, que padeciesse Grisel (p. 342).

A mí me resulta evidente --y más con estas citas-- que, en la concepción de Flores y

en la del universo que presenta, amor y deseo de realización sexual son indisolubles. También me parece claro que el autor ve que la voluntad de interrelacionarse de hombres y mujeres tiene una base sexual. Por tanto, entiendo --aunque sin poseer plena seguridad en ello-- que se va a castigar con mayor crueldad a quien enamore (el que pretende relacionarse con el otro sexo ya desea contacto carnal), y no al que haga el requerimiento sexual --pues cuando dos se relacionan éste casi no se precisa, dado que el sexo se da por necesidad porque es la base del acercamiento. A pesar de todo, Flores deja intencionalmente abierto el tema para la discusión de los receptores.

Por otra parte, también he indicado que la 'Ley' de nuestro autor no me parece feminista. Barbara Matulka defiende su posición al decir que en ésta, a diferencia del tópico literario, no se condena *a priori* a la mujer, sino que se busca cuál de los géneros es más culpable.³³⁹ El señalamiento que he hecho es que quizá la culpa no sea del "yerro" --que parece ser de dos--, sino de la voluntaria provocación de interrelación, y así estaríamos ante un problema diferente.³⁴⁰ Si bien no se incrimina

³³⁹ *Vid. op. cit.*, pp. 69-70.

³⁴⁰ Destaco que pienso que se trata de "voluntaria provocación" pues, desde la perspectiva cortés, la mujer (bella, joven, noble y demás) desde luego que ocasiona (continúa...)

expresamente al sexo femenino, pienso que varios 'defensores de las donas' no verían como positiva una ley que abiertamente contempla la posibilidad de que la mujer sea quien tome la iniciativa en asuntos de amor. En primer lugar, porque esto es relativamente atípico: en efecto, por lo general en la literatura cortés es el hombre quien 'recuesta' (y pretende ser galardonado);³⁴¹ en segundo, una ley así de alguna manera avala tesis misóginas relativas a que las mujeres ciertamente están interesadas en el amor --y sólo en eso. Y en tercer lugar, un texto legal que abra la puerta a condenar al género femenino implica una suerte de descortesía. Sobre este último punto, tomo ejemplos que da la misma Matulka --ya en otra sección de su libro-- de escritores 'feministas' --ellos sí corteses-- que se hacen responsables de todo:

Sy conplaçen nuestro modo,
Nosotros somos en todo

³⁴⁰(...continuación)

amor, pero ello puede ser ajeno a su deseo (incluso, en ciertas obras, ni siquiera conoce al galán que enamora: el famoso "amor de oídas").

³⁴¹ Hay escritores que señalan que la dama puede declarar su amor; por poner sólo dos ejemplos: Andreas Capellanus (en voz de la dama de alta nobleza) y María de Francia (aunque ellos mismos no ven esto como la regla). Flores, en su *Triunfo de Amor*, indirectamente manifiesta que lo común es la conducta activa de los hombres y la pasiva de las mujeres (lo cual, en la obra, se invertirá por poder de Amor), tal como Fernando de Rojas, que hace que Melibea se queje no haberle sido dado a la mujer la facultad de expresarle su amor al hombre.

La causa del açidente
(Suero de Ribera)

Y un poco menos amable:

E pues soýs los tentadores,
Medio, fin e ocasión
Del errar de las viciosas,
Dellas non infamadores
Seáys por contemplación
De las que son virtuosas
(Ugo de Urríes)³⁴²

Transcribo, también, otras muestras de defensores de las mujeres, las cuales dan cierto sostén a lo que he dicho. (Éstas se caracterizan porque en parte van dirigidas contra Torrellas, quien posteriormente aparecerá, ficcionalizado, en la obra de Flores):

pues fablando la verdad,
de la desonestidad
nosotros somos la guía
[...]
antes deviera mirar

³⁴² Cit. en *ibid.*, pp. 126 y 129. Acentos míos. Urríes tiene versos mucho más contundentes, como casi inmediatamente veremos.

como la más mala tiene
vergüença de requestar
[...]

(Gómez Manrique)³⁴³

[...] qu'en muchas naciones
nunca vi muger, por mala que fuesse,
c'a hombre nascido jamás requiriesse,
mas si requerida, dar mil defensiones;
nin menos fallé tan fuerte varón
que día cessasse de vos codiciar,
no tienpo mirando nin san lugar,
amigo nin deudo, virtud nin razón

(Ugo de Urríes)³⁴⁴

¿Qué culpa tienen aquellas
que mal ni bien nos hisieron?
ni os miraron ni vos vieron
[...]

³⁴³ "Coplas que fizo mosen Pero Torrellas contra las damas, contradichas por Gómez Manrique", en *Cancionero castellano del siglo XV*, t. II. Ordenado por R. Foulché-Delbosc. Bailly- Baillière, Madrid, 1915, núm. 340, pp. 21-24 (las citas en p. 22 y p. 23, respectivamente. Modernizaciones mías).

³⁴⁴ *Poesía femenina en los Cancioneros*. Ed. de Miguel Ángel Pérez Priego. Castalia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1990, p. 158.

[...]
no se piense contra ellas
por vos jamás, ni se diga
el mal ajeno daquellas,
gane las graçias Torrellas
de obra tan enemiga
(Hernán Mexía)³⁴⁵

De hecho, la Ley de Escocia no sólo no favorece a las mujeres, sino tampoco a los hombres. En efecto, para aquel que crea en el amor cortés, una regla así niega a ambos géneros la virtud del amor, la propia superación y el goce supremo. E incluso si no se es un amante cortesano, la Ley impide la acción individual en asuntos intersexuales, atenta contra la libertad de dar cumplimiento a la sexualidad natural con quien se quiera. La Ley, pues, se alza como un poder coercitivo que impide las decisiones individuales ajenas a lo que socialmente se norma.

³⁴⁵ "Hernán Mexía, de Jaén, a Juan Álvarez, pensando que unas coplas que halló en un cançionero de mal dezir de las mugeres eran suyas, enbióle estas coplas, porque tenía con él muy estrecha amistad y conversaçión", en *Cancionero castellano del siglo XV*, t. I. Ordenado por R. Foulché-Delbosc. Bailly-Baillière, Madrid, 1912, núm. 150, pp. 276-277 (las citas en p. 276. Modernizaciones mías). Mexía no es un auténtico 'defensor' del género femenino, pues también tiene una larga composición "en que descubre los defectos de las condiciones de las mugeres". (*Vid. Poesía femenina...*, pp. 171-185).

Pienso que esta Ley, para la Europa de finales de la Edad Media, es 'antigua' en lo que toca a la forma de castigar el 'yerro', pero no es extraña a la ideología hegemónica. Responde al cometido de sancionar las relaciones extramaritales, como se seguía haciendo (salvo ciertos casos) en razón de la preservación de la institución del matrimonio elegido por los padres de los contrayentes.³⁴⁶ No hay, en este sentido, gran diferencia entre el mundo imaginario y el de la realidad coetánea a Flores. El hecho de que se viole la ley ciertamente sucedía en la España del siglo XV: baste recordar a la hermana de Joanot Martorell --por poner un solo caso.³⁴⁷ Con lo señalado, cabe decir que en estos puntos --como en otros-- *Grisel y Mirabella* no es anacrónica para su época; quizá indirectamente remite a ella, si bien hay que considerar que transforma ciertos aspectos, exagera otros, etc. Tal vez el escritor

³⁴⁶ Para conservar dicha institución, representantes de la Iglesia --como Martínez de Toledo-- daban argumentos religiosos: "[...] ninguno fazer plazer a Dios non puede si en mundano amor se quiere trabajar; por quanto muy mucho aborresçió nuestro Señor Dios [...] e los mandó punir a todos aquellos que forniçio cometían o luxuriavan, fuera de ser por hordenado matrimonio". (*Op. cit.*, p. 67).

³⁴⁷ Para J. M. Aguirre, quien creo exagera, la transgresión era casi la norma: "La firmeza de Laureola debió de ser tan poco frecuente que [...] ha parecido casi inhumana a algunos comentaristas de la *Cárcel de Amor*. Lo frecuente, lo real, lo humano en el ambiente del siglo XV serían no las Laureolas sino las Melibeas". (*Op. cit.*, p. 71).

comprueba que, en su tiempo, cada vez más existen conductas atentatorias contra el orden social establecido; hablo aquí de aquellas que de alguna manera implican un enfrentamiento a la imposición del matrimonio y que por tanto conllevan una suerte de afirmación del individualismo. Flores, en su obra, va a explotar dicha falta de sumisión a la normatividad social, la cual atribuirá a la pasión. Lo interesante es que la no introyección de los valores sociales no sólo la expone en sus protagonistas, sino que la generaliza a la mayoría de los seres humanos, y así resulta que el propio texto cuestiona la funcionalidad de los postulados morales, y concretamente, la de la misma Ley. En resumen, *Grisel y Mirabella* presenta un mundo en crisis, en cuanto que el sistema social no convence a los miembros que lo conforman ni logra regir sus comportamientos individuales. Ahora bien, como el escritor relativiza la validez legal y el poder del sistema valorativo tradicional, a la vez que denuesta a la mayoría de los humanos y destruye a sus protagonistas --cuyo amor parecía favorecer--, el mensaje final es de malestar social. De creer que hay una relación sutil entre el texto y la realidad, encontraríamos que, mediante la exacerbación, Flores siente el mundo que vive en trance de descomposición, sin ver salida plausible. Y si no tan drásticamente, quizá tenga en parte razón. Aún no se ha impuesto la ideología que buscará equilibrar un poco el sistema en lo que a amor-pasión se refiere. Menciono aquí a aquella que

--por lo menos-- asociará matrimonio y amor.

Para terminar, quiero llamar la atención sobre el problema que implica, en lo que toca al caso de Grisel y Mirabella, el contenido de la Ley de Escocia. Cualquier posición asumida con respecto a la culpabilidad de uno u otro de los amantes dejaría la sensación de arbitrariedad y desde luego que posibilitaría la discusión. Es evidente que Grisel voluntariamente trabajó para ganar el amor de la princesa, pero también es cierto que la belleza de ésta antes lo hizo para el de él. Si se observa exclusivamente la expresa recuesta, cabría culpar al amante; pero si a la vez se piensa que, en las almas sublimes, es imposible evitar el enamoramiento que provoca la hermosura y el natural seguimiento en los hombres, entonces la opción parecería inapropiada. Si se considera sólo "quién fue más causa al otro de [...] error" (p. 338), se estaría tentado a señalar a Mirabella que "por sí sola, sin tercero" (p. 337) facilitó las cosas; pero ello igualmente dejaría un mal sabor de boca en virtud de la especificación de que **los deseos de ambos** se satisficieron. Los receptores probablemente quedan como los jueces después de la pesquisa: sin "lugar en condennar a uno más que a otro" (p. 338); y quizá resalte lo injusto de penar más a una de las partes, que contempla esa antiamatoria Ley. Los jueces, por mandato del Rey, buscarán la verdad que los receptores, con mayor información, no han podido discernir con absoluta certeza; por 246.

ello se conoce que el intento será fallido, pero también por la advertencia del narrador: los amantes "ya sabían que el más culpado había de padecer muerte" (p. 338). Especificación ésta que previene nuestra recepción del posterior debate, que invalida el proceso judicial al uso, y que nos deja con la conocida ambigüedad.

COMBATE DE GENEROSIDAD

En este apartado voy a tratar los cinco segmentos en discurso directo, más el *transitus* encarecedor a cargo del Auctor, que constituyen lo que Barbara Matulka ha denominado '*combat de générosité*' entre los amantes;³⁴⁸ asimismo, comentaré la *narratio* que cierra esta unidad y que da pie a la siguiente: el debate entre Torrellas y Braçayda.

Cada una de las intervenciones de los amantes tiene el propósito de aducir diferentes argumentos probatorios para demostrar la propia culpa por el "yerro", y con ello salvar a quien se ama.³⁴⁹ Desde luego, tal generosidad hubiera podido ser desarrollada con mayor brevedad y quizá con la misma efectividad; por tanto, creo que la extensión no se debe tanto al afán de establecer sin lugar a dudas la condición de leales y sacrificados amadores de Grisel y Mirabella (que luego podrán contrastarse

³⁴⁸ *Vid. op. cit.*, pp. 79-94.

³⁴⁹ Nótese la inversión del debate tradicional, en la que los contrincantes se defienden.

con otros), sino que además cumple otras funciones, entre las que destacan dar satisfacción a un público que gustaba de la repetición de aquello que era de su interés,³⁵⁰ y la introducción y tratamiento --ciertamente irónico-- de un tema central en la historia: la mayor o menor culpabilidad de hombres y mujeres en cuestiones amorosas. Tema éste sumamente ambiguo en la totalidad de la obra, que Flores presenta a discusión a sus receptores y que conlleva la dificultad interpretativa de su creación.

Y ya que he vuelto a hablar de ambigüedad, quiero hacer notar la técnica que, para lograrla, el autor emplea en esta unidad: simplemente asocia el tradicional combate generoso³⁵¹ con el punto a discernir, con lo que no se obtiene sino la relativización de lo dicho --aunque, según veremos, puede haber sutiles aspectos que induzcan un poco hacia un lado, pero éste no podrá defenderse con seguridad. Lo que sí queda muy claro es que los protagonistas, dispuestos cada uno al autosacrificio para

³⁵⁰ Vid. E. Michael Gerli, "Toward a poetics...", p. 476.

³⁵¹ En muchos textos medievales aparece el motivo, y Matulka hace su seguimiento. La generosidad específicamente entre amantes aparece en el *Decamerón* de Boccaccio y en *Flores y Blancaflor*, obras que la investigadora norteamericana considera que influyeron en la elaboración de *Grisel y Mirabella*. Asimismo, el motivo aparecerá en otras ficciones sentimentales; por ejemplo, en *Penitencia de amor* (1514) de Pedro Manuel de Urrea.

librar de la muerte al otro, en realidad se aman. Así, la unidad permite deducir ciertas características del verdadero amor; por ejemplo, que produce los mismos sentimientos en la pareja. En efecto, así como el deseo de la consumación sexual fue de ambos, también de los dos es el afán por salvar al amado sin importar la propia muerte. Con esta carga de igualdad, no vale pensar en mayores o menores culpas en el perfecto amor; quizá, para ciertos receptores, no procede decir "que quieren que muera la que es forçada y viva el forçador" (p. 356), como Flores hace lo exprese Braçayda: se trata de sinceros enamorados, por tanto no es posible hablar de poderío. Ahora bien, si lo que se juzga (y castiga) es el acto de enamorar --como he intentado interpretar, pero sin mayor certeza--, el problema también es sumamente difícil. ¿Es justo punir a un fiel enamorado que provoca en otro un sentimiento sublime? Y es que así, a través de esta unidad, puede verse el verdadero amor. Se define por la absoluta entrega, la constancia --quizá más allá de la muerte--³⁵² y, como lo indica Grieve, trasciende a la pasión.³⁵³ La mentalidad medieval nada puede reprochar a esto, sólo la

³⁵² El siguiente enunciado da para esta idea: "consolaos, pues que lalma nunca muere, y seréys cierta de mi fe que siempre ia más vos viva" (G, p. 340).

³⁵³ *Desire and death...*, p. 58. En relación con la constancia Whinnom señala que, en la tradición amorosa cortés del Medioevo tardío, el amor perfecto (ya no (continúa...))

consumación sexual que, después de todo, no es sino una expresión más de la total correspondencia entre quienes se aman. Sin embargo, estos elementos positivos se oponen a otros que igualmente se valoran en el Medievo: las bondades de la castidad, del sacramento del matrimonio, del concepto de honra. No puede sino resaltar la contradicción en el público coetáneo; pero en la obra, ésta se resuelve por la no funcionalidad de los criterios sociales para aquellos que aman (y también --aunque esto es caso aparte-- para aquellos que no lo hacen sinceramente). Es significativo, en este punto, cómo Flores conduce a Grisel y Mirabella a expresar públicamente y sin miramientos que en efecto deseaban, y para ello trabajaron y consiguieron, tener relaciones sexuales: "cautela desonesta" (M., p. 339) y "cometido error" (G., p. 338) --se sobrentiende el sentido social--, que para ellos realmente significó, como lo dice el amante, buscar y alcanzar "la gloria" (p. 339). Tal aceptación de lo hecho muestra una característica ya vista para el verdadero amor --pero también

³⁵³{...continuación)

únicamente el perfecto amador) se definía en parte por tal virtud. Si la constancia del enamorado disminuía, se decía que "era porque no había experimentado el amor verdadero" ("Introducción crítica", en D. de San Pedro, *Obras completas II*, p. 25).

para la sola pasión--: se erige por sobre todo;³⁵⁴ y en este sentido, con facilidad puede decirse que es rebelde y subversivo, ¿pero es malo? o siendo en efecto sublime, ¿es simplemente opuesto?

En lo que concierne a la caracterización de perfectos amantes de Grisel y Mirabella, ésta obviamente radica en el deseo de salvar al amante. Este motivo condujo a Flores a descubrir la condición de inmejorables enamorados no a partir de la autoalabanza, sino precisamente de todo lo contrario --aunque en el caso de Grisel, el autor subliminalmente desliza en sus argumentos la idea de los trabajos y servicios ofrecidos, que merecen a la calidad de la princesa (postulado éste que establece y exalta el código de amor cortés). En la autoincriminación no puede dejar de notarse el empleo de consideraciones sociales opuestas a lo que es el verdadero amor. Destaca, sobre todo, Mirabella, pues el escritor hace que aplique a su conducta los calificativos más reprobatorios desde una perspectiva oficial. Así, habida cuenta de lo grave que es la deshonra sexual en la mujer, en su primera intervención habrá una abrumante repetición de lo 'deshonesto' de su comportamiento, hecho que indirectamente agiganta su afán de sacrificio. Éste y otros argumentos, entre los que

³⁵⁴ En palabras de Grisel: "yo con amor y con pasión ninguna cosa temía" (pp. 339-340).

sobresale la expresa manifestación de que fue ella quien requirió sexualmente al caballero,³⁵⁵ concuerdan con los de Torrellas para reprobar e inculpar a las mujeres, como ya ha sido señalado por algunos críticos:

Mirabella [...] claims that the guilt is hers in words which correspond closely to Torrellas' accusations against women [...].³⁵⁶

[...] el argumento de Torrellas [...] para culpar a las mujeres [...] de la responsabilidad en la consumación de amores ilícitos se basa en la falta de sinceridad de la vergüenza, la cual [...] sirve tan sólo para encubrir el desenfreno del deseo sexual de las mujeres. Los argumentos de este defensor de los hombres coinciden con lo que la protagonista había

³⁵⁵ *Vid.* p. 341. En la primera intervención de la princesa priva la sugerencia de que fue el galán quien activamente enamoró, en virtud de que ella, con deshonestas señales, dio lugar a ello porque así lo deseaba. En la última, sin embargo, inmoviliza a Grisel pues dice ser ella la activa: "mis ruegos muy disolutos", "te mandé que fueses mío", "antes te diera la muerte si rehusaras mi ruego", etc. (p. 341). Como se observa, se niega la cuestión, al principio favorecida, del (inducido) seguimiento masculino, hecho que se contrapone a lo que establece la cultura como usual --sea por provocación de la mujer o por propia voluntad-- y a lo que dice Grisel. En virtud de esto, no resalta sino la intencionada falsedad, y que el personaje --ya en el último parlamento-- se halla completamente desesperado --lo que constituye un pintura muy favorable de Mirabella.

³⁵⁶ Pamela Waley, "Introduction", p. xlvi.

expuesto bajo la presión de angustia [...].³⁵⁷

Asimismo, "Grisel's claim to guilt is repeated in Braçayda accusations against men";³⁵⁸ son muchos los ejemplos, pero con una muestra baste:

[...] sopiendo que mi maldad y porfiosos enganyos sabrían vençer a toda virtud [...] (G., p. 340).

[...] porque puede más vuestra maldad y porfía que nuestra virtud [...] (B., p. 344).

Creo que la mala fe de los representantes de los amantes se evidencia con este uso de argumentos parecidos a los de aquellos que no defienden, en una suerte de inversión quiásmica donde, además --como lo ha notado Alan Deyermond--,³⁵⁹ irónicamente el abogado de los hombres de hecho luchará por el objetivo de Mirabella, mientras que la defensora de las mujeres hará su parte con el de Grisel. El tratamiento irónico, que subraya la no coincidencia entre los abogados y sus propios defendidos,

³⁵⁷ Régula Rohland de Langbehn, "El problema de los conversos...", p. 139. Véase que la investigadora cierra el sentido de la Ley de Escocia en la mayor culpabilidad por la realización del acto sexual.

³⁵⁸ Pamela Waley, "Introduction", p. xlvii. La investigadora igualmente señala la existencia de similitudes entre los argumentos de Mirabella y Torrellas, así como de Grisel y Braçayda, en su artículo "*Cárcel de Amor...*", p. 351.

³⁵⁹ *Vid.* "El punto de vista...", p. 54.

me parece resalta que la causa tratada en el debate entre Torrellas y Braçayda no es la de los hombres y mujeres verdaderamente enamorados --cuyas respectivas conductas se demuestran nobles y sacrificadas--, sino la de aquellos seres que precisamente no lo están --y cuyas conductas son interesadas y maliciosas. Hay más que decir sobre la contraposición entre los abogados y los enamorados, entre el Combate de Generosidad y la posterior disputa legal, y ello lo apuntaré cuando comente el segmento narrativo que engarza ambos debates. Por ahora, quiero mencionar brevemente algunos puntos más que llamaron mi atención en la unidad que da título a este apartado; por ejemplo, si bien sabemos que la relativización de lo expuesto por cada uno de los amantes se logra en virtud de que los dos dicen lo mismo, esto es, haber recuestado y obligado a la relación carnal, cabe notar la presencia de marcas evidentes de igualdad en sendas argumentaciones que, en cuanto que exhiben la similitud, destacan la ambigüedad. Así, la idea de piedad atribuida al otro:

[...] y vos, senyora, en lo que pensáys que me soys piadosa me soys cruel, porque [...] (G., p. 339).

[...] mas tú piensas me ser piadoso y éresme cruel en negar la verdad (M., p. 341).

También el llamado a la consideración divina:

[...] pues, par Dios, Grisel, confessar devéys la verdad (M., p. 339).

[...] y a Dios, a quien es el entero saber de nuestra causa, a Él plega de os traer a conocimiento de la verdad (G., p. 341).

Esto apoya lo dicho por Marina Brownlee referente a la mala apropiación de la autoridad religiosa en *Grisel y Mirabella*,³⁶⁰ pero pienso que tal empleo no posee una consciente intención de mostrar la falta de religiosidad de los amantes ni un afán de denuesto contra éstos por su irreverencia en aspectos divinos. Apelar a Dios y ponerlo como testigo³⁶¹ son recursos que utiliza Flores para destacar hasta qué grado se hallan desesperados los personajes, hasta dónde pueden llegar por salvar a quien aman; en este sentido --y con todo lo que pueda haber de paradójico--, me veo obligada a hablar de un mecanismo de encarecimiento de los protagonistas.

También aparecen en la unidad ideas en las diversas voces que, siendo semejantes, no se contrastan y se mediatizan sino que, por el contrario, se afirman. Éste es el caso de la consideración de que el Rey será piadoso con la hija si ésta es

³⁶⁰ *Vid.* art. cit., p. 118.

³⁶¹ También se llama a la Fortuna, lo hace Grisel: "¡O enemiga Fortuna, así como me fuese favorable en el vencimiento de Mirabella, seyme agora buena para que la scondida verdad sea pública!" (p. 339).

culpable. El argumento es aducido por Mirabella y aceptado por Grisel (pp. 339-340). El establecimiento de que tal será la conducta del padre quizá incida en la creación --en ciertos receptores-- de expectativas que van a ser negadas, pues el Rey en absoluto tendrá piedad para con su hija en virtud de lo que él dice ser la justicia; esta ironía, dicho sea de paso, tal vez pronto se sugiera a los receptores si se detienen a considerar lo que dice el Auctor --en el inmediato segmento narrativo de enlace-- con respecto a la percepción de la Reyna sobre su esposo: "faziendo al Rey tan sin clemencia en lo que tocava a iusticia" (p. 343). Por otra parte, debe decirse que lo señalado sobre el Rey en el Combate de Generosidad constituye la introducción de temas que preocupan al autor y que más tarde pondrá en abierta discusión: ¿qué debe esperarse de un Rey que además es padre?, ¿el concepto de justicia excluye el de piedad?, ¿ha de privar la legalidad por encima de la relación parental o de los deseos de un pueblo?, ¿la razón de Estado puede usarse para encubrir otros intereses?, etcétera.

Una idea más que se ve afirmada en el debate entre los amantes es la de que las 'excelencias' de Mirabella (entre las que se destaca la belleza) son la causa del enamoramiento masculino:

[...] como yo cativo me viesse, cosas ya más non pensadas por mi

libertad pensé, y como esta senyora fue el cabo de todas las excellencias del mundo (G., p. 338).

[...] mi merecer y beldad vençe a todas las cosas (M., p. 339).

Lo anterior indirectamente sostiene la responsabilidad femenina en la provocación amorosa, y aquí estamos ante uno de esos subliminales aspectos a los que me referí, que pueden conducir a intentar cerrar hacia un lado el problema de 'la culpabilidad' en el amor; pero si lo hacemos con base en este mensaje, es probable que nos surja la duda de lo justo de nuestra decisión. Y es que entra la cuestión del voluntario acto de recuestar, de los trabajos realizados para lograr una real interrelación. No hay nada de extraño en el hecho de que Grisel se 'captive' de Mirabella, pues, según el amor cortés, lo natural y lógico es que el enamoramiento del hombre noble suceda en función de la contemplación (o conocimiento) de la hermosura y merecimientos de la dama. En este sentido, Mirabella como cualquier otra mujer bella y valiosa es inocentemente culpable de producir amor; pero si de culpas se trata, no es posible excluir a los caballeros que sucumben al amor, y tal vez sean igual de inocentes. Entonces, repito, hay que ver la consciente voluntad de acercamiento, y aquí entra otra muy sutil inducción para responsabilizar a la princesa:

Poniendo contra sí Mirabella grandes culpas que parecía ella haver

seýdo entera causa del amor y yerro entre ellos cometido, mostrando infinitas razones como Grisel fue della quasi forçado y que éll ninguna culpa ni falta tenía, mas ella sola era merecedora de todo aquell mal; pero Grisel negava todo que contra sí misma dezía, **y éll, por la salvar de la muerte**, dezía éll ser principal causa de todo yerro que ella consentiese (A., p. 340).

Sin embargo, tampoco podemos defender con firmeza la opción contra Mirabella, pues habida cuenta que lo dicho por los amantes se relativiza, sólo contamos con las anteriores percepción e interpretación del Auctor que aquí aparece como simple testigo, las cuales contrastan con las acciones relatadas en el segmento narrativo que antecede a la unidad: Grisel prosiguió la recuesta y Mirabella "de su amor fue presa" (p. 337); al final de cuentas, los deseos de ambos "vinieron a efecto" (p. 337).

Ahora bien, haya sido Mirabella o Grisel o hayan sido ambos los 'culpables' por el consciente requerimiento, el problema adquiere un matiz irónico a raíz de, como dije, los elementos positivos y ennoblecedores que posee el verdadero amor. Pero la ironía va más allá, y es que lo que es muy bueno a la vez es malo. En efecto, hay algo negativo asociado con el amor, pero también --y sobre todo-- con la pasión. Hago referencia a la muerte. Y aquí debo decir que en la unidad se reafirma la 'peligrosidad' de la princesa debido a los crímenes sucedidos: "como Mirabella fuese tan peligrosa",

"los que eran en edad floresciente de virtuosos ánimos en esta demanda siguiessen la estrecha senda de la muerte" (G., p. 338). Este punto, que se relaciona con el de la belleza y los merecimientos de la dama, asimismo conduce a culpar a la mujer por la provocación no sólo de la pasión, sino además, la del mal. Pero como lo anoté en otro apartado en relación con el desastre que ocurre, los hombres no quedan incólumes en cuanto que ellos buscaron el seguimiento (entra, pues, el factor del deseo de acercamiento) y cometieron los crímenes por el propio interés personal. De hecho, no es de fácil solución la cuestión de la culpa por la pasión-muerte. Quizá lleguemos a pensar que producir amor o solo pasión, por el exclusivo hecho de ser bella y valiosa, es inevitable, y que sucumbir a lo uno o a lo otro y actuar en consecuencia también lo es; pero entonces --ya sin la carga de la responsabilidad racional de los hombres o las mujeres--, no podemos sino instalar el asunto en una tensión conflictiva e irremediable. Y la obra, en verdad da para ello. Finalmente, menciono un aspecto más que relaciona el amor y la pasión con la muerte: la Ley de Escocia. Y si observamos que la mayoría de los seres humanos pretenden interrelacionarse sin pensar mucho en los canales oficiales, pues habremos de deducir que, sin que parezca importarles, también por ello tendrán un destino casi inexorablemente trágico.

Quiero concluir el asunto de las subliminales inducciones contra la mujer repitiendo que, de aceptarlas y creer en la 'culpabilidad' femenina, siempre habrá elementos en contra que permitan mediatizar la opción. Que si algo efectivamente destaca en la unidad, es la existencia de una intencionada ambigüedad en el tema a debatir y resolver. Y que si algo sobresale en la obra acerca de la cuestión del verdadero amor, es la confusión de un autor que pretende ensalzarlo, habiendo establecido para éste un elemento asociado que ciertamente lo resquebraja: la muerte.

Sigo, ahora, con otros puntos que igualmente me interesaron del debate de generosidad; por ejemplo, la conciencia que Flores implanta en sus personajes de que poseen distintos rangos sociales; también la aparición del concepto feudal de la relación vasallo-señor y la aplicación de éste al aspecto sexual. Veamos, primero, algunas marcas que revelan el conocimiento de la diferenciación social:

[...] y açí como la presa era preciosa y cara de haver (G., p. 338).

[...] yo me armé de tales pertrechos como quien pensasse combatir de las baxuras de la tierra a las alturas del cielo, pues manifiesto está que yo tan alta persona vencí; que ella no se venció con las civiles requestas de las communas gentes, mas assí como a grandes requiere (G., p. 338).

[...] y puesto que deslealdad presumiérades en casa de vuestro senyor, mi merecer y beldad vençe a todas las cosas (M., p. 339).

Desde luego, las citadas palabras de Grisel relacionan la condición social de la dama con los otros atributos de ésta, lo que la encarece en grado sumo. Pero esto, a su vez, subraya la transgresión social llevada a efecto: obtuvo, por canales ilícitos, una "presa [...] preciosa", que parecía provenir de las "alturas del cielo". Jorge Checa ha notado la similitud de lo dicho por el amante con la irreverente conducta de los felinos del Rey:

Con un perceptible deje de sarcasmo, señala el narrador que el instinto bestial de los leones se antepone a toda consideración nobiliaria, de la misma forma, puede añadirse, que la pasión de Grisel y Mirabella ha quebrantado previamente los tabúes morales y sociales. Recalca este paralelismo el que, durante el *combate de generosidad*, Grisel utilice una imagen de desaprobación [decir que era su "presa"] para referirse a la conquista de Mirabella [...].³⁶²

La rebeldía que hace notar el amante sirve, a su vez, para lograr su cometido: ser condenado. Por tanto, se impone el mensaje del sacrificado amor, el cual incide en el de la transgresión y quizá le quite su carga negativa. Sin embargo, como queda clara la idea de la procurada infracción, Flores hace que Mirabella contrataque: no hubo, por parte del caballero, intencionada deslealtad al Rey (y la implícita insubordinación

³⁶² Art. cit., pp. 375-376.

social), sino que el merecer de ella lo venció.³⁶³ Se entiende el afán de salvar al amado, y por tanto se demuestra lo que ya sabíamos: que la conciencia de la diferente posición que tienen en la sociedad, simplemente no es funcional en el caso del amor. En lo que toca a la transgresión de lo establecido, el autor inventa argumentos en donde los amantes sistemáticamente niegan el empeño del otro de llevarla a cabo, como si así quisiera tanto afirmarla como destacarla --lo que no implica condenarla.

Conectado con el conocimiento de la distancia social que hay entre los amantes, se encuentra el empleo de las relaciones feudales vasallo-señor. Como lo mencioné, lo más interesante es la aplicación de éstas al tema sexual, además de la sutil asociación de tales (en voz del amante) con el comportamiento amoroso cortés --que en parte las toma como base. Observemos las siguientes dos citas:

[...] y porque yo era cierta que según mi stado que ahunque tú me amaras la vergüença te causara non me lo hozar dezir, mas yo, como senyora, así como como quien te puede mandar, te mandé que fueses mío, lo qual tú contradezir no podiste, y ante te diera la muerte si rehusaras mi ruego; por ende, así como en aquello me fueste obediente, [...] (M., p. 341).

³⁶³ Esto viene a apoyar lo dicho por Griselda: se hallaba cautivo --y agrava la responsabilidad de la princesa.

[...] creo non ser yerro lo que vos hizistes, pues era deuda conocida, porque yo de muy largos tiempos con trabaos muchos vos he comprado, y vos no seríades fija del Rey tan iusto si non diérades mi merecido premio, y con otra ninguna cosa salvo con vos misma non podíerades satisfazer a mi pasión y servicios; pues la condición de los grandes es fazer mayores las pagas que los trabaos mereçen, y si vos, senyora, seguistes la costumbre y naturaleza de vuestro stado en remunerar mis grandes servicios, a ninguno no agravastes (G., p. 340).

Como se ve, las palabras de Mirabella conllevan el postulado, teóricamente aceptado en el Medioevo, de la superioridad del señor sobre el vasallo, con base en la cual se autoriza al primero a mandar y reprender, mientras que el segundo le debe respeto y obediencia. Estos conceptos se aprovechan para beneficio de la propia causa: el del respeto y la obediencia debidos, para librar de culpa a Grisel, y el del ejercicio del poder, para condenarse ella. Ahora bien, Flores hace que se lleven al extremo las ideas del vasallaje y del dominio del señor, con lo que indirectamente se apunta a un régimen en el que priva un drástico distanciamiento social, y en el que el señor posee las características del tirano. Con estos elementos sociopolíticos --que tienen que ver con una princesa ya completamente angustiada después de las torturas físicas que vio sufrir a su amante--, se destaca que ella indiscutiblemente quería

favorecer su propósito en los asuntos del amor y del sexo: ser culpable.

El argumento de Grisel asimismo explota la consideración de la superioridad del señor, pero introduce aspectos de no pocas teorías políticas que pretendían librar de los peligros de la tiranía y de la inconformidad social: el vasallo ha de servir a su señor, pero éste debe corresponderle incluso con más de lo merecido. La bondad de lo expuesto era difícilmente cuestionable, y así lo aprovechó el amor cortés, y así el autor conduce a que lo aproveche su personaje, beneficiándose ya de lo señalado por la cortesía amorosa y de algún elemento intratextual previamente establecido (el de la fama de la justicia del Rey). Es muy ingenioso cómo se confunden dos flancos a los que se apunta. El amante es vasallo, y en cuanto tal, trabaja por su señor(a), quien no sólo lo es conforme con la posición social, sino también porque es su 'señor' de amor; de esta suerte, el vasallaje feudal es a la vez servicio de amor. Según se aprecia, la relación social existente entre los dos personajes es explotada al mismo tiempo que la cortesía amorosa, y la primera acredita a la segunda. Viene la respuesta esperada de quien es buen señor, que encubre la --tomada de ésta-- idea del galardón del amor cortés: la correspondencia amorosa-sexual. La entrega física quizá pueda verse como el pago extra que sólo los muy grandes otorgan; y si el Rey lo es según su fama, la hija (por linaje y formación) hereda sus virtudes y en absoluto lo desmerece. Este

266.

encarecimiento de la amada nuevamente justifica el comportamiento amoroso cortés con lo recomendado para los señores en los espejos de príncipes, más la utilización del elemento fabulístico precedente. Argumento increíble, ciertamente, pues de reprochar lo realizado (el amor cortés), se estarían poniendo en duda las conductas que socialmente son loables. Cabe señalar, por otro lado, que sin que se excluya la autculpa en la totalidad del segmento, ésta es una de las pocas partes de la unidad (y siempre, como vimos, en voz de Grisel) en las que podemos hablar, no sólo de la intencionada defensa de quien se ama, sino --subliminalmente-- de la propia.

Paso a comentar la actuación del Rey según nos la informa el Auctor, lo que da pie para introducirnos en el segmento narrativo interunidades. La primera mención aparece dentro del Combate, en el pequeño periodo de *transitus*:

Y ya visto por el Rey que éstos no querían confessar la verdad, mandólos muy cruelmente atormentar, tanto que las llagas que soffrían eran de mayor dolor que la misma muerte que speravan; pero ni por aquello ninguno pudo tanto dolerse de sí mismo, que mayor temor non oviesse del peligro del otro [...] (p. 340).

La cita anterior tal vez permita deducir algunas conclusiones negativas con respecto al soberano; sin embargo, Flores incorporará otros elementos que dificultan la interpretación y que han incidido en el postulado crítico --ampliamente favorecido--

concerniente a la justicia del Rey. Sobre el particular, he de repetir que considero que el tratamiento autoral del monarca tiene por objeto mostrar que la que en ocasiones aparenta ser cuerda y mesurada conducta del Rey, esto es, su vida pública, no es ajena a sus intereses personales ni a su vida privada, lo que permite cuestionar su ejercicio justiciero.

Veamos, primero, aquello que creo desmerece al Rey en el texto transcrito, utilizando --en parte-- los datos previos que de él poseemos. Hay dos hechos significativos. Uno, que la tortura física, "a normal judicial procedure",³⁶⁴ no es recomendada por los jueces, sino ordenada específicamente por el soberano, y el otro, que el Auctor --que no duda en relatar el dolor de los amantes-- no diga palabra alguna sobre el sentir del padre. A primera vista, el personaje --en verdad inmiscuido en el asunto-- pretende hacer justicia de acuerdo con la palabra de la Ley (no en balde ordena el tormento); ello, sin embargo, puede remitir no a la justicia *per se* ni a propiedades internas, sino al afán de preservar ante el pueblo una fama largamente cuidada y que puede ser sólo eso, o dicho de otro modo, Flores quizá problematice la obsesión por el cultivo de la favorable opinión externa que se dio en el ocaso medieval

³⁶⁴ P. Waley, "*Cárcel de Amor* and...", p. 344.

y que involucra los conceptos de honra y fama, los cuales formaban "parte [...] del bagaje mental de los grandes, deseosos de que el recuerdo de su paso por este mundo perviva en cualquiera de las formas posibles."³⁶⁵ El punto asimismo se verá en un apartado posterior, pero ahora quiero hacer notar que si el comportamiento de los enamorados se opone al criterio legal basado en la desigualdad de las culpas, se mediatiza en este momento lo que el Rey quiere demostrar: que pretende hacer justicia. Pero además, previamente se nos ha sugerido el deseo incestuoso del hombre hacia la hija, lo que puede conducir a considerar que debajo del afán de justicia hay un oscuro propósito de vengaza al sentirse burlado. Apoya esta interpretación la crueldad resaltada en el texto citado --la cual también cumple la función de encarecer a la pareja--, y la ausencia de manifestaciones de pesar del Rey ante el sufrimiento físico que tendrá la hija, lo que sería lógico de esperarse en un padre. El autor pudo complejizar a su personaje, esto es, presentarlo como al progenitor que sufre pero que ha de hacer justicia porque ante todo cree en ella; pero no, lo aleja del padecimiento y subliminalmente le da un matiz de crueldad, aspectos ambos que resquebrajan un

³⁶⁵ José Ángel García de Cortázar, *La época medieval*, t. II de la *Historia de España Alfaguara*. 9ª ed., Alianza-Alfaguara, Madrid, 1983, p. 483. (La cita se refiere exclusivamente a la idea de la fama).

tanto la imagen positiva que hace que él intente aparentar. En conclusión, tal vez podamos extraer la idea --que pienso en segmentos posteriores se evidenciará-- de que el Rey se mueve por intereses fundamentalmente personales, además de ser un tanto doble pues al exterior se exhibe como el soberano resuelto a hacer justicia (con lo que logra dar satisfacción a su afán por honra y fama), al tiempo que con ello encubre otra motivación implícita en su proceder.

Parte de la perspectiva anterior va a enfrentarse con la actuación del Rey relatada al inicio del segmento narrativo interunidades, de lo que resulta una ambigüedad a resolver. Y es que el soberano, lejos de comportarse de manera pasional o con visos negativos, se conduce prudentemente y conforme se recomendaba para el monarca central: "demandó conseio a sus letrados qué era lo que sobre este caso se devía hazer" (p. 342).³⁶⁶ Aquí, parece restaurarse en el Rey el propósito de hacer

³⁶⁶ Alfonso X es quien incorpora a su servicio a estos especialistas del Derecho Romano, salidos ya de las universidades. Se afianzan como parte del ejercicio justiciero del monarca en el reinado de Alfonso XI (*vid.* Paulino Iradiel, Salustiano Moreta, y Esteban Sarasa, *Historia medieval de la España cristiana*. Cátedra, Madrid, 1989, p. 455). Los Reyes Católicos --de quienes Flores muy probablemente fue un colaborador-- apoyan la mayoría de sus decisiones --como lo hace nuestro personaje-- en "una burocracia creciente, con una formación intelectual de cuño universitario y legalista": los letrados, que "suponían el contrapeso indispensable de la vieja nobleza y constituían el baluarte de la autoridad real" (J. H. Elliott, "Monarquía e imperio (continúa...)

una justicia ecuánime; sin embargo, creo que hay elementos para juzgar la corrección de sus decisiones, y con ello encontraríamos que Flores introduce a discusión ciertos temas de política monárquica. Desarrollo este punto, y empiezo por decir que el grupo de juristas corrobora lo que ya sabíamos según lo visto en el Combate:

[...] que en ninguna manera podían conocer la diferencia entre estos amadores, mas ante crehían que ellos iuntamente se amavan e yualmente trabaiaron por traer a efecto sus desseados desseos e yguales merecían la pena (p. 342).

Alan Deyermond ha notado, además, la concordancia de este veredicto con lo relatado en el segundo segmento narrativo: "[...] los desseos de Grisel y suyos [de Mirabella] vinieron a efecto" (p. 337).³⁶⁷ Así, pues, salta a la vista la falibilidad de la Ley de Escocia. Ahora bien, no obstante que los letrados reconocen la carga de igualdad de

³⁶⁶(...continuación)
(1474-1700)", en Peter E. Russell, ed., *Introducción a la cultura hispánica*, t. I. Trad. de Josep María Portella. Crítica Grijalbo, Barcelona, 1982, p. 142). Así, pues, es con los Católicos cuando los juristas adquieren en verdad una "posición privilegiada" (P. Iradiel, *et al.*, *op. cit.*, p. 455), pero ésta fue gestándose durante todo el siglo XV: basta ver la cantidad de veces que su empleo se recomienda o se demanda. (Hago referencia a innumerables documentos políticos de la época que sería ocioso referir, muchos de los cuales se hallan recogidos en Fernando Díaz-Plaja, *Historia de España en sus documentos...*).

³⁶⁷ *Vid.* "El punto de vista...", p. 54.

las relaciones y lo lógico de un castigo semejante, se sujetan a la palabra de la Ley que obliga a culpar más a uno de los amantes. Como se observa, Flores muestra que las leyes pueden ser no funcionales para los momentos que se viven (la de Escocia viene de antiguo) o de hecho erróneas, lo que tal vez conduzca a preguntarse --ya en un nivel extrafabulístico-- sobre la necesidad de revisión y, en su caso, variación de los criterios de los postulados legales. Pero en el texto, como dije, los del Consejo no lo hacen, sino que recomiendan aplicar al asunto que se juzga los resultados de una discusión teórica general sobre la mayor culpabilidad de los hombres o de las mujeres en materia amorosa. Es obvia la injusticia, pues el caso particular ha demostrado que, entre los amantes, no parece existir diferenciación alguna. Y hay más, no sólo no proponen una modificación completa de la Ley ante la evidencia de que su actual contenido no se aplica al hecho concreto, sino que la aconsejan precisamente con base en el criterio de desigualdad que ha sido negado por Grisel y Mirabella --y que saben es disfuncional:

[...] y quien mejor causa y razón mostrasse en defensión de su drecho [Torrellas o Braçayda], que aquéll venciesse aqueste pleyto començado; y pues que iamás el tal caso nunca era acahecido, que dende en adelante fuesse determinado y scripto por ley.

El Rey, que fue consciente de la imposibilidad de saber a quién corresponde el mayor castigo y que además escuchó un veredicto concerniente a la igualdad de las 'culpas', accede a las propuestas de sus letrados, lo que implícitamente manifiesta su preocupación por quedar como el monarca sujeto a consejo, antes que por realizar una verdadera justicia (si así se puede llamar al hecho de punir el amor y el sexo). Y si otra vez, a partir de la fábula, nos permitimos ir a otro nivel paradigmático, quizá podamos pensar que el escritor problematiza la idea del Consejo de juristas en la monarquía autoritaria. Éste también puede llegar a recomendaciones arbitrarias, con lo que llama la atención sobre la conveniencia de que los monarcas cuestionen las opiniones y, antes que buscar dar la imagen de soberanos sometidos al aparato de apoyo legal, rijan sus decisiones con fundamento en lo que es más justo.³⁶⁸ Pero he ido demasiado lejos; el hecho es que, en el texto, el Rey adopta una posición que resulta injusta, y que será mayor con la elección de los abogados, tan diferentes a Grisel y

³⁶⁸ Los "consejeros", en la realidad, no pocas veces estaban al servicio de diferentes facciones. El Rey mismo trataba que la mayoría de ellos representaran sus intereses --más allá de la propia "justicia". Dicho sea de paso, pienso que la gente del siglo XV, si bien creía que un rey actúa mejor con Consejo que sin él, tenía elementos para dudar de la probidad de la institución; por ejemplo, ¿qué pensaría del Consejo --y del rey mismo-- en el caso de la detención del Príncipe de Viana por su propio padre, Juan II?

Mirabella. Sobre el personaje, además, aparece un aspecto plenamente negativo que evidencia intereses personales y que, por tanto, incide en la consideración de una conducta movida por la sola justicia. Y es que el narrador nos muestra a un Rey parcial, aunque --hipócritamente-- pretende no parecerlo:³⁶⁹

[...] el Rey fizo gran recogimiento a Torrellas [que no a la abogada], pero porque no se mostrasse parte o de los hombres o de su fija, non le fazía fiestas tan sobradas como la Reyna a Braçayda (p. 343).

Hago notar la diferenciación hombres/hija, y no la de Grisel/hija o la de hombres/mujeres. La primera opción descartada, que no diría lo que se pretende, resultaría muy extraña: se está de parte de quien le ha robado el amor de la hija y le ha deshonrado. La segunda restaría peso a la decisión tomada, aunque revelaría lo mismo: el favoritismo del Rey hacia el género masculino al que pertenece. Flores, pues, quiso subrayar que el interés por el propio género se superpone al de la relación parental, aunque esto implique --irónicamente-- apoyar a una de las partes involucradas y que es la del que quizá menos le merece: Grisel. He de repetir que creo

³⁶⁹ Esto se opone a lo expresado, primero por Waley y luego por Grieve, concerniente a que el Rey mantiene el decoro pues, a diferencia de lo que hace la Reyna, él no festeja a Torrellas (para Waley, *vid. "Cárcel de Amor...*, p, 343; para Grieve, su *Desire and death...*, p. 68). Basta leer la cita que sigue.

que la cita constituye un punto importante para negar lo aseverado por tantos críticos referente al Rey como símbolo de la justicia; también, dicho sea de paso, se viene abajo la sugerencia de Rohland de Langbehn relativa a que el personaje se ha movido con la oculta esperanza de que los jueces determinen el menor castigo para Mirabella;³⁷⁰ por el contrario, con lo visto se descubre que implícitamente desea la muerte de ella para lograr el triunfo masculino.

Otro aspecto que conviene señalar es que el viso de parcialidad genérica que se nos presenta en el Rey, es una de las características que el autor atribuye a los seres humanos no enamorados y que evidencia en este segmento con las acciones de las damas y de los caballeros. Si Grisel y Mirabella defienden al sexo opuesto en virtud del amor, "cada uno" de los demás individuos, por el contrario, "es más obligado a sí mismo que a otro", según se externará con claridad en voz de Braçayda (p. 356). Este problema de preferencia por el propio género sexual ciertamente se explota en *Grisel y Mirabella* y, además, ayuda a explicar ciertas conductas que en la obra observamos (como el de la vengaza femenina); pero, a la vez, introduce mucho ruido en lo que toca a la interpretación. En efecto, incide --por ejemplo-- en nuestro juicio sobre la

³⁷⁰ Vid. Régula Langbehn-Rohland, *Zur Interpretation der romane des Diego de San Pedro*. Carl Winter, Heidelberg, 1970, p. 59.

propiedad del proceso y sobre todo de la sentencia; si los jueces son varones --como Flores hace decir a Braçayda--, y en cuanto tales probablemente apoyan a sus congéneres, ¿es justa la decisión tomada? Por otro lado, quiero mencionar que la idea de la propia conveniencia --si bien atribuida a la pasión-- ha estado presente antes; fundamentalmente, en el seguimiento de la princesa por parte de los hombres. Entonces, la solidaridad masculina sólo se presenta para vencer al adversario genérico, pero cuando el interés es para ganar para sí a una mujer, de hecho tal solidaridad no existe: ya vemos como se matan los caballeros, ya vemos que el Rey no quiere dar en matrimonio a su hija, ya vemos el odio del maestra sala contra Grisel. Ésta es una muestra más del mundo absurdo que dibuja Flores. Dominado por seres egoístas que buscan triunfar sobre lo que consideran es su oponente, no se provoca otra cosa que el sometimiento, el malestar, la violencia y la muerte.

Comento, ahora, aspectos concernientes a los abogados elegidos. Y empiezo por Braçayda, la defensora de las mujeres, quien es caracterizada de la siguiente forma:

[...] una dama de las más prudentes del mundo en saber y en desemboltura, y en las otras cosas a graciosidad conformes; la qual, por su grande merecer, se havía visto en muchas batallas de amor y casos

dignos de grande memoria que le havían acahecido con grandes personas que la amavan y pensavan vencer, pero no menos le ayudava discreción que saber (p. 342).

El personaje originalmente pertenece a la popular leyenda troyana,³⁷¹ pero fue tal el éxito de su historia en la Edad Media, que éste verdaderamente se convirtió en un "autonomus character" --para usar, con Barbara Weissberger, la expresión técnica.³⁷² Si bien hubo escritores que trataron a Briseida como "a wronged, long-suffering, and constant woman, and ascribed all her unhappiness to the mad and unreasonable jealousy of Troilus",³⁷³ era prácticamente un lugar común --incluso

³⁷¹ Ésta se da a conocer a través de varios textos, pero ya en el otoño medieval principalmente vía los siguientes canales: *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure y la *Historia destructionis Troiae*, de Guido delle Colonne --que muestran influjos de los apócrifos Dares y Dictys-- (vid., para mayores datos, A. Deyermond, *La Edad Media*, pp. 288-289). De las dos obras mencionadas se hicieron varias versiones y traducciones libres; en España se documentan a partir del siglo XIV (vid. B. Matulka, *op. cit.*, p. 89), aunque la leyenda ya era ampliamente conocida.

³⁷² "Authority figures in *Siervo libre de amor* and *Grisel y Mirabella*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 9 (1982), 259. El nombre de la heroína presenta variaciones; el más usual es, desde luego, "Briseida", pero también "Griseida" (Boccaccio), "Cryseyde[a]" (Chaucer) --o "Cresida", en su forma más moderna"--, "Breçayda" (*Crónica troyana* de origen gallego, Rodríguez del Padrón, Santillana, etc.), y algunos otros además del de "Braçayda", de nuestro autor. (Vid., entre otros, B. Matulka, *op. cit.*, p. 88, nota 4).

³⁷³ B. Matulka, *op. cit.*, p. 89.

antes de Chaucer-- considerarla como una mujer bastante mudable en lo que toca al amor. Ésta es, pues, la característica más destacada que la tradición atribuye al personaje; pero también se le adjudican otras: la belleza, la elocuencia y la inteligencia. De entre los contemporáneos hispanos de Flores, hay quienes explotan --además de la idea de su belleza-- la consideración de su inteligencia; así, el Marqués de Santillana apunta, en su *Triunfete de Amor*, "vi la discreta troyana" (v. 135),³⁷⁴ o bien Rodríguez del Padrón la muestra brillante en la elocuente defensa de su inocencia.³⁷⁵ Y aquí se halla el rasgo de su facultad oratoria, junto con otro que es el de ser abogada de sí misma. Gómez Manrique, por su parte, en *Batalla de amores* la hace líder de las mujeres, en la lucha en la que logran dominar --aunque, parece, sin ganar--

³⁷⁴ *Canciones y decires*. Ed. de Vicente García Diego. Espasa-Calpe, Madrid, 1973, p. 52.

³⁷⁵ *Vid.* la correspondencia Troilos-Breçaida que aparece en el *Bursario*. César Hernández Alonso la incluye en su edición de las *Obras completas* de Rodríguez del Padrón, por ser estas epístolas creaciones originales del autor (*vid.* pp.363-380). Cabe señalar, por otro lado, que si el escritor gallego parece salvar a Briseida, el catalán Fra Rocaberti la hunde y la manda al infierno por su facilidad para enamorarse y desenamorarse (*vid.* lo dicho por B. Matulka sobre el poema *Gloria d'Amor*, en *op. cit.*, p. 90).

al adversario genérico.³⁷⁶

Flores, ciertamente, toma muchos de los anteriores aspectos para crear a su propia Braçayda. En el texto transcrito marca su belleza e inteligencia, elementos ambos que indiscutiblemente se asocian con la figura literaria. Subraya que posee las características de ser una dama informada y desenvuelta, además de muy conocedora del tema amoroso, pues se ha visto en muchas "batallas de amor". Este último punto, según es expresado en la cita, es bastante ambiguo como para de él aducir una clara referencia a la inconstancia amorosa, pero el que se la señale como una mujer muy experimentada, podría ser un guiño tendiente a producir en ciertos receptores la asociación con el rasgo tan ampliamente tratado y, por tanto, casi tópico del personaje. Lo que va a ser claro es que la mujer no está enamorada, hecho que quizá indique que --por lo menos-- no fue constante y, por lo mismo, no supo del verdadero amor. Pero hay más, según se evidenciará en páginas posteriores de la obra: es completamente parcial en relación con el género femenino, y odia al contrario. Estos aspectos de su carácter ya se sugieren en el segmento que analizo:

[...] la movería el general amor de las mugeres todas y sólo aquell desseo

³⁷⁶ Consulto el --un tanto ambiguo-- poema en la edición de R. Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano...*, t. II, núm. 365, pp. 45-47.

de salvarlas de quantas malicias los hombres contra ellas dezían (p. 343).

Como se observa, a través de las especificaciones de la inteligencia, el saber, la oratoria, la desenvolutura, la experiencia, el partidatismo hacia las mujeres y la inquina contra los hombres, Flores dibuja un personaje idóneo para pelear con solidez contra los argumentos más desfavorecedores del sexo femenino y su interrelación con el género opuesto. Sin embargo, Braçayda en absoluto es idónea para representar el sentir amoroso de Mirabella. En efecto, si una pretende demostrar la 'culpa' femenina, la otra busca probar la inocencia de las mujeres; si una es constante, la otra tal vez no lo haya sido; si una, pues, ha conocido el amor verdadero, la otra no lo ha hecho; es más, si una ama en realidad, la otra aborrece.

El mismo contraste irónico que vemos entre Mirabella y Braçayda, lo hay entre Grisel y su abogado, personaje éste que "es metónimo de las *Coplas* de Torrellas real",³⁷⁷ lo que constituye una novedad en la narrativa del siglo XV, como lo ha hecho notar el citado erudito inglés. Así, pues, como bien lo vio Deyermond, Flores en buena parte basó su caracterización del defensor de los hombres en la triste fama

³⁷⁷ Alan Deyermond, "Las innovaciones..." (en prensa).

que se ganó el poeta catalán Pere Torroella (o Pedro Torrellas)³⁷⁸ con sus *Coplas de maldezir de mugeres* (o *Coplas de las calidades de las donas*),³⁷⁹ e incluye elementos de dicha sátira misógina, que "transforma en argumentación en prosa en el debate".³⁸⁰

Para Salvador Miguel, el *Maldezir* refleja "un fino conocimiento de la mujer, ya

³⁷⁸ Señalo las dos formas más populares como se le conoce, pero hay otras. "For example, in the *Cancionero Catalán de la Biblioteca de Zaragoza*, alone, his name appears as: Torrella, Torroella, Torrelles and Torrellas". (B. Matulka, *op. cit.*, p. 96, nota 2). Nace alrededor de 1413, y florece literariamente entre 1436 y 1486; destaca asimismo por sus actividades políticas, diplomáticas y militares. Para una biografía abreviada, véase *ibid.*, pp. 95-101, así como el trabajo de Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El "Cancionero de Estúñiga"*. Alhambra, Madrid, 1977, pp. 222-227.

³⁷⁹ "Cerca de una docena de cancioneros manuscritos las acoge" (Nicasio Salvador Miguel, "La tradición animalística en las *Coplas de las calidades de las donnas*, de Pere Torrellas", *El Crotalón*, 2 (1985), 215). Se encuentran en el *Cancionero Herberay des Essarts*, con el primer título anotado, y en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, con el segundo --por mencionar sólo dos textos--; prácticamente todas las ediciones modernas de poesía cancioneril del siglo XV contienen alguna versión del poema, y digo alguna, pues así como hay variación en el título, también se presentan diferencias en el número y ordenamiento de las estrofas. La fecha de composición es ca. 1457, probablemente cuando residía en Nápoles: por 1456, según Peter Cocozzella ("Pere Torrella: Pan-hispanic poet of the Catalan Pre-Renaissance", *Hispanófila*, 86 (1986), 6); antes de 1458, de acuerdo con Martín de Riquer (cit. en *idem*) y con N. Salvador Miguel ("La tradición...", p. 215).

³⁸⁰ A. Deyermond, "Las innovaciones...". (Remite a B. Matulka, *op. cit.*, pp. 148-157).

que [...] la misoginia [...] responde a una observación repetida en ámbitos geográficos y culturales varios, sobre la naturaleza femenina",³⁸¹ lo que dice mucho sobre el propio crítico, que parece haber sido desafortunado en el trato con quienes no son de su sexo. De hecho, sorprende un poco la notoriedad que alcanzó Torrellas en virtud de este poema, pues si bien no hay en éste "banal and uninteresting verses" --contra la opinión de Whitbourn--,³⁸² tampoco su contenido es tan excepcional --habida cuenta la existencia de muy trabajados documentos misóginos-- como para haber desatado la rabia de tantos escritores que lo hicieron blanco de sus ataques y que respondieron manifestando la cortesía obligada hacia la mujer según el código amoroso --con lo que a su vez quedaban como refinados y leales amadores.³⁸³ Cocozzella da una buena razón para explicar dicho renombre tan negativo: "Torroella was more

³⁸¹ "La tradición...", p. 216. Repite lo de la "fina observación de la mujer", e incluso habla de "sutil penetración psicológica", en *La poesía...*, pp. 228-229.

³⁸² *Op. cit.*, p. 30.

³⁸³ Sobre el poeta y, sobre todo, las contestaciones que su *Maldezir* provocó, consúltese a Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, t. I. Fratelli Bocca, Torino, 1929, pp. 319-330; también véase a B. Matulka, en *op. cit.*, pp. 108-137, así como *Poesía femenina...*, pp. 142-151. Torrellas decidió arrepentirse públicamente --aunque no sinceramente--, de ahí su *Razonamiento [...] en deffensión de las donas*, falsa palinodia que en nada le sirvió para mejorar su imagen.

vulnerable to criticism than his contemporaries because his fame had made him more visible in literary circles and his many achievements had gained for him a precarious prominence".³⁸⁴

Con la reputación ganada por el Torrellas de carne y hueso en virtud de su *Maldezir*, mencionarlo en el contexto en que lo hace Flores implica remitir automáticamente al misógino. Por ello, en el segmento que estudio, no se hace necesario explicitar tal característica, de ahí que el escritor prefiera incorporar --en la voz de su Auctor-- un comentario que en forma indirecta la señala:

[...] hun special hombre en el conocimiento de las mugeres y muy ozado en los tratos de amor y mucho gracioso como por sus obras bien se pruevava (p. 342).

Creo que la mayoría de los receptores coetáneos entendían los enunciados primero y tercero de esta cita de manera irónica; esto es, que Torrellas es especial precisamente por su antifeminismo extremo, y que su gracia resulta abominable. Pero hago notar que la forma de expresión es intencionalmente ambigua, con lo que queda abierta la posibilidad de que el poeta realmente conozca a las mujeres, a la vez de que haya una suerte de alabanza a la calidad de su sátira. Flores, pues, hace uso de la adversa fama

³⁸⁴ Art. cit., p. 6.

del escritor catalán para obligar a una interpretación irónica, con lo que salva a su narrador (y a él mismo) de ser igualmente tachado de misógino; pero no renuncia del todo a que el sentido literal pueda ser tal --aunque la responsabilidad igualmente cae en el Auctor. Además de emplear la misoginia de Torrellas, en el enunciado intermedio nuestro autor decide caracterizarlo como "muy ozado en los tratos de amor", lo que habla de falta de respeto, hipocresía e inconstancia. Dicho sea de paso, habrá una congruencia en la caracterización en lo que resta de la obra, pues todos los aspectos aquí señalados serán corroborados por las palabras y acciones del personaje.

Como se ve, Torrellas nada le pide a su oponente en el juicio, pues asimismo es 'experimentado' y, además, manifiestamente misógino. Se supone, entonces, que ha de defender con destreza la causa masculina, la cual es ajena a quienes en verdad aman y absolutamente contraria a la de Grisél. De hecho, como ya lo he señalado, buscará lo que Mirabella pretende; pero sus argumentos sobre las mujeres no reflejan a la princesa --aunque a veces coinciden con lo por ésta tramposamente ha dicho en el *Combat*. Lo mismo puede expresarse de los de Braçayda, que no hacen relación con lo que ha demostrado el caballero enamorado. El juicio, en lo que toca a los amantes, aparece así como algo que habrá de ser a todas luces injusto, pues los abogados, opuestos a lo que son sus defendidos, no los representan; tampoco conocen el

284.

verdadero sentir de quien, indirectamente, habrán de condenar (Mirabella o Grisel). Pero no sólo es injusto para los amantes, sino que el mismo debate adquiere invalidez dada la expresa parcialidad de los abogados y otros aspectos de sus vidas personales.

Veamos lo que al respecto nos dicen dos estudiosas de *Grisel y Mirabella*:

[...] the authority of Torrella and Breçayda derives to a great extent from the author's and reader's shared knowledge of their "history", but that knowledge now serves to place in doubt their moral status and their credibility.³⁸⁵

[...] this debate is sematically "overdetermined". That is, neither opponent can speak objectively.³⁸⁶

Sin embargo, de la viciada disputa habrá de salir una sentencia y una nueva ley; y esto, simplemente, es terrible.³⁸⁷ Quiero hacer notar, de nueva cuenta, que Flores

³⁸⁵ Barbara Weissberger, "Authority figures...", p. 260.

³⁸⁶ Marina Brownlee, art. cit., p. 120.

³⁸⁷ Es evidente la importancia que, para el caso de los amantes, tiene la disputa entre Torrellas y Braçayada; también, para lo que sucederá después, y en fin, para todo el juego de ideas que se da en la obra. No obstante, es sólo una parte, si bien fundamental para comprender a *Grisel y Mirabella* en su **totalidad**. Jorge Checa ha hecho una importante prevención: "el debate [...] no ha de interpretarse fuera del contexto ficcional que lo delimita. Si lo hacemos, corremos el riesgo de asumir que el marco [que yo no llamaría así] no es sino una excusa para la presentación de este (continúa...)

demuestra la falibilidad del debate como medio para descubrir la verdad. El Combate y lo dicho sobre el enfrentamiento entre Torrellas y Braçayda muestran que las palabras --no obstante la posible construcción de lógica impecable-- están al servicio de lo que cada oponente pretende según es su sentir y personalidad. Puede optarse por no tomar decisión alguna, pero entonces no se resuelve nada como en el Combate; puede, por el contrario, darse un veredicto, pero éste --ante la imposibilidad de una certeza-- puede ser sólo premio a la interesada elocuencia (y quizá empeore las cosas: ya vemos el final de la ficción).

Ha habido críticos que se han preguntado qué pretendía Flores al elegir como abogados a figuras (literaria una y real la otra) que tenían reputaciones bien establecidas y conocidas por la mayor parte del público coteáneo. Para Barbara Weissberger, el escritor "places these mock-authority figures in the midst of the love

³⁸⁷(...continuación)
debate". (Art. cit. p. 372). Como excusa lo han visto, entre otros, Pedro Bohigas Balaguer ("la acción sirve de pretexto para un prolijo debate sobre las mujeres") y Pamela Waley ("None of these points raised is relevant to the story of Grisel y Mirabella, whose fate is reduced to the mere pretext for this debate"). (La cita de Bohigas en "La novela caballeresca, sentimental y de aventuras", en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Dir. de Guillermo Díaz-Plaja. T. II: Barna, Barcelona, 1951, p. 207. La de Waley en "Love and honour...", p. 266).

story of Grisel and Mirabella so as to undermine its high seriousness and idealism".³⁸⁸ Antony van Beysterveldt, por su parte, afirma en relación con los rasgos del carácter de Torrellas que éstos conducen a dar el verdadero sentido de la disputa: "se trata de un desmantelamiento del edificio poético del amor cortés".³⁸⁹ Finalmente, María Eugenia Lacarra piensa que el escritor se proponía, por un lado, "descalificar el debate tan en boga en su tiempo sobre la «querelle des femmes» acusando y ridiculizando a detractores y defensores de la mujer por su duplicidad",³⁹⁰ y por otro lado, la "irónica fusión de los planos realidad-ficción" lograda en virtud del empleo de estos personajes, en parte sirve para "manifestar el carácter libresco del amor cortés".³⁹¹

Desde mi perspectiva, Juan de Flores establece el contraste irónico entre los

³⁸⁸ "Authority figures...", p. 260.

³⁸⁹ Art. cit., p. 8.

³⁹⁰ "Juan de Flores y la ficción...", p. 225. "La *Querelle des femmes* fue un movimiento intelectual reivindicativo y de debate que surgió en la Europa feudal tardía en fecha incierta. Estaba ya formado en el siglo XIV y en él participaron tanto hombres como mujeres. Le dio forma definitiva y contenido feminista Christine de Pizan (1364-1430)". (María-Milagros Rivera, "El cuerpo femenino y la «querella de las mujeres» (Corona de Aragón, siglo XV)", en *La Edad Media*, t. II de la *Historia de las mujeres en Occidente*, p. 598).

³⁹¹ "Juan de Flores y la ficción...", p. 226.

abogados y la pareja de amantes con varios propósitos. Uno de ellos sería la afectación del *pathos* del público receptor, pues éste de antemano sabe que la pareja --con semejantes defensores y acusadores-- está condenada a la incomprensión y a la injusticia. La oposición, por otro lado, subraya la diferencia existente entre quienes están enamorados y quienes aborrecen al sexo opuesto; ello, en mi opinión, no mina el discurso amoroso cortés, sino que lo exalta. Y esto además lo logra en virtud de que, como lo he mencionado, el amor de la pareja parece casi la excepción de la regla, con lo que se hace privilegio de muy pocos, de sólo una pequeña élite superior --de la que el autor forma parte, como vimos cuando traté la carta-dedicatoria.³⁹² Pero hay que llamar la atención sobre este carácter excepcional, que viene a revelar que Flores no cierra los ojos ante la fuerza de la realidad que se impone: el amor cortés no es lo que priva en el mundo. La fusión de un personaje de la Antigüedad con uno que vivió en la época del escritor,³⁹³ no tiene como uno de sus objetivos exponer la

³⁹² *Vid. supra* pp. 144-145.

³⁹³ Para Pamela Waley, Torrellas "plays a part in which suggest that he was still alive when it was written" ("*Cárcel de Amor* and...", p. 340; *vid.*, también, p. 348). Una insinuación similar la hizo antes Charles V. Aubrun en su "Introduction" a *Le chansonnier espagnol d'«Herberay des Essarts» (XVe siècle)* (Féret et Fils, Bordeaux, 1951, p. xlix). El hecho sería bastante probable de ser cierta la nueva fecha de redacción propuesta por Parrilla y por Gwara.

procedencia libresca del amor cortés, sino de toda la ficción: *Grisel y Mirabella* es una historia que no es real, pero ello no implica que no haga referencia a la 'realidad'. De considerar que el amor entre los protagonistas no es plausible en la vida de todos los días, habría que aceptar entonces que es igualmente improbable lo expuesto por Torrellas y Braçayda en su debate. ¿Por qué hacer una afirmación para una parte de la obra y no para toda? Los personajes son ficticios y Flores no pretendía otra cosa, es más, evidencia que ello es así; sin embargo, busca que representen conductas que tienen validez en el contexto cultural en el que vive, que dicen algo a sus receptores coetáneos.³⁹⁴ Concuero, pues, con Lacarra en el sentido de que nuestro escritor marca "la pretensión literaria de veracidad histórica que tiene el llamado género sentimental",³⁹⁵ pero hago hincapié en que esto no conlleva la falsedad de las ideas con las que se juega: paradigmáticamente, se asocian con el mundo y la cultura de la época.

En lo que concierne a la opinión de la investigadora española relativa a que

³⁹⁴ El propio escritor se presenta, en su carta-dedicatoria, como amante cortés, hecho que se contrapone a la idea de que quisiera demostrar el carácter libresco de tal tipo de amor.

³⁹⁵ "Juan de Flores y...", p. 226.

Flores descalifica los debates sobre las mujeres, me interesa puntualizar que, en el de Torrellas y Braçayda, no aparece la visión cortés --no pocas veces presente en esos debates. Van Beysterveldt lo ha notado:

Sin poder apelar a los valores redentores para la mujer que se hallaban realizados en la teoría del amor cortés, Braçayda no tiene otro recurso que aceptar los términos y el tono que Torrellas pone al debate. Son los términos y el tono de la nueva concepción naturalista de la mujer y del amor [...].³⁹⁶

Así, pues, el debate entre los abogados --que no es sólo sobre las mujeres-- se da en un contexto ajeno al cortés, que aparece como el generalizado, y que se redacta con visos de realismo. La conducta amorosa cortés, con el matiz que Flores le da, hay que buscarla en los amantes --contrapuestos a la de Torrellas y Braçayda y a la de los ejemplos que aducen. Por otro lado, si las disputas de hecho se hallan descalificadas en *Grisel y Mirabella*, el debate sobre la condición tanto del género femenino como la del masculino, que a mi juicio sí se halla expuesto, debe entenderse en toda la obra. Y en este sentido pienso que ambos géneros quedan muy mal parados, pero más aún

³⁹⁶ Art. cit. p. 9. Parece, aquí, que el personaje es un ente vivo, y pues no. Flores, en mi opinión, no pretendió hacer que Braçayda adoptara un discurso cortés. Es más, hace que sus abogados adopten una visión oficializada y vean la relación entre el hombre y la mujer como "pecado" (B., p. 347), "desonesta" y "torpe" (T., p. 346).

el femenino. El autor, en esta conceptualización pesimista del ser humano, sólo salva a los amantes que adoptan una conducta cortés, esto es, únicamente a Mirabella y a Grisel (y más a éste); pero los condena a la muerte. En general, la visión que presenta de hombres y mujeres es la de ocultos antagonistas que, no obstante, se afanan en estar juntos; buscan sus propios intereses y quieren ejercer algún tipo de dominio sobre el género opuesto. Y así cierra el segmento que he venido comentando, con las damas en favor de Braçayda --a quien adulan con "fiestas"-- y los caballeros en favor de Torrellas --a quien adulan con lo mismo, más "dádivas y valerosas joyas" (p. 343) (¿son más materialistas los hombres?). Veamos a estos últimos:

[...] dávanle [a Torrellas] grande cargo que en la honra de los hombres mucho mirasse, que si de allí quedassen condenados, para siempre con las mugeres quedavan perdidos; principalmente algunos cavalleros de aquella tierra a quien continuo crecía enemiga con Mirabella, porque su grande beldad havía sido causa como muchos se havían perdido en la requesta y seguimiento famoso de aquella amorosa batalla (p. 343).

Se evidencia, en esta cita, las relaciones de poder a las que hice referencia. Asimismo, aparece de nueva cuenta la 'culpabilidad' de la princesa. Pero debe tomarse en cuenta que se narra la perspectiva masculina, lo que en un sentido revela que en la mayoría de los hombres no hay ni cortesía ni generosidad hacia el otro sexo; no hay, pues, el

feminismo propio de los corazones nobles, que proclamaba el amor cortés. También se expone claramente que los caballeros siguieron y requirieron a Mirabella, esto es, que tuvieron una parte ciertamente activa en la pretensión de amores; pero el egoísta interés genérico se advierte y quizá se subraya, al atribuir éstos la desgracia exclusivamente a la dama, sin hacer que la propia acción tome alguna parte en la 'culpa'. Esto, desde luego, encendería a las posibles receptoras en la discusión sobre el que parece irresoluble punto de la responsabilidad en la provocación amorosa.

En lo que concierne a las damas de la corte, la parcialidad genérica sólo se relata de pasada; de hecho, el autor enfoca la atención en la Reyna, y de ésta destaca no un afán por defender a las mujeres en general, sino el lógico deseo de salvar a la propia hija (sin que con ello afirme que el primer aspecto no se sobrentienda). Así, pues, Flores se preocupó por marcar en el personaje el rasgo de madre amantísima, atributo éste que se explotará y que tendrá funcionalidad semántica en el texto. Y ya que menciono a la Reyna, hay en el segmento lo que luego sabremos fue una ironía trágica: ella, con las seguridades que le ha dado Braçayda, "sin temor de la muerte y danyo se consolava" (p. 343). Mirabella será condenada a muerte contra lo que la Reyna creía, y el lector (o escucha) --antes de las súplicas de ésta, del debate con su esposo y del desesperado *planctus*-- sabrá del dolor de la madre.

No quiero concluir el apartado sin subrayar el ingenio de Flores que juega con referentes literarios, vuelve ficticio a un ser real y confunde los planos ficción-realidad. Y para ello, es necesario hablar nuevamente de los abogados. En nuestro autor hay un gusto por la manifiesta intertextualidad; en efecto, toma de otras obras personajes y emplea algunos de los elementos por éstas establecidos para crear los suyos, de lo que resultan personajes con nueva vida pero en relativa dependencia de la anterior. Así tenemos, por ejemplo, a Fiometa, así a Medea y así a la que aparece en el texto que analizo: Braçayda. En evidente ruptura con convenciones literarias, el escritor asocia esta figura femenina de procedencia libresca con otra con la cual no casa temporalmente: Torrellas, quien es real, pero que Flores decide ficcionalizar. Dicho sea de paso, si bien el escritor --como lo ha notado Lacarra-- no es el primero que menciona en sus obras a personajes ficticios o históricos, sí lo es en recrearlos literariamente, "convirtiéndolos en personajes indispensables para la acción".³⁹⁷ Y otro aspecto digno de notar: el empleo que se da en la ficción de elementos reales. Hago referencia a que el personaje de Torrellas menciona sus anteriores escritos que obviamente son los del de carne y hueso: "[...] y por esto como ya otras veces dixe

³⁹⁷ "Juan de Flores y la ficción...", p. 225:

en alguna obra mía [el *Maldezir*], soys lobas en scojer" (p. 354), o bien, "[...] el arenga desto a mis trobados renglones lo refiero" (p. 352). A que el narrador, como se vio en el segmento, conoce los textos del Torrellas real que se ficcionaliza: "mucho gracioso como por sus obras bien se pruevava" (p. 342). Y a que Braçayda es, asimismo, lectora de tales: "ansí que crehet [Torrellas] que venistes a fazer emienda de las cosas por vos contra las mugeres compuestas" (p. 344).³⁹⁸ Flores, pues, según explica Lacarra

no sólo equipara en el mismo plano de ficción a un famoso personaje literario con un autor coetáneo, sino que además coloca a Braçayda [y a su narrador, digo yo] en el mismo plano de realidad que a sus lectores externos, pues todos ellos son lectores de Torrellas. Con ello generaliza la equiparación ficción-realidad involucrando en su juego a unos lectores que se ven transportados por el ingenio de Flores al plano ficticio de los personajes mientras que éstos adquieren visos de realidad por el movimiento inverso. Braçayda [y el Auctor] conoce[n] las obras de Torrellas como los coetáneos de Flores, coetáneos que a la vez reconocen en ella al conocido personaje literario. Este juego que difumina y encubre las diferencias entre ficción literaria y realidad externa,

³⁹⁸ Según B. Weissberger, Flores adapta de Rodríguez del Padrón "[the] technique of mingling fact and fiction in his authority figures", y ello se aprecia en las referencias que Torrellas hace a su *Maldezir*. ("Authority figures...", p. 260).

convierte a personajes literarios y a personajes reales en entes simultáneamente ficticios e históricos. Por medio de él Flores subraya el poder de la palabra escrita y muestra la facilidad con que por medio de ella se puede estar en ambos lados del juego que inventa.³⁹⁹

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 226.

PROCESO Y SENTENCIA

Bajo este título estudio aquello que me parece más destacado de la que podría verse como una extensa unidad conformada por un *transitus* al debate entre Torrellas y Braçayda, los ocho segmentos argumentativos de éste, la breve *narratio* que informa de la sentencia y que conduce al discurso apostrófico --también incluido-- titulado "Appellación de Braçayda". Y empiezo por el *transitus*, que marca un salto temporal en la historia y especifica el momento previo al enfrentamiento entre los abogados:

Después que el día del plazo fue allegado par al examen del pleyto, en una muy grande y maravillosa sala fueron unas muy riquas gradas compuestas do los iuezes en iuizio se ansentaron, los quales fueron elegidos por personas de mucha consciencia y sin sospecha, con solennes iuramentos que fizieron de iuzgar según fuesse su más claro parecer. Y a la huna parte de la sala stavan la Reyna con infantas y damas y otras donzellas, que para ver y oýr fueron iuntadas allí, y a la otra parte el Rey con grande multitud de gentes; y a la postremera grada stava Mirabella, que veýa a Braçayda por su avocada, y Torrellas con Grisel. Y lugo dexaron de tanyer un alto son de trompetas, y todos

guardando y dando silencio, en tal manera comienza Braçayda su razón contra Torrellas: (pp. 343-344).

En esta cita a todas luces se advierte el gusto por la ceremonia y la magnificencia que con exageración privó en el otoño medieval. En efecto, así lo demuestra Johan Huizinga en su excelente libro, donde hallamos ejemplos de extremos formalismos como el siguiente:

[...] Dos o tres veces por semana [Carlos el Temerario] daba [...] una audiencia pública [...]. Todos los nobles de su casa debían estar presentes y ninguno osaba faltar. Separados cuidadosamente conforme a su rango, permanecían sentados a ambos lados del paso libre que conducía a la elevada silla del duque. Arrodillados a sus pies estaban los dos *maîtres des requestes* el *audiencier* y un secretario [...].⁴⁰⁰

Estos rituales complicados y la dispendiosa ornamentación hacen que los acontecimientos públicos se conviertan en una suerte de espectáculo; además,

[...] aquel aparato de bellas y nobles formas de vida alberga un elemento litúrgico que ha elevado el valor de las mismas a una esfera cuasireligiosa. Sólo este elemento puede explicar la extraordinaria importancia que no sólo en la última Edad Media se ha concedido

⁴⁰⁰ *Op. cit.*, p. 60.

siempre a todas las cuestiones de jerarquía y de ceremonial.⁴⁰¹

Flores incorpora la narración de la ceremonia legal, que no extrañaría al receptor coetáneo, con diversos propósitos. Por ejemplo, a través de la especificación del porqué fueron elegidos los jueces y la de su juramento, crea la idea de la honradez de éstos; así pues, nosotros 'entramos' desprevenidos al debate. Pero, mediante la voz de Braçayda, en ciertas ocasiones se cuestionará nuestra inducida percepción para, al final --ya en la "Appellación"-- ponerla abiertamente en duda. Así, pues, este elemento de la ceremonia va a servir para violentar un contraste, para que sea mayor la alienación provocada en el público lector o escucha, y para alcanzar ambigüedad --como era el deseo del autor-- en lo que concierne a lo adecuado de la sentencia (por lo menos en lo que toca a la más grave 'culpabilidad' del sexo femenino). La distribución de la nobleza, tan común en estos sucesos, es significativa. Con ella nuevamente se marca la asociación genérica: es evidente la de la Reyna con las mujeres; la del Rey con los hombres, sin embargo, no se hace de manera explícita, sino que se deja a que se sobrentienda. Y es que Flores no pretende ser claro en relación con su personaje del Rey, o en otras palabras, dice de él sin decir, nos crea

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 63.

problemas, nos engaña a la vez que nos revela. Pero, en fin, en la cita el hecho es que este "justo" soberano no está solo (y podría haberlo estado), sino que se halla del lado de lo que se comprende son hombres (no hay otra posibilidad: las mujeres están agrupadas). La distribución abogada-defendida enfrentada a la misma pero del género opuesto, dibuja irónicamente los contrastes anotados que se dan entre los personajes y que ya han sido percibidos.

Hay otro 'ritual' en la unidad, que aparece después del debate en el segundo --breve, pero intenso e importante-- segmento narrativo:

[...] Y vistas por los iuezes las razones de ambas partes, tomaron determinación para dar la sentencia. Los quales, ya después de cumplidos, vinieron cubiertos de luto y unas espadas manzilladas de sangre en sus diestras manos, con otras muchas serimonias segund en aquella tierra se acostumbra. Y eran dotze iuezes, los quales dieron sentencia que Mirabella muriesse; y fundaron por muchas razones ser ella en mayor culpa que Grisel. Y como en presencia de la Reyna, delante sus damas, fuesse condenada a muerte, las voces que scomençaron a dar ponían tal tristeza en los ánimos que parecía el sol scurecerse y el cielo querer dello tomar sentimiento. Y así como Braçaya vyo baxo su partido, movida de piedad por la muerte de Mirabella, en tal manera appellando ante la maiestat de Dios como soberano iuez de los hombres, clama y quexa: (p. 355).

Creo que resulta claro que Flores quería crear un fuerte efecto patético, y que éste incidiera a la vez en el tema de lo justo o injusto de la sentencia. En la cita, donde he obviado las líneas de engarce con la disputa, lo primero que leemos es el ritual propiamente dicho. De éste, quiero destacar la caracterización visual de los jueces, que simbólicamente --y en forma dramática-- anuncia que se habrá de punir con la muerte. La violenta sanción está representada, en el sentido más inmediato, por las espadas mancilladas;⁴⁰² ello no obsta para que a éstas se le asocien otras interpretaciones --inducidas por los sucesos fabulísticos--, cuya plausibilidad se halla en función del receptor. Así, alguien podrá ver una expresión del falo más la desfloración, símbolo de la unión carnal relacionado con el primer significado visto: el castigo mediante la muerte (con esto estaríamos ante la idea de la transgresión y su consecuencia). Las espadas sangrantes, que representan el castigo --y que por ello habrá luto (primer sentido del vestuario)--, implican el poder aniquilador del aparato

⁴⁰² La representación no resulta inusitada. La espada, como Mosén Diego de Valera lo asegura, es símbolo de que se va a hacer justicia. Ello lo dice en relación con la espada que llevaba Gutierre de Cárdenas en la proclamación de Isabel como reina de Castilla, emblema que fue censurado por varios (aduciendo que las mujeres no tienen derecho a juzgar). Lo que busca Flores con el 'adorno' de la sangre es producir un efecto patético, que a la vez subraya el tipo de justicia que se hará. (Sobre lo expuesto en la crónica de Valera, *vid.* F. Díaz-Plaja, *op. cit.*, p. 178).

judicial como forma de hacer un acto justo;⁴⁰³ pero se va a disparar, por diversos elementos del contexto discursivo, el aspecto contrario: cometer una injusticia. Y, derivado de esto, en otro nivel paradigmático se tiene asimismo una doble vertiente: la vuelta al orden y la tranquilidad social, o la continuación del desorden y la destrucción.

Desde mi perspectiva, la noción de la injusticia realizada se impone en este segmento así como en el de la "Appellación". En primer lugar, porque Flores --como si quisiera crear un *shock* mayor-- en ningún momento conduce a su narrador a indicar que las mujeres son más culpables que los hombres (que fue lo que se debatió) y que de ahí resulta Mirabella condenada, sino que específicamente se refiere a la princesa; y de ésta, no pensamos que haya deseado amar más que Grisel, y sabemos que su sentimiento no es negativo, por el contrario, es intenso hasta el autosacrificio. En segundo lugar, porque, si bien se nos dice que "por muchas razones" **Mirabella** es más

⁴⁰³ Coadyuva a esta idea que las espadas son sostenidas en las "diestras manos", lado que --además de poseer un sentido activo-- se asocia con lo favorable y positivo. (*Vid.* Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 407-410, entrada "Derecha, izquierda"). También la puntualización de que (como los apóstoles, los sectores del cielo, los signos zodiacales, los meses, las tribus de Israel, los frutos del árbol de la vida, las puertas y las bases de la Jerusalén celestial, etc., etc.) son doce los jueces (*vid. infra* p. 305 nota 409), número tópico en la Edad Media pero que, no por ello, ha perdido en simbolismo; destaque, sobre todo, que es el del pueblo elegido, el de la totalidad equilibrada, el del triunfo de la Iglesia. (*Vid. ibid.*, "Doce", pp. 423-425).

culpable, no se nos aclara cuáles; y nosotros carecemos de alguna que sea realmente válida. Si nos basamos exclusivamente en lo dicho en el debate sobre las mujeres (Flores deja que se sobrentienda que lo hagamos, pero no se alude a éste en el segmento), tampoco encontramos una mayor culpabilidad femenina, esto es, que sea clara y contundente. En tercer lugar, por el cuadro de dolor que nos dibuja el autor, que habla del sufrimiento materno, de la sinrazón que perciben las damas, de que se acaba con una vida humana en plenitud de juventud y belleza --más sangre real. Este cuadro, en un momento histórico donde se vive con profundidad la emoción --y esto es un valor cultural--, seguramente ha de haber causado un fuerte impacto en el público coetáneo; como dice Huizinga,

El horror a la muerte, el arraigado sentimiento del parentesco, la íntima adhesión al señor, hacían del fallecimiento de un príncipe un suceso verdaderamente conmovedor.⁴⁰⁴

Hay que agregar la idea de tristeza generalizada, que se compara con una imagen bellísima de procedencia cristiana, lo que es en verdad importante. Efectivamente, en varios receptores dicha imagen puede producir --sea o no de una manera consciente-- la asociación Jesús-Mirabella: Muere Cristo, culpado injustamente; muere Mirabella,

⁴⁰⁴ *Op. cit.*, p. 73.

también de la misma forma.⁴⁰⁵ En cuarto lugar hay considerar la puntualización relativa a que Braçayda clama a Dios, "como soberano juez de los hombres". No obstante que en el debate se ha empleado la figura divina utilitariamente --lo que habla muy mal de los abogados-,⁴⁰⁶ y no obstante que el llamado divino es un tópico retórico para demostrar la desesperación de la defensa, el recurso de Braçayda parece sincero dentro del contexto de pesar en que está inserto y a sabiendas del receptor de que no hay razones suficientes y en verdad válidas para culpar a Mirabella. Y, finalmente, la sensación de que se comete una injusticia se apoya con la

⁴⁰⁵ En la disputa, Flores emplea asimismo la figura de Cristo en una comparación invertida, intencionalmente de mal gusto, que hace Braçayda; cuando conozcamos el episodio final, ésta será terriblemente cierta en lo que compete al padecimiento y pago. Hago referencia a las líneas siguientes: "y como Dios padeçió por los buenos, vos [Torrellas] venistes a padeçer y pagar por los malos" (p. 348).

⁴⁰⁶ Por ejemplo: "[...] por donde parece, a los que poco conoçen, que de honestad procede; mas el scondido secreto de vuestro querer, a vosotras remitto el conocimiento déll, y a Dios el iuyzio dello" (T., p. 345); "[...] y Dios no nos puede mas demandar de aquello, de quanto el sezo nos basta, que si con vosotros yguales nos fiziera en saber, estava dudoso el debate" (B., p. 350); "[...] hayays conocimiento del yerro. Y con esto os dexo por culpadas, y digáis assí: «Senyor, pequé, y a Ti sólo digo mi culpa»" (T., p. 352).

"Appellación", que remacha el género sexual al que pertenecen los jueces.⁴⁰⁷ Y es que ya sabíamos de la preferencia genérica existente entre los seres humanos, más otro aspecto que se trata en el debate y en esta apóstrofe, y que hace bastante ruido: un impío sistema patriarcal.⁴⁰⁸

Con todo lo que he mencionado, muchos de los elementos simbólicos adquieren un sentido irónico: el ejercicio de lo que es justo, a través del castigo por muerte representado por las espadas sangrantes, se convierte en algo aberrante; lo benéfico y favorable que se asocia con las manos derechas simplemente no se cumple, sino que tales manos habrán de realizar un acto perverso y perjudicial; y el número de jueces, que hace relación a un positivo equilibrio,⁴⁰⁹ se entiende de manera contraria. El

⁴⁰⁷ El que los jueces sean todos hombres, según es el tema que se discutió, podría parecer injusto aunque conforme con el sistema judicial de la época en que vive el autor. No extraña, sin embargo, que Flores decida que haya una abogada, pues esto, además de ser atinado, no era del todo improbable, por lo menos en el país que él conoce y habita: "[...] women were free to act in a number of capacities usually reserved in the rest of Europe for men. Women were teachers, [...], regents, **lawyers**, administrators, [...]" (Marjorie Ratcliffe, art. cit., p. 346. Énfasis mío).

⁴⁰⁸ Creo que Flores de algún modo justifica este tipo de sistema; lo que denuesta es, dentro de éste, la arbitrariedad. Más adelante profundizaré en el punto.

⁴⁰⁹ Históricamente este número fue el que predominó en el Consejo Real durante el siglo XV. No obstante hubo otras conformaciones; también hubo variación en la
(continúa...)

triunfo de una buena causa, que también se conecta con el doce, va a ser negado ya en toda la obra. Y esto me da pie para hablar de la doble vertiente (la esperada y la real) que, en términos sociales, la sentencia implica según lo apunté más arriba.

Como se sabe, entre las funciones del aparato legal y judicial se hallan la de mantener el orden y la tranquilidad social, así como la de procurar el bienestar general. Así, pues, una sentencia dada tiene como propósito coadyuvar a lograr estos objetivos. El fin teórico de la condena contra Mirabella, entonces, es el de eliminar la violencia que su belleza en parte propició, que no haya más transgresiones sexuales y que la manifiesta enemistad que el juicio provocó entre hombres y mujeres a la larga se oculte y reine nuevamente la paz. Sin embargo, como varios críticos lo han notado, ello no ocurre, sino que se recrudece la oposición genérica, se comete el pecado del suicidio, se resquebraja la relación entre los reyes, se pasa por encima de la legalidad y se asesina. ¡"Nada de subversivo hay en Flores"!, dicen Alcázar López y González Núñez,⁴¹⁰ pues gracias a Torrellas se impone la razón de Estado sobre lazos de

⁴⁰⁹(...continuación)
composición interna del Consejo. (Vid. P. Iradiel *et al.*, *op. cit.*, p. 447 y Luis Suárez Fernández, *Los Trastámara y los Reyes Católicos*, t. VII de *Historia de España*. Gredos, Madrid, 1985, pp. 142-143 por ejemplo).

⁴¹⁰ "Introducción", p. 41.

sangre o corazón. Irónico triunfo del Estado y su razón, más bien, ya que no produce otra cosa que no sea la anarquía y el aniquilamiento.

En toda sociedad se rige el comportamiento de sus miembros en aras de la estabilidad. Punto al que se le concede mucha importancia, en este sistema normativo, es el de la sexualidad humana; así, se establece el matrimonio, se proclama la monogamia, se sanciona la relación extramarital, se condena el homosexualismo, etc. (las normas, desde luego, pueden variar según sea la cultura de que se trate). Quizá sea la pasión sexual uno de los elementos que --en términos sociales-- se perciben como muy desestabilizadores, de ahí que los transgresores de la normatividad al respecto sean castigados o bien eliminados. Esto, claramente, se observa en *Grisel y Mirabella*,⁴¹¹ y parecería lógico traer a colación, tanto el axioma de René Girard de que el deseo inevitablemente acarrea desastre, así como su concepto referente a que el sacrificio ritual posee un efecto catártico e implica una afirmación de las reglas que predica la sociedad. Así lo hizo Patricia Grieve, quien ve en la obra una ilustración del principio de Girard sobre la desmitificación del amor,⁴¹² y aunque ella con gran

⁴¹¹ Como en tantas obras. En la Edad Media destaca, sin lugar a dudas, la historia de Tristán e Iseo.

⁴¹² *Desire and death...*, pp. 113 y ss.

agudeza y profundidad trata el tema de la violencia y la cadena de calamidades que se desencadenan después del juicio,⁴¹³ no cuestiona la inaplicabilidad --que indiscutiblemente sabe se da-- del principio girardiano sobre el sacrificio ritual. Quien lo hace es Marina Brownlee al subrayar la inexistencia de un efecto catártico que afirme lo prescrito y se retorne a la paz; por el contrario, señala, "[the] Scottish society breaks down before our very eyes".⁴¹⁴

Es cierto que los sacrificios rituales tienen los propósitos mencionados, y no pocos antropólogos lo han hecho notar. Pero el dibujo que Flores presenta hace que los 'chivos expiatorios' sean vistos efectivamente como tales, esto es, como víctimas; en este sentido, el rito --antes de percibirse con un sentido benéfico-- se convierte en objeto de abominación moral. Así, pues, el autor desenmascara el sistema judicial (por lo menos el de su historia), demostrando que éste puede ser terriblemente arbitrario y producir consecuencias nefastas. Y es que este sistema está en manos de los seres humanos, los cuales (en la visión pesimista del escritor) no poseen --a no ser

⁴¹³ Por ejemplo, dice lo siguiente: "Justice is not the solution [...], it contributes to the disasters already begun by desire alone. Reason is often as violent as the overt violence shown by the women of the court" (*ibid.*, pp. 72-73).

⁴¹⁴ Art. cit., p. 125. Valdría preguntarse si, después de la recepción de toda la obra, el efecto catártico se cumple en el público.

excepcionalmente y en virtud del verdadero amor-- cualidades realmente positivas, sino al contrario. Entonces, habría que cambiar la visión de Grieve o de Lacarra sobre que "el amor, idealizado o no, [...] es causa de daños irreparables. No respeta la justicia y es equiparado a la barbarie de la vengaza sádica e irracional",⁴¹⁵ y decir que es el ser humano mismo el que está mal --y aquí incluyo su pasión sexual, su preferencia genérica, sus trampas, su egoísmo, etc.--; si algo puede moralmente salvarlo es el verdadero amor (el "idealizado"), pero que casi nadie es capaz de sentir. Según ya he señalado, este sentimiento --como el de la sola pasión-- es visto por la ideología social imperante como atentatorio y desestabilizador (y en efecto lo es), de ahí que el poder judicial se oponga a él; sin embargo, en la óptica de Flores tal poder no aparece como favorable, sino que es coercitivo, se equivoca, es injusto, destruye y conduce a mayores tragedias.

Y ya para concluir con los aspectos relativos a la sentencia, simplemente recuerdo que el tópico literario era que la legalidad culpaba a la dama por la transgresión sexual. La condena, pues, no subvierte esto, pero lo que resulta interesante es que Flores demuestra que en asuntos pasionales es muy difícil atribuir

⁴¹⁵ M. E. Lacarra, "Sobre la cuestión...", p. 365. Misma idea en "Juan de Flores y la ficción...", p. 228.

más culpa a uno de los géneros, lo que viene a subrayar la injusticia del mismo tópico --que él desarrolla irónicamente-- y quizá, en un nivel extratextual, la de las mismas leyes que --si bien con mayor suavidad-- castigaban principalmente a la mujer.

Pasemos al núcleo de la unidad: la disputa entre Torrellas y Braçayda. En principio hay que señalar que los debates, concretamente aquellos sobre las mujeres o sobre ambos sexos, eran ya un muy conocido género literario en la época de Flores⁴¹⁶ y ciertamente gozaban de popularidad en las cortes, sin "desechar la idea de que este tipo de obras fueran recitadas en sesiones públicas de «teatro leído» por varios lectores y lectoras que se repartían las intervenciones"⁴¹⁷ --y a lo que es susceptible este debate (y otros) de *Grisel y Mirabella*.⁴¹⁸ La ficción sentimental, pues, aprovecha y explota este género en boga, y en varias ocasiones lo hace adquirir mucho más peso que otros elementos textuales.

En lo que concierne particularmente a la disputa entre Torrellas y Braçayda, Dinko Cvitanovic señala que ésta "resulta ser una derivación al tratadismo pesado y

⁴¹⁶ Vid. B. Matulka, *op. cit.*, p. 145. Ejemplos de este tipo de debates en pp. 139-146.

⁴¹⁷ P. Alcázar López y J. A. González Núñez, "Introducción", p. 40.

⁴¹⁸ E incluso, podría pensarse, la obra entera.

retórico";⁴¹⁹ Carmelo Samonà, por su parte, anota que los debates de este tipo presentan escaso interés conceptual: "è solo un esercizio di precettistica mondana ad uso di un pubblico colto, sentito assai più come esercizio letterario che teorico."⁴²⁰ En relación con la primera afirmación, cabe indicar que en los tratados se pueden emplear debates como una forma de tratamiento de una cuestión; pero en el de los abogados, las 'autoridades' responsables de abordarla se hallan descalificadas por su parcialidad y por sus poco dignas historias personales. La disputa carece de elementos que, como luego veremos, serían casi indispensables en un tratado; el narrador guarda silencio con respecto a las posiciones de ambos contrincantes, y éstas mantienen un intencional equilibrio, propiciando que no nos quede clara cuál es la verdadera, lo que echa abajo los propósitos del tratadismo. Decir que es "pesado", por otra parte, es anacrónico, pues el éxito de los debates demuestra que éstos constituían un verdadero esparcimiento de corte; el nuestro en particular, con su descripción realista de hechos plausibles en la cotidianeidad y la falta de amplios desarrollos conceptuales (a manera de tratado moral), ha de haber resultado francamente ágil para el receptor coetáneo.

⁴¹⁹ *La novela sentimental...*, p. 197.

⁴²⁰ *Op. cit.*, p. 140.

Sobre lo que observa Samonà, no hay lugar a dudas, como él lo demuestra, que la disputa entre los abogados está llena de lugares comunes. Sin pretender realizar el arduo trabajo hecho por el crítico italiano, antes había expresado Matulka:

An attempt to trace the sources of the arguments in the feminist [?] debate in the *Grisel y Mirabella* would merely result in an almost infinite duplication of parallels.⁴²¹

Sin embargo, no por conocidas pienso que las argumentaciones pierdan interés teórico. El público estaría interesado en éstas por la "importancia dramática" que Flores hace que asuma el debate: de éste va a derivar una trágica sentencia.⁴²² Así, pues, dicho público sopesaría cuáles son los razonamientos más sólidos y efectivos, se le ocurrirían otros no aducidos, prestaría atención a qué es lo que se aplica a los amantes (lo que le haría comprobar la injusticia al no encontrar nada), pensaría cómo relativizar ciertos argumentos y vigilaría si en el texto se hace (en esto el autor pone gran maestría, sobre todo en la voz de Torrellas, al que hace diestro en la defensa),

⁴²¹ *Op. cit.*, p. 138.

⁴²² La cita y la idea las tomo de Armando Durán (*op. cit.*, p. 31), quien dice que el debate es del tipo de las trece cuestiones del *Filocolo* de Boccaccio, pero éstas son sólo "un amable juego cortesano", sin la trascendencia que para la historia tiene el resultado de la disputa de los abogados del *Grisel*.

etc. El interés conceptual asimismo surge al hallarse los tópicos implícitamente cuestionados en virtud de las personalidades de quienes los expresan; esta suerte de mediatización quizá conduzca a que se recurra a otros elementos textuales con el fin de observar si, para Flores, algunos de los razonamientos tienen o no sostén o quedan igual de ambiguos. Esto, a su vez, teóricamente suscita el diálogo autor-destinatario, donde este último hace uso de lo que es su propia ideología y experiencia. Hay que hacer hincapié en que el autor escribe esta disputa, con todo y los clichés, porque le permite dar tratamiento específico a temas que le atraen y desarrolla (no sin intencionales ambigüedades) a lo largo de toda su obra --y que apoyan una visión negativa del mundo: la calidad de los seres humanos, cómo se perciben los géneros, sus modos de relación, las consecuencias de éstas, en fin. Y vuelvo a lo que he expresado: se dan, en un nivel paradigmático, algunos canales comunicantes (ya en asociación paralela, ya en una de oposición) entre lo que se observa en el debate y en otras partes de la ficción. Para ejemplificar, en lo que toca a la forma de interrelación hombre-mujer tenemos, como un punto, que el supuesto enamoramiento de Torrellas confirma que por lo menos sí son posibles ciertas conductas aducidas por Braçayda en el debate, y pasemos a la abogada, que si bien no cumple con ciertos aspectos expresados por el misógino poeta --como más adelante veremos--, sí comprueba que

las mujeres pueden ser mentirosas con sus galanes. Con lo mencionado he querido subrayar que el debate en modo alguno es gratuito o arbitrario, y me ha faltado destacar que se origina en virtud de lo que ocurre previamente en la fábula y da lugar a lo que sucederá después.

Por otro lado, es muy cierto que hay un interés en expresar de forma particular los tópicos, y en este "ejercicio letterario" Flores presenta varios recursos interesantes en cuanto que se alejan de lo que era convencional, como lo ha advertido --principalmente-- Pamela Waley.⁴²³ Antes he dicho que el debate no contiene elementos que serían indispensables en un tratado y que sí aparecen en otras disputas; ahora, partiendo de lo señalado por la investigadora inglesa, aclaro que las argumentaciones --que no se desarrollan teóricamente-- se hallan desprovistas de un tono moralizante (incluso, en ciertas ocasiones el tono es humorístico) y carecen de apoyo de citas de autoridades. Tampoco se aducen historias concretas a manera de *exempla*, sino que se emplean casos de carácter general (los cuales podrían ser susceptibles de ejemplificarse) para ilustrar una noción abstracta. Tales casos --que se expresan como si fueran lo usual y cotidiano--, junto con la ausencia de postulados

⁴²³ *Vid.*, sobre todo, "*Cárcel de Amor...*", pp. 439-352 y "*Love and honour...*", pp. 265-267.

teóricos, han conducido a Waley a hablar del empirismo del debate y de la perspectiva realista que en éste Flores parece adoptar. Cabe indicar, por otra parte, que el criterio de apoyo en documentos y autoridades se cuestiona abiertamente, en una oportunidad, en la voz de Torrellas;⁴²⁴ de esta suerte, se pone en duda la supuesta veracidad histórica, se señala indirectamente que se puede ser inocente al dar fe a la palabra escrita, se mediatiza de alguna forma el valor de las obras 'feministas' que basan su argumentación en ejemplos notables del pasado,⁴²⁵ y se enjuicia a la misma preceptiva retórica que recomendaba el empleo, tanto de reconocidas fuentes literarias como el de *exempla* ilustres. Éste es el trozo al que hago referencia:

Y ahun puede acahecer que ninguna cosa de aquellos lohores de Lucrecia y Atalante no fuesse verdad. Y lo que agora de vosotras se conoçe son cosas que cada día por vosotras passan, pues mayor fe daremos a lo que la vista nos certifica que a lo que oýmos; yo no sabría iuzgar de virtudes passadas que non vi, salvo de vicios presentes que agora veo (p. 353).

Salta a la vista, pues, el criterio empirista (valor de lo observable) que rige a Torrellas,

⁴²⁴ Ello tiene que ver también con una técnica defensiva que más adelante puntualizo.

⁴²⁵ Entre éstas menciono la de Mosén Diego de Valera, *Defensa de las virtuosas mujeres*, o bien la de don Álvaro de Luna, *Libro de las virtuosas e claras mujeres*.

y que realmente es el que explota Flores en las argumentaciones, no sólo de este personaje, sino también en las de Braçayda; pero hay que decir que es un empirismo mañoso: se relata sólo lo que conviene a la causa y comúnmente nose dan pruebas fácticas (hechos concretos probatorios que apoyen las generalizaciones que se manejan). Con lo que he inidicado, no pretendo se entienda que no hay empleo de referencias eruditas; el autor incluso hace que el mismo Torrellas las utilice (ya relativizadas, y relativizando al tiempo la argumentación de su oponente) en el segmento donde aparece el ataque: "Y las scripturas stán llenas de vuestras perversas obras; y entre tan grande número de mugeres malas, si hubo alguna buena, no haze verano" (p. 353). Pero las referencias son pocas y, como se aprecia, generales --sin fuente precisa alguna.⁴²⁶

Es muy probable que el cuestionamiento del bagaje cultural que se pone en voz del abogado como técnica defensiva, Flores lo haya tomado del Torrellas de carne y hueso, según es el tratamiento que éste hace en su *Razonamiento en deffensión de las damas*. Esta idea me viene por la siguiente cita de Waley, quien --con base en la

⁴²⁶ Del manejo de la autorreferencia en la confusión Torrellas ficticio y real, ya he hablado, así como del denuesto a las obras del oponente (que son las del real) que Flores hace expresar a Braçayda.

sugerencia de Aubrun-- mostró la coincidencia de algunos argumentos de Braçayda con otros que aparecen en la referida palinodia:⁴²⁷

The arguments used by Braçayda are consistent with those of the real Torrellas in his *Razonamiento*. Like Braçayda he there considers and refutes rather half-heartedly "dichos de letrados, reportes d'estoriadores" in general terms, and offers the usual list of exemplary women as evidence that such generalizations can also be made on behalf of woman's virtues. His defence has more admission and excuse than claim in it, as indeed has Braçayda's. When he discusses "prathicas presentes", however, his arguments begin to correspond more closely with those Flores gives him.⁴²⁸

Los casos globalizadores que ilustran el comportamiento masculino o femenino son tópicos y se hallan tocados por la tradición ovidiana del 'amor'; y si dan la impresión de tener como base la observación personal --como asienta Waley--,⁴²⁹ es que este tipo de tópicos no parecen ser del todo ajenos a la vida real, esto es, refieren por lo menos hechos bastante posibles, si bien exacerbados y vueltos

⁴²⁷ Vid. su "*Cárcel de Amor...*", p. 348-352. Creo que éste es un elemento que quizá también cause interés teórico.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 352.

⁴²⁹ Vid. "Love and honour...", p. 265.

universales. En lo personal, no pongo en duda la existencia de conductas como las representadas, que incluso también ocurren en nuestros días; lo interesante es el afán totalizador, que nos ofrece una visión de los seres humanos como sujetos pasionales y con multitud de vicios.⁴³⁰ Esta imagen negativa forzosamente se contrapone a la de los amantes que hemos recibido previamente, y sirva esto para marcar la virtud estructural que representa la colocación de un debate tras otro, la cual evidencia tal oposición. Grisel y Mirabella representan al enamorado cortés; las personas que aparecen en el debate, en cambio, no tienen que ver con éste --como ya lo señalé. Flores no lleva a Braçayda a explotar la imagen femenina que había dado el código de amor cortesano; tampoco hace que Torrellas emplee la masculina.⁴³¹ Sin embargo,

⁴³⁰ Hago notar que, en el debate, poco se habla de aquello que podría ser positivo; más bien, la atención se enfoca a "las artes y mañas que cada sexo utiliza para conseguir sus objetivos" (Alcázar López y González Núñez, "Introducción", p. 37). Desde luego, cuando se aduce algo que es favorable, como el que la mujer es esencialmente honesta (aunque se 'venza'), viene un caudal de argumentación que lo niega; por tanto, impera lo malo para ambos géneros. Y dicho sea de paso, la defensa masculina no tiene que ver con la moralidad sexual de los hombres, mientras que la femenina sí habla de la de las mujeres. Y esto es significativo, pues apunta a lo que ya se sabe de la sociedad patriarcal: que el peso de la honra sexual recae básicamente en las mujeres.

⁴³¹ Y estos elementos serían buenos para la defensa. Pero al silenciarlos, parece que la conceptualización del ser humano del código cortés es ajena a lo que priva en el mundo --a no ser excepcionalmente.

cabe decir que ciertos comportamientos cortesés se hallan parodiados, como si el autor quisiera destacar que dicho código se usa para tapar los verdaderos intereses de estos malos amadores, pero que en realidad nada tienen que ver con éste. Es explícito Flores en su propósito, y lo evidencia de diferentes modos como en la cita siguiente, donde (no sin humor) hace que Braçayda niegue que sea real la enfermedad de amor:

[...] ahunque es más cierto que, quando más os fináys, estáys más vivos
(p. 350).

En cuanto al manejo literario de los tópicos, falta marcar el ingenio de Flores en aprovechar los que convienen a la causa a debatir (e incluso a otros propósitos), así como la calidad en la adecuación de los argumentos de defensa según son los de ataque (pronto tenemos un ejemplo de esto: en la primera intervención de Torrellas, que acomete uno a uno los argumentos aducidos por su contrincante). Sobre la defensa, valga aclarar una técnica a la que aludí cuando hablé de la relativización de la historia y de las fuentes: eludir la respuesta a un cuestionamiento por ser éste --supuestamente-- irrelevante.⁴³² El autor hace que sea Torrellas quien se desvíe del punto, y éste era, precisamente, uno de los que considero de mayor peso en el ataque

⁴³² P. Waley lo menciona en "*Cárcel de Amor...*", p. 350.

femenino: casos notables de hombres --como los hay sobre mujeres-- que hayan muerto por defender su castidad.

Veamos aspectos más específicos del debate, no sin antes destacar que Flores hace que sendos contrincantes no sólo abominen del género sexual que no defienden, sino que sean enemigos personales. Es, en voz de Braçayda, donde se pone una fuerte repulsión a su adversario; en éste, la actitud para con ella es defensiva y maliciosa:

A gran ventura lo he, Torrellas, que soys venido a tiempo de satisfazer y pagar a las damas las de vos recebidas iniurias. Que soy cierta que ganaréys aquí dos cosas: la una, que muera Grisel, [...]; y la otra, como la scondida malicia de los hombres se publique. Ansí que crehet que venistes a fazer emienda de las cosas por vos contra las mugeres compuestas; por ende, en remuneración del trebajo de vuestro camino, bien se os emplea que levéys tal gualardón en pago de vuestro malicioso propósito (B., p. 344).

Si mi venida vos faze, senyora, alegre, porque della speréys vengança y satisfacción de la enemiga que conmigo tenéys, lo qual oýr cierto me plaze, porque si algo de vosotras pensava callar, vos me fagáys agora sin vergüença para que diga algunas cosas secretas de las que de mujeres conozco; la inimistad que me tenéys me haze sin culpa, ahunque por cierto yo no quisiera quel stremo de vuestros stremos por mí se pregonasse (T., p. 345).

Ahún no era vuestra fama, Torrellas, como agora parecen las obras. Pero más quiero vencer lo más fuerte malicioso, que no lo simple y flaco; y quanto vos sepáys mejor defender, será a mí más lohor codemnar vos (B., p. 347).

Si dezíys que por ser yo malo y saber más que otro a vos será mayor lohor de condemnarme, pues sabed que yo non lo habré por mucho vencedos; y como en los casos de amor soys ligeras de vencer, así creho lo seréys en las otras cosas, quanto más en ésta, que tan grande causa de verdat se me ofrece (T., p. 348).

[...] que si mucho me aquexáys a perder el velo de la vergüença, que diré lo que ya paciencia no puede callarlo. Y si vos presomíys vencer con palabras, es porque sin empacho me sobráys en desonestaros; mas como yo sea muger, ahunque lo mejor de vuestro mal bevir para este caso me aprovechara, es fuerça lo calle, porque más quiero ser por simple tovida que por desonesta, pues que de allí nos eniuriáys (B., p. 352).

El punto de vista de Braçayda con respecto a su oponente es, como se aprecia, el que es un ser que injuria y ofende a las mujeres. Flores, pues, emplea la fama del poeta real y explota la personalidad que de ésta se deriva, para dar sostén al odio de la abogada. Ahora bien, la visión negativa de uno de los personajes, no conduce a afirmar que lo dicho por Torrellas (ficticio y real) sea falso, sino que esto es cuestión

de disputa para el receptor (y para ello intervienen otros elementos fabulísticos)⁴³³; pero de lo que no hay lugar a dudas es que el autor del *Maldezir* y ficticiamente defensor de los hombres, es absolutamente descortés con el género femenino. La descortesía que se une al nombre del poeta, muy pronto se utiliza para provocar una sonrisa; me refiero al primer segmento en voz de Torrellas, donde aparenta caballerosidad: "yo no quisiera quel stremo de vuestros stremos por mí se pregonasse". Nos parece, así, hipócrita, pues ya desde las coplas ha pregonado mucho y muy malo; pero Braçayda, quizá, tampoco se libre de tal caracterización, dado que habla del recato femenino siendo ella experimentada en amores, o en otras palabras, dice callar lo que sabe de los hombres para no ser tachada de deshonesta, de lo que se acusa a las mujeres (mas, ¿cómo lo sabe si no es conciéndolos?).

Y hablando de deshonestidad, hay que subrayar que ésta es la más grave acusación contra las mujeres que el autor pone en voz de Torrellas, pues lo hace afirmar que en ellas priva el deseo no sólo de atraer a los hombres, sino de entregárseles. Sobre el asunto, sintetizo los argumentos aducidos en los cuatro segmentos en los que interviene el abogado:

⁴³³ Sin pretender dar solución a tan ambiguo punto, posteriormente relacionaré parte de la argumentación de Torrellas con su caída en la trampa femenina.

Las mujeres quieren ser amadas, inclusive de aquellos que no les interesan. Además, son naturalmente encendidas, lo que las lleva a enderazar toda su capacidad hacia el yerro, hacia lo que es deshonesto sexualmente hablando. De hecho, no necesitarían ser rogadas; pero la vergüenza de que se descubran sus verdaderos deseos, el temor al qué dirán y el conocimiento de que los hombres aprecian más lo que parece más difícil, las obliga a buscar ser solicitadas y a no consentir rápidamente. En realidad, son las mujeres las que atraen a los varones y propician lo indecente, pero lo hacen mediante formas indirectas que a la vez que indican lo que la voluntad pretende les evitan tener que verbalizarlo; entre estas formas se hallan el adorno personal con vestidos, joyas y afeites, así como las señas que se emiten con la mirada y la sonrisa o con una aparente humildad o un lenguaje piadoso. Es más, hay otra señal que es ampliamente explotada: fingir lo contrario al verdadero deseo. Se muestran, así, como honestas, pues inicialmente rechazan a quien las requiere y ponen supuestas trabas; pero el hombre avisado sabe que la norma femenina es "quando fiziéremos esto, entiéndese queremos aquello" (p. 346). Si el mundo fuera diferente, ya por inversión de papeles intersexuales o por el gozo de la misma libertad que posee el género masculino, ellas recuestarían abiertamente. Al final de cuentas la pasión sexual puede más, y se entregan sin miramientos de ninguna clase:

Mas vosotras, pospuesto todo temor y vergüença, de los encendidos desseos vencidas, os vencéys; ni miráys honor de marido, fijos, parentes ni amigos ni de vos mismas a quien más obligadas sóys, ni a reverencia de fama, ni muy menos al temor de la muerte (346).

Muchos de los razonamientos expuestos en voz de Torrellas son comunes en la literatura misógina, la cual --dicho sea de paso-- generalmente se inscribe en una corriente más amplia que ataca el amor cortés por considerarlo pecaminoso y atentatorio contra los valores sociales, fundamentalmente los cristianos. Pues bien, como uno de los elementos básicos de dicho amor es la mujer, se formula un estereotipo femenino muy negativo que incluye características como las siguientes: lujuria, desvergüenza, suspicacia, glotonería, iracundia, mentira, chisme, fanfarronería, terquedad, inconstancia, orgullo, soberbia, avaricia, envidia, desdén, suciedad, afeites, alcoholismo, pereza, maldad y hasta asesinato.⁴³⁴ De estos, en voz del abogado de

⁴³⁴ A excepción del asesinato (que se halla, por ejemplo, en *Lo spill* de Jaume Roig), las apuntadas son las que más se repiten, aunque faltan muchas otras. La lista de escritores y obras antifemeninas sería extensísima, por lo que me parece más conveniente remitir a algunas fuentes de consulta generales que las resumen y comentan; entre éstas: Michael Gerli, "La «religión de amor» y el antifeminismo..."; Barbara Matulka, primer capítulo, *op. cit.*; Jacob Ornstein, "La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana", *Revista de Filología Hispánica*, 3 (1941), 219-232; Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Gredos, Madrid, 1971; Keith Whinnom, "Introducción crítica", en D. de San Pedro, *Obras completas, II...*; Christine Whitbourn, *op. cit.*, etcétera.

los hombres Flores elige unos cuantos, y los pone en función de la deshonestidad natural o proclividad al vicio. Más que la mentira, lo que se subraya es el carácter casi naturalmente hipócrita de la mujer. También se hace hincapié en la vanidad, pues gusta atraer y ser amada. Lo interesante, como dije, es que todo tiene como base el exacerbado deseo sexual femenino, que conduce a la perdición social. Y aquí quiero hacer notar que no sólo los escritores antifemeninos hablaban de la propensión erótica de la mujer,⁴³⁵ sino que incluso ello se presenta en algunos defensores de las mujeres, como lo ha mostrado van Beysterveldt:

las acusaciones de Torrellas están inspiradas en *la misma concepción de la mujer* que hemos visto expuesta en los tratados "profeministas" de Martín de Córdoba y Luis Vives, a saber: la mujer es naturalmente más inclinada a la sensualidad que el hombre; la mujer tiene menos juicio que el hombre⁴³⁶ y finalmente, el amor lo es todo para la mujer⁴³⁷ mientras que para el hombre es sólo una distracción pasajera.⁴³⁸

⁴³⁵ Aunque hay sus excepciones; por ejemplo, Francesch Eiximenis admite, en el *Libre de les dones*, que es menos pecadora que el hombre.

⁴³⁶ Éste es, fundamentalmente, argumento de Braçayda, según luego veremos.

⁴³⁷ En las exposiciones de Torrellas no se habla de amor en términos románticos; de lo que se trata, más bien, es del deseo pasional.

⁴³⁸ Art. cit., p. 4.

No obstante esto, muchos moralistas --no necesariamente misóginos o profemeninos-- hacían a un lado las consideraciones que, sobre la mujer, recibían de la herencia bíblica, patrística y de la Antigüedad, más las novedades medievales, y manifestaban la fundamental decencia femenina. Esto, indudablemente, constituye un medio de control e, incluso, de represión, quizá más efectivo para los propósitos de la sociedad:

la mujer aparece dotada [en la literatura pastoral y didáctica] de una disposición natural al temor y al recato, una especie de timidez y de pudor congénitos --conocidos como vergüenza-- que la hace proclive al miedo y al esquivez y que la compele a retraerse y huir del mal y de la obscenidad [...]. [...] en cualquier caso, la vergüenza es un instrumento confidencial de autocustodia de la mujer.⁴³⁹

De hecho, Flores da la vuelta a estos postulados en la voz de Torrellas, y tal vez también, con la conducta de Mirabella. Los argumentos de Braçayda en parte los retoman, pero al final de cuentas hay una admisión básica: las mujeres se "vencen".

En cuanto a la vanidad por el uso de cosméticos, ropas, joyas y demás, es un lugar común en la literatura misógina coetánea (aunque data de mucho antes; los Padres de la Iglesia, por ejemplo, atacaron el empleo de tales adornos). "Sin embargo, difícilmente puede argumentarse que las mujeres habían llegado a monopolizar [v. gr.]

⁴³⁹ Carla Casagrande, art. cit., p. 112.

el consumo de la importante industria de la ropa suntuaria europea", y "no es evidente tampoco que las mujeres fueran las únicas lanzadas a la carrera en la moda".⁴⁴⁰ De esto parece estar consciente Flores, aunque utilizará otro tipo de modas masculinas en los razonamientos de Braçayda. Pero lo que me interesa puntualizar es que lo que sería un pecado venial (la vanidad), en cuanto que se haya asociado con la lascivia, aparece entonces como un pecado mortal, de donde surge una visión muy negativa de la calidad de las mujeres, tan negativa como será la de Braçayda con respecto a los hombres. Y, así, los seres humanos del debate no son sino pecadores, cuya redención parece casi imposible.

Por considerarlo de interés, relacionaré los sucesos finales de la obra con algunos de los postulados de Torrellas expuestos en el debate. Como se sabe, el agudo abogado cayó en una trampa que le costó la vida. Esta funesta ironía tiene que ver con una equivocación fundamental que --no pocos receptores así lo entenderán-- procede precisamente de las que son sus concepciones básicas sobre la mujer: es ardorosa por naturaleza y su vanidad la hace desear ser amada incluso por los

⁴⁴⁰ Entrecorillados en Diane Owen Hughes, "Las modas femeninas y su control", en *La Edad Media*, t. II de *Historia de las mujeres...*, p. 173.

enemigos.⁴⁴¹ También hay que considerar otro de sus argumentos: "la [mujer] más discreta y mayor sabida, éssa viene más ahína a la conclusión del yerro" (p. 351). Sólo con base en esto parece lógico que el fanfarrón Torrellas decida conquistar a Braçayda, aunque también, quizá, puede ayudar el haber dado fe a uno de los razonamientos de la dama: "paréceme que aquellas que muy aquexadas vienen a querer quanto pedíys, mejor es el mal obrando con discreción [...]" (p. 352). He calificado al personaje masculino, dicho sea rápidamente, pues de tal manera lo descubrimos no sólo cuando cree haber seducido a la abogada, sino antes, en el debate:

Y si yo quisiera quatar cuántas se me han proferido, no una vez, mas muchas, havría ovido lugar mi perdimento. Mas miré razonablemente lo que me pudo bastar dexando carga danyable (pp. 349-350).⁴⁴²

Pues bien, al final Braçayda da un mentís a los tres postulados expuestos por el que fuera su contrincante en el pleito, ya que ni la envanece sentirse amada ni por un momento considera tener relaciones sexuales con el pretendiente (lo que debería

⁴⁴¹ "[...] y queréys recibir servicios de enemigos y amigos" (p. 354).

⁴⁴² No sólo no deja la "carga danyable", sino que él la busca en el seguimiento de Braçayda. En tal episodio, pues, se afirma la hipocresía del personaje.

haber hecho pronto, según razonamiento de Torrellas, en cuanto que es inteligente e informada). Habrá que cuestionar, entonces, la verdad de lo aseverado por el hombre, o al menos, si lo dicho falla cuando hay otras variables de por medio. La discusión, en última instancia, sigue en pie.

Hay que señalar, finalmente, dos elementos irónicos en el hecho de que Torrellas muerda el anzuelo. El primero es que en el debate afirma contundentemente la hipocresía femenina, pero engeguecido por pensar que ésta se halla en función del deseo erótico, se olvida de algo que sostuvo: que es norma que lo que la mujer dice o hace hay que entenderlo al revés. Así, los denuestos de Braçayda puede considerarlos como fingimiento de su verdadera aceptación; pero nunca piensa que el aparentemente forzado 'sí' es la verdadera hipocresía, la trampa tendida. De hecho, el penúltimo episodio confirma que el género femenino ciertamente es hipócrita, tanto como el masculino representado por Torrellas, y tanto como el Rey o el maestresala o los mismos amantes en el episodio del *Combat* (aunque la conducta de estos últimos la motivó el noble propósito de salvar de la muerte a la pareja). En fin, en la visión de Flores, los seres humanos de su ficción son claramente capaces de engaño y doblez. La segunda ironía surge por creer, el Torrellas conquistador, manejar la situación; ser, aparentemente, siervo de Braçayda. No toma en cuenta, así, que si las mujeres se

sienten (como él piensa haber hecho sentir a Braçayda) que dominan al varón que no aman, pueden ser verdaderamente malas. Éste es su argumento del debate: "mas si soys poderosas contra quien desamáys, es vuestra crueldad muy sin medida" (p. 354). En el último segmento de la ficción, si bien no en el sentido amoroso, las mujeres efectivamente dominan al hombre; y la crueldad de éstas, en verdad, llega a límites "muy sin medida".

Pasemos, ahora, a las acusaciones de Braçayda contra el género masculino. Éstas parten de la idea fundamental de que los hombres son los que 'recuestan' a las mujeres para fines insanos, y con tales propósitos emplean multitud de artimañas que son la base de la argumentación de la abogada. También destaca la defensa de la mujer contra los engaños y malicias masculinos, la cual puede llegar hasta la entrega de la propia vida:

que quando no podéys más, nos tentáys hasta la muerte. Y dexemos las antigas, de quien oy sus famas biven; mas ahun vivas yo conozco algunas ver los punyales desnudos ante sus pechos, y querer ante la muerte, que no condecender en el vicio (p. 353).

No obstante, predomina la idea de que los hombres son más poderosos y comúnmente

logran su cometido.⁴⁴³ Resumo, a continuación, las pruebas:

Todos saben que es de los hombres la conquista, pero es de las mujeres la defensa; esto constituye un hecho de la naturaleza, y basta ver a los animales. Como no es nada fácil que las mujeres accedan a las pretensiones masculinas, ellos emplean un sinnúmero de recursos para engañarlas:⁴⁴⁴ amorosas palabras, música, cantos, danzas, justas, torneos, toros, embajadas, sutiles cartas y fingir que se muere de amor. Si nada de esto resulta, los hombres obligan a que las mujeres caigan en sus redes dañando sus famas, pues aparentan que mantienen relaciones o expresamente dicen que alcanzaron más de lo que pidieron; incluso, las amenazan de muerte. Los primeros recursos enamoran, y conducen a que las mujeres se entreguen sexualmente; pero al hacerlo, queda claro que es por amor ("nosotras, quando nos vencemos, es por amor", p. 347). Las malicias segundas, esto es, las "lenguas e difamias" (p. 351) producen temor, lo que asimismo obliga a la relación sexual. Contra tantas artimañas no hay quien pueda defenderse; pero, al ceder, se hace "del vicio virtud" (p. 351).

⁴⁴³ La "defensión de la limpia castidad" (p. 352), que podría ser un argumento muy efectivo, se expone tardíamente: cuando la abogada repetidas veces ha aceptado la existencia de relaciones sexuales. Líneas abajo, dedico espacio a tratar esto.

⁴⁴⁴ La idea del engaño se repite continuamente, como para subrayar que no hay ningún propósito sano o loable en el acercamiento.

Mucho ayuda a la entrega amorosa femenina, su inferioridad mental con respecto a la inteligencia de los hombres (v. pp. 347 y 350); en efecto, la inocencia y simplicidad de las mujeres las hace caer en los engaños, pero a la vez, la libra de culpa. También las libra su sujeción al género masculino encargado de administrarlas, el cual, irónicamente, es el que las conduce al mal, se alza como su enemigo. Y, para colmo, como las mujeres en su simplicidad no pueden escribir en su favor, los hombres --que sí tienen la pluma en la mano-- 'pintan como quieren' (p. 351).

Hay varios puntos débiles en la argumentación que Flores pone en voz de Braçayda, y otros que resultan contradictorios. Desde luego, una equivocación para la causa femenina es la aceptación de que se cede a las pretensiones de los hombres,⁴⁴⁵ cuando lo más efectivo hubiera sido manifestar que se defiende a ultranza la propia honradez, y sólo muy excepcionalmente --y por amor-- se concede la relación sexual. No es muy adecuado hablar de la entrega femenina por temor, y menos señalar lo siguiente: "más queremos errar secreto y contentaros, que ser publicadas por malas aunque no lo seamos" (p. 351). Parece, así, que vale más el

⁴⁴⁵ Diego de San Pedro, en *Cárcel de Amor*, hace que su feminista protagonista señale lo mismo; pero se parte de que los hombres que recuestan se hayan enamorados; la visión, pues, es cortés y no ovidiana --como en Braçayda. (Vid. D. de San Pedro, *Obras completas, II...*, pp. 165-166).

qué dirán que el honor íntimo. Se debería, como dije, subrayar la defensa incluso con la propia vida, pero esto se hace cuando ya ha quedado muy afianzada la idea de la relación sexual por temor; además, como una cosa se contrapone a la otra, el receptor queda con la imagen de que Braçayda no es del todo congruente con sus argumentos. El tema de la escasa inteligencia de las mujeres, utilizado para justificar su caída en los engaños de los hombres, además de que --por emplearse en voz de una dama-- apoya la visión oficial sobre la racionalidad femenina, quizá pueda producir en cierto sector del público coetáneo una asociación que relativice lo dicho por la abogada. En efecto, no pocos escritores misóginos (y no sólo éstos, como ha mostrado van Beysteveldt) argüían que como en las mujeres no es tan fuerte la razón --la cual frena los impulsos carnales--, los apetitos del cuerpo las dominan mucho más; no en balde, por ello, son comilonas, dormilonas y encendidas. Así, pues, no hay que descartar que ciertos receptores invaliden la justificación y deseen aceptar lo dicho por Torrellas sobre las mujeres, aunque no podrán negar el ardor masculino, y ello no sólo por la abrumante ejemplificación de Braçayda, sino por una equivocación argumentativa del abogado que posteriormente veremos. Por el momento, señalo otra torpeza en voz de la defensora, que si bien confirma la ingenuidad y simpleza femeninas frente a los ardides de los hombres, indirectamente viene a mostrar que hay en las mujeres

encendimiento y cierta necedad contra el bien hacer (lo que asimismo se opone al argumento de la defensa de la castidad, y más aún de la que es con la propia vida):

que ahun las castas monias, de quien ya dezíys de todas temptaciones se guardan y de las vuestras no pueden, y crehen ante vuestras maldades por buenas que los exemplos sanctos; de manera que los ayunos, abstinencias y rezar contra vosotros non bastan, que más vale una enganyosa palabra vuestra, que muchos provechosos sermones (p. 348).

Pero, como vimos, la penúltima unidad pone muchas cosas al revés: las mujeres no son tan ingenuas para creerse los ardidés masculinos y, exaltadas por el propio ardor, perderse. Sin decir que son tan inteligentes como los hombres (aunque Braçayda lo demuestra y Flores lo afirma para su supuesta "amiga"), se comprueba que antes que tontas, cuando se sienten ofendidas pueden ser sumamente agudas para planear y ejecutar un daño. El tonto resultó ser Torrellas, a pesar de ser hombre y experimentado.⁴⁴⁶ Y, por otro lado, tan maliciosas y falsas son las mujeres al engatusar a Torrellas, como lo son los varones que dice Braçayda en la disputa o el propio abogado en sus cartas 'amorosas'.

⁴⁴⁶ Parece irónico, pero se cumple un razonamiento del abogado que no se profundizó en el debate y que tiene que ver con la 'inocencia masculina': "qual hombre es tan savio que de vuestros enganyos pueda guardarse" (p. 354).

Dejemos aparte lo anterior y volvamos a los errores y las contradicciones en la argumentación de Braçayda. Una de éstas surge en virtud del siguiente razonamiento: "meior es el mal obrando con discreción, que no las simples que no sepan las mercedes que dan, porque quien en poco se stima, poco gualardón merece" (p. 352). Hay que recordar que se había exculpado del 'yerro' a las mujeres precisamente por su simpleza; y si bien éste es uno de los argumentos dominantes, el razonamiento transcrito nuevamente revela defectos de congruencia. Y retomando la cita de la monja, o la idea general relativa a que la ingenuidad femenina lleva a conceder los deseos masculinos, vemos que se mediatiza en algo la natural defensa de las mujeres contra los requerimientos de los hombres, esto es, el hecho de que precisan ser muy 'rogadas'.

Sin embargo, también hay elementos muy favorables para la causa de las mujeres en la argumentación de Braçayda, y más si los contraponemos a los errores debatísticos en los que Flores hace incurrir a Torrellas. Es un acierto la abrumante ejemplificación sobre la 'recuesta' masculina; también lo es la repetida puntualización del engaño --el cual incluye el fingimiento amoroso y la coerción--, que implícitamente revela los deshonestos propósitos de los hombres (y el receptor coetáneo tiene a toda la literatura ovidiana como base para así pensarlo). Ni como excepción se habla de la

existencia de verdadero amor en los hombres, sino que se les ve sólo como seres pasionales que nada les importa perjudicar la honra femenina y cometer un 'yerro' (que también puede parafrasearse, desde el punto de vista religioso, como 'pecado').

Lo anterior cobra más fuerza debido a ciertos argumentos de Torrellas que indirectamente lo apoyan. Si bien el autor conduce al abogado a decir que las mujeres buscan atraer, con ocultas formas, al género masculino, lo hace aceptar contundentemente que hay un abierto seguimiento por parte de los hombres y que en éste --aquí un poco menos explícitamente-- los propósitos son sexuales --que no amorosos. Son muchísimas las citas que puedo aducir, inclusive la de Braçayda que le echa en cara el requerimiento: "nos requestáys y tan graciosamente allegáys de vuestro drecho" (p. 350). Las transcribo:

si ya a Dios pluguiesse ordenar hun uso nuevo, que todos los hombres fuessen de hun acuerdo de estar [...] sin requestaros [...], soy cierto que como viéssedes que non érades rogadas, necessidad os haría herederas de nuestro officio (p. 349).⁴⁴⁷

si viniesse a caso que la libertad nuestra tuviéssedes, sé que sin ninguna

⁴⁴⁷ Esta cita obliga a recordar *Triunfo de Amor* donde, mediante el tópico del mundo al revés, se muestra a las mujeres conquistando y a los hombres sufriendo los agravios que, en la normalidad, sufren ellas. De todos modos, el mundo aparece como conflictivo.

vergüença nos rogaríades, assí como nosotros fazemos (p. 349).

ningún hombre de discreción no demandaría a ninguna aquello que no sperasse de haver (p. 355).

menester no nos faze por occultas maneras dezir lo que queremos (p. 346).

mas como sabéys que nuestro es el seguimiento (p. 349).

si la oviéssemos por buena la que más presto lo atorgasse, muy scusados serían nuestros trabajos (p. 349).

todas las más agudas siguen la carrera de nuestros desseos (p. 351).

pruevo vosotras ser principio, ahunque nosotros procuremos el fin (p. 355).

De la mayor parte de estas citas se deduce la existencia de encendido masculino, que es la acusación de Torrellas contra las mujeres. Tal parece que no hay diferencia entre los sexos en lo que al deseo de carnalidad concierne, y tiendo a pensar que ésta es la idea que prevalece en el receptor. Ahora bien, la perspectiva del abogado relativiza la concepción --bastante común en los tratados morales-- referente a que la fuerza de la razón controla el apetito sexual; más bien, refuerza la de Braçayda en el sentido de que el entendimiento se emplea para alcanzar deshonestos propósitos. Ya sea antes --opinión de Braçayda-- o después --para Torrellas-- la pasión es la fuerza

que domina a los hombres, y éstos de ningún modo tratan de evitarla, sino al contrario.⁴⁴⁸ Torrellas se equivoca pues, por un lado, indirectamente afirma las acusaciones de su contrincante y, por el otro, muestra que la moralidad sexual no es (o por lo menos tampoco es) patrimonio masculino. Y, sobre este último punto, hay que recordar que Braçayda puntualizó la defensa femenina frente a los asedios de los hombres, además de que no reconoce que las mujeres pretendan amorosa o sexualmente a los galanes⁴⁴⁹ --lo que constituyen aspectos en su favor. El abogado, como hemos visto, no sólo no arguye la defensa frente a los engañosos requerimientos, sino que éstos ejercen inmediata acción sobre los hombres y los conducen a solicitar lo que ya son sus deseos. El género masculino, por medio de la voz del abogado, carece de justificaciones morales, ni siquiera aquella --de la ideología alternativa-- que tiene que ver con el amor. De esto acusa Braçayda: "Mas vosotros,

⁴⁴⁸ La única vez que se hace referencia al autocontrol es en voz de Torrellas, quien no da tal facultad a sus congéneres, sino que se la atribuye él mismo. (*Vid. supra* p. 328, cuando hablo de su fanfarronería, la cita en la que dice que dejó "carga danyable").

⁴⁴⁹ Los discursos de Braçayda no permiten sostener la siguiente aseveración: "Estas mujeres, [...] dentro ya de una ideología absolutamente vitalista y moderna, estiman como valor fundamental el gozo, desdeñando los viejos valores feudales". (Julio Rodríguez Puértolas, art. cit., p. 130. Casi idéntico en J. A. Martínez Jiménez y F. Muñoz Marquina, art. cit., p. 35).

que non amando mostráys amor, mirad cuánto soys dignos de penitencia en consentir en el peccado sin deleytaros en éll" (p. 347)⁴⁵⁰. El cargo de deshonestidad que Torrellas había hecho contra las mujeres, se aplica a los hombres a través de su propia voz, lo que no deja de ser una ironía. La abogada, por el contrario, sí trae a colación aspectos justificatorios de índole moral (lo que le da puntos buenos en el debate): uno, ya visto, de carácter oficial, que es la defensa; otro, fuera del mundo oficial, que es el amor (aunque, no por ello, deja de reconocer la equivocación que conlleva la relación carnal).

Y ya que he mencionado la visión de Braçayda con respecto al acto sexual, conviene señalar que en ambos contendientes domina la perspectiva ortodoxa: ella habla de yerro y, explícitamente, de pecado (*v.*, por ejemplo, pp. 347 y 350); él, de que es obra "torpe y desonesta" (p. 346). Sin embargo, como lo he estado señalando, hombres y mujeres se relacionan carnalmente, lo que dice mucho del estado caótico de la sociedad que presenta Flores, donde los valores y normas oficiales se conocen pero no se cumplen (y la Ley de Escocia, que está ahí para ser transgredida de continuo, aparece como algo violento pero al fin de cuentas inútil). Y aquí una cita de

⁴⁵⁰ Una caída del abogado es su reconocimiento de que los hombres no aman: "habéys dicho que nosotros non amamos, y digo que es verdad" (p. 354).

los trastrocados valores, la cual hace ver como contradictoria la argumentación de Torrellas en cuanto que éste acepta que es pecaminoso lo sexual: "el más loado de nos es el que de vosotras más alcança" (p. 346). Por otra parte, este pensamiento que muestra como trofeo el desvirgamiento femenino o la relación carnal, me parece otra debilidad argumentativa, pues de alguna manera apoya lo dicho por Braçayda en el sentido de que los hombres son los enemigos de las mujeres.

De hecho, la concepción de la mujer que surge de las palabras de Torrellas es la de un mero objeto sexual, con quien el hombre se relaciona de manera intrascendente ("este mal, a vosotras deleytoso, non lo avemos por tanto", p. 349)⁴⁵¹ y sin amor. Qué diferencia hay con Grisel, y qué inmoral se descubre el defensor masculino (como los hombres que él aduce).

Tanto la visión ortodoxa de los abogados sobre la sexualidad, como la presentación de la forma en que se interrelacionan los géneros humanos, implican una concepción absolutamente ajena al amor cortés. Braçayda se aprovecha de algunos elementos de éste, pues menciona la entrega amorosa y la idea de piedad, pero sin apoyarlo mínimamente: basta ver cuál es su conceptualización de los hombres.

⁴⁵¹ La cita nos lleva a pensar en Pámphilo, de *Grimalte y Gradissa*.

Incluso, lo parodia, como nuevamente demuestro: "¡O, cuántos venís ante nos tan mortales y tristes, que sin amor era razón de os aver piedad; y por daros la vida, buscáysnos agora la muerte!" (p. 350). De Torrellas, ni hablar. Nada hay en su discurso que siquiera se acerque a lo cortés.

Creo que es un mérito literario la contraposición de tal perspectiva anticortés a la de los amantes y derivar de ésta una sentencia que se les aplicará, pues se crea, así, conflicto y una fortísima tensión. Pero, además, Flores da un duro golpe al ideal de la vida caballeresca (parafraseando a Huizinga), al hacer que en una sociedad cortés el amor sea algo excepcional. ¿Revelará esto que en el mundo de finales del siglo XV ejercen menos poder las ilusiones, que en mucho se resquebraja la creada autoimagen del estamento dominante? Yo lo afirmo, en cuanto que se producen obras como ésta, y pienso que en ello también radica su interés.

No obstante las diferencias que hay entre los protagonistas y los individuos que aducen los abogados, veo que podemos hacer algunas relaciones con ciertos elementos argumentativos (la mayoría son generalidades). No sirve la acusación de Torrellas de que las mujeres atraen con engaños, pero sí su razonamiento --casi nada

explotado-- de que la belleza seduce.⁴⁵² También se aplica la idea del seguimiento masculino, manifestada por ambos contendientes. Otro aspecto es el que tiene que ver con el inicial rechazo de las mujeres, que para Torrellas es una hipocresía y para Braçayda se hace por el propio honor. Por último, se halla el acto carnal; y aquí, en el caso concreto de Mirabella, vemos que se adecúa la idea de la entrega amorosa que menciona la abogada, pero no hay elementos debatísticos para el caso de Grisel, pues éste sí ama --y ninguno de los hombres con los que se ejemplifica lo hacen: antes son tramposos y deshonestos. Pero he de repetir que el contexto discursivo, en el que la mayoría de las argumentaciones denuestan al otro sexo y los géneros humanos se alzan como hipócritas y maliciosos, niega rotundamente la adecuación entre el conjunto de *probationes* y la causa originaria particular --que es la relación entre Grisel y Mirabella.

Siento que, en la disputa, las formas conclusivas de acusación son más agresivas y abundantes en Torrellas que en su oponente; además, hay muchas de éstas en el segmento del abogado previo a la sentencia. Es posible parafrasear sus

⁴⁵² *Vid.* p. 348 donde se da vuelta al argumento femenino de que en las especies --y los pavos se utilizan de ejemplo-- los machos son más hermosos que las hembras y esto lo utilizan para llamarlas.

conclusiones con los elementos ya conocidos: las mujeres voluntariamente dan ocasión a la relación con los hombres e indirectamente conducen al yerro (hacen pecar, como Eva)⁴⁵³; por ello, merecen la pena. Las de Braçayda son: los hombres se afanan más en alcanzar el mal, y de paso, en perder a quienes no lo deseaban (las mujeres); por lo tanto, son más culpables. Estas imputaciones parecen invalidarse mutuamente; de hecho, nos dejan sin saber a cuál de los dos géneros humanos debe incriminarse más (como tampoco lo supimos por las acciones y palabras de los amantes).

Parte de la crítica ha señalado que "Flores no parece tomar partido por ninguno de los dos bandos",⁴⁵⁴ y esto, a mi juicio, es cierto; es más, hace a cada contendiente equivocarse, contradecirse, mediatizar lo dicho, favorecer lo opuesto, etc. Así, es posible hablar de una intencionada ambigüedad sobre la causa del debate, que se evidencia al máximo con el enfrentamiento de las conclusiones expuestas. No creo que la disposición estructural (el último segmento, en voz de Torrellas, con contenido muy acusador) logre suavizar nuestra percepción de que tanto hombres

⁴⁵³ Común argumento misógino expuesto en pp. 353-354.

⁴⁵⁴ P. Alcázar López y J. A. González Núñez, "Introducción", p. 37.

como mujeres son "culpables"⁴⁵⁵, o si se quiere, que ninguno tiene más culpa que otro. Quizá ese segmento incremente nuestra sensación de injusticia, pues lo que nos indica es que el más agresivo --no el que a las claras tiene la verdad-- fue el que venció. Los jueces, ciertamente, no quedan muy bien parados. Y habrá otro elemento que cuestionará, además, su probidad. Me refiero al contenido de la "Apelación de Braçayda", que hace hincapié en la que puede llamarse 'sociedad patriarcal', y puntualiza la preferencia de los hombres por su propio género. Estas ideas aparecieron ya en la disputa, también en la voz femenina:

¡maldicha sea generación, que todos sus propósitos contra nos se endreçan a las peores partes, y que aquellos que nos son dados para administración nuestra, aquellos mismos nos sean más danyosos y enemigos para nuestras honras! (p. 348).

¿cómo se guardarán las que entre sus enemigos conversan y tractan? Pues ya esto non lleva razón ninguna, salvo si los iuezes, por ser varones, non cieguan de la afeción de vosotros (p. 348).

nos cumple questionar contra los que por sí tienen auctorizadas leyes y toda ordinación de la universidad de las cosas (p. 350).

⁴⁵⁵ Ya dije que prevalece la idea de que los seres humanos sucumben a sus pasiones.

non se sigue que en la maldad de vuestro saber [los hombres que tienen la "pluma en la mano"] estén las virtudes o maldades en la pintura de vuestras palabras (p. 350).

ya no queráys en todo ser senyores, que por esto venimos aquí: porque a lo menos en la iusticia seamos yguales (p. 353).

El autor escribe la "Appellaçión" como un segmento de vituperios que, en armonía con la normatividad retórica, hallan justificación en la indignación que produce en la abogada el resultado de la contienda. Según van Beysterveldt, "lo que puede conmover [...] hasta al lector de hoy son los acentos auténticos de la desesperación, de la impotencia, de Braçayda ante este atropello violento de su integridad y dignidad de mujer".⁴⁵⁶ Y para Pablo Alcázar y José A. González, la crítica de la sentencia se realiza "con los argumentos más lúcidos y contundentes que se hayan podido leer en *debate feminista* medieval alguno; adelantando, en algún punto, análisis que sobre las causas de la opresión de la mujer suelen hacer hoy los grupos feministas".⁴⁵⁷ Creo que, en efecto, la "Appellaçión" conmueve por las razones indicadas por Beysterveldt y porque sabemos que en "iusticia" no fueron iguales hombres y mujeres; pero

⁴⁵⁶ Art. cit., p. 10.

⁴⁵⁷ "Introducción", p. 38.

también inquieta por otras. Es verdad que la censura de un mundo machista se hace con argumentos lúcidos y contundentes, pero ello no implica que el autor implícito vea la posibilidad de desaparición de la sociedad patriarcal. Por otra parte, la conceptualización de la seres humanos de *Grisel y Mirabella* no da lugar a una auténtica mejoría social. Con el siguiente desarrollo sustentó estas opiniones.

Es un hecho que la sociedad en la que los hombres administran la "universidad de las cosas" era considerada, en la Edad Media, lo normal, e incluso había todo un sistema de razonamientos que la justificaban.⁴⁵⁸ Flores, obviamente, no es ajeno a esta realidad que implica desigualdades sociales, pero además lo manifiesta no sólo en esta obra sino, por ejemplo, en *Triunfo de Amor*:

que nuestro soberano Júpiter, criándonos a su semejança, por excellencia nos dio poder sobre todas las cosas criadas, y especialmente sobre las mugeres. Y así como su mandamiento lo quiso, así pasa en el mundo por ley: que ninguna cosa es nascida que por amor o temor no nos obedezca. Y solamente en casos de amar ellas son señoras y nosotros muy obedientes siervos (TA, pp. 163-164).

[Dice Amor a las mujeres] Y como libertad sea el mayor bien que en este

⁴⁵⁸ Por ejemplo, se argüía que Dios mismo había creado a la mujer subordinada al varón, y que esta ordenación jerárquica regulaba "las relaciones entre Dios, Cristo y la humanidad", (Carla Casagrande, art. cit., p. 114).

mundo entre los bienes conosco, de quien vosotras tanto carescéis (*TA*, p. 169).

Lo interesante en *Grisel y Mirabella* es la fuerte crítica contra el mañoso aprovechamiento de dicha estructura social, y que la censura se haga por medio de una voz femenina. En parte podemos comprobar que las incriminaciones de Braçayda sonaban muy fuertes con la omisión que realiza el traductor polaco de la obra de la queja relativa a que los hombres monopolizan la cultura, y que por tanto escriben lo que desean.⁴⁵⁹ Creo que la voz de Braçayda de algún modo protege a Flores contra el disgusto que tal visión pueda causar en el público masculino; después de todo, podría decir, no es él quien habla, sino un personaje que es mujer. No obstante, la visión está ahí afectando una sentencia que sabemos injusta, y ayudando a explicar que, sin embargo, se haya dado. La voz femenina es de interés, asimismo quizá por estos dos motivos: primero, porque es inusual; en efecto, lo común en los hombres medievales que escriben defensas de las mujeres, es el empleo la propia voz o una

⁴⁵⁹ Se trata de Bartosz Paprocky, asimismo autor de escritos misóginos. (Vid. Florian L. Smieja, "A sixteenth-century polish translation of Flores' *Grisel y Mirabella*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958), 34-36).

masculina.⁴⁶⁰ Y segundo, porque da un gran empuje a la perspectiva de las damas, e intratextualmente, sirve en parte de base explicatoria para su posterior furia.

Lo que sobresale en las críticas que Flores pone en voz de Braçayda es el sometimiento en el que se hallan las mujeres, que incluye unas muy desiguales posibilidades de desarrollo y acción con respecto a los hombres, y el mal uso que éstos hacen de los privilegios que gozan. En lo que respecta a la excesiva desigualdad, la idea se ve apoyada con aceptaciones indirectas por parte de Torrellas; así, el autor lo conduce a indicar que las mujeres no gozan de las mismas libertades masculinas (p. 347), o bien, a depositar todo el peso de la honra en las mujeres (v. principalmente p. 346). La inquina masculina es argumento fundamental de Braçayda, con la continua repetición de que los hombres son los enemigos de las mujeres. La perspectiva se refuerza con la condena a muerte de Mirabella, y se explota al máximo en la "Appellación":

¡O, cuánto fue mal acuerdo el nuestro, señoras, en poner nuestras honras y famas en poder de los enemigos nuestros, porque seyendo ellos alcaldes y parte, conocida stava la sentencia que agora oýmos! (p. 355).

⁴⁶⁰ No se usa la voz contraria en los tratados "profemeninos", y casi tampoco en las ficciones de tal corte. El punto de vista femenino en la defensa de la mujer parece patrimonio de aquellos poquísimos documentos escritos, precisamente, por mujeres.

¿qué vale contra ellos nuestro pequenyo poder?, pues debaxo de su mano bevimos, y como poderosos nos fuerçan y de todas nuestras honras nos despoian. Pues mirad, excellente y muy illustre Reyna y nobles senyoras, so cuyas leyes bevimos, que quieren que muera la que es forçada y viva el forçador. Y tienen razón, pues ellos son iuezes y partes y avocados del mismo pleyto, [...]; y por esto no recebimos injuria, pues con poder absoluto nos la pueden dar (p. 356).

Pero a Dios, como iusto iuez, ante aquéll apello deste falso iuyzio, donde ninguna verdad se sconde ni afecçión ninguna se presume.⁴⁶¹ Mas mujeres ante hombres pleytear es gran locura (p. 356).

y creyendo que los nobles de sí mismos usen iusticia; mas en éstos, do no hay virtud, no la pidamos, pues no puede dar niniguno lo que no tiene (p. 356).

Pienso que Flores --y no sólo a través de Braçayda-- efectivamente marca que los hombres se han aprovechado de su poder;⁴⁶² sin embargo --de ser así en el mundo real--, no creo que ello conlleve un implícito deseo de supresión de la sociedad

⁴⁶¹ Esto recuerda el postulado evangélico de la igualdad de todos los individuos frente a Dios.

⁴⁶² Coincido, pues, con los idénticos criterios de J. Rodríguez Puértolas, J. A. Martínez J. y F. Muñoz M. que tienen que ver con el desenmascaramiento de una sociedad machista. (Arts. cit., 128-129 para el primero, y 15-16 para el segundo).

patriarcal. Baste para apoyar mi opinión, no sólo su mencionada adhesión a lo que era considerado lo 'normal', sino el reconocimiento --en voz de Braçayda-- de la inferioridad mental femenina. La propuesta podría ser la de una sociedad patriarcal, pero no machista: donde las mujeres tuviesen más posibilidades de desarrollo y participación, y los hombres actuaran con base en lo que es justo. Pero si el mundo no ficticio es como el de la obra, entonces podríamos decir que Flores no ve solución probable. Y es que, como ya lo había dibujado incluso antes de la unidad, es indiscutible la preferencia por el propio género entre los seres humanos. La "Appellación" redundante en la idea, como se aprecia en las citas arriba transcritas, y más con las siguientes, pues en éstas subrepticamente se admite que tal preferencia no es patrimonio exclusivo de los hombres:

cierto asaz simple sería quien cuenta sí diese sentencia (p. 356).

cada uno es más obligado a sí mismo que a otro (p. 356).

Si bien el autor muestra la existencia de machismo en la sociedad que dibuja, ello no nos permite pensar que su posición es feminista como pretenden varios críticos.⁴⁶³ En primer lugar, aunque efectivamente las mujeres resultaron las víctimas

⁴⁶³ *Vid. infra* pp. 459-461.

con la sentencia, ellas no aparecen mejores que los hombres a lo largo del debate. En segundo, dada la puntualización de la preferencia genérica, si el mundo fuera al revés habría lo contrario al machismo: hembrismo. Y en tercero quedan los dos episodios finales, a cuyos análisis remito; pero cabe ahora decir que en éstos se cumplen algunos elementos que aparecen en la "Appellación", y a ello me referí cuando páginas arriba dije que el segmento no sólo conmueve sino también inquieta. Y hace esto último, por lo siguiente:

¡O, si conseio tomásedes, en el nacimiento del hijo daríades fin a sus días, porque non quedasen soietas a sus enemigos y alegre vida viviessen (p. 356).

¡[...] y después de cumplido su querer, se rýan de nuestras lágrimas!
¿Pues quál çeguedad o mengua de iuyzio tal consiente que non busquemos vengança de quantas ellos cada día se vengan? (p. 356).

Como se aprecia, aparecen aquí dos aspectos muy fuertes: el odio y la venganza contra los hombres. La violencia de la primera cita --¡que incluye el asesinato de los propios hijos!--⁴⁶⁴ mediatiza un tanto nuestro posible mecanismo justificatorio de la

⁴⁶⁴ En el Medioevo esto se consideraba un delito gravísimo, e invariablemente se castigaba con la pena de muerte. (Vid. Claudia Opitz, "Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)", en *La Edad Media*, t. II de *Historia de las mujeres...*, p. 352).

desesperación de la abogada. Ahora bien, el hecho de que el odio y la venganza en verdad se manifiesten al final de la obra, hace relación a tres aspectos. El primero, muy explícito, la enemistad manifiesta de Torrellas; el segundo, la injusticia judicial derivada de la preferencia genérica; y el tercero --que a mi juicio es el más importante--, el afán del Rey de llevar a sus últimas consecuencias la que sabemos es una arbitraria legalidad. Y sobre esta actitud del padre de Mirabella, cabe mencionar otro aspecto:

Es la voluntad inquebrantable del Rey de guardar las leyes de ese extraño reino de "Scoçia" la que parece legitimar, en última instancia, las violencias e injusticias que vemos en este debate inflingidas a la mujer.⁴⁶⁵

A final de cuentas, recae principalmente en el Rey el desorden final que vemos en su reino. Es su "voluntad inquebrantable" la que en buena medida da pie a que haga explosión la enemistad de las mujeres hacia los hombres, que se asuman como fuertes y que sean ellas las que ahora violenten la tranquilidad social --realmente nunca alcanzada. Irónicamente, en cuanto cabeza del aparato judicial, él es responsable de un resquebrajamiento más de éste; en efecto, la práctica de la justicia por el Estado,

⁴⁶⁵ A. van Beysterveldt, art. cit., p. 10.

que tanto él pretende defender, simplemente es ignorada por el 50% de su corte, pues las mujeres --sin creer más en ésta-- ejercitan castigo por propia decisión; además, se sobrentiente que difícilmente se podrá hacer uso de tal práctica de Estado, pues ¿acaso se podrá dejar sin damas el reino (muertas o encarceladas)?

La "cosa pública", como si diría en la Edad Media, ha estado siempre mal en este reino tan "justo" donde priva el antagonismo, el desorden y la violencia: una ley inútil, un juicio parcial y el cumplimiento a fuerzas de la sanción. Paso a la discusión de este último punto (que constituyó un error judicial más) a propósito del debate entre el Rey y la Reyna.

SANCIÓN O PIEDAD

Acaesçe que alguno faze grand traición,
ansí que por el fuero deve morir con rraçón
pero por los privados que en su ayuda son,
si piden merçed al rrey, da le conplido perdón.

(Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*)⁴⁶⁶

Muchos ha que por crueza cuidan justiçia fazer,
mas pecan en la manera, ca justiçia deve ser
con toda piedat e la verdat bien saber;
al fazer la execuçion sienpre se deve doler.

(Pero López de Ayala, *Libro rimado del Palaçio*)⁴⁶⁷

Mi firmeza y la crueldad
Del Rey, pues por una ley
No dejara de ser rey,

⁴⁶⁶ Ed. de Gybbon-Monypenny. Castalia, Madrid, 1988, c. 143.

⁴⁶⁷ Ed. de Jacques Joret. T. I: 1ª reimp., Alhambra, Madrid, 1982, e. 346.

Y lo fuera en la piedad.

(Lope de Vega?, *La ley ejecutada*)⁴⁸⁸

Trato, en este apartado, el enfrentamiento entre la pareja real, con las concernientes acotaciones de la voz narrativa. Subrayo la contraposición de dos elementos defendidos en teorías políticas bajomedievales, los cuales se presentan en una situación extrema en cuanto que se aducen en relación con la propia hija. Me concreto al estudio de un *transitus* interunidades a cargo del Auctor (pp. 356-357), dos segmentos --que constituyen un pequeño debate-- en discurso directo (pp. 357-358), una *narratio* de engarce (pp. 358-359) que contiene un salto temporal (que se sobrentiende es pequeño), y un segmento en voz de la Reyna asociado con todo

⁴⁸⁸ *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, juntas en colección y ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch. T. III: M. Rivadeneyra, Madrid, 1857, p. 191. [El editor duda la atribución total de la pieza a Lope, aunque Griswold S. Morley y Courtney Bruerton señalan que la versificación es similar a la que usa el dramaturgo. *Vid. Cronología de las comedias de Lope de Vega (con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica)*. Trad. de María Rosa Cartes. Gredos, Madrid, 1968].

lo anterior (p. 359). Tomaré en cuenta el *transitus* siguiente de encadenamiento de acciones: la de la Reyna, la del Rey y nuevamente la de aquélla (p. 359). Mi determinación de la unidad⁴⁶⁹ tiene, como siempre, una base temática; desde luego, si tomáramos a la Reyna como personaje eje, la división tendría que ser diferente: habría que incluir el *planctus* que sigue. Hay otras posibilidades de conceptualizar la estructura de esta parte de la obra, que quizá sea ocioso señalar; pero baste decir que una unidad puede formarse con los primeros dos discursos de los personajes reales; otra, en virtud del salto temporal, por el segmento "La Reyna contra el Rey" --que obviamente estaría muy relacionada con la anterior--, y una más por el lamento apostrófico. Las secciones narrativas cumplirían la función de encadenamiento de unidades.

La primera narración indica esto:

Después que Braçayda de los hombres se hubo mucho quexado, la Reyna, y ella con todas las damas, se ponen ante los pies del Rey humilmente supplicando por la vida de Mirabella, al qual ningunos ruegos vençer pudieron (pp. 356-357).

Quizá se sobrentienda que el recurso de apelación, que realmente existía en la Edad

⁴⁶⁹ *Vid.* mi esquema en p. 123.

Media,⁴⁷⁰ no tuvo efecto alguno. Pero el hecho es que vemos a las damas, ya no cuestionando la sentencia, sino implorando el perdón del castigo. Las mujeres fueron vencidas, pues implícitamente parecen admitir el triunfo del partido de los hombres. El poder judicial se impuso, pero no hay en las damas convencimiento: no en balde ruegan se conceda la vida. Sin embargo, esto no surte efecto, pues el Rey permanece incólume, ignorando a la mitad de su nobleza. Es posible aducir la razón de Estado como justificación a su actitud, y en parte así conducirá Flores a que lo haga el Rey. Pero la razón de Estado, que busca el bien público y la tranquilidad social, conlleva muchos conceptos que pueden ser antagónicos, por lo que se requiere que éstos sean aceptados mayoritariamente (a no ser que realmente haya un estado machista, donde la mujer poco importa porque poco influye) si se desea alcanzar tales propósitos sin tiranías. Hay, pues, lugar a cuestionamientos sobre la posición del Rey. Y más los hay, ya que el lector o escucha intuye la afrenta íntima y social que causó Mirabella a su padre, y sabe la disfuncionalidad de la Ley de Escocia, el carácter arbitrario de todo el proceso judicial, la sutil preferencia del Rey por la causa masculina y la existencia

⁴⁷⁰ En España, a partir del siglo XIV, se dio una justicia centralizada (con diferente denominación, según el reino) que sustituyó la función que antes era competencia del rey. (*Vid.* L. Suárez Fernández, *op. cit.*, p. 144).

de una sociedad que limita a la mujer.

La defensa a ultranza del cumplimiento de la palabra de la Ley que realiza el monarca, va desde el empleo de argumentos lógicos hasta violentar la voluntad popular. Y es que Flores --además de otros motivos que pueden actuar en la conducta del Rey-- lo hace pensar que el bienhacer político, la honra y la fama se hallan depositados en la contundente aplicación de la justicia. La perspectiva de la Reyna (y se sobrentiende la de las damas y luego asimismo la de los caballeros) es contraria, pues entre otras cosas tiene que ver con la piedad. Y aquí estamos ante un fuerte problema de carácter político que privó en la baja Edad Media; en efecto, hubo gran discusión, y más aún, confusión sobre el deber ser del monarca:

[fue] en el plano político-social [...] una época llena de disputas sobre la naturaleza de la autoridad.⁴⁷¹

Y, concretamente, en lo que toca a justicia:

Pero en la política [...] la recta conducta no es tan fácil de establecer. ¿Cuáles son las circunstancias en las que un rey debe templar la justicia con la misericordia?⁴⁷²

⁴⁷¹ R. B. Tate, "Prólogo", en Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, Tamesis, London, 1965, p. vii.

⁴⁷² K. Whinnom, *La poesía amatoria...*, p. 24.

Y éste es, precisamente, el problema que toca Flores en *Grisel y Mirabella*: ¿se debe, en el caso de Mirabella, "templar la justicia con la misericordia"? En otras obras del autor también se encuentran las ideas de justicia y piedad; por ejemplo, en la *Crónica incompleta* sobresale la defensa de la opción por la justicia. Con unas citas es suficiente:

La voz y fama de las grandes justicias que en la corte se hazían sonando por todo el Reyno, y sabiendo las gentes quán poco montava suplicar al rey ni reyna que a ningund malechor, por principal cavallero que fuese, que le salvase, quando mejor librava amanecía degollado en la plaça.⁴⁷³

Y así avía grand altercaçión en el consejo si se devía executar así ásperamente la justia o si perdonar algo en aquélla, y así [...] dando grandes razones [...] el rey y reyna non quesieron por entonçes que la execuçión de la justicia oviese floxura nin ningund caso criminal se perdonase aunque personas y Reynos perdiesen, aviendo por mejor de sufrir por la virtud pena, que non mereçerla.⁴⁷⁴

mas por ningund ruego nin provecho [...] el rey nin reyna los quesieron perdonar, sinon tener en pensamiento de hazer en ellos aquella cruel

⁴⁷³ *Crónica incompleta de los Reyes Católicos (1469-1476)*. Pról. y notas de Julio Puyol. Academia de la Historia, Madrid, 1934, p. 140. Acentúo el texto según normas actuales.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 142.

justicia que la crueldad de sus obras tenían merecido; y nin por mucho que fuessen importunados [...].⁴⁷⁵

Se entiende la posición del cronista si consideramos no sólo su manifiesta adhesión a la causa de los Reyes Católicos (parece pertenecer, concretamente, al partido de Isabel), sino la sorprendente historia política de la España del siglo XV, llena de golpes bajos, desórdenes, traiciones, confabulaciones, reyes veletas y marionetas, guerras, revueltas civiles, etc., etc. Una mano fuerte, contra excesos y corruptelas, parecía necesaria para volver al orden. Sin embargo, en la misma *Crónica* se alaba a Enrique IV --antes de su ignominiosa caída, que el escritor se da vuelo en comentar--, entre otras cosas, con el calificativo de **piadoso**; también se ve que, en ciertas circunstancias, las necesidades políticas hacen conveniente el perdón (se trata del perdón general otorgado por Fernando e Isabel, en virtud de que se requería personal para enfrentar militarmente al rey de Portugal):

él [Enrique IV, en sus buenos tiempos] era loado de humano y piadoso, de muy discreto y de sutil juyzio; él era loado de tener la persona de presencia temerosa y Real.⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 53.

[Después del absolución general concedida por los Católicos:] ¿quién podría escrever el número grande de gentes que a pie y a cavallo al rey y reyna a servir venfan por ser libres de tan grand peligro como con la grand execuçión de justiçia traýan?⁴⁷⁷

En *Triunfo de Amor*, por otra parte, Flores hace que el protagonista defienda con contundencia la opción por la piedad:

Como siempre sea mayor parte de la virtud en los dioses la misericordia que la justicia (TA, p. 156).

Si por un lado el cronista Flores, al servicio directo de los Reyes Católicos, subraya más el programa justiciero con el que éstos pretendieron salvar los males de España (aunque alaba un tanto la otra opción cuando las circunstancias la requieren o la ve como atributo positivo en el ser humano), en *Triunfo* muestra que la misericordia tiene un importante peso argumentativo. En *Grisel y Mirabella*, obra tocada por una fuerte visión pesimista, el asunto es mucho más complejo. Y ya que hablo de tal visión, creo que ésta no es gratuita, sino que tiene que ver con un sentir de la época y, fundamentalmente, con la situación de la Península.⁴⁷⁸ Sobre los dos

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁷⁸ No es posible negar la influencia del mundo en el que uno se halla inserto. Se responde a ésta de diversos modos, pero comúnmente una forma destaca más y es la que marca el "sentir" de un periodo.
362.

puntos traigo a colación estas palabras:

Aquellos que prestan su más vigorosa expresión a la profunda melancolía, propia de la época, no son en primera línea los que se han retirado definitivamente del mundo, refugiándose en el claustro o en el estudio. Son, ante todo, los cronistas y los poetas de moda en las cortes, los que [...] en su incapacidad para sacar de la fruición del concepto una perspectiva de mejoramiento, lamentan una y otra vez las flaquezas seniles del mundo y dudan de la paz y de la justicia.⁴⁷⁹

Los graves acontecimientos [peninsulares] que, entre 1445 y 1480, se suceden como etapas crecientes en una escalada de violencia, produjeron una quiebra de resortes morales en la sociedad. La historia increíble de las relaciones conyugales de Enrique IV, aireadas y discutidas [...], la caída de obispos y clérigos en pecados de carne, el afán desmedido de riquezas y poder, que sustituye a la fantasía de las "invenciones" de la época de los infantes, la maledicencia calumniosa a que recurren los cronistas, todo ello parece indicar el más grave descenso de nivel ético. Algunos autores, en el siglo XV, llegaron a preguntarse si no era el humanismo quien estaba haciendo saltar por los

⁴⁷⁹ J. Huizinga, *op. cit.*, p. 48.

aires a la moral cristiana. El reinado de Isabel y Fernando presenciara, entre otras cosas, un deliberado esfuerzo para recomponerla. La conciencia de esta situación, genero pesimismo. Y reclamó responsabilidades.⁴⁸⁰

Flores muestra, en sus creaciones literarias, una conciencia de desorden, de que el mundo está mal. En la misma *Crónica* se encuentran expresiones como "nuestro imperfecto vivir", "en este piélago de amarguras criarnos", o "con lágrimas venimos al mundo y con ellas en él vivimos, y llorando nos vamos dél",⁴⁸¹ que indican que aún no se abría la puerta a la esperanza.⁴⁸² El reinado de Enrique IV no puede sino producir comentarios como los siguientes:

El tiempo vino tan roto⁴⁸³

tan en costumbre estaban los males, que al virtuoso tenían por simple,

⁴⁸⁰ L. Suárez Fernández, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁸¹ Las citas de la *Crónica incompleta...* en p. 54.

⁴⁸² Aunque los Católicos hacen esfuerzos por mejorar la situación social, esto no da lugar a la confianza en un cambio radical. Y es que el inicio de su reinado fue sumamente difícil, ya que se seguían dando los pleitos, las traiciones, los partidos contrarios, etc.; en una palabra, los "graves acontecimientos" de los que habla Suárez Fernández.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 98.

y al más malo por discreto⁴⁸⁴

En estos tiempos así malvados, la gente toda con el ayre de los males corrompida y los buenos con la desesperación de los robos y daños que avían reçevido, tomavan de fuerça el ofiçio de los malos.⁴⁸⁵

Creo que el 'tiempo tan roto' que se aprecia en *Grisel y Mirabella*, donde en función de la pasión se corrompe la situación del reino, es una expresión de la falta de fe en el ser humano, la cual tiene que hacer referencia --aunque quizá el autor no tenga conciencia de ello-- a las circunstancias político-sociales del siglo XV; o dicho de otro modo, el malestar social que privaba en España es la impronta profunda e inconsciente que conduce a Flores a crear el desbarajustado mundo de su creación literaria. Este mundo, dicho sea rápidamente, niega contenidos como los siguientes:

tanto ellos eran temidos, que ningund corregidor [...], no avía de usar de las tiranías y codiçias del tiempo nin perdonar delito por ningund creçido interese; de manera que por todo el Reyno en breves días **vino tanta paz y sosiego**, que maravillosamente del çielo pareçía⁴⁸⁶

con tanta afiçión [el doctor Rodrigo Maldonado de Talavera] entendía en

⁴⁸⁴ *Idem.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 141. Énfasis mío.

los casos de la justicia, que **Castilla comenzó a luzir de las tinieblas y roterías** que la tenían como infierno escurecida.⁴⁸⁷

El que según el narrador es "justo" Rey⁴⁸⁸, el que efectivamente nunca ha perdonado en casos de justicia,⁴⁸⁹ no tiene un reino en "paz y sosiego". Los seres humanos fácilmente violan las leyes sin temor alguno y, además, se matan; en el caso concreto del afán de aplicación del castigo a Mirabella, la administración de justicia no trae sino más "tinieblas y roterías": división familiar y social al principio, y después, malestar general, suicidios y premeditado asesinato (¡a manos de mujeres!) al final.

Algo de esto ha dicho Patricia Grieve:

In order to demonstrate the breakdown of the text, the author focuses on the breakdown of the family, which in turn signals a more devastating destruction of society in general.⁴⁹⁰

La desafortunada situación del reino de "Scoçia", donde la moral cristiana parece efectivamente carecer de funcionalidad, quizá --para algunos receptores-- dé

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 140. Énfasis mío.

⁴⁸⁸ Aunque tiene intereses muy personales como ya vimos y veremos.

⁴⁸⁹ *Vid.* su segmento en p. 357.

⁴⁹⁰ "Mothers and daughters in fifteenth-century Spanish sentimental romances: Implications for *Celestina*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (1990), 350.

peso a un elemento de la doctrina católica: la piedad. Después de todo, la elección justiciera del soberano no ha sido ejemplar. "El Rey piadoso --dice el monarca-- aquél es cruel" (p. 357), pero lo que a ciencia cierta sabemos es que la opción contraria no ha sido benéfica, pues en la nación no hay armonía sino antagonismo y violencia. Así, pues, tales receptores tal vez consideren que la piedad, antes de ser un factor de 'crueldad' por producir desarreglo social, puede ser, aunque sea, menos dañina. Y no digo saludable, pues tal es la condición humana que dibuja Flores, que no es posible pensar en un Estado que goce de tranquilidad. Además, parte del bagaje cultural del público coetáneo ha favorecido la elección por la piedad y el perdón. Ya he mencionado el catolicismo, que los predica --y la imagen de Cristo, perdonando en la cruz, es ciertamente poderosa.⁴⁹¹ Pero, también, aparecen en autores clásicos como Séneca, y en varios 'espejos de príncipes' y documentos políticos contemporáneos.⁴⁹² Asimismo, para la señalada posible predilección de una parte

⁴⁹¹ No extraña, por tanto, que Flores haga que Torrellas busque convencer a Braçayda con un llamado, en términos religiosos, a la piedad y al perdón: "mas quiero yo darme una poca sperança que usaréys conmigo como Dios con los peccadores" (p. 365). (En el contexto, la frase será vista como irreverente).

⁴⁹² Regula Langbehn-Rohland, en relación con *Cárcel de Amor*, menciona las posibles fuentes empleadas por San Pedro para la argumentación, sobre éste y otros puntos, de Laureola. (*Vid. Zur Interpretation...*, pp. 90-95).

del público, hay que considerar las indicadas dudas sobre las motivaciones paternas, el conocimiento de arbitrariedades judiciales y sociales, etc., así como la siguiente perspectiva:

En la Edad Media faltan todos esos sentimientos que han hecho tímido y vacilante nuestro concepto de justicia: la evidencia de la semiirresponsabilidad, la idea de la falibilidad del juez, la conciencia de que la sociedad tiene su parte de culpa en los crímenes del individuo, la cuestión de si no se le puede corregir, en vez de hacerlo padecer. O mejor dicho, acaso no faltaba un oscuro sentimiento de todo eso, pero se concentraba tácitamente en un espontáneo impulso de misericordia y de perdón, que prescindiendo de la culpa irrumpe súbitamente con mucha frecuencia, en medio de la cruel satisfacción por la justicia ejecutada.⁴⁹³

Sumados al contenido de la fábula en general y a los aspectos extratextuales que mencioné, hay algunos otros elementos, concretamente dentro de esta unidad, que pienso que también pueden favorecer la opción piadosa --como luego veremos. No obstante, hay que resaltar que el asunto 'sanción o piedad' no resulta, específicamente en los dos segmentos del debate ("Supplicación de la Reyna" y "Respuesta del Rey a la Reyna"), tan fácil de resolver. Y es que el autor hace que el

⁴⁹³ J. Huizinga, *op. cit.*, p. 36.

Rey dé algunas sólidas razones y que su argumentación sea más lógica --o si se prefiere menos emotiva-- que la de la Reyna. Destaco los que considero razonamientos de más peso: 'La justicia empieza en casa', y esto es una virtud; pero, además, quien "de sí mismo non faze iusticia" (p. 357) carece de autoridad moral para ejercerla en otros. La trayectoria real ha sido la ejecución de la justicia sin excepciones; variar esta conducta con motivo de la propia hija, implicaría un acto de poder que restaría dignidad al monarca ("siempre vi ser de virtuosos ante hozar morir que caher en vergüença, pues yo más quiero tener lohor de virtuoso y iusto que de poderoso", p. 358).

El Rey en absoluto cree en la piedad, y uno de sus argumentos tiene que ver con que nadie se atreverá a suplicar por alguien que haya cometido un "yerro", cuando él ha hecho cumplir la sanción contra su única hija. Esta idea, desde luego, puede estar sujeta a discusión: recordemos a Huizinga y la no muy clara sensación de que quizá se pueda corregir antes que castigar. Razones, por lo menos, sospechosas, son aquellas que hacen hincapié en la honra y la fama, pues de éstas y de la posterior conducta del monarca es posible que se deduzca la preponderancia del interés personal, una suerte de egoísmo que se verbaliza a través de la Reyna (en el último segmento de la unidad):

Tú non padre, mas enemigo te puedes dezir, quando delante de ti mandas quemar tu fija. Y que ninguna piadad della hayas es cosa muy inorme y iniusta. Y como non basta para satisfazer al mundo lo que ya contra tu fija has obrado, sino que quieres ser stremo, y por una arrebatada fama que de ti por el mundo se pregone, la qual no dirán iusticia mas muy enemiga crueldad, quieres a mí de dolor perpetuo ser causa (p. 359).

Si la deducción es cierta, y yo creo que así es, resulta irónico un argumento como el que sigue: "[me es fuerza llevar la sanción a cabo] porque mis súbditos no hayan lugar de se quejar, diciendo ser más affeccionado a mí que a ellos" (p. 358). El 'arrebatado' afán del monarca por la fama, muestra que sí es más aficionado a sí mismo que a sus súbditos, pues basta recordar que al principio el 50% de su nobleza le solicita el perdón, y después, ya es prácticamente toda la población de 'grandes':

Y desde que ya fueron aiuntados hombres y mujeres, rogavan al Rey que de la vida de Mirabella se doliesse, el qual ningún ruego concedía. Y puesto que la Reyna y muchos duques y condes y grandes senyores ge lo suplicassen, en aquell caso a todos perdía vergüença, antes gesto muy irado y sanyoso les mostrava (p. 359).

Pienso que un rey realmente justo, interesado en el bienestar popular y en que no haya lugar a quejas, ante esta situación por lo menos debe remitir el asunto a Consejo (lo

que sería una forma digna de 'templar la misericordia con la justicia'). Y dicho sea de paso, el clamor popular por el perdón es uno de los elementos de la unidad que dije podrían favorecer, en buena parte del público coetáneo, la opción piadosa.

Y volviendo a los argumentos del Rey sobre honra y fama, que su posterior conducta los convierte en claros síntomas de egolatría, hay que indicar que la mayoría de ellos no se hallan en función de la justicia, sino al revés, lo que les resta valor.

Ejemplifico:

fasta aquí yo nunca recibí en tal caso, ni por ruegos ni por afección, mengua ninguna. Y aquello que desde mi primera edad me he trabaiado por guardar, non sería bien que agora, en mis postremeros días, lo perdiesse. Pues en el fin de la vida está el lohor, y si yo fasta aquí he administrado iusticia, quando en mi hija non la fiziesse, non me podrían loar de iusto (p. 357).

Si bien la honra y la fama son atributos externos muy apreciados en la Edad Media, lo sospechoso aquí --creo que para el mismo receptor medieval-- es que esos conceptos aparezcan de tal forma expuestos.⁴⁹⁴ Tratándose de la propia --y supuestamente amada-- hija, un argumento fuerte sería no importarle perder dichos

⁴⁹⁴ El excesivo amor a la gloria era criticado, pues parecía brotar de un innoble sentimiento: la soberbia. Y éste es un grave pecado; es más, para muchos autores es la fuente de todos los demás. La soberbia de Lucifer fue el origen de todos los males.

reconocimientos si creyera en el bien del perdón,⁴⁹⁵ pero como lo que vale es la aplicación de la ley, no puede sino actuar en consecuencia. Pero, en fin, Flores hace a su personaje puntualizar --nada gratuitamente-- su gran interés por conservar fama y honra; e incluso, lo lleva a indirectamente señalar que su honra (no el bien de las mayorías, del reino en su totalidad) es más importante que la vida de su hija:

[a la Reyna] si tú grande amor tuviesses conmigo como lo has con Mirabella, más dolor habrías de mi honra que de su muerte (p. 357).

Otro argumento, también relacionado con dichos conceptos, es el siguiente:

todos mis reynos y senyoríos mis antecesores los ganaron, y yo non me puedo lohar haver ganado salvo lo que dellos me quedó. Mas si en mí alguna virtud hay, de aquélla me precio. Ansí que pues sola iusticia es mi victoria y lo más loable en mi stado, no quiero perder aquello que con tan grande studio y trabaio he ganado. Y en tal caso no creas que ninguna piadad me mueva (p. 358).

Es, pues, un Rey trunco, que ya no cumple una función de la autoridad y una virtud caballeresca: la hazaña militar de conquista de territorios. Si poseyera esto quizá fuera más flexible, pues tendría otros elementos para validarse y para nutrir su fama, aunque

⁴⁹⁵ Como a Lancelot, en *El caballero de la carreta* de Chretien de Troyes, no le importó perderlos por amor.

tal vez también fuera más soberbio.

Otro aspecto que aduce el Rey, como implícita respuesta a los argumentos maternos, es el amor de padre: "yo, segund el mucho amor que con Mirabella tengo, ante querría soffrir la muerte que darla a ella" (p. 357). Tal parece que este contenido --junto con ciertas palabras del narrador--⁴⁹⁶ está en la base de juicios como los siguientes:

este padre amantísimo [...], preocupado por su virtud, y que no quiere perder [...] [lo que] ha ganado⁴⁹⁷

Está dispuesto a someterse a las normas que reinan en la sociedad hasta el punto de que pasa por alto los anhelos del individuo y ahoga el afecto más entrañable que siente por su hija⁴⁹⁸

Bien es verdad que la idea de que va a perder a su hija le oprime el corazón. ¡Preferiría mil veces morir él mismo antes de consentir la

⁴⁹⁶ " [...] ahunque en stremo la amava [a Mirabella]; pero la iusticia era más poderosa quel amor" (p. 358).

⁴⁹⁷ P. Alcázar L. y J. A. González N., "Introducción", p. 43.

⁴⁹⁸ H. Th. Oostendorp, *op. cit.*, pp. 83-84.

ejecución de Mirabella!⁴⁹⁹

Sin embargo, quedan haciendo mucho ruido aspectos precedentes como el encierro de la hija o las fiestas que hizo a Torrellas o bien este razonamiento de la Reyna: "Y si Mirabella, por el sobredicho yerro, es de ti avorrecida que ninguna piedad le hayas, hávela senyor de mí" (p. 357). No es descabellado pensar que varios lectores o escuchas hayan intuido la afrenta íntima y social que el Rey sintió por la conducta de su hija, y que el afán justiciero algo tenga que ver con esto. Pero para aquel que dé crédito al verdadero amor de padre por encima de la propia persona (lo que me parece insostenible), entonces el problema de matar a la hija adquiere un matiz --si cabe-- aún más grave; por lo menos, desde cierta perspectiva moral o religiosa, según más abajo veremos.

Pero en fin, si se dejan de lado todas las inferencias que el texto previamente pudo producir, así como aquellas que surgen de las posteriores acciones, con este solo segmento es difícil discernir si el rey y padre debe actuar o no con misericordia. Diego

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 83. El investigador holandés comete --y con exageración romántica-- el mismo error que, años después, Marina Brownlee. (Art. cit., p. 122). El enunciado que provoca la equivocada interpretación es éste: "mi muerte, si la quieres, yo la atargo; mas bivo que ella biva, es impossible" (p. 358). Alan Deyermond se refiere a los problemas del enunciado en sí indicados por Joseph Gwara, y corrige a Brownlee: su traducción cae "outside the range of possible meanings of the sentence as we have it". ("Notes on sentimental romance: 2...", pp. 108-110. La cita en p. 110).

de San Pedro, influido en verdad por Flores y, a mi juicio, en lo que toca a la ética del rey Gaulo mucho más profundamente de lo que por lo común se acepta,⁵⁰⁰ hace que el monarca de su *Cárcel de Amor* defienda su posición con varios razonamientos un tanto similares a los del Rey de Escocia:

dispongo y ordeno sabiamente la muerte de Laureola, lo cual quiero mostraros por causas justas, determinadas segund honrra y justicia.

Si el yerro desta muger quedase sin pena, no sería menos culpante que Leriano en mi deshonrra. Publicado que tal cosa perdoné, sería de los comarcanos despreciado y de los naturales desobedecido, y de todos mal estimado; y podría ser acusado que supe mal conservar la generosidad de mis antecesores; [...]. Perdonando a Laureola sería causa de otras mayores maldades [...]; pues más quiero poner miedo por cruel⁵⁰¹ que dar atrevimiento por piadoso, y seré estimado como conviene que los reyes lo sean. [...] Bien sabéis que establecen las leyes que la muger que fuere acusada de tal pecado muera por ello; pues ya veis cuánto más me conviene ser llamado rey justo que perdonador culpado, que lo sería muy conocido si en lugar de guardar la ley la quebrase, pues a sí mismo se

⁵⁰⁰ La opinión crítica más generalizada es que ambos reyes prefieren "exercise strict justice rather than yield to the prompting of mercy and the claims of natural affection", pero mientras que el personaje de Flores es justo, el de San Pedro no lo es. (La cita pertenece a Pamela Waley, "*Cárcel de Amor* and...", p. 340).

⁵⁰¹ En Flores, la crueldad es argumento materno.

condena quien al que yerra perdona. Igualmente se deve guardar el derecho, y el corazón del juez no se ha de mover por favor ni amor ni cobdicia, ni por ningún otro accidente; siendo derecha, la justicia es alabada, y si es favorable, aborrecida. Nunca se deve de torcer, pues de tantos bienes es causa: pone miedo a los malos; sostiene los buenos; pacifica las diferencias; ataja las cuestiones; [...]; honrra los pueblos; [...]; es para el bien común en gran manera muy provechosa. Pues para conservar tal bien, porque las leyes se sostengan, justo es que en mis propias cosas las use.⁵⁰²

No es posible decir que el rey Gaulo actúe con justicia, y es que en el punto Diego de San Pedro es muy claro y contundente. En primer lugar, aunque esto no lo hace saber a su rey, porque Laureola no cometió 'yerro' alguno. En segundo lugar, porque es de una parcialidad insoportable. Y en tercero --aunque podría señalar otros aspectos--, porque el proceso judicial es aberrante (recuérdense, simplemente, los testigos falsos).⁵⁰³ Es, pues, ciertamente cruel, y así el autor --tramposamente-- hace admitirlo a su personaje. Juan de Flores es más complejo, también es más sutil.

⁵⁰² *Obras completas, II...*, pp. 132-133.

⁵⁰³ Estos dos últimos puntos muestran --para utilizar las palabras del rey-- que la justicia no fue 'derecha', y que al corazón del juez efectivamete lo mueven ciertos 'accidentes'.

Sobre la base está la evidencia de las relaciones carnales de Mirabella, pero a esto le sigue --igual que en *Cárcel*-- todo un aberrante proceso judicial, según hemos visto a lo largo del análisis: la imposibilidad de discernir quién tuvo más culpa en el 'yerro', el empleo de una discusión universal para aplicar los resultados al caso concreto, el carácter de los abogados invitados, y la parcialidad de la sentencia. En este torbellino, obviamente, de alguna u otra forma siempre ha estado el Rey. Incluso antes del descubrimiento de los amores, ya hay dudas sobre la ética paterna; después, habrá muchas otras sobre su conducta en diversas situaciones. Todo esto nos lleva a que su subliminalmente ególatra llamado a la justicia no convenza, como no convence el del rey Gaulo que está hecho en términos similares. Las acciones posteriores del Rey, que incluyen no pensar "sino como a la vida de Mirabella diesse fin" (p. 358), mandar "sin dilación que aquello se fiziesse" (p. 358), el "gesto muy irado y sanyoso" (p. 359) ante las súplicas de sus súbditos, el sentirse "importunado" y ordenar "más presto dar fin a los días de Mirabella" (p. 359), violentan aún más nuestra percepción del personaje.

Con un proceso judicial tan lleno de arbitrariedades, con un Rey del que cuestionamos sus motivaciones y que finalmente nos parece intransigente y agresivo, no dudo que haya quien piense algo semejante a lo que ya vimos expresó la Reyna:

"una arrebatada fama [...], la qual no dirán iusticia mas muy enemiga crueldad". Y creo que así --como cruel-- entendió San Pedro al rey de Flores, y lo tomó como ejemplo.⁵⁰⁴

Lo que sí me parece un hecho es que nos queda una sensación de injusticia, o dicho de otra forma, de que por el Rey impío (pues no cree en la piedad), intransigente e incluso enfadado, en nombre de la justicia se va a cumplir algo que es lo opuesto --y en contra de la propia hija y heredera. Esto, pues, refuerza la idea de la piedad, que no tiene por qué ser ajena a la justicia como Flores hace lo pretenda su personaje. Y traigo nuevamente a colación a San Pedro, quien conduce a su Cardenal a decir --y no es en balde que sea a un hombre de la Iglesia-- lo siguiente:

si la bondad no merece ser justificada, en verdad tú eres injusto juez; no quieras turbar tu gloriosa fama con tal juicio, que puesto que en él huviese derecho, antes serías, si lo dieses, infamado por padre cruel que alabado por rey justiciero.⁵⁰⁵

He aquí la visión de la institución eclesiástica, y desde esta perspectiva --como la de

⁵⁰⁴ Junto con otros elementos. Alan Deyermond ha demostrado el préstamo de una estructura narrativa de la *Mort Artu*, la cual asimismo contiene el rechazo real a las súplicas de los súbditos. ¿Quizá una fuente para el motivo en Flores? (Vid. "Las relaciones genéricas...", 80).

⁵⁰⁵ *Obras completas, II...*, p. 131.

muchos legos-- si la justicia excluye por completo a la piedad, entonces, irónicamente no es tal. El Rey de *Grisel y Mirabella*, en este punto de vista, puede ser acusado de injusto a pesar de su supuesta razón de Estado.

No hay que olvidar otro elemento muy violentador: que a quien se va a matar es a la propia hija. La cita nos dice qué piensa la Iglesia al respecto, o bien esta otra: "No seas verdugo de tu misma sangre, que serás entre los hombres muy afeado".⁵⁰⁶ Y ésta es argumentación materna en nuestra ficción: la fama del Rey será la de cruel (p. 359), pues "los padres a los hijos más que a sí mismos aman, ¿en cuál humanidad cabe que de sí mismo faga ninguno iusticia? Y pues a sí no ama, ningunos bienes possehe" (p. 357). En síntesis, la perspectiva de la Reyna es que en cuanto padre, y también en cuanto esposo, el Rey debe indiscutiblemente usar de 'amor' y 'piedad'. He aquí la cita donde en forma indirecta esto se afirma:

si con ella me mandarás matar, usarás de aquella piadad y amor que devías (p. 359).

Flores, pues, a través de la voz materna enfatiza el deber privado, lo que ciertamente tensa la cuestión del deber público --que es argumento puesto en el Rey. Se desprende, entonces, un grave problema ético, pues el ejercicio público está imbricado

⁵⁰⁶ *Idem.*

con la vida privada. Curiosamente, tal imbricación es la que refuerza --en la posición del monarca-- el ejercicio justiciero, pero también es la que trastorna más nuestra percepción del asunto. ¿Un rey, que además es padre, debe aplicar el asesinato legal contra su propia hija, cuando sabemos que el fatal castigo ha sido producto de arbitrariedades procesales y cuando tenemos códigos morales que validan la piedad y el amor parental?

Cabe señalar que el receptor del siglo XX quizá perciba una caída de índole moral en la argumentación de la Reyna. Y es que si se defiende el amor y la piedad por quien es sangre de la sangre, no parece muy congruente un razonamiento como el que sigue:

non me hayas por tan hozada, segund lo que conozco de tu iusticia, que si otros hijos te quedassen por ella rogasse. Mas no parece ser yerro supplicar por la salvación suya, pues ¿qué valen tus grandezas, villas y ciudades, quando hijos en que succedan no tuviesses? (p. 357).

Sin embargo, no creo que los destinatarios coetáneos vieran algo malo en ello. Rojas mismo hace que Pleberio piense que puede haber por lo menos un poco de consuelo si quedan más hijos. Pero aunque el argumento se entienda como moralmente fallido,

esto queda relativizado con el gran sufrimiento de la madre.⁵⁰⁷ Como un medio de convencimiento, menciona elementos de gran importancia para la mentalidad medieval, pues tiene que ver con el linaje y con el concepto de la fama. Y más allá de la cita, no faltará quien con fundamento razone que ambos aspectos no son responsabilidades exclusivamente privadas, pues hay la obligación social de preservar lo ganado por los antecesores para el bienestar del reino. Esto, obviamente, incrementa la tensión sobre la conducta a elegir. Asimismo, en la consideración de la situación de una monarquía sin quien la herede, quizá algún lector o escucha podría pensar que es de esperarse que haya disturbios por el poder a la muerte del Rey, y en el tiempo 'presente' --aunque parezca extremo e incluso contradictorio--, se den descuidos en la administración del Estado (este disparo semántico, a pesar de todo, no resulta tan descabellado si se toma en cuenta que, por ejemplo, en la *Crónica incompleta* continuamente se dice a propósito de Enrique IV que "non se dolía del Reyno como hombre que non tenía hijos que le heredasen").⁵⁰⁸ Para tal receptor la posición del Rey adquiere un matiz irónico, dado que pretende defender el bien público con algo

⁵⁰⁷ En medio de "dolor y angustias" cae "muerta en el suelo" (p. 358), y después, su desesperado *planctus* (pp. 359-360).

⁵⁰⁸ *Op. cit.*, p. 61. La misma idea, v. gr., en pp. 94 y 306.

que atenta contra éste.

Quiero hacer notar que Flores, en la argumentación materna, hace radicar el sentido de la vida en la estructura social más íntima: la familia. Y aquí, si se me permite el anacronismo, los razonamientos son de corte 'existencial'. Fernando de Rojas, de quien tiendo a pensar conocía *Grisel y Mirabella*, expone en el sentir de Pleberio algo de lo que nuestra Reyna piensa. Si Flores la hace cuestionar qué valen los bienes adquiridos sin la hija --idea que se repite, aplicada a ella misma, en el *planctus--*, con Pleberio vemos la sensación del absurdo de éstos con Melibea muerta:

¡O duro corazón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edificué torres? ¿Para quién adquirí honrras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos?⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ *Op. cit.*, p. 238. Es indudable, como lo ha notado la crítica, la huella petrarquista del *De Remediis utriusque Fortunae* (sin meterme a las precisiones apuntadas por Alan Deyermond en *The petrarchan sources of "La Celestina"*. Oxford University Press, London, 1961, p. 60 fundamentalmente). Rojas, según son sus propios propósitos, toma elementos culturales de diversas fuentes, y así como calca aspectos de Petrarca, también Flores le pudo sugerir varias ideas que venían al caso. Hay ciertas coincidencias que me llevan a sospechar, por lo menos, alguna(s) fuente(s) en común, y a lo más, el directo influjo. Los críticos han visto la relación entre el lamento de la madre de Leriano en *Cárcel de Amor* y el de Pleberio en *La Celestina*, pero aún falta un estudio que se detenga en las similitudes entre estas obras y *Grisel*, y que quizá sostenga lo que por ahora presento como intuición: la incidencia de la obra de Flores en ambos textos. Dicho sea rápidamente, hay aspectos que aparecen en las
(continúa...)

Para la Reyna de Flores, la pérdida de la hija implica una suerte de vacío existencial y una lamentable soledad; incluso, así lo dice al Rey: "plázeme que tu crueza pueda tanto, que en hun día sin fijos y mujer quedes solo" (p. 359). En Pleberio es un hecho la sensación del sinsentido del mundo ya sin Melibea, y posee una conciencia trágica de la soledad, la cual percibe como su fatal realidad. Así acaba su *planctus*: ¿Por qué me dexaste triste y solo in hac lachrimarum valle?⁵¹⁰ En el difícil siglo XV, época en la que cobra considerable importancia el individualismo y en la que la desordenada situación social profundiza la percepción de que el trato colectivo es utilitario y agresivo, los argumentos maternos habrán sido de peso; por lo menos, no creo que la gente pudiera con facilidad descartar la idea del valor de las relaciones más íntimas como una forma de satisfacción del ser humano concreto.

⁵⁰⁹(...continuación)

tres ficciones, por ejemplo, el desmayo materno o la idea en voz de uno de los progenitores del absurdo de que una vida joven termine y permanezca la de la vejez. Hay otros que sólo comparten *Grisel* y *La Celestina*, por ejemplo, la señalada sobre la invalidez de los bienes trabajados y adquiridos sin la hija, u otra que en mi texto de inmediato referiré: la clara explicitación de la soledad (elemento negativo y trágico). El suicidio amoroso, que se halla en las tres obras, presenta marcadas similitudes en los casos de Mirabella y Melibea, mujeres que efectivamente consumaron la relación carnal.

⁵¹⁰ *Op. cit.*, p. 244.

Como hemos observado, la decisión del Rey depara, en el ámbito familiar, no sólo la destrucción de Mirabella. Flores hace que la Reyna asimismo subraye el deber del marido, y las consecuencias que para ella acarrea la falta a éste. Basten dos citas:

que ninguna piedad le hayas [a Mirabella], hávela senyor de mí, que mi vida por la suya bive y el plazo de su muerte es el mío (p. 357).

El primero día que te conocí fue la mi muerte, pues eres causa que, quando reparo sperava, días muertos en mi vida por descanso me trayas (p. 359).

Y volvamos nuevamente la vista a la perspectiva religiosa: ¿así se respeta lo que ya se veía como el sacramento del matrimonio? Desde esta óptica, la actitud del Rey puede dar lugar a un fuerte cuestionamiento, pues acaba con lo que constituye la familia, la cual es una sagrada responsabilidad. El ámbito privado, también es una obligación moral; pero tengo que repetir que en cuanto éste afecta directamente el ámbito público --pues la hija es la heredera y la esposa reina--, se incrementa la sensación de que la posición del soberano implica un mal actuar.

Como hemos visto a lo largo de este análisis, son muchos los elementos que permiten cuestionar la opción del Rey, quien además contraviene la voluntad popular: sabemos la injusticia judicial, dudamos de las motivaciones del monarca, conocemos

la destrucción familiar que se provoca, y sospechamos que no habrá beneficio social alguno sino al contrario. Los futuros acontecimientos confirmarán lo incorrecto de la decisión, y con ello, quizá cobre más peso la idea de la mediación de la piedad. El Rey, me parece, queda mal parado, y su justicia tiene que entenderse de manera irónica. Me opongo, pues, a aquella crítica que ve positivamente al personaje, pero ello no implica que piense que Flores no apoya a la monarquía absoluta.

A partir del trabajo de Francisco Márquez Villanueva sobre la posición política de Diego de San Pedro,⁵¹¹ no ha faltado quien se introduzca en estos terrenos para el caso de Flores. Así, según Pablo Alcázar López y José A. González Núñez, quienes interpretan al Rey bajo las mejores luces, nuestro autor defiende y justifica a la monarquía autoritaria. Y concretamente sobre el personaje señalan:

El Rey que presenta Flores se corresponde con el monarca autoritario, culto, que se apoya en un consejo de juristas y que antepone la razón de estado a los intereses personales y dinásticos, tal como propone la teoría política renacentista.⁵¹²

Cabe precisar que siglos antes del Renacimiento existe (si bien con muchos problemas)

⁵¹¹ "*Cárcel de Amor*, novela política", *Revista de Occidente*, 4, 2ª época, 41 (1966), 185-200.

⁵¹² "Introducción", p. 43.

la monarquía absoluta y se formulan sus características. Ya en el siglo XIII

Los principios y doctrinas imperiales de suprema autoridad fueron traspasados para potenciar la figura del rey, según el conocido principio *rex est imperator in regno suo* [...]. Más abundantemente recogida en los textos legislativos alfonsinos resultaba la idea del origen inmediatamente divino de la potestad regia. [...] las *Partidas* dejaban bien sentado el principio: vicarios de Dios son los reyes, [...], puestos sobre las gentes". No obstante, las mismas *Partidas*, recogiendo las teorías escolásticas sobre la monarquía, ponían también el acento en la función y participación de los súbditos, la idea de que el monarca poseía absoluta autoridad, pero para ejercerla en pro del bien común del país. [...] De esta forma, la tesis del poder regio procedente directamente de Dios y no dependiente de ningún otro, pero constituido de acuerdo con la comunidad y con el ordenamiento positivo, se agregaba a las viejas ideas que magnificaban la suprema autoridad de un monarca --representación de Dios en la tierra [...].⁵¹³

En los siglos XIV y XV continúa la tendencia a fortalecer el poder real, hecho que se manifiesta con la presencia de diversos tratados con concepciones absolutistas:

Un destacable esfuerzo erudito y numerosas obras de reflexión política [...] asumían la defensa incondicional de la monarquía, se dirigían a la

⁵¹³ Paulino Iradiel *et al.*, *op. cit.*, pp. 456-457.

edificación moral del príncipe o se prestaban a la pura propaganda del ideario político del Estado: el *Speculum regum* de Álvaro Pelayo, dedicado al rey Alfonso XI; la *Glosa castellana al regimiento de príncipes* de Juan García de Castrogeriz, traducción del *De regimine principum* de Egidio Romano para servir a la educación de Pedro I, que sugiere un paralelismo enorme entre el rey de Castilla y Felipe IV de Francia [...]. A mediados del siglo XV, Rodrigo Sánchez de Arévalo, el más destacado representante teórico del absolutismo, defendía en su *Compendiosa Historia Hispánica* la concepción autoritaria de la monarquía, y tomando como referencia el reinado de Pedro I, rechazaba la posibilidad de cualquier resistencia al monarca que "no avía de dar cuenta a otro alguno sino a Dios".⁵¹⁴

El largo esfuerzo castellano de justificación del autoritarismo hace que, como lo indican los mismos historiadores citados, no extrañe "que algunos autores recientes hagan inclinar la balanza del lado de la tesis de un absolutismo abiertamente proclamado cuya existencia, en el plano de las ideas, es particularmente incuestionable en el siglo XV".⁵¹⁵

Con tal difusión de las ideas absolutistas, no resulta sorprendente que los reyes

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 459.

⁵¹⁵ *Idem.* No obstante, estos investigadores indican la necesidad de evaluar las "fuerzas hostiles", y su incidencia en los criterios de la monarquía autoritaria.

de Flores y de San Pedro se comporten como monarcas autoritarios. Sin embargo, a pesar de que los dos soberanos actúan de forma incorrecta, de ello no es posible deducir en ambos escritores una postura contraria al absolutismo y menos una "muy medieval" (de corte feudal).⁵¹⁶ Es más, bajo cierta óptica, incluso habría argumentos para señalar que estos autores de ficciones sentimentales lo que critican es que se falte a los postulados absolutistas. Pensemos, simplemente, que en la propuesta autoritaria el monarca es el representante de Dios y que, por lo mismo, se halla sometido a los principios cristianos. Pues en las obras, los dos ficticios reyes ignoran por completo uno de estos principios: la piedad --y lo hacen, además, en un caso tan delicado como el de la propia hija y heredera. El monarca autoritario adquiere su dignidad antes que como un derecho, como un deber de procuración de bienestar y tranquilidad a los súbditos. Dejar a un reino sin futura cabeza puede concebirse como un acto de irresponsabilidad, que atenta contra estos dos aspectos. Saco a colación una cita de Alan Deyermond con respecto a *Grisel*, aunque su trabajo no tiene que ver con el asunto del tipo de monarquía que se observa en el texto:

desde luego, si la única heredera muere, el desastre es no sólo personal sino también político: el reino queda sin futura reina, y al final de la obra

⁵¹⁶ F. Márquez Villanueva, art. cit., p. 193.

parece disolverse en una anarquía sangrienta.⁵¹⁷

El absoluto rey debe subordinar su propio interés al bien común. Alcázar y González piensan que el monarca de Flores lo hace al sacrificar a la hija --hecho que vemos no implica un beneficio, pues deja a "Scoçia" sin heredera--, pero no hay quien haya cuestionado la "arrebataada fama" del soberano, ciertamente presente en la obra. Cabe con fundamento preguntarse si este Rey no actúa con base en el interés personal, esto es, que lo mueve el deseo de preservar su fama no obstante las consecuencias familiares y sociales que su actitud conlleve.

La monarquía absoluta contempla la participación de los súbditos, y a esto hay que agregar la incidencia de la doctrina pactista en los mismos tratados que defienden el autoritarismo. Ante las arbitrariedades reales, los intelectuales de Castilla --por más absolutistas que fueran-- tenían que crear elementos para frenarla y, por tanto, no fueron reacios --por ejemplo-- al principio de representación en la vida política (presente, incluso, en Sánchez de Arévalo) y a otras ideas que concedían importancia a los juicios de la comunidad. También debe considerarse que los nobles --e igualmente los ciudadanos-- no fácilmente iban a acceder que el Rey tuviera

⁵¹⁷ "El heredero...", pp. 114-115.

inalterables facultades; cuidaban asimismo sus intereses, no en balde pelean su representación en el Consejo Real. Los hombres del siglo XV, absolutistas o no, no son ajenos a la idea de que hay que conferir importancia a la comunidad. A esto, indudablemente, ayuda la divulgación y ejercicio del pactismo o paccionismo, cuyo influjo en Castilla se expresa con la concepción de que el monarca (autoritario) está obligado con sus súbditos, de los que recibe "soldada", por "contrato callado". Iradiel, Moreta y Sarasa dicen que

La difusión de una corriente democrática y contractual merece la pena que sea tomada en serio. Admitido el pactismo político de la confederación catalano-aragonesa, ¿Castilla habría permanecido al margen de una corriente democrática que atraviesa entonces toda Europa? Ciertamente que estas ideas no fueron reivindicadas jamás en beneficio del pueblo bajo y llano. Probablemente tampoco alimentaron nunca un cuestionamiento del régimen político o del ordenamiento social en su conjunto. Pero considerarlas *a priori* como un reflejo teórico de doctrinas políticas se correría el riesgo de otorgar a la ideología absolutista o autoritaria del Estado una homogeneidad que estaba muy lejos de representar.⁵¹⁸

He dado este rodeo para afirmar que en ese siglo XV, incluso un defensor del

⁵¹⁸ *Op. cit.*, p. 460.

absolutismo no vería del todo bien que un rey ignorara, ya no a una facción, sino a todos sus súbditos importantes. Y esto lo hace el Rey de Flores, y también el de San Pedro. Y ya para concluir el punto, quiero subrayar la imposibilidad de aseverar que uno u otro escritor estén contra el absolutismo. Flores, según es su posición en la *Crónica incompleta*, claramente lo favorece; en *Grisel* no se preocupa por explicitar su ideología, pero ésta --como hemos visto-- fácilmente podría ser de corte autoritario. Ahora bien, si alguien expresa lo contrario considerando la mala actuación del Rey, pues el texto quizá también dé para ello --aunque resultaría extraño en un hombre que apoya el programa de los Reyes Católicos. La ideología de San Pedro, con base en *Cárcel*, asimismo puede ser absolutista, o bien puede ser de apoyo al paccionismo, y en esta última opción, lejos de ser muy medieval, sería bastante moderna --por lo menos, algo de ella es la que intenta privar en nuestros días. Y lo más irónico de todo este asunto es que, aunque pienso que ambos escritores pueden inclinarse por la monarquía autoritaria (pues reyes de esta índole intentaban fortalecerse en Castilla) y criticar en sus obras que no se cumpliera cabalmente con las funciones de ésta, no encuentro elementos de peso que me permitan sostenerlo con certeza. Es necesario, así, recurrir a sus otros textos y a sus mismas biografías para intuir cuál sería su posición política en la vida real. En las dos ficciones lo que tenemos es la fallida

actuación de un monarca absoluto, y a ello se limitan los autores. La discusión sobre si la monarquía debe ser autoritaria o paccionada rebasa los límites fabulísticos, aunque lo anterior no le quita que pueda ser trascendente para el receptor.

No quiero terminar este apartado sin aludir brevemente a lo narrado sobre el día de la ejecución de Mirabella (pp. 358-359). El minucioso dibujo, lleno de dramatismo, de la procesión luctuosa, nuevamente muestra esa sensibilidad del otoño de la Edad Media que gusta de las ceremonias y, también, de la exacerbación patética. Pero, además, hay elementos emblemáticos que pueden ser muy significativos. A mí no me parece gratuito que sean doncellas (¡15 mil!) las que encabecen el ya casi fúnebre desfile en compañía de la "desconsolada" (p. 358) Reyna y las otras tristes damas. La juventud femenina del reino se halla herida, quebrada ella misma, pues su figura de identificación y representación habrá de morir (y cargada de ignominia: la llevan en un carro)⁵¹⁹. Se destaca que el sector femenino en general sufre la pérdida, lo que de nueva cuenta hace relación a su sentir de la injusticia cometida --contra Mirabella y contra las propias mujeres. El dolor materno refuerza la caracterización del personaje y da sentido a sus palabras y acciones posteriores. Hay un carácter emblemático en

⁵¹⁹ Aunque esto es irónico, pues el sufrimiento de la población no parece demostrar tal ignominia.

la división entre géneros sexuales, pero debe subrayarse que el luto es generalizado, lo que indirectamente revela las implicaciones que acarreará para el reino la muerte de la princesa: si los súbditos esperaban hacer alegres fiestas en las bodas de ésta --idea que conlleva la felicidad por la seguridad en la continuación del Estado--, lo que ahora tienen que llevar a cabo es una triste ceremonia de muerte --no hay ya más la seguridad en un futuro estable. Alan Deyermond, dicho sea de paso, ha hecho una interesante sugerencia interpretativa de éste y otros pasajes relacionados, la cual abre una veta a investigar:

Seguramente importantes para la lectura de *Grisel y Mirabella* son las palabras de Loraux sobre la equivalencia del sacrificio y las bodas (por ejemplo, "death is a natural metaphor of marriage [...Tragedy] turns the metaphor round: virgins in tragedy leave for the abode of the dead just as they might their father's home for the home of their husband"), palabras que nos evocan dos frases de la obra de Flores. Una de ellas, "así fiestas tan tristes como el día de sus bodas se le pensaban fazer alegres", podría servir sencillamente de contraste, pero la otra revela una asociación --al menos inconsciente-- entre bodas y ejecución: "fue por fuerza quitada Mirabella de los brazos de su madre, la qual en una riqua

camisa spojaron para recibir la muerte".⁵²⁰

En la narración se puntualiza la presencia del amante (es llevado "por más crecer y dublar en su pena", p. 358), lo que además de crear un fuerte efecto patético pues se intuye su increíble dolor, prepara el camino para lo que vendrá después: el autosacrificio. La especificación de la muerte en las llamas ("porque las leyes de la tierra eran: quien por fuego de amor se vence, en fuego muera", p. 359), no sólo es tópica,⁵²¹ de hecho, es una literarización de lo sucedido en la fábula.⁵²² La forma de los suicidios, como posteriormente veremos, asimismo puede entenderse de tal suerte. El Rey, finalmente, se destaca cerrando la procesión, imagen que tal vez para alguien revele en quién fundamentalmente recae todo el luto y el dolor que lo antecede.

⁵²⁰ "El heredero anhelado...", p. 114 nota 17. (Hace referencia al libro de Nicole Loraux, *Tragic ways of killing a woman*. Trans. Anthony Forster. Harvard University Press, Cambridge MA, 1987).

⁵²¹ Aunque en la literatura, generalmente la muerte en la hoguera era el castigo para la mujer infiel. (Vid. Juan Manuel Cacho Blecua, en G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, p. 301 nota 3.

⁵²² Patricia Grieve (*Desire and death...*, p. 61) habla de la conversión de imágenes en realidad en *Grisel y Mirabella*.

AMOR Y MUERTE

En este apartado, como su título indica, trato una doble vertiente temática. En la primera veo el amor, tanto materno como de la pareja; en la segunda, me aboco a la idea de la muerte que ronda los parlamentos y a la ejecución de los suicidios. Los dos temas se hallan absolutamente asociados, por lo que generalmente los estudio de manera conjunta. La unidad que he determinado está constituida por el *planctus* de la Reyna, un pequeño *transitus*, dos segmentos retóricos que conforman un diálogo entre los amantes, una *narratio* de la acción de Grisel y a lo que da lugar, el lamento de Mirabella, y la narración de su muerte. Y empiezo por el discurso apostrófico de la reina y madre, en el cual Flores la hace manifiestar, ante la próxima pérdida de la vida de la hija, su dolor, su desesperación, un profundo amor y una conciencia trágica de destrucción. Entre los aspectos que destacan se halla el absurdo de la muerte de una vida joven y la permanencia de una ya en la vejez. He aquí, pues, una expresión particular de cierta idea que privó desde el siglo XIV, y que puedo parafrasear como 'el carácter aberrante de la muerte'. Lo interesante es que la Muerte no es la que

arbitrariamente toma las vidas, sino que --como lo sobrentiende el receptor-- el fin de Mirabella es por causa de un proceso judicial y apoyado por su propio padre; así, pues, el mencionado carácter aberrante parece recaer sobre los seres humanos, aunque la siguiente increpación pueda causar malentendidos:

¡O Dios, y cómo te plaze que los mis postremeros anyos vivan y mueran los de aquélla, que a mí más iusto convenía! (p. 360).

No creo que en esta cita haya algo inapropiado; por el contrario, el llamado a Dios aparece como el último recurso que visualiza la Reyna para arreglar la situación. Desde luego, con ello Flores marca el terrible estado de la madre, que no encuentra sino el sinsentido, la destrucción de Mirabella y la propia. Y sobre esta última hay que decir que se subraya con sendas apóstrofes --a Dios y a la Fortuna-- que tienen que ver con la futilidad de los privilegios y de los bienes materiales sin la hija.⁵²³ Sólo queda un inmenso dolor y un implícito sentido de soledad en la vejez.

Como se observa, hay una congruencia en el sentir materno entre la unidad anterior y ésta. El escritor asimismo hace que algún argumento que la Reyna expresó

⁵²³ Esta idea aparece en *La Celestina* (lamento de Pleberio), pero no en *Cárcel* (lamento de la madre de Leriano). La de la falta de lógica en la muerte con relación a la juventud y a la vejez, se encuentra en ambos lamentos. *Cárcel* es la única obra en la que se hace referencia al refinado sentimiento amoroso por medio de una voz de una figura parental.

en relación con las consecuencias que para su esposo acarrearía la muerte de Mirabella, ahora las experimente ella en carne propia. Pero tales predicciones no se verifican para el caso del monarca. Y es que de él no se dice de sufrimiento alguno; por el contrario, a través de la voz narrativa se indica que manda quitar por la fuerza a la princesa de los brazos de su madre, para disponerla a recibir la muerte. El silencio sobre los sentimientos del soberano puede considerarse un sutil elemento negativo de caracterización, pues nos habla de un hombre que no muestra verse afectado por emociones íntimas de un humano cualquiera; sería lógico que lo hiciera, ya que además de ser rey, es esposo y es padre. Por otro lado, según es su acción, no dudo que alguien lo perciba como de una dureza extrema, hecho que tendría que recalcar tal caracterización.

No deja de ser irónico que una madre destrozada, cuyas fuerzas no bastan para tolerar la muerte de la hija (así empieza el *planctus*) y que prevé no encontrar mayor sentido a la vida, sea capaz de planear y ejecutar el asesinato de Torrellas. Pero, en fin, la debilidad y el vacío resultan en odio y fortaleza, y otra muerte más será responsabilidad de los seres humanos. De todos modos, son trágicos uno y otro resultados del fallecimiento de Mirabella, y la visión que se desprende de la obra es, en términos generales, ontológicamente pesimista.

El *transitus* narrativo continúa con la princesa "vyendo arder ante sí las encendidas llamas del fuego que la speravan" (p. 360), y "olvidando el temor, desechó la vergüença" (p. 360) para dirigirse a su amado. Hay, aquí, una asociación amor-muerte finamente trabajada. La imagen de las llamas remite al fuego amoroso (lo dicen las mismas 'leyes del reino'), de tal suerte que podemos hacer la siguiente relación: la visión presente remite al propio ardor; la imagen de la muerte, pues, manifiesta el amor. No en balde, entonces, la princesa habla a Grisel como el último acto de su vida. La fuerza del amor, según se desprende, se antepone a cualquier consideración social, y esto también implica una manifestación del individualismo, el trágico triunfo del sujeto frente a la valoración y a la coerción de la sociedad. Abundaré más adelante sobre el tema, pues los suicidios igualmente significan tanto privilegiar el amor, como la triste victoria de la voluntad individual. Y dos ideas más conectadas con el *transitus*: en primer lugar, que hace hincapié en algo que ha estado antes en la fábula (la imposición del amor sobre la normatividad legal o moral), y en segundo, que se juega con otra idea --que también ha estado presente en el texto-- a través de la inversión de dos elementos asociados; si antes el ardor amoroso conllevaba la muerte, ahora es la visión de la muerte la que conlleva el amor.

El segmento "Mirabella a Grisel" lo estudio con detalle en el capítulo que trato

la retórica en las ficciones sentimentales de Flores,⁵²⁴ por lo que aquí sólo indico aquello que me parece más significativo; por ejemplo, la desdichada conciencia del estado humano por la falta de la compañía del ser querido ("la fatiga y soledad en que te dexo", p. 360). Algo similar apareció ya en los razonamientos de la Reyna, y la repetición en voz de la princesa quizá muestra la importancia filosófica que cobra, en el otoño medieval, el requerimiento existencial de quien se ama para la propia y plena satisfacción. Lo que se deduce es, pues, el valor del sujeto concreto en cuanto que se observa su particular sentir, así como --para Flores, en ciertas almas-- la necesidad de realización en el otro. Y estos hechos constituyen aspectos del individualismo. En la concepción de nuestro escritor, lo expuesto se alcanza sólo a través del amor, y a tal grado que cuando la relación se interrumpe, el ser humano se destruye emocionalmente. Los demás sujetos que aparecen en la obra igualmente tienden hacia el otro pero de forma egoísta, lo que implica un individualismo alienado. Es el amor, pues, el que presenta un carácter sublime, de verdadera otredad; pero, irónicamente, por ello mismo también es terriblemente trágico. Y hablando del amor, las palabras de Mirabella lo afirman, y demuestran que encierra preocupación por el

⁵²⁴ *Vid. infra*, pp. 544-554.

otro, y una fidelidad y una entrega absolutas, tal como lo postula la corriente cortés. Destaco el enunciado "que yo non menos que vos amo" (p. 361), que evidentemente se relaciona con una cadena de similitudes notada por Alan Deyermond:⁵²⁵ con lo narrado sobre los amoríos de los jóvenes protagonistas ("los desseos de Grisel y suyos vinieron a efecto", p. 337), con lo que se desprende del Combate de Generosidad (los dos aman por igual), y con la visión de los consejeros del Rey ("iuntamente se amavan e yualmente trabaiaron por traer a effecto sus desseados desseos", p. 342). En esta intensa unidad de amor y muerte, nuevamente se expone lo que ya sabemos: lo injusto de la condena a Mirabella, pues tratándose de verdadero amor --y ésta es la visión de Flores-- no hay lugar a asimetrías. Finalmente, hay que señalar que se repite un contenido expresado desde el inicio de la fábula, y que es aquél que hace referencia al fallecimiento de los caballeros por pretender a Mirabella. Esto se aduce como un saldar cuentas; sin embargo, el argumento carece de efectividad para el caso de Grisel y el hecho nuevamente se cumple: él se suicida. La muerte de Mirabella, por otro parte, no habrá de arreglar nada, pues se intuye (con la información que tenemos

⁵²⁵ "El punto de vista narrativo...", p. 54. (Vid. asimismo mi reseña a sus *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, en *Medievalia*, 13 (1993), p. 30).

según es el debate entre los abogados) que los hombres continuarán recuestando a otras mujeres que quizá indirectamente los llamen, o que quizá los entrapen por la enemistad surgida --como le pasa a Torrellas. De cualquier forma, no podemos esperar sino desordenados y hasta mortales resultados.

La respuesta de Grisel a Mirabella es una intensa manifestación del amor, la cual en gran parte se sostiene mediante expresiones de la próxima y voluntaria muerte. Y aquí cabe indicar que es técnica de Flores la anticipación de los sucesos trágicos, lo que provoca tensión por partida doble; así, tanto el amante como la princesa anuncian su cercano deceso, y efectivamente se suicidan en los segmentos que siguen al señalamiento, o bien, la voz narrativa informa que Torrellas será muerto por las mujeres, o Braçayda le avisa a éste de su fin, y posteriormente presenciamos el brutal asesinato. Dicho sea de paso, aunque lo menciono en mi capítulo sobre la retórica, también caracteriza al autor el empleo de la narración para enterar a los receptores de los acontecimientos que causan un *shock* mayor.

En el discurso de Grisel se repite la idea de la imposibilidad de permanecer con vida, y ello por diversas causas, pero que tienen que ver con el amor. De esta suerte, si algo destaca es la fortísima asociación amor-muerte, donde a través del segundo concepto descubrimos varios de los rasgos del primero, o en otras palabras, mediante

tal asociación podemos en parte determinar cómo concebía Flores el verdadero amor masculino. Y éste indudablemente es de corte cortés. Entre los aspectos que lo distinguen se halla la lealtad o, para usar la expresión de la época, la constancia:

más sería hombre perdido que sforçado el que sin vos bevir quiziesse,
que allí podría bien dezir Braçayda, quexándose de la poca fe de los
hombres (p. 361).

Hay que subrayar, en esta cita, que el honor se hace recaer en en el código amoroso. Y lo mismo sucede en la siguiente, donde además el amor se pone por encima de las valoraciones de la sociedad:

¡O cómo sería, senyora, quien a vos pierde, todo favor y honra ligero de
perder! (p. 361).

Aquí, hay una implícita contraposición entre dos códigos. En uno, el oficial, podemos suponer que no se otorgan los merecimientos sociales en virtud de que se ama; en el otro, el del amor cortés, efectivamente se obtienen reconocimientos, pero en los términos del propio sistema: Grisel amerita ser honrado, pues es inmejorable amador.

En la concepción del amor de Flores también se halla presente la tópica idea del servicio; lo interesante, es que se la relaciona con la muerte:

con una sola vida os sirvo, pues más non puedo (p. 361).

El servicio, en momento tan decisivo, tiene que ser drástico; pero además, es imposible vivir sin la amada (característica ésta del amor que luego veremos). Asociado con el servicio como manifestación amorosa, se encuentra la generosidad. En efecto, el autor hace que Grisel nuevamente exente de culpa a Mirabella, para --en lo que cabe-- salvarla de tanta deshonra social:⁵²⁶

¡O, si a todos fuese tan público como a mí por ser toda la causa de quanto mal vos cometistes, a vos libre y a mí condenado farían! Mas mi ventura non salvó que den muerte a quien la no mereçe y salvar al que la bien mereçe. ¡O, qué maldad sería si viesse en vos la pena de mi culpa! Mas pues no vale verdad ni iusticia, yo de mí faré iusticia (p. 361).

La ironía que se desprende de esta cita es que realmente no valieron "verdad ni iusticia", pero no en el postulado de Grisel. No valieron, pues los dos amantes, por igual, realizaron sus deseos. La generosidad, como sabemos, no sólo es verbal, se lleva a cabo mediante el suicidio que es una manifestación de la lealtad y un acto de servicio; pero también, es pago de deuda:

y no creo que tan sola mi muerte satisfaga tan grande deuda (p. 361)

⁵²⁶ A diferencia de varios críticos, no pienso que Flores haga que la intención del enamorado sea salvar a Mirabella de la condena (si bien, irónicamente, así sucede). En el texto, Grisel considera que la muerte de ella es un hecho (no son en balde las palabras que siguen, o también, las finales).

non me satisfaze una muerte, que con ella nin cumplo nin pago (p. 361).

La expresión de la deuda ciertamente es polisémica, incluye resarcir la dignidad masculina --que tan mal quedó en el debate entre Torrellas y Braçayda--, pero, sobre cualquier cosa, implica saldar cuentas por el merecimiento de la amada, el favor recibido y la felicidad que se obtuvo. Y esta última es una característica del amor que no siempre explotan los textos cortesés. En efecto, para Flores --según son las palabras de Grisel-- el amor correspondido hace al hombre "próspero y alegre en la vida" (p. 361). He aquí, pues, una connotación muy positiva de la realización amorosa. De los otros seres humanos no sospechamos tan genuino gozo, pues vemos sólo la satisfacción egoísta de los propios deseos. En un mundo donde --como hemos visto-- priva la oposición genérica, destaca esta idea del placer logrado en virtud de la ruptura auténtica de la alteridad.

Así como la unión amorosa produce inmensa dicha, la ausencia del ser querido conlleva una "terrible pasión" (p. 361). "Agora, desesperado y triste me veo" (p. 361), dice Grisel, hecho que se inscribe dentro del tópico sufrimiento del enamorado cortés, y que desde luego es una característica del amor.⁵²⁷ Pero también es otra

⁵²⁷ Lo más común en los textos cortesés, es que el sufrimiento se deba al amor no correspondido. Como señalé en mi apartado sobre el amor cortés, tal conceptualización tiene sostén extraliterario: los médicos de la época intentaban remediar este mal melancólico que puede ser mortal.

razón del suicidio: sin la amada, ya no hay por qué vivir. Como se aprecia, Flores muestra que es real que el verdadero amante padezca y muera por amor, aspecto del pensamiento amoroso cortés que es parodiado en no pocas creaciones coetáneas y, como vimos, en el mismo *Grisel*: "que quando más os fináys, estáys más vivos" (p. 350). Y esta parodia parecería en la obra --según se desprende del debate entre los abogados-- lo natural de la interrelación de los hombres con las mujeres; el tópico, como lo he dicho, es efectivamente la excepción humana.

El profundo dolor, la desazón existencial que implica vivir sin quien se ama, hace vislumbrar la muerte como remedio. Y así se dice en el texto:

pues en mí ningún tormento yqual a tan grave mal no es, asaz remedio es el que me dáys con tan pequenya pena como la muerte. ¡O bienaventurada muerte, que tales angustias y passiones me sana! Ella es verdadera amiga de los coraçones tristes, con la qual, pues el cuerpo non puede, el alma vos seguirá (p. 361).

El mundo, pues, para el verdadero enamorado, no ofrece consuelos ni tiene mayor sentido; el ser individual está en función de la persona amada. No sé si competa hablar

de religión de amor, pero sí de que hay algo de subversivo --desde la perspectiva de la ideología oficial-- en las palabras que Flores pone en el amante. La gran ironía es que la muerte no es un hecho triste o aberrante, como muchísimas veces se la veía en la época:⁵²⁸ es la "amiga", es la solución al martirio y la posibilidad de la continuación de la pareja. El amor de trasmundo en lo absoluto es extraño a la literatura medieval: basta recordar a *Tristán e Iseo*. Por ende, el autor hace uso de un tópico, que podría resultar violento puesto que la búsqueda de la unión con la persona amada será a través del suicidio, que es un pecado mortal. Sin embargo, la frecuencia con que éste ocurre en las obras de la Edad Media parece indicar que no importaba mucho la consideración religiosa;⁵²⁹ en efecto, son varios los escritores que alaban el suicidio de amor, o bien, al virtuoso suicida. Y dicho sea de paso, en la escatología que se

aduce en el texto en la concepción de Mirabella, no hay sino un espacio de vida en la

⁵²⁸ He mencionado esto con anterioridad, pero no indiqué que descubro poca funcionalidad en los postulados cristianos referentes al futuro después de la muerte. Lo que destaca en varias obras del XIV y del XV es el valor de la vida, lo que a ciencia cierta se tiene (incluyo en mi apreciación a la *Dança general de la Muerte*).

⁵²⁹ *Vid.* lo que dice sobre la muerte de Melibea Erna Ruth Bernd, *Amor, muerte y Fortuna en "La Celestina"*, Gredos, Madrid, 1963, pp. 112-114.

muerte,⁵³⁰ sin referencia a alguno de los comunes lugares que no poca literatura cortés tomaba de la religión: infierno, purgatorio o paraíso de los enamorados. Ahora bien, queda claro que Flores hace que los amantes deseen continuar su amor en el más allá, pues en este mundo es imposible. Otra discusión, recae en los receptores.

Antes de concluir mi comentario sobre el segmento de Grisel, quiero de nueva cuenta subrayar la suerte de paralelismo que hay entre la idea de muerte y el amor. En efecto, la primera implica --entre otras cosas-- la necesidad del otro ser, así como un acto de lealtad, de servicio y de generosidad; y éstas no son sino las manifestaciones del amor, es más, son sus características. Asimismo, me interesa marcar la similitud en el amor de Grisel y Mirabella, aunque las expresiones son diversas. Las equivalencias entre uno y otro personaje de hecho se evidencian en la unidad, destacándose --desde luego-- el que ambos se quiten la vida. De esta forma, no puedo sino decir que todo este episodio de amor y muerte subraya la que fue propuesta básica de Flores: la igualdad del amor entre los amantes. Como sabemos, de esta propuesta se deriva el carácter injusto y aberrante de todo: la ley, el juicio, la

⁵³⁰ Éstas son sus palabras: "[...] no pienses, amado Grisel, que no te siga; mas spérame, que las stechas sendas me ensenyes y entre los muchos muertos no trabaie en buscarte" (p. 362).

sentencia, la posición del Rey, etc., etc. Finalmente, no puedo dejar de mencionar que, con las palabras de los amantes, otra vez se establece una contraposición con el contenido del debate de los abogados, lo que vuelve a demostrar la invalidez de todo el proceso para el caso específico, y la diferencia que hay entre los protagonistas y el resto de la humanidad.

Después de los discursos de Mirabella y Grisel --que manifiestan el mutuo amor pero, como lo ha dicho Patricia Grieve, no en el típico momento de la boda sino en uno de muerte--,⁵³¹ viene la narración del suicidio del protagonista y lo que éste provoca. En un principio leemos que Grisel, con decidida voluntad, "en el fuego de bivas llamas se lanzó" (p. 361),⁵³² hecho que además de significar lo visto en mi anterior análisis del segmento del personaje, implica --hablando técnicamente-- una

⁵³¹ Previo recuerdo de la festividad mortuoria para Mirabella ("ansí fiestas tan tristes como el día de sus bodas se le pensavan fazer alegres", p. 358), dice la investigadora que "Grisel and Mirabella address each other, speaking not the wedding vows one might expect in romance, but fare wells before death". (*Desire and death...*, p. 59).

⁵³² Según Pamela Waley, el sacrificio del protagonista tiene más que ver con los héroes de ciertos libros de aventuras que con los caballerescos. (*Vid.* "Introduction", p. xxi).

'conversión de imagen en realidad' según lo ha notado Grieve,⁵³³ pues el fuego amoroso del enamorado se traduce en las llamas que efectivamente incineran su cuerpo. No es necesario mencionar el erotismo trágico que hay en todo ello, así como otras connotaciones martirológicas que hacen que la acción narrada produzca un fuerte efecto patético.

Alan Deyermond, quien observa que el andamiaje de buena parte de la obra sigue un diseño narrativo básico del tipo de la historia de Abraham e Isaac, ve en la muerte de Grisel el empleo del autor de una víctima **autosustituida** (a diferencia del esquema de otros textos, donde no se da así la sustitución); pero, además, señala la ironía del asunto, pues el sacrificio resulta inútil. Esto, sugiere, puede relacionarse con la pérdida de la virginidad de la princesa:

Parece también que nuestro diseño narrativo es el de una iniciación de un adolescente que va a reinar. Es posible que para pasar con seguridad por un rito iniciático tan peligroso, el heredero tenga que ser virgen, y que el desenlace desastroso de *Grisel y Mirabella* se deba, al menos en parte, al hecho de que Mirabella ya había perdido su virginidad antes de pasar por sus ordalías.⁵³⁴

⁵³³ *Desire and death...*, p. 61.

⁵³⁴ "El heredero anhelado...", p. 114.

Desde luego, lo vano de la sustitución se adapta temáticamente de una manera perfecta al punto de la igualdad de los amores. A partir de éste, es casi imposible concebir que Mirabella permanezca con vida. También Flores rompe con elementos de otros esquemas narrativos, según hemos visto, y también acierta en la construcción de su argumento. La asociación heredera-matrimonio es a la vez presentada y bloqueada en el texto --y esto desde el inicio. La princesa, a diferencia de lo que sucede en varios relatos, no contrae matrimonio alguno (el cual, según la fábula, la colectividad parecía esperar), pero la población tiene que verificar la ceremonia triste del resultado de la unión de la joven con un hombre. Mirabella sí establece una pareja, pero no en los términos en que la sociedad lo desea; se invierte, pues, el tradicional final feliz para todos, y en lugar de la entrega de anillos se presencia la entrega de las vidas, en lugar de la formal alianza en el mundo se lleva a cabo el voluntario enlace de almas en el otro, en lugar de la restauración del orden colectivo hay un resquebrajamiento más en el reino (y para éste, no podemos pensar en la esperanza). Algunos de estos aspectos hacen saltar a la vista el significado bipolar de las muertes: el fracaso social para "Scoçia"; el desgraciadísimo triunfo --pero triunfo al fin-- de los amantes.

La narración continúa con el intento de suicidio de Mirabella, evitado por las

mujeres de la corte. Aquí se concentran elementos temáticos que dan cohesión a la obra. El impulso de la princesa hace relación al punto de la igualdad en el amor de los protagonistas; la conducta femenina se enlaza con los asuntos de la oposición genérica, la búsqueda de triunfo del propio género sexual y el hecho de que las mujeres hayan perdido en el juicio. Nuevamente se marca la diferencia entre los amantes y el resto de las personas, pues, como lo han visto primero H. Th. Oostendorp y luego Marina Brownlee, "la muerte de Grisel sólo tiene sentido para Mirabella"⁵³⁵ y las damas son incapaces de entender el amor de la princesa.⁵³⁶ La incompreensión de la gente del sentir de los protagonistas asimismo se manifiesta con el hecho de que la Reyna y otros caballeros supliquen al Rey la suspensión de la condena, "pues que del cielo vino por maravilloso milagro dar muerte a quien la merecía", y que por tanto, "contra la voluntad de Dios no diesse pena a quien no la mereçe" (p. 362). Para Brownlee, ésta es una prueba más de la "misappropriation of religious authority by society",⁵³⁷ y creo que está en lo cierto. El receptor entiende

⁵³⁵ H. Th. Oostendorp, *op. cit.*, p. 83.

⁵³⁶ *Vid.* M. Brownlee, art. cit., p. 122.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 118.

que nada tiene que ver la figura divina con la que fue una decisión individual, y no dudo que algún lector o escucha --como yo-- además rechace de manera contundente la interpretación que Flores pone en la gente, no sólo porque sabe que Dios no va a condenar a uno solo por un acto que fue de dos, sino también por la suerte de sacrilegio que hay implícito. ¿Acaso Dios hace justicia obligando a que se cometa un pecado mortal?⁵³⁸ Por otra parte, la errónea interpretación popular explica el que los hombres asimismo deseen --y los del Consejo recomienden-- se perdone a Mirabella, pues habida la preferencia genérica que hemos puntualizado en diversas ocasiones, sólo creyendo en la intervención divina puede pensarse se ceda, indirectamente, el triunfo al partido de las mujeres.

El Rey, según es la narración del Auctor, ni otorga ni contradice lo dicho por sus súbditos, sino que remite el asunto a los miembros del Consejo, "con los quales ligero fue de alcançar no diessen la muerte a Mirabella, si ella después no la buscara" (p.

⁵³⁸ Es curioso que en la obra no aparezca ninguna referencia doctrinal cristiana evidente. En el tema del suicidio es lógico que no se aluda a ésta, pues mermaría la increíble demostración del amor mediante la muerte. Lo que sí resulta extraño, y da para grandes discusiones, es la mención de Dios en momento tan problemático en virtud del contenido, o en otras palabras, que el autor haga que se vea como manifestación de la voluntad divina un acto que la ideología religiosa judeo-cristiana considera nefasto.

362). La actitud del soberano revela el manejo tanto irónico como ambiguo de Flores. Dada la contigüidad de la unidad que estudio bajo el título "Sanción o piedad", resulta muy irónico que el Rey no pueda defender más lo que fue su férrea voluntad: aplicar la sentencia. Pero como asimismo el autor marca ambigualmente a su personaje con la idea de que pretende ser movido por la justicia, vuelve a incomodarnos haciéndolo actuar de manera ecuánime y conforme a lo que se esperaba de un monarca. No obstante, es sospechoso que no tome decisión alguna en una situación tan extrema y trágica. Por otra parte, hay que notar que para que el Rey suavizara su posición, tuvo que pasar lo inesperado (para él y sus súbditos) e irremediable; y a esto, debe aunarse la reacción popular. Y uno se pregunta, ¿por qué antes, frente a los problemas habidos, y también ante el clamor de la población para perdonar a la hija, no pensó siquiera en remitir el asunto a Consejo? Ahora bien, la justicia --que el Rey siempre dijo creer y defender-- parece haberse equivocado. Y esta gran ironía de Flores también interviene a la hora de juzgar al personaje.

La muerte de Grisel invalida lo expuesto en el debate de los abogados, así como también invierte la sentencia --o más bien, evita que ésta se lleve a cabo.⁵³⁹ Pero

⁵³⁹ Como observa Jorge Checa en art. cit., p. 374.

hay más ironías. Los súbditos que ven una manifestación de la divinidad en el suicidio del enamorado, "se equivocan de nuevo: cuando el asunto parece ya zanjado, Mirabella elige igualmente quitarse la vida".⁵⁴⁰ Es falso, pues, que Dios haya intervenido, que haya tomado una decisión en términos semejantes a los de la Ley de Scoçia. El suicidio de Mirabella demuestra lo arbitrario que puede haber en una ley asimétrica que, además, condena el irreprimible poder amoroso. Los del Consejo, que resolvieron la igualdad en el amor de los amantes pero que no actuaron en congruencia, con la muerte de la princesa ven confirmada su no aplicada resolución. Tanto supieron siempre que el amor era el mismo, que prevén que Mirabella pueda quitarse la vida --como se ve en el último segmento narrativo que he comentado. Flores, pues, no quita el dedo del renglón en esto de la percepción de los del Consejo sobre los amores de Grisel y Mirabella, y es que ello, por diversos motivos, le es de utilidad (le sirve, entre otras cosas, para fortalecer la oposición entre la verdad y la ley, para marcar la arbitrariedad del mismo Consejo, para ayudar a relativizar la disputa entre los abogados o para crear ironías como algunas de las que he señalado).

El discurso de Mirabella frente al amado muerto, redundante en aspectos ya vistos.

⁵⁴⁰ *Idem*. Checa dice que son los asesores del Rey quienes se equivocan, pero hago notar que éstos previeron la muerte de la princesa y de ello hablo después.

Aparece la misma asociación muerte-amor que observamos en el caso de Grisel; la anticipación del suicidio de la princesa que se halla presente en el segmento narrativo anterior a través del intento de arrojar a las llamas y el temor de los miembros del Consejo de que ella se quite la vida, nuevamente se realiza y en forma muy explícita, por ejemplo, en este enunciado: "[...] salvo si cumplo en que muera dos veces: una, en te ver morir, y otra, **en matar a mí misma**" (p. 363). Nuevamente se explota la idea de la incomprensión de las damas del sentir de Mirabella, que es el de un insufrible dolor. Y éste se subraya fuertemente, incluso más que en el discurso del enamorado: se menciona tanto en la *apostrophe* dirigida a las damas, como en la que se destina al amante fallecido.

La pública expresión de amor vuelve a manifestar que éste se halla por encima de todas las cosas. Nada importa el mundo y sus valores; importa el 'yo' en relación con el 'tú' amado. En voz alta, Mirabella --al igual que lo hizo el amante-- otra vez echa en la cara a la sociedad la propia intimidad: habla de las "fees" que Grisel y ella se dieron, de la certeza que tiene del amor del amado, de cuánto lo ama, de su deseo de que no hubiera muerto, de la imposibilidad de vivir sin él, de una relación clandestina en la que una hora sin su amante era ya sufrimiento, de la deuda de amor que se cubre con una doble muerte: el insoportable dolor en "días muertos en vida" (p. 362)

y la cierta entrega de la vida misma. De nueva cuenta, observamos la supremacía --trágica, en este caso como en el de Grisel-- del individuo concreto, así como la fuerza del amor. El triunfo final y absoluto será con el suicidio: ante la sociedad y sus valores se impone la voluntad individual, se privilegia el amor.

El mismo sentir que mueve a los amantes se subraya con la expresión de contenidos semejantes en una y otra voz, y con la realización del mismo hecho: el suicidio. La repetición, pues, no es una técnica gratuita, y en mucho caracteriza el arte de Flores como hemos visto con diversos ejemplos. En el último segmento narrativo de la unidad, además de la obvia geminación (la voluntaria muerte), se insiste en la incompreensión hacia Mirabella. Esta idea aparece con claridad en relación con la Reyna --quien presume poder consolar a su hija--, pero quizá también en el siguiente enunciado: "Estando así Mirabella en pena no conocida" (p. 363). El sentido literal, desde luego, hace inmediata referencia al increíble pesar de la joven; pero en un segundo nivel semántico y habida cuenta la diferenciación entre los amantes y la gente, alguien podría pensar que no se conoce la pena, pues los demás seres humanos no han amado en realidad.

La idea del posible consuelo --que el receptor sabe imposible-- es inmediatamente relativizada: "ella [la princesa] jamás quizo cosa ninguna, salvo
416.

continuar sus querellas" (p. 363). Y esta especificación da sostén al hecho de que Mirabella sea vigilada: no obstante el probable extrañamiento que causa en los otros la actitud de la joven, es tal la congoja de ésta, que temen que suceda lo que ellos ven como algo triste o negativo. Y sucede (como el receptor ya espera):

como ella vyo el tiempo dispuesto y en su libertad, fuesse en camisa a una ventana que mirava sobre un corral donde el Rey tenía unos leones, y entre ellos se dexó caher, los cuales non usaron con ella de aquella obediencia que a la sangre real devían, según en tal caso los suelen loar, mas antes miraron a su fambre que a la realeza de Mirabella, a quien ninguna mesura cataron y muy presto fue dellos spedaçada, y de las delicadas carnes cada uno contentó el apetito (p. 363).

La descripción del suicidio de Mirabella, me parece, es de una enorme maestría. El hecho de que se realice en el palacio materno constituye una ironía, habida cuenta de que si algo quiso la Reyna es que su hija viviera. Además, la muerte viene a violentar la relación familiar que, a través del palacio, se recuerda. El sitio, asimismo, hace referencia al estado real de la joven, lo que sirve para subrayar que el reino queda sin futura cabeza.

Con gran habilidad Flores da una connotación erótica a la acción de Mirabella: si antes se entregó sexualmente al amado, ahora, **en camisa**, se deja caer entre los

leones para poder alcanzarlo. El texto indica que lo hizo "en su libertad", hecho que inmediatamente remite a la falta de guardas, pero también, a un acto de la propia voluntad --lo que afianza la idea del individualismo que hemos tratado. Cabe aquí notar la relación de lo "en su libertad" realizado, con la procuración --igualmente voluntaria-- de los amores con Grisel: "ahun que en grande ençerramiento la toviesses el Rey, su padre, ella por sí sola, sin terçero, buscó manera a la más plaziente que peligrosa batalla" (p. 337).⁵⁴¹ En la princesa, pues, destaca la decisión individual, la preponderancia del **yo** a través de la ejecución de los propios deseos.

La caída es otro recurso notable en cuanto expresión simbólica de lo sucedido en la fábula con respecto a la princesa; es síntesis, pero también conclusión. Ella cae porque se descubre su voluntaria y "plaziente batalla" que efectivamente resultó "peligrosa". Queda tachada a los ojos de la sociedad; a los propios, no ve sino su desgarramiento por la pérdida de quien ama. Cae socialmente y cae emocionalmente: haber alcanzado la máxima felicidad implicó, irónicamente, su desgracia. En el abatimiento del ser no hay ya otro recurso que la muerte. Y Mirabella se deja caer

⁵⁴¹ A. Deyermond observa el paralelo de este comienzo de los amoríos de los protagonistas con el despedazamiento de Mirabella por los leones. (*Vid.* "El heredero...", p. 116. También, *infra*, p. 421).

entre los leones. Su caída en el mundo se representa con esta caída literal, pero también, su caída en el mundo la condujo a este descender por los aires en pos de la muerte. Pero la gran ironía... La definitiva caída significa alzarse sobre la sociedad y sus valores, sobre el propio sufrimiento para unirse con el amado y continuar sin barreras con aquello que precisamente fue el origen de tanto pesar.

La elección de la muerte por leones es un magnífico acierto de Flores en virtud de la polivalencia simbólica de dichos animales en la Edad Media. Son varias las interpretaciones que se han dado, entre éstas, las siguientes:

Lions, kings of all beasts, possess the quality of being able to recognize royalty. Here, they ignore that and devour her. Is their lack of recognition an oversight or is it indicative, perhaps, of some culpability on Mirabella's part or of the malevolence associated with her beauty? The lions devour her --an image which is also connected with sexual activity. The author is, perhaps, establishing a connection between the king, Mirabella's father, whose own lustful, jealous feelings may be coming into play in his refusal to spare his daughter and the king of the beasts who eats her up.⁵⁴²

Con un perceptible deje de sarcasmo, señala el narrador que el instinto bestial de los leones se antepone a toda consideración nobiliaria, de la

⁵⁴² P. Grieve, *Desire and death...*, p. 64.

misma forma, puede añadirse, que la pasión de Grisel y Mirabella ha quebrantado previamente los tabúes morales y sociales. Recalca este paralelismo el que, durante el *combate de generosidad*, Grisel utilice una imagen de desaprobación para referirse a la conquista de Mirabella: "y acá como la presa era preciosa y cara de haver, así las diligencias se requerían".⁵⁴³

The lion is not indigenous to Scotland, but there as elsewhere it is the emblem of regal authority. For this reason, it is very appropriate that she is destroyed by her father's identity. It is, moreover, significant that these lions are antropomorphically endowed with erotic sensibilities.⁵⁴⁴

This ironic statement⁵⁴⁵ is a clue that the violence that pervades the text from this point on is specifically directed toward uncrowning the various forms of male authority previously affirmed. The downward movement of Carnival is apparent here on various levels. The most explicit is the undermining of the bestiary tradition that affirmed the king of beast's respect for his human counterpart. Secondly, the metonymic relationship of the royal lions to the king himself implies criticism of the latter's bestial hunger for justice at any cost, including the destruction of

⁵⁴³ J. Checa, art. cit., pp. 375-376.

⁵⁴⁴ M. Brownlee, art. cit., p. 123.

⁵⁴⁵ En mi cita del texto, a partir de "non usaron con ella...".

his only child.⁵⁴⁶

Algunos de estos críticos han marcado la polisemia de la imagen, si bien dan opciones que tienden a cerrar el texto según su propia lectura. Unos coinciden en que los leones que devoran a Mirabella poseen un matiz erótico que se conecta con elementos fabulísticos: con la pasión de los amantes, con el deseo del Rey. Éste --también se afirma en algunas de las citas transcritas-- puede ser representado por los felinos, con lo que la imagen podría simbolizar la destrucción de la hija por su mismo padre --ya por la pasión insana de éste o por el terco afán de 'justicia'. Sin embargo, cabe de nueva cuenta subrayar que el león posee muchos significados, incluso contradictorios. Destaco varios que casi al azar tomo de un diccionario de representaciones del arte románico:⁵⁴⁷ simboliza la resurrección (pp. 290 y 292), la vigilancia (p. 290), la justicia (pp. 290 y 292), el fuego (p. 290), la fuerza (pp. 292 y 299), el poder real (pp. 292 y 297), el mal o el pecado o el diablo (pp. 292, 294, 295, 296 y 303), la fuerza erótica o los deseos sexuales o el amor carnal o el desenfreno

⁵⁴⁶ Barbara Weissberger, "Role-reversal and festivity in the romances of Juan de Flores", *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), 202.

⁵⁴⁷ Olivier Beigbeder, *Léxico de los símbolos*. Encuentro, Madrid, 1989, pp. 289-305. Cito en mi texto las páginas concretas donde se encuentra la información respectiva.

(pp. 293, 298, 300 y 303), la muerte (pp. 294 y 303), la prohibición o el obstáculo (pp. 298 y 304), etc. Desde luego, tantos sentidos pueden dar una inmensa cantidad de interpretaciones, y todas con sostén en la fábula si se hacen las asociaciones pertinentes; yo misma he pensado varias explicaciones atractivas, aunque algunas opuestas. Lo que me interesa, por tanto, es puntualizar que Flores intencionalmente eligió un símbolo polivalente en la creación de una imagen forzosamente polisémica. Tal ambigüedad, tan característica en nuestro autor, es un llamado a la recepción; o en otros términos, los lectores o escuchas ya bien pueden discutir o pelear el significado de la imagen, pues en ellos recae la interpretación según sean los valores simbólicos de la imagen que les despierta la manera como han entendido la fábula.

Por otra parte, extraña que los críticos no hayan subrayado lo suficiente que la princesa se arrojó voluntariamente a los leones, como si supiera el carácter instintivo y transgresor de esos animales. El punto complica más las posibles descodificaciones y pone en primer plano a Mirabella: recuerda la cuota de responsabilidad que hay en ella y, como lo he dicho, es una expresión del individualismo.

Más allá de cualquier interpretación simbólica con base en el significado de los leones, quizá valga la pena mencionar otra perspectiva que suscita su presencia. Me refiero a la de Françoise Vigier que, por los felinos, ve una reminiscencia de la historia

422.

de Píramo y Tisbe, unida con la idea de la represión social:

Dans le *Grisel y Mirabella*, si la mort des amants et le motif des lions évoquent l'histoire de Pyrame et Thisbé, ce n'est pas une fatale méprise que entraîne le double suicide des héros avant leur union charnelle mais la découverte et le processus de répression de leurs amours illicites.⁵⁴⁸

Independientemente de lo que traduzcan de la fábula las muertes de los amantes --y más concretamente la de Mirabella-- no hay que perder de vista su significado global. Y éste tiene que ver con un irónico triunfo, con una última transgresión: frente a la colectividad --con sus normas, valores y coerciones--, se impone el individuo concreto y se impone el amor.

La *narratio* de la muerte de Mirabella concluye con el temor de la guarda del suicidio de la joven, el fatal descubrimiento, y la Reyna con sus damas en inconmesurable sufrimiento --como nos lo quiere dar a entender Flores a través de una encarecedora fórmula de *brevitas* que pone en voz de su narrador:

sin scrivir está bueno de presumir el stremo y grandeza de sus llantos;
pero porque yo non podría tan dolorosas cosas como eran figurar, non
quiero sino dexarlo a quien pensarlo podiere (p. 363).

Y ante este final, que da cierto sostén a la no obstante increíble conducta de la Reyna

⁵⁴⁸ "Aspiration au mariage...", p. 280.

y de sus damas en la continuación del texto, me pregunto: ¿dónde quedó el amor del padre? ¿dónde el de los caballeros enamorados de la princesa? ¿Por qué no se los menciona? El silencio también es significativo, e incide en la interpretación de tales personajes. En el caso del Rey, al que hemos intuido bastante soberbio, hay que apuntarle otro elemento negativo. Podemos pensar que si no llora la muerte de la hija, no es por descuido del narrador o porque el monarca oculte sus sentimientos. Más bien es fácil imaginar su frustración: nada resultó conforme a justicia. De los caballeros nuevamente se evidencia que su amor no era verdadero (no en balde, antes, también la tomaron contra Mirabella); se confirma, pues, que los movía pasión, o dicho de otro modo, el impulso egoísta de dar satisfacción a sus propios deseos. El hecho de que los hombres en general no muestren pesar alguno, quizá nos conduzca al tema de la lucha intergenérica. Después de todo, la muerte de la princesa restaura la pérdida del partido masculino, y tal vez para ellos esto sea mejor que quedarse sin futura cabeza del reino.

LA PASIÓN DE TORRELLAS

Bajo este título analizo la unidad que trata los requerimientos ‘amorosos’ de Torrellas a Braçayda y el engatusamiento de éste, así como el pequeño *transitus* narrativo de engarce que la precede. La unidad está conformada por cuatro segmentos retóricos en primera persona, mas dos *narrationes* que encadenan el primero con el segundo, y éste con el tercero. En lo que toca a la narración interunidades, es posible dividirla en dos partes: una, que hace relación a la Reyna, y otra, que se refiere a Torrellas. Ésta es la primera parte:

Después de la muerte de Mirabella, quedó la Reyna tan enemistada con Torrellas que por maneras secretas le buscava la muerte, pero por temor que de allí el Rey non hoviesse enoio, cessava de hazer lo que la voluntad quería (p. 363).

Esta cita constituye el inicio de la caracterización sumamente negativa de la Reyna. Hay, en el personaje, algo que podría definirse como un carácter aberrante en función de varios motivos: incomprensión, implícito egoísmo, deseo de venganza y,

sobre todo, de asesinato. El odio hacia Torrellas en virtud del suicidio de Mirabella nos parece absurdo, pues el que fuera abogado de los hombres ya nada tuvo que ver con el voluntario autosacrificio de la princesa. Así, Flores muestra que la madre malentiende a su hija, hecho que indirectamente hace referencia a la señalada diferenciación entre los amantes y la colectividad. La Reyna, deduce el receptor, parece ser incapaz de comprender el sufrimiento de Mirabella por la pérdida de su amado, incapaz de saber que la felicidad de ésta radicaba en alcanzar a Grisel. Nada, pues, conoce del verdadero amor, y hace recaer en alguien ajeno lo que fue una liberadora y triunfal decisión individual. Simultáneamente, su actitud indica que se ve regida por un frustrado deseo de tenerla viva, y esto es, quizá, una suerte de egoísmo.

El odio a Torrellas, por otra parte, conduce a pensar que la madre cree que su hija asumió la 'culpa', lo que --en esta lógica-- conlleva una confirmación de lo aseverado por él con respecto a las mujeres. Aparece, pues, implícitamente, el asunto de la lucha intergenérica, y la conducta de los amantes, simplemente careció de sentido y de ejemplaridad. Nada se supo de la igualdad entre los que aman verdaderamente; por tanto, a través de la Reyna se sabe que el mundo continuará siendo diferenciado o asimétrico. La conducta de las demás mujeres comprobará nuestra intuición.

El intenso deseo de venganza y, más aún, la forma de ésta hacen que la imagen de la Reyna que habíamos elaborado se deshaga. Es una gran ironía que quien adujo piedad, ahora quiera matar. Realmente este valor, tan cristiano, fue empleado utilitariamente. La actitud de la Reyna --y, después, también la de sus damas-- muestra que no se cree en él sinceramente, que no se le ha introyectado. Y éste es otro ejemplo de la moralidad de los seres del mundo ficticio.

Hay que destacar que la Reyna aún teme al Rey, como si éste siguiera creyendo en la 'justicia'. Y a mí esto me parece irónico, pues la 'justicia' no sirvió para nada, y al Rey todo le salió mal. Estos dos hechos, siento, resquebrajan la autoridad del monarca --aunque en la cita ello todavía no se descubra completamente. En la unidad siguiente y en el episodio final se verá la caída total del Rey, pues no hay nada ya que detenga a las damas de la corte en la planeación y en la ejecución de la venganza contra Torrellas.

Paso, ahora, a la continuación del *transitus*:

Pero la Fortuna, que sabe buscar a quien desama desventura, hizo que Torrellas se enamorasse de Braçayda; el qual, acatando sus muchas gracias, fue preso de su amor. Y, pensando remediar su pena, soffría por non le hozar pedir aquello que tan mal merecido havía. Pero, sforçándose en su mucho saber, presumía que éll desamando alcançaría mugeres más

que otro sirviendo, y con esta loca confianza acordó de escribir manifestándole sus pasiones [...] (pp. 363-364).

Como se observa, aparece de nueva cuenta un tema presente a lo largo de toda la obra: la belleza femenina despierta la pasión masculina; pero, a la vez, es el hombre quien decide recuestar para remediar la propia "pena".⁵⁴⁹ El asunto Torrellas-Braçayda es un caso concreto de lo tratado en el debate; ahora bien, si éste tiene como objetivo demostrar quién tiene más 'culpa' en que se lleve a efecto la relación carnal, el caso parecería inclinar la balanza hacia el lado de los hombres. Sin embargo, el punto no es tan fácil. Hay que recordar que Torrellas es un misógino, que incluso expresamente ha dañado la fama de las mujeres. Nada, pues, le importa 'perder' --desde el punto de vista oficial-- a una dama para cumplir los propios deseos. El hecho de que Braçayda --según el contenido de la unidad-- ni por un momento piense en acceder a los requerimientos de su supuesto enamorado, aunque se lo haga creer, no comprueba la defensa femenina de la 'honestidad'. Ella, como las demás damas, se ve dominada por el odio hacia el vilipendiador de las mujeres. Con lo dicho,

⁵⁴⁹ Esta palabra remite a los síntomas de la enfermedad de amor o hereos, misma que tiene un origen sexual (*vid. supra.* pp. 113-115). Así, pues, la "pena" puede entenderse como el deseo sexual, unido a otros malestares que provoca: falta de hambre, sufrimiento, pérdida de color, etc.

es claro que no coincido con Jorge Checa, quien piensa que el que Torrellas sucumba "a los lazos del sexo que [...] tanto aborrece" es uno de los elementos de la sección que enmarca el debate que la hacen que tenga más peso probatorio que el resultado de éste.⁵⁵⁰ El tema, tratándose de quienes no aman verdaderamente, permanece abierto para la discusión de los receptores, a diferencia del concerniente a los reales enamorados, donde a ciencia cierta se sabe que cumplen por igual su voluntad sexual.

Otro aspecto que hace referencia a temas que ya han aparecido en el texto, es el del infortunio en virtud del desamor. Aquí hay que recordar la disputa entre Grisel y el Otro Cavallero, donde este último --que no es un verdadero amador-- no sólo no cumple sus pretensiones con la dama, sino que muere. Lo mismo le sucederá a Torrellas. La Fortuna busca "a quien desama desventura"... Grisel, si bien también murió, obtuvo la máxima felicidad: la correspondencia amorosa y sexual. Ésta es la ventura a la que implícitamente se refiere el texto; y su contraparte, parece concretarse --en uno de sus sentidos, pues hay otro-- en la carencia de intimidad con quien se desea. Un paralelismo más con la mencionada disputa tiene que ver con la

⁵⁵⁰ Art. cit., p. 364.

presunción de Torrellas de alcanzar "mugeres"⁵⁵¹ más fácilmente desamando que sirviendo. Así dice Grisel (cuando se niega a dejar el amor al azar) que sucede a los inconstantes (p. 336). Desde luego, ello no se cumplió en el caso de el Otro Cavallero ni en el de Torrellas. También los demás pretendientes de Mirabella murieron sin ser correspondidos, desgracia ésta que quizá indique que no eran reales amadores. No obstante todo, me es imposible afirmar que la visión de Flores sea la de la desventura para quienes desaman; basta con recordar las pruebas del debate entre los abogados. Pero ésta sí es la perspectiva que el autor pone en el narrador, como se advierte en la puntualización de lo que hace la Fortuna o bien en la forma como se califica la presunción de Torrellas: "loca confianza".⁵⁵² Y ya que hablo de estos enunciados, conviene señalar que implican un doble sentido. El ya visto sobre la no obtención de lo que se pretende, y uno que será literal: desventura y loca confianza porque Braçayda entrampará a Torrellas, porque éste no habrá de encontrar sino la muerte. He aquí el humor negro de Flores, y su acostumbrada anticipación de los sucesos

⁵⁵¹ Nótese el plural, que tal vez relativice un tanto el interés hacia Braçayda. De ser así, hay un elemento negativo más en la caracterización del personaje.

⁵⁵² El narrador, de esta manera, queda como un leal amator. Hay que tener presente el probable juego de identidades Flores-Auctor, que serviría al escritor para cubrirse de posibles incriminaciones.

trágicos.

Quedan dos comentarios por hacer sobre la *narratio* que he venido tratando. Uno, es que resulta claro que son sensuales las intenciones de Torrellas, de ahí que sorprenda que varios críticos tomen textualmente aquello de que 'se enamoró' de Braçayda; más bien, ella encendió su pasión. Y el segundo, tiene que ver con la referencia irónica al "mucho saber" del misógino poeta. Sus conocimientos quedan relativizados en la misma narración, y después se verá lo fallidos que fueron; pero también la referencia incide en lo que fue la argumentación del debate, lo que constituye otro resquebrajamiento de la autoridad del defensor de los hombres.

La "Carta de Torrellas a Braçayda" fue escrita por Flores con el propósito de subrayar la hipocresía del personaje, quien es capaz de utilizar todo tramposo recurso para lograr sus fines. Es Pamela Waley quien, quizá, haya definido mejor el segmento:

He writes to her with false humility, claiming that his object in writing is to give her the satisfaction of being aware of his suffering, of which she is the cause --a conventional approach, but here, wilfully and calculatedly so, a mask. Conventional again, he ask for hope, to save him from death: [...]. In the light of Torrellas' expressed views this is evident hypocrisy and a cynical use of convention; his aims are more directly sensual.⁵⁵³

⁵⁵³ "Love and honour...", p. 265.

Veamos ahora, con citas textuales, algunas muestras de la falsedad de este hombre que, por su "mucho saber", ha decidido desamar. En primer lugar, habla de la oportunidad de venganza para Braçayda pues la ama, cuando lo que él realmente busca es nuevamente 'ganar':

Qué mayor prosperidad puede ninguna persona pedir que vengança de sus enemigos, la qual ya vos, senyora, tenéys (p. 364).

[...] quize alegraros con mi tribulada vida, pues mis tormentos os serán deportes (p. 364).

No puedo dejar de marcar que los sucesos posteriores dan una carga irónica a enunciados de este tipo, pues efectivamente Torrellas brinda la oportunidad de la revancha, con tormentos que sin duda parecen deportes para Braçayda y las demás mujeres. Y otra cita más, que tiene que ver con un supuesto arrepentimiento, que presenta semejante peso irónico:

[...] y ansí como contra mujeres pequé, por ellas muera (p. 364).

Esto, literalmente se cumple. Creo que Flores, sabiendo cómo iba a concluir su ficción, calculadamente puso tales expresiones en su personaje para que el receptor descubriera que lo que Torrellas pretende resulta no como son sus intenciones, sino como son sus palabras. Hay, pues, un juego más del autor con una de sus técnicas

predilectas, así como una muestra de su humor (negro, al igual que otras veces).

Y ya que hemos visto que Flores lleva a Torrellas a manifestarse arrepentido por sus anteriores injurias a las mujeres en general y a Braçayda en particular, cabe destacar que en este aspecto el escritor --como en otras ocasiones-- asimismo aprovecha el referente real del personaje. He aquí una cita que además de hacer relación intratextual, hace una intertextual (implícitamente, con el *Maldezir*), así como otra a algo que históricamente pasó:

¡O, maldicha seas, Fortuna, que ansí mi sentido privaste! Contra aquellas por quien todas las gentilezas y invenciones se hazen, yo, perverso, malo, invencionava malicias. ¡O, maldita la hora en que tal pensé, y el punto que por desemboltura tomé dezir mal de aquellas que los virtuosos en las lohar se trabaian! ¿Quál locura me hizo a mí tan extremo enemigo de aquellas que todo savio amistad procura? Y quando alguno quiere contra las damas mal dezir, con malicias del perverso Torrellas se favoreçe; y ahun que digan lo que yo por ventura no dixé, mi fama me haze digno que se atribuyan a mí todas palabras contra mujeres danyosas (pp. 364-365).

Ahora bien, como el contexto de lo dicho es de hipocresía, no es posible dar fe a las

palabras del personaje.⁵⁵⁴ El misógino no ha dejado de serlo, y como buen misógino quiere simplemente aprovecharse de Braçayda. ¿Será posible, por otra parte, que Juan de Flores juegue con extrapolar lo expuesto a la palinodia del Torrellas de carne y hueso? No es del todo improbable. De todos modos, como pasa con el poeta ficticio, no se creyó --o por lo menos no interesó-- la *Deffensión de las donas*. Pere Torrellas continuó siendo el prototipo del denostador de las mujeres, a quien se le atribuían injurias que no ha había escrito o realizado (como lo hace el mismo Flores).

Otros recursos que el autor lleva a su personaje a emplear, tienen que ver con los usos amorosos corteses. A sabiendas de que Torrellas cree que es más fácil conseguir lo que quiere desamando que sirviendo, hay que entender sus enunciados corteses como una muestra más de hipocresía, como una trampa --errónea, como veremos-- que pone a Braçayda. No creo, por tanto, que Flores haya transformado a su personaje en un amador cortés (aunque despreciable), como lo piensa Barbara Weissberger:

⁵⁵⁴ Aunque Dinko Cvitanovic sí lo hace. Su perspectiva del segmento es del todo contraria a la mía. Dice: "El arrepentimiento de Torellas, expresado en su carta a Braçayda, está acompañado de una apasionada declaración de amor, circunstancias ambas en las que se advierte el consabido feminismo a ultranza de estos autores". (*La novela sentimental...*, p. 194).

Torrellas falls in love with his erstwhile opponent Braçayda. The abrupt transformation of this paradigmatic woman-hater into an abject courtly lover clearly and comically subverts his authority in the preceding debate.⁵⁵⁵

Si algo subvierte su autoridad es que, con su interés sexual y su falsedad --que utiliza para ocultar lo primero--, confirma lo dicho por Braçayda en el debate con respecto a los hombres.⁵⁵⁶ Se subvierte, también, porque actúa en la forma que dijo las mujeres lo hacían: hipócritamente. Se subvierte, porque olvida que así lo hacen, que engañan. Y se subvierte, porque creyó en aquello del encendido deseo femenino que dijo en la contienda legal y actuó en consecuencia, pero las cosas le salieron al revés.

Muestro algunos ejemplos del que sabemos es un falso uso del amor cortés:

Mas yo no manifiesto mis males con speranza de remedio dellos, mas pensando en que os servir en pago de lo errado, quize alegraros con mi tribulada vida (p. 364).

y creyendo que ninguna otra nueva os sería más alegre que ésta, como

⁵⁵⁵ "Role-reversal...", p. 203.

⁵⁵⁶ Esto ya lo había dicho la misma Weissberger en un artículo anterior: "[...] Torrellas is guilty of precisely the things his opponent accused men of doing in order to force women to submit, such as pretending to be dying of love and begging for the beloved's pity". ("Authority figures...", p. 261).

quien serviros dessea, vos embío plazer con la muerte de sus fatigas. Y mirad la voluntad de mi dessear serviros, que siempre los discretos deven encobrir sus desaventuras a sus enemigos, mas yo forçado de amor carezco de buen iuyzio (p. 364).

Mas yo no vine a pedir merced, pues no la merezco, mas a servir y morir por pagar la deuda que devo (p. 364).

Es, quizá, otra ironía que Torrellas pretenda convencer con la idea del mortal sufrimiento amoroso a quien piensa que los hombres cuando más mueren están más vivos (*vid.* p. 350). En la lógica de Braçayda, suponemos que de inmediato habrá de intuir la mentira; así, pues, Torrellas falla de nueva cuenta. Su caso, por otra parte, afirma lo que ella dijo de los hombres; pero he de repetir que en el debate no se trató a los verdaderos --y excepcionales-- enamorados.

Torrellas, como sabemos, nunca pensó en servir a la dama. Se evidencia, pues, su hipocresía con el supuesto afán de servicio a través del sufrimiento. Pero para que el receptor no tenga la más mínima duda sobre la doblez del personaje en este aspecto, el autor hace que él solicite perdón --hecho que, dicho sea de paso, además de que nos hace patente que no está dispuesto a esperar mucho, podría constituir otro error discursivo en cuanto que niega el supuesto afán de servicio sin recompensa que

se había aducido. Ésta es la solicitud:⁵⁵⁷

Y mi desventura es tan grande que yo non le sé remedio ni sé con qué iusta color piadad os pida, salvo si vuestra nobleza quiere mirar que quando el errado por el perdón se publica, gentileza no quiere vengança del que se ryende vencido. Y sola aquesta confiança que en vuestra virtud spero me haze no buscar con mis manos aquell que es fin de todos los males.⁵⁵⁸ Mas quiero yo darme una poca sperança que usaréys conmigo como Dios con los peccadores. Y no tomo más largo término de quanto vuestra temerosa respuesta me allegue (p. 365).

Flores lleva a su personaje --que parece urgido por alcanzar lo que quiere-- a atacar por un triple flanco mediante el empleo del que es, como vimos en la disputa entre la Reyna y el Rey, un indudable valor medieval: la piedad y el consecuente perdón. Por un lado, hace indirecta referencia a cierta normatividad social, patente en los duelos armados, de dispensar a quien se rinde. También a la idea del amor cortés de que la mujer virtuosa actúa piadosamente. Y, finalmente, a una concepción religiosa que, en el contexto, resulta irreverente, pues Torrellas quiere se le perdone para poder

⁵⁵⁷ Como nota aparte, recuerdo que la *ars dictaminis* no concebía carta sin *petitio*.

⁵⁵⁸ Este lugar común del amor cortés inmediatamente conduce al conocedor de las obras del género sentimental a contrastar la falsedad de Torrellas con lo hecho por el protagonista de *Cárcel de Amor* cuando efectivamente perdió la esperanza.

satisfacer su intenciones sexuales. Irónicamente, como bien sabemos, Braçayda no tendrá piedad alguna hacia él, ni tampoco se lo hace creer --aunque fingidamente acceda a la implícita solicitud de relación. Por último, tampoco cumple con lo dicho en el siguiente enunciado conclusivo de Torrellas:

mejor es de los enemigos recibir servicios y, viviendo, darles continuada pena, que no dexarlos morir, pues la muerte en los ánimos nobles es la menor parte de la vengança (p. 365).

Braçayda se conforma con la "menor parte de la venganza", que es en realidad la mayor, aunque no lo mata indirectamente por negarse a relacionarse con él,⁵⁵⁹ sino que lo mata directamente --y con auxilio de otras damas-- precisamente por hacerle creer que le corresponde.

Y ya para terminar con el segmento, no quiero dejar de mencionar que la idea relativa a que quien desama tiene más suerte en amores, vuelve subliminalmente a aparecer en un tratamiento irónico.⁵⁶⁰ Y es que Torrellas, quien cree que con el desamor logrará su cometido, aduce lo contrario como nueva muestra --para el

⁵⁵⁹ Como sabemos, Torrellas había dicho --en el colmo de la hipocresía-- que la esperanza en el perdón no lo hacía suicidarse.

⁵⁶⁰ Digo "subliminalmente" pues lo que textualmente se afirma es que a los que aman bien les va mal.

receptor-- de hipocresía:

quando algunos en lugares de stado y excellentes personas presumen de amar, como yo presumo, con mucho affán y servicios trabaian y nunca alcançan y mueren sin gualardón sperar, pues ¿cómo speraré yo, que en el contrario siempre he trabaiado?

Las palabras, como se ha visto en mi análisis, se emplean con un fin utilitario; carecen, pues, de fiabilidad. Esto ya había sido expuesto en diversas ocasiones en razón de que Flores merma la veracidad del lenguaje. Y ello continuará: basta acercarse a la carta de respuesta de Braçayda. Pero antes de hacerlo, tratemos el pequeño engarce narrativo. En éste, el Auctor nos cuenta que "Braçayda, como recibió la letra de Torrellas, sin tardança la puso lugo en poder de la Reyna" (p. 365). El hecho sutilmente implica varias cosas: Una, que el gran conocedor de mujeres se equivocó; dos, que ella --también como Torrellas--⁵⁶¹ cree en sus propios postulados con respecto al otro género sexual; tres, que hay una clara alianza femenina que otra vez demuestra la unión genérica, y cuatro, que Torrellas realmente provocó odio y deseo de venganza en las mujeres.

La *narratio* asimismo informa que la Reyna vio en la carta la oportunidad "do sus

⁵⁶¹ Aunque éste haya tenido un "pequeño" olvido.

sanyas huviessen entera vengança,⁵⁶² y rogó a Braçayda una graciosa letra le respondiesse, concediéndole en ella más de lo que por éll era demandado, porque con el enganyo recibiesse dellas la muerte" (p. 365). Y así lo hizo Braçayda, aunque su carta de respuesta no fue del todo "graciosa". Como se aprecia en la cita, se redonda en la caracterización negativa de la Reyna, la cual se hace sobresalir con la puntualización del engaño, el empleo del vocablo "sanyas", así como con la doble manifestación de la venganza mortal. Esta Reyna se alza malignamente poderosa, y se halla unida a la inteligente Braçayda. He dicho esto con el fin de subrayar que Flores, lejos de ver a las mujeres como pasivas y tontas, les otorga una personalidad sobresaliente --sea ésta buena o mala. Es difícil encontrar mujeres con semejante peso en el mismo género sentimental o en el caballeresco. La inteligencia, voluntariedad e independencia femeninas quizá sólo puedan equiparse --en una obra expresamente de ficción-- a la que muestran las mujeres de *La Celestina*.

Flores, mediante el narrador, nos anticipó que Braçayda falsamente concedería a Torrellas más de lo pedido. Y fue efectivamente bastante más: otorga entregarse sexualmente. No hay lugar a dudas sobre semejante y mentirosa disposición, aunque

⁵⁶² Nótese el contraste irónico con lo dicho por Torrellas al final de su carta: la muerte como "la menor parte de la venganza".

algunos de los enunciados sean un tanto eufemísticos:

[...] he acordado de darme por vuestra (p. 366).

[...] que no sé qué me pidáys que no lo atorgasse (p. 366).

Y quiero sobre todos los hombres daros en pago de quantas iniurias ya dixestes lo que alguno, verdaderamente amando y mucho sirviendo, de mí no pudo haver, que vos mal obrando y peor sirviendo lo alcanséys (p. 367).

[...] loar me han los que lo supieren, tanto de avisada como me culparán de poco honesta. Ansí que muchas causas me mueven a fazerme vuestra, en lo qual non entiendo caher en mengua nin yerro que a las mugeres condemna (pp. 366-367).

El mismo Torrellas debió sorprenderse de tan fácil y pronto triunfo, pero no lo hace y la juzga equivocadamente --como se ve en la narración posterior a la carta de Braçayda. La actitud 'alegre' y 'soberbia' del hombre, así como su intención de dar rápido cumplimiento a sus deseos (*vid.* pp. 367-368), confirman que sus objetivos son eminentemente sexuales, aunque por vanidad le pesen estas palabras de la dama, quien claramente señala que no lo ama:

[...] non porque yo forçada venga a ello, mas tan poco non movida de affección de vuestros servicios (p. 367).

Son muchas las "causas" para corresponder a Torrellas que aduce Braçayda, pero ninguna tiene que ver con el amor. Entre éstas se hallan que, de contradecir el interés de tal sujeto, éste le sería mayor enemigo; que hay que contentar a los malos para que no lastimen; que ella prefiere la paz o, a lo menos, que no la dañen; que desea probar si el bien vence al mal; que sería famosa si él la elogia; que le agradaría que él contradijera sus dichos y fuera amigo de las mujeres, y que logrando esto último con la propia entrega, serviría ella a su género sexual.

Hay que destacar el número de veces que en su respuesta Braçayda puntualiza la misoginia y la maldad de Torrellas, que revela que ella no da crédito al supuesto arrepentimiento de éste.⁵⁶³ Tal puntualización produce un contraste entre ambos, pues si uno cree en lo dicho obnubilado por la propia pasión, la otra, aguzada por el afán de venganza, no lo hace. Por otro lado, las expresiones sobre la maldad del hombre contra las mujeres pueden considerarse como uno de los trucos de la mujer, ya que a los ojos de Torrellas, éstas dan al discurso un tono de veracidad.

También en la carta de Braçayda sobresalen expresiones como las siguientes:

[...] pues que todas, con amor o temor, os han de querer (p. 366).

⁵⁶³ No obstante que, en una ocasión, finge hacerlo: "ya me parece que os conocéys en la culpa y os arrepentýs de lo errado" (p. 367).

[...] adevino lo que me diríades, y sería esto: que a los malos devemos mucho contentar, porque de sus lenguas no nos lastimen (p. 366).

[...] non entiendo caher en mengua nin yerro que a las mugeres condemna. Antes sería mayor si diesse lugar a que vuestras iniurias me offendiessen (pp. 366-367).

Como se ve, Flores hace que Braçayda aplique a Torrellas aquello que la hizo afirmar en el debate con respecto a los hombres, con lo que vuelve al personaje finalmente más hábil e inteligente que el contrincante que obtuvo el triunfo legal. Éste requiere declararse cínicamente equivocado para engañarla, más no lo logra; ella, por el contrario, lo engatusa sin dejar de defender la causa femenina. No obstante, como una treta más de Braçayda, el autor la lleva a intencionalmente confirmar ciertos argumentos del Torrellas de la disputa. En este punto, destaco el interesante desarrollo, pues en un principio la mujer rechaza con ironía lo dicho por Torrellas cuando abogado, para comprobarlo líneas después. Así primeramente dice:

[...] pues conocéys tanto de los secretos nuestros, que si yo hiziesse mucho del honesto, parecería que de enemistad, más que de honestad, procedía. Y por esto stoy en grande diferencia, que no sé que hacer. Porque si ya viniessse en el cumplimento de vuestros desseos, tan presto daría lugar dixéssedes lo acostumbrado, iuzgando mi presta dissolución; y de la otra parte, si no lo hiziesse, sé que diríays que vuestras malicias,

y no mis desseos, me quitan de ser vuestra (p. 366).

Y, posteriormente, señala:

[...] non entiendo caher en mengua nin yerro [...]. Antes sería mayor si diesse lugar a que vuestras injurias me offendiessen. Y, infamada sin obrar el plazer que Amor da a los suyos o lohada con deleyte, meior es loada con plazer que honestad con vituperio (pp. 366-367).

Flores, pues, hace que Braçayda dé a entender a su supuesto enamorado que ella gusta del sexo, que ciertamente es encendida tal y como él lo había dicho de las mujeres. Pero este corroborar sutilmente la argumentación de Torrellas en el debate, aparentando que no lo efectúa, tiene como único fin asegurar que el otro caiga en la trampa.

Una parte del timo que el receptor considera importante es, también, el enunciado con el que empieza la carta:

Si en todas las empresas que vos contra las damas tomáys ventura vos es favorable, cómo os quitaréys la bienaventurança que Dios contra nosotras vos dio (pp. 365-366).

Aquí estamos ante el tema de la suerte para los malos amantes, que se engarza con elementos de los segmentos precedentes e, igualmente, con otros del episodio de Grisél y el Otro Cavallero. Ahora bien, en virtud del eslabón inmediato de la cadena,

esto es, que Torrellas piensa desamar para alcanzar lo que quiere, nosotros descodificamos el refuerzo que habrá de sentir el personaje y, por ende, entendemos que ello servirá para que muerda el anzuelo. Cabe notar, por otra parte, que también hay otra relación intratextual. Me refiero a la fanfarronería de Torrellas en el debate, que Flores hace que Braçayda aproveche para engañarlo. Finalmente, no quiero dejar de lado la referencia divina, que para los receptores resulta irreverente. Y es que, por un lado, se habla de Dios en un contexto erótico; pero, además, el enunciado se comprende con un uso irónico: la "bienaventurança" divina habrá de traducirse en muerte. Como no es en lo absoluto apropiado involucrar a Dios en tales aspectos, resta decir que la frase constituye un factor importante dentro de la caracterización negativa de Braçayda.

Y antes de dar fin a este acercamiento a la respuesta de la dama, comento brevemente otro juego intratextual que, en virtud del referente real de Torrellas, quizá también sea intertextual. Veamos la cita siguiente:

[...] yo me creo si enteramente quiziéssedes ansí alguna loar, como todas havéys menguado, que la que tal dicha hoviesse con vos digna de noble fama la haríades; y como tenéys tan buena gracia affeando, meior la terníades loando si alguna bienaventurada en su favor os fallasse. Y tanto desseo yo ser aquella, que no sé qué me pidáys que no lo

atorgasse, siquiera por veros contradizeir las cosas ya dichas, por ver si en vuestra boca podría caber loor de muger alguna (p. 366).

Desde luego, el personaje Braçayda se dirige al personaje Torrellas, quien ha infamado a las mujeres en el debate y --también nos informa el texto-- en obras escritas. El ser ficticio, pues, no es el poeta y diplomático Pere Torrellas, aunque Flores haga uso de él. Y este ente de ficción, según se aprecia en la cita, a diferencia del real no ha encomiado a ninguna mujer. Ahora bien, pensemos que existe un plausible juego intertextual, y con esta lógica puede llegarse a la conclusión de que quizá la mentirosa pretensión de Braçayda tiene que ver con la incógnita --y muy probablemente inexistente-- dama del *Maldezir* del poeta de carne y hueso. De ser esto así, surgen ironías; por ejemplo, si Braçayda dice que la dama loada adquiriría noble fama, nosotros sabemos que en las famosas coplas ello no fue así, como tampoco lo fue que el poeta haya tenido mayor gracia ensalzando, pues mucho trabaja en el vituperio del género femenino y casi nada en el encomio de una sola mujer. De aquí resulta que, aunque en su boca sí hubo "loor de muger alguna" --el cual sus enemigos ignoraron completamente--, de ninguna forma contradijo "las cosas ya dichas". De ser ciertas estas asociaciones indicarían que el personaje Torrellas, por más que una dama le correspondiese, no dejaría de ser lo que es: un misógino.

Antes de dar paso a la *narratio* que sigue a la carta de respuesta, quiero simplemente destacar la evidente contraposición entre los amantes en la unidad precedente, y Torrellas y Braçayda. Los primeros intercambian sinceras palabras donde no hay sino una manifestación de amor verdadero; los segundos emplean la doblez, sin que haya de por medio algo cercano al amor real. Desde luego, en virtud de la disposición estructural, sobresale más la diferencia, lo que constituye otra forma de Flores de dar tratamiento al tema amoroso.

Comento, ahora, el último segmento narrativo de la unidad, el cual se distingue por las claras ironías en los enunciados del Auctor y por la caracterización de Torrellas como "malicioso", estúpido (cegado por la propia pasión), y hasta ridículo. La *narratio* empieza con el dibujo de Torrellas sintiéndose el más "prosperado" de los hombres, imagen que se contrapone --líneas abajo-- a la verdad: es "malaventurado". Este contraste implica una suerte de ridiculización del personaje, pero será poca en relación con la forma como concluye el segmento, esto es, con Torrellas de galán: "con una graciosa desemboltura, muestra senyales de verdadero amor (p. 368)".

En lo que toca a la visión irónica, ésta es muy explícita en cuanto que Flores hace que el narrador no deje de comentar el resultado final de la relación entre los que fueran abogados. Aquí, además de la concebida anticipación, hay un humor macabro

que hace mella en el que se siente aguzado y triunfador, y que no es sino tonto y perdedor. Baste lo siguiente, que abunda en contrastes, para ilustrar lo dicho:

[...] lohando a sí y menguando a aquélla, que más cara de lo que éll pensava era de haver. Pero el malaventurado non pudo conoçer aquell enganyo de la muerte que en la presta piedad de Braçayda se scondía, y éll iuzgándola por ligera de vençer, fue éll más ligera, simple y neciamente vencido. El qual con solicitud procuró de verse con Braçayda, pensando cómo más presto sus desseos hubiessen fin; y el triste procurava la cruel muerte que scondida le stava (pp. 367).

La actitud de Torrellas nuevamente demuestra, por una parte, que él cree en lo que dijo sobre la facilidad del vencimiento femenino, y por otra, que para su caso es verdadero casi todo lo que señaló Braçayda con respecto a los hombres.⁵⁶⁴ Incluso confirma aquella queja de la abogada relativa a que el género masculino frecuentemente se jacta de lo alcanzado:⁵⁶⁵

Y mirad que tan malicioso era, que non pudo su mal secreto guardar que aquella letra con otros galanes no communicasse, lohando a sí y menguando a aquélla (p. 367).

⁵⁶⁴ Se excluye, desde luego, lo de la mayor inteligencia.

⁵⁶⁵ Pamela Waley ha notado esto en diversas oportunidades. (*Vid.* "Cárcel de Amor and...", p. 351, "Love and honour...", p. 265. e "Introduction", pp. xlv-xlvii).

Obviamente, con semejante abogado nos vuelve a parecer del todo mal su triunfo en aquel infame juicio --sin que ello implique que favorezcamos a Braçayda.

La postura que Flores hace que el narrador adopte con respecto a Torrellas es de censura. El Auctor, pues, adquiere otra vez un matiz positivo en lo que toca a su posición sobre el amor. No obstante que califica a Torrellas como "triste", posteriormente habrá de justificar su muerte: "pago de su merecido" (p. 370). De esta suerte, el narrador asimismo aparece como favorecedor del género femenino. El encomio al amor y a las mujeres vuelven al narrador en un sentido similar al Flores que se presenta en la carta-dedicatoria de su obra, pero no semejante al escritor de la ficción. Éste, si bien ve con buenos ojos el amor (que frustra), piensa que casi la totalidad de los seres humanos son incapaces de sentirlo y comportarse según sus reglas; y sobre el género femenino, basta acercarse al segmento que cierra *Grisel y Mirabella*. En el texto, realmente el autor implícito se nos muestra desencantado. Y aquí incluyo todo. No salva la posibilidad de que se sobreponga el amor excepcional sobre las calidades del mundo, y lo que es más grave, no salva la común condición humana --se trate de hombres o de mujeres. Pero este escritor desencantado, para no ser tan desleal con su público, quiere aparentar que cree en ciertas cosas, y para ello entre otros recursos utiliza a su narrador, pues supuestamente éste revela la voz

autoral.

El último discurso de su vida lo pronuncia Torrellas en el palacio de la Reyna, precisamente en la cámara de Braçayda. Como el receptor sabe que éste ha mordido definitivamente el anzuelo, no puede sino resultarle ridícula, es más, grotesca, su actitud. Y es que Torrellas, queriendo tener todas consigo, solicita amor a Braçayda. Primero lo hace indirectamente, diciendo que no podría sobrellevar, con la vida, la gloria de ser querido; después, ya es muy explícito:

[...] querría por amor, más que por fuerza, recibáys servicios (p. 368).

[...] porque en los casos de amor non hay otro deleyte, sinon querer y ser querido (p. 368).

Absolutamente confiado ya en su suerte, es un hipócrita sin límites:

Y por esto yo non quiero de vos, senyora, merçedes, si la secreta voluntad non consiente en ellas (p. 368).

[...] non quiero por fuerza aquello que sin amor non da gloria (p. 368).

El contenido de estas citas se ve relativizado porque sabemos, gracias al narrador, que la intención de Torrellas es dar pronta satisfacción a sus deseos. No pretende, por tanto, dejar de cumplir lo que quiere --lo amen o no--, pero preferiría lo primero y emplea una mentirosa, mas sutil, coerción. Este hombre ve un futuro a su gusto:

450.

poseyendo a una Braçayda quizá enamorada. No puede ser mayor la ironía de Flores, pues Torrellas ya está en la boca del lobo. Y qué forma tan terrible de maltratar a su personaje: lo hace, en virtud de la pasión, estúpido y ridículo --pero, para colmo, considerándose todo lo contrario.

Flores hace que Braçayda descodifique las palabras de Torrellas de forma similar a como ya lo hizo el receptor; no en balde se le tacha de soberbio y se le echa en cara que quiera obtener amor siendo como es. Después, pone en boca de su personaje esto:

[...] vuestro malvado propósito contra las mugeres non se contenta de haver nuestras honras en grande baxeza traýdo, sinon que presumáys que por temor de vuestras malicias me vencéys (p. 369).

Nuevamente, pues, se califica a Torrellas como 'malo' por el denuesto hacia el género femenino, pero lo que es más interesante, es el reproche que sigue: que se crea que ella se vence por temor. Como se sabe, la afirmación de que así sucede fue arma de defensa femenina en el debate, y volvió a aparecer como una treta para engatusar al galán. El que se le haya empleado como una trampa y la explícita inversión actual relativizan la verdad de las aseveraciones de la abogada: las mujeres finalmente son fuertes y sin temor. También, algún receptor podría interpretar tal enunciado como una

suerte de burla, que parafraseo así: 'por malicioso creíste lo que dije en la disputa y en mi carta, y ello era engaño'.

El segmento de Braçayda concluye con el anuncio de la muerte. Las mujeres se alzan como semidioses justicieros ("abréys, segund vuestras obras, la pena", p. 369), pero malignos:

[...] provehit vos de contricción verdadera y paciencia para la muerte,⁵⁶⁶ la qual de aquellas a quien offendistes cruelmente abréys de soffrir (p. 369).

El asesinato, que estudio obviamente en el apartado que sigue, se aduce con una función ejemplar: "porque la muerte ponga a los tales [a quienes ofenden al género femenino] castigo" (p. 369). Sin embargo, cumple cuestionarse si esta medida --extrema y ciertamente negativa-- servirá de algo para la causa de las mujeres. A mí me es difícil creerlo. Lo más probable es que la conducta femenina exacerbe el odio masculino, y la lucha se incremente en un reino ya desquiciado donde la unión genérica se evidenciará al máximo.⁵⁶⁷ Pero esto no es sino una plausible suposición,

⁵⁶⁶ La oración tiene que ver con las recomendaciones de la *ars moriendi*.

⁵⁶⁷ Patricia Grieve piensa de una manera semejante: "In addition to this projected continuum of violence, all the male-female relationships in the text have been (continúa...)"

pues la fábula concluye con la muerte de Torrellas. Suceda lo que suceda --según sean las interpretaciones que los receptores hagan para cerrar el texto--, sabemos que los ejemplos no sirven; por lo menos, ahí está el caso del suicidio de los amantes que no fue comprendido por la población en general.

⁵⁶⁷(...continuación)

destroyed, the justice system is shown to be ineffective in the face of such violence and, ultimately, the society/court has split into two opposing groups of men and women, a polarization which limits, or even eliminates, the effective functioning of society". (*Desire and death*.... p. 133).

"ACABA EL TRACTADO"

Juan de Flores concluye su *Historia de Grisel y Mirabella* con un episodio sumamente alienante --según término retórico--, en el que las damas de la corte asesinan con crueldad increíble, más las tres agravantes (como diríamos en la actualidad), al maldiciente Torrellas. A continuación transcribo el segmento narrativo en cuestión, así como el explícit de la obra:

Estando Braçayda en tal razonamiento, vino la Reyna con todas sus damas que en asechança estaban de Torrellas. Y aquéll, después de arrebatado, határonlo de pies y de manos, que ninguna defiença de valerse tovo. Y fue luego despoiado de sus vestidos y atapáronle la boca porque quejar non se pudiesse, y desnudo fue a hun pilar bien atado, y allí cada una trahía nueva invención para le dar tormentos; y tales hovo que, con tenazas ardiendo y otras con unyas y dientes, ravisamente le despedaçaron. Estando assí, medio muerto, por creçer más pena en su pena, non le quisieron de una vez matar, porque las crudas y fieras llagas se le refriassen y otras de nuevo viniessen. Y depués que fueron ansí cansadas de tormentarle, de grande reposo la Reyna y sus damas a çenar

se fueron, allí çerca déll, porque las viesse. Y allí praticando las maldades déll y trayendo a la memoria sus maliciosas obras, cada una dezía a la Reyna que no les parecía que quantas muertes ad aquell mal hombre se pudiessen dar, porque passasse largos anyos non cumpliría, ahun que cada noche de aquellas penitencias oviessse; y otras dezían mil maneras de tormentos, cada qual como le agradava. Y tales cosas passavan entre ellas que, por cierto, yo stimo que ellas davan al cuytado de Torrellas mayor pena que la muerte misma, y ansí vino a soffrir tanta pena de las palabras como de las obras. Y después que fueron alçadas todas las mesas, fueron iuntas a dar amarga cena a Torrellas, y tanto fue de todas servido con potages y aves y maestresala, que non sé cómo scrivir las diferencias de las iniurias y offienças que le hazían, y esto duró hasta quel día esclareció. Y después que no dexaron ninguna carne en los huessos, fueron quemados, y de su seniza guardando cada qual una buxeta por reliquias de su enemigo, y algunas hovo que por cultre en el cuello la trahían, porque trayendo más a memoria su vengança, mayor plazer hoviessen. Ansí que la grande malicia de Torrellas dio a las damas victoria, y a éll pago de su merecido.

Acaba el tractado compuesto por Johan de Flores, donde se contiene el triste fin de los amores de Grisel y Mirabella, la qual fue a muerte condemnada por iusta sentencia disputada entre Torrellas y Braçayda, sobre quién da mayor ocasión de los amores: los hombres a las mujeres o las mujeres a los hombres. Y fue determinado que las mujeres son mayor causa, donde se siguió que, con su indignación

y malicia, por sus manos dieron cruel muerte al triste de
Torrellas.

Deo gratias (pp. 369-370).⁵⁶⁸

La exigencia de dar castigo a los misóginos no es algo nuevo en la literatura de la baja Edad Media, y aparece con relativa frecuencia, en el siglo en que vivió Juan de Flores, en poetas de Cancionero como --entre otros-- Suero de Ribera y Antón de Montoro,⁵⁶⁹ quienes en ocasiones reclaman se dé pena al propio Torrellas. Juan del Encina, incluso, desea que los maldicientes de las "donas" reciban el mismo fin que el poeta catalán, habida cuenta de que se llegó a crear la "extraña leyenda" de que enardecidas mujeres le habían dado muerte.⁵⁷⁰ Esta leyenda --cuyo origen, no sin

⁵⁶⁸ Nótese la relación intertextual con *Triunfo*. En esta obra dice Medea contra el protagonista: "Y pides gualardón de mis injurias, ¡o appassionada! yo que si a lo que te só obligada quisieses que te pagasse, con los agudos dientes y airadas manos te espedaçaría" (*TA*, 97).

⁵⁶⁹ *Vid.* Jacob Ornstein, art. cit., p. 225.

⁵⁷⁰ *Vid.* Marcelino Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, t. I, p. cccxxxv. Barbara Matulka supone que esta leyenda surgió debido a *Grisel y Mirabella*, e incluso se dio por verdadera (lo que es realmente cuestionable): "This doleful death which Juan de Flores [...] inflicted on the notorious poet [...], was accepted as so merited, that it was taken as historical fact [...]". (*Op. cit.*, p. 166). Nicasio Salvador, al parecer, piensa que nuestro autor retoma la leyenda; por tanto, era previamente conocida. (*La poesía...*, p. 229). Por su parte, Charles Aubrun esboza la hipótesis relativa a que el episodio final de la novela es una broma que el escritor le juega a su amigo Torrellas: "Tout
(continúa...)

discusión, puede atribuirse a Flores-- se inscribe en una tradición literaria precedente, en la que el sexo femenino se venga de sus detractores (fundamentalmente Jean de Meun, Matheolus y Alain Chartier).

Ahora bien, si por un lado es cierto que varios defensores de las mujeres emplean el tópico de la venganza, por el otro también es verdad que éste se encuentra en muchas obras de carácter antifeminista. Baste recordar, en el ámbito castellano, el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho*. En efecto, en su tramposa palinodia (incorporada a partir de la edición de 1498), Martínez de Toledo dice renunciar a lo dicho en su tratado en virtud de un sueño --que más precisamente es una pesadilla: iracundas mujeres lo insultan y atacan.⁵⁷¹ De esta suerte, no hay "un verdadero cambio de actitud" en el autor,⁵⁷² sino que confirma todo lo que antes expuso sobre

⁵⁷⁰(...continuación)

porte à croire que Juan de Flores a voulu monter une bonne farce à l'ami Torrellas; l'histoire littéraire vérifiera peut-être plus tard cette amitié et notre hypothèse". ("Introduction", en *op. cit.*, p. xlix). Ya he dicho que no solamente Aubrun, sino también Pamela Waley piensan que Torrellas estaba vivo cuando Flores escribió *Grisel*.

⁵⁷¹ Se ha discutido mucho la autenticidad de esta "Demanda" o epílogo. (Sobre las diversas posiciones, véase Whitbourn, *op. cit.*, pp. 57-64). Pro venga o no de la mano de Martínez de Toledo, cumple ingeniosamente con el cometido del libro.

⁵⁷² Michael Gerli, "Introducción", en A. Martínez de Toledo, *op. cit.*, p. 28.

la crueldad femenina. Conviene destacar tres características de las mujeres que aduce este escritor: desean dominar, son vengativas y capaces de matar. También en Bernat Metge es posible encontrar tales conceptualizaciones, y en Eustache Deschamps, y en la pareja Heinrich Kramer-Jacobus Sprenger, y --bastantes siglos antes-- en Juvenal, y... En fin, en tantos y tantos que veían al sexo femenino como el depositario del mal.

A pesar de que muchos críticos están conscientes de la presencia de mujeres torturadoras y asesinas en innumerables documentos misóginos, eluden problematizar el punto con respecto a la obra de Flores; y así, defienden el feminismo a ultranza del autor. Entre estos investigadores se encuentra Barbara Matulka, que aunque hace una relación de los textos --feministas o no-- en los que aparece el mencionado tópico, afirma que la intención del escritor al describir el martirio y muerte de Torrellas era dar un ejemplo "to all men of the fate that awaited the defamers of the name of Woman".⁵⁷³ También para Dinko Cvitanovic "el castigo de Torellas es ejemplar para todos los detractores de mujeres",⁵⁷⁴ no obstante que marca la "saña" de las damas

⁵⁷³ *Op. cit.*, p. 158.

⁵⁷⁴ *La novela sentimental...*, p. 205.

en la tortura.⁵⁷⁵ Oostendorp, por su parte, señala que Flores "escribió la *Historia* con el único fin de defender caballerosamente el sexo femenino [...]. Tomó el partido de aquellos moralistas [...] que [...] venían sustentando la tesis de que la mujer, moralmente hablando, no es perversa [...]".⁵⁷⁶ J. Rodríguez Puértolas igualmente proclama el feminismo de nuestro autor, al indicar que "concede el triunfo moral a las mujeres, al tomar éstas sádica venganza contra Torrellas".⁵⁷⁷ Y, con casi estas mismas palabras, lo hacen J. A. Martínez y F. Muñoz: "[Flores] concede el triunfo moral a las mujeres al tomar éstas venganza en Torrellas por la injusticia cometida [por los hombres]".⁵⁷⁸ Françoise Vigier piensa que si bien el episodio constituye un acto de justicia salvaje, "c'est aussi pour le public féminin une revanche ludique prise sur la réalité grâce à la fiction romanesque".⁵⁷⁹ Finalmente, para Barbara Weissberger

⁵⁷⁵ *Vid. ibid.*, pp. 205 y 207. Incongruentemente este crítico habla de que, a diferencia de las primeras ficciones sentimentales, en Flores hay "actitudes" "más humanas y delicadas del lado femenino". (*Ibid.*, p. 206). ¿Y qué con "la saña" de las mujeres?

⁵⁷⁶ *Op. cit.*, p. 80.

⁵⁷⁷ *Art. cit.*, p. 130.

⁵⁷⁸ *Art. cit.*, p. 35.

⁵⁷⁹ "Aspiration au mariage...", p. 283.

la conclusión implica una transgresión --cómica y de corte carnalesco-- de la autoridad patriarcal, las mujeres "wreak havoc on the misogynistic society".⁵⁸⁰

Para sustentar el feminismo de Flores, en algunas ocasiones ha incidido en la crítica el muy cuestionable "lugar común" relativo a que las ficciones sentimentales son portadoras de un mensaje que favorece a la mujer. Con esta anteojera analítica, muchos aspectos no son problematizados; por ejemplo, se puede destacar a Mirabella en cuanto amante cortés, pero no no hacer complejo el hecho de que la mayoría de las mujeres --como la mayoría de los hombres-- no aman verdaderamente.

Además, para inducir a una lectura aparentemente profemenina, Flores ha trucado su texto. Uno de sus recursos es su supuesta identificación con el narrador (el Auctor), cuyo discurso en tercera persona se hace con rasgos de objetividad.⁵⁸¹ Otra argucia radica en exponer y denostar las que considera inadecuadas conductas femeninas⁵⁸² mediante argumentos y descripciones que dan una idea de realismo,

⁵⁸⁰ "Role-reversal...". p. 204. En un artículo anterior la investigadora había sostenido que "it is difficult to accept the more traditional view of it [el episodio final] as a clear pronouncement for the women and a condemnation of Torrellas". ("Authority figures...", p. 261).

⁵⁸¹ No en balde varios críticos han aplicado al escritor lo que dice su narrador.

⁵⁸² Aunque también lo hace para las masculinas.

pero para no ser culpado de antifeminista, hace que esas conductas sean referidas no por el Auctor (que los receptores del discurso --como lo quiso-- identifican con él), sino por el más conocido y famoso misógino de España y del reino de "Scoçia". Así, recrimina pero sin recriminar, reprocha quedando él incolume. Para persuadir de que defiende a la mujer, decide que Torrellas pretenda --de manera muy anticortés-- a Braçayda, con lo que parece dar el triunfo al sexo femenino (ellas no buscan la relación con el hombre, sino que es éste quien lo hace y con intereses eminentemente sensuales). Pero, como lo hemos visto, se trata de Torrellas, y de él podemos esperar cualquier cosa. Con la caracterización tan negativa del poeta catalán (injurió a la mujer, propició la condena contra Mirabella, empleó la convención cortesana sin creer en ella, pensó que podía lograr la entrega física de la mujer, etc.), Flores conduce a sus lectores (o escuchas) a justificar la venganza de las mujeres, y queda así como el autor feminista que emplea un tópico literario; además, para que no haya lugar a dudas, hace que el Auctor (Flores, para la mayoría de los receptores) termine el episodio arriba transcrito diciendo "que la grande malicia de Torrellas dio a las damas victoria y a éll pago de su merecido".

La interpretación feminista a veces revela que el crítico ha caído en algunas de las trampas del escritor. Sin embargo, esta obra es mucho más compleja de lo que esa

interpretación indica, y --como se ha visto a lo largo del análisis-- hay disparos semánticos interesantes (en el mismo nivel estructural) que crean ambigüedades y que imposibilitan la afirmación de la tesis concerniente a la defensa de las mujeres (ni a la de los hombres). Veamos primeramente el colofón, que puede relativizar la posible creencia en la postura pro-femenina del autor: la sentencia fue justa (por tanto, los argumentos de Torrellas eran verdaderos),⁵⁸³ y las mujeres, guiadas por el bajo sentimiento de la rabia y su "**malicia**", dieron "**cruel** muerte" al infortunado abogado de los hombres.⁵⁸⁴ En caso de que este explícit no sea de Flores,⁵⁸⁵ estamos ante un juicio contemporáneo al escritor; así, pues, la obra no necesariamente se comprendía como favorecedora del sexo femenino, sino que podía entenderse como todo lo contrario. Si Flores realmente escribió el colofón, habría aquí una argucia más

⁵⁸³ Sin embargo, cabe entender aquello de "iusta sentencia" como, simplemente, 'sentencia legal'.

⁵⁸⁴ El profesor Alan Deyermond me informa que la verdad de lo expuesto en el colofón fue sustentada por Joseph Gwara en la ponencia, aún inédita, "Gluttony and Lust in *Grisel y Mirabella*" (Westfield College, University of London, 10 de mayo de 1985).

⁵⁸⁵ F. Vigier considera que no lo es: "Nous pensons que l'*explicit* de l'édition incunable, par son caractère antiféministe et moralisant, détone para rapport à l'esprit de l'oeuvre et n'a pas dû être rédigé par l'auteur mais rajouté pour les besoins de l'impression". ("Aspiration au mariage...", p. 284 nota 48).

para molestarnos y sorprendernos. Sabemos de lo arbitrario e injusto del proceso y del resultado, pero 'hay alguien' (uno más) que juzga adecuada la sentencia, lo que reaviva la discusión del tema, en el texto irresoluble, de la 'culpabilidad' de uno de los géneros sexuales. Por otro lado, ese 'alguien' no es el Auctor/narrador, de ahí que a éste (o a Flores en virtud de la identificación) no se le puede acusar de pretender incriminar a las damas, además de verlas como maliciosas y crueles. Pero el escritor realmente lo hace al presentarlas de una manera tan negativa como la que se aprecia en el segmento que cierra la obra. Se ha argüido que esta caracterización pudo haber sido involuntaria, pero como dice Brownlee "it [is] difficult to imagine that Flores was unaware of what he was doing".⁵⁸⁶

En principio hay que recordar que, en términos generales, la agresividad femenina era mal vista en la Edad Media, de lo que resulta paradójico --o al menos incongruente-- la exposición por algunos proclamadores de la cortesía amorosa, del

⁵⁸⁶ Art. cit., p. 127. Brownlee continúa la cita de la forma que sigue: "We recall, moreover, that his text has been necessarily scrutinized and approved by his own lady [...]". Resulta extraño que tan excelente estudiosa del género sentimental, dé carácter de realidad a un ser ficticio. La "amiga" de Flores es un personaje más, un recurso literario que tiene propósitos muy determinados (por ejemplo, le sirve --como vimos en la "Carta-dedicatoria"-- para establecerse ante su público como el buen amante cortés que sirve a su dama).

castigo que propinaban las mujeres a quienes las infamaban.⁵⁸⁷ Desde luego que la venganza se opone al valor cristiano de la piedad, que además era una de las cualidades de la dama que aducían los teóricos del amor cortés. Pero, por otra parte, desde la perspectiva oficial "la mujer del Medioevo no gozaba del derecho de cobrarse venganza mediante un acto violento",⁵⁸⁸ de ahí que --por ejemplo-- Isolda no mate a Tristán: "As a lady, she cannot kill a defenseless man".⁵⁸⁹ Sin embargo, las mujeres de Flores asesinan, y lo hacen de una manera terrible. Este hecho no puede menos que consternar a los más fervientes y parciales defensores del sexo femenino. El autor, en su episodio final, comprueba extremos postulados misóginos, y ello en virtud de la presentación de hembras salvajes que verifican un ritual aquelárrico de humillación y homicidio.

Ciertamente, en el crimen de las damas confluyen varios elementos, mitos y tradiciones. Así, es posible encontrar la presencia de las tradiciones folklóricas de los

⁵⁸⁷ No es raro encontrar semejantes inconsistencias. La contradicción más notoria está representada por autores que, en unas obras, abogan por la mujer, y en otras se muestran como decididos misóginos.

⁵⁸⁸ Bernd Dietz, "Introducción" y notas al texto, en Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*. Editora Nacional, Madrid, 1982, p. 210 nota 70.

⁵⁸⁹ W. T. H. Jackson, art. cit., p. 70.

salvajes, especialmente la de la cacería salvaje de humanos (*wild hunt*), en la que un grupo de fantasmas femeninos al mando de una diosa, "aterrorizan a la sociedad y [...] celebran orgías rituales".⁵⁹⁰ En el salvaje, como expresa Deyermond en relación con la tesis de Bernheimer, se concentra y personifica aquello que se cree peligroso para la sociedad y para la religión; de esta manera, 'lo malo' queda eficazmente excluido de la vida civilizada.⁵⁹¹ Pero, como lo apunta el crítico inglés, en el rito casi canibalesco que presenta Flores la condición de salvaje se asocia con las damas de la corte, de tal suerte que lo peligroso, lo que debe ser ajeno a la civilización, entra de lleno en ésta. Como es de suponerse, la última escena de la obra ha de haber causado una fuerte impresión en los receptores; la *wild hunt* era algo en verdad temido, y aquí es realizado por ¡damas!

Conviene señalar que el demonio no pocas veces fue representado como un salvaje, con marcadas características eróticas y destructivas.⁵⁹² En el cuadro de Flores, el fuego y las otras formas de torturas (algunas con carga erótica) y demás

⁵⁹⁰ Alan Deyermond, "El hombre salvaje...", pp. 107-108.

⁵⁹¹ *Vid. ibid.*, p. 96.

⁵⁹² *Vid. Claude Kappler, Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media.* Trad. de J. Rodríguez Puértolas. Akal, Madrid, 1986, p. 298.

elementos como la comida, asocian a las damas con una imagen satánica. Coincido, pues, con Grieve en que "the imagery suggest demonic qualities".⁵⁹³ Falta mencionar que también incide para esta asociación aquel enunciado de corte religioso que vimos en el último segmento de Braçayda: "abréys, segund vuestras obras, la pena" (p. 369). Y "la pena", en la ideología cristiana, corresponde darla a los diablos.

Otras fuentes provienen de los relatos mitológicos de la Antigüedad. Deyermond menciona la muerte de Orfeo y, más específicamente, la de Penteo en manos de las bacantes.⁵⁹⁴ Cabe recordar que "Orfeo había evitado [...] todo amor femenino"⁵⁹⁵ "y predicado el amor homosexual"⁵⁹⁶ hacia "varones tiernos [...] antes de que lleguen a la juventud".⁵⁹⁷ Los hombres medievales no pocas veces tomaron este hecho como el único motivo que provocó la ira femenina contra el héroe y que lo condujo a la muerte; así aparece en el *Miroir de Mariage*, de Eustache Deschamps, así también en *Somni* de Bernat Metge (es interesante observar, aquí, que ambos autores

⁵⁹³ *Desire and death...* p. 65.

⁵⁹⁴ *Vid. ibid.*, p. 107.

⁵⁹⁵ Ovidio, *Metamorfosis*. Bruguera, Barcelona, 1983, p. 302.

⁵⁹⁶ Robert Graves, *Los mitos griegos*, 1. Alianza, México, 1986, p. 137.

⁵⁹⁷ Ovidio, *Metamorfosis*, p. 302.

misóginos nada dicen de la homosexualidad propuesta por Orfeo, sino sólo refieren su desprecio hacia las mujeres). Seguramente Flores leyó a Ovidio, y probablemente a algunos de los escritores que tocaron el tema; por tanto, no es descabellado pensar que el motivo de la venganza de las damas contra su infamador provenga en parte de tal leyenda.

Ahora bien, es claro que es sumamente plausible que el asesinato de Penteo a manos de las adoradoras de Baco --guiadas por Ágave-- también haya influido en la elaboración del episodio final de Flores, pero quizá asimismo incidieron otros relatos en los que se despedaza a un ser vivo; por lo menos, el episodio puede provocar --en algunos lectores o escuchas-- determinadas asociaciones con las leyendas de los cultos agro-lunares en los que se mutilaba a una víctima. Por ejemplo, un lector puede hacer la relación de lo narrado por Flores con aquellos ritos menádicos en los que las mujeres destrozaban brutalmente a un animal o a un infante para después ingerirlo. Me viene a la memoria, en este punto, el relato de las tres hijas de Minia: "Leucipe ofreció a su propio hijo como sacrificio, y las tres hermanas, después de despedazarlo y devorarlo, recorrieron frenéticamente las montañas".⁵⁹⁸ También el de las

⁵⁹⁸ R. Graves, *op. cit.*, p. 128.

enloquecidas argivas, que tragaron crudos a sus hijos. He subrayado la ingestión de carne humana, porque lo expuesto por Flores puede provocar tal disparo semántico: después de la tortura nocturna, "al amanecer, sorprendentemente, se encuentran descarnados los huesos de Torrellas".⁵⁹⁹ Éstos se queman, pero ¿qué pasó con la carne, que igualmente pudo haber sido sujeta a la destrucción por el fuego? Nada se dice al respecto, pero la idea de su ingestión pudo aparecer en varios de los receptores, habida cuenta del conocimiento que se tenía de los sacrificios menádicos y de lo que se decía sucedía en las asambleas nocturnas de las brujas. En efecto, influida sin duda por la mitología grecolatina y por la permanencia --en el inconsciente colectivo-- de otros ritos paganos, la mentalidad medieval asoció la figura de la bruja con "el hábito de devorar y comer a los niños pequeños [varones]",⁶⁰⁰ a más de beber su sangre.⁶⁰¹ También se dice que las brujas reducían a polvo a sus víctimas,

⁵⁹⁹ P. Alcázar L. y J. A. González N., "Introducción", p. 46.

⁶⁰⁰ Heinrich Kramer y Jacobus Sprenger, *Malleus maleficarum (El martillo de los brujos)*. Trad. de Floreal Mazia. Orión, Buenos Aires, 1975, p. 102.

⁶⁰¹ Es curioso que la materia brujeril generalmente se trate, como indica Cobarruvias, en la entrada "bruxa". Y es que "son más ordinarias [para este oficio] las mugeres, por la ligereza y fragilidad, por la luxuria y por el espíritu vengativo que en ellas suele reynar". (*Op. cit.*, p. 238). El lexicógrafo igualmente apunta que chupaban
(continúa...)

para hacer con él un infame brebaje. Pues bien, esto lo encontramos en el pasaje de Flores: se despedaza a Torrellas y, si no hay brebaje --aunque pudo haber ingestión de carne humana--, sí hay cenizas, mismas que son guardadas por las damas a manera de reliquias y para el propio goce por el recuerdo de la venganza. Cabe notar que no hay equivalencia entre el niño víctima y el adulto Torrellas, pero creo firmemente que la factibilidad de la asociación del episodio con los ritos apuntados se sostiene en virtud de que sólo en éstos hay, además de la brutalidad, antropofagia realizada mayoritariamente por mujeres, a lo que se agrega el ambiente nocturno y, caso de las brujas (tan populares en el siglo XV), la actitud vengativa, el festín y la destrucción por el fuego.⁶⁰²

Hemos visto que las formas de torturas, la posible antropofagia y la conversión de Torrellas a cenizas remiten a tradiciones en absoluto favorecedoras del sexo femenino. Ambos hechos son la expresión simbólica de la posesión de fuerza y del

⁶⁰¹(...continuación)
la sangre de los infantes, idea que --aplicada también para los adultos-- pervive hasta nuestros días.

⁶⁰² Tanto en los ritos, como en lo que se decía pasaba en las asambleas brujeriles, aparecen reunidas la sangre, la sexualidad y la nutrición. Todo esto, de alguna forma, se halla presente en el terrible cuadro que dibuja Flores.

dominio ejercido; además, forzosamente remueven el temor masculino inconsciente de ser devorado por la mujer --que desgraciadamente le atrae-- y que se expresa, por ejemplo, en la monstruosa vagina dentada. Pero sobre esto volveré más tarde. Baste por ahora recordar que los diablos, torturadores por excelencia, con frecuencia eran representados con senos de mujer. Y es que en el siglo XV llega a su apogeo --como una respuesta al feminismo de la época-- la asociación de la mujer con la maldad. Los mayores misóginos dirán, por ejemplo, que

«[...] la mujer es quimera [...], monstruo [que] tenía tres formas; su rostro era el de un radiante y noble león; tenía el asqueroso vientre de una cabra, y estaba armado de la cola virulenta de una víbora». Quiere decir que una mujer es hermosa de apariencia, contamina al tacto y es mortífero vivir con ella.⁶⁰³

Flores, inmerso en una época de abierta lucha pro- y antifeminista, se ve tocado por su ambiente, y en su episodio final claramente muestra que ha sido afectado por muchas conceptualizaciones misóginas --sin que ello implique que salve al género masculino en su obra.

Pero vayamos ahora a ciertos elementos de origen cristiano que Brownlee,

⁶⁰³ H. Kramer y J. Sprenger, *op. cit.*, pp. 80-81. (Citan a Valerio).

Deyermond y Weissberger consideran presentes en la última escena de la obra. La primera menciona el martirio de Jesús, que puedo ver como posible asociación, pero con las precauciones del caso. Hay una distancia enorme entre Cristo y el culpable Torrellas, y no son similares sendas torturas: es mucho peor la del poeta. Hay que agregar, como otra diferencia, que el crimen de Torrellas es sin lugar a dudas premeditado y guiado por la venganza. Sin embargo, hay que recordar estas palabras de Braçayda: "como Dios padeci6 por los buenos, vos venistes a padeçer y pagar por los malos" (p. 348). Por tanto, me parece apropiado hablar del martirio (y asimismo de determinados de santos), pero con inversión de la figura torturada. De tal forma lo hace Grieve, con referencia exclusiva a los tormentos de santos (asociación que, como he dicho, también es probable): "[an] ironic parallel of a saint's martyrdom".⁶⁰⁴ Por otra parte, los tres eruditos que al inicio del párrafo mencioné, apuntan la presencia de una "forma pervertida"⁶⁰⁵ de la Última Cena, que yo no sé si afirmar. En el texto se habla de que se le dio "amarga cena a Torrellas": "fue de todas servido con potages y aves y maestresala". Lo que aquí sí hay es un humor que conduce al

⁶⁰⁴ *Desire and death...*, p. 66.

⁶⁰⁵ M. Brownlee, art. cit., p. 124.

espanto. El poeta catalán no cenó nada, sino que las tres palabras de índole alimenticia hacen referencia a los diferentes insultos y torturas a los que estuvo sometido. Esto queda muy claro en el texto, de ahí que sorprenda que Alcázar López y González Núñez piensen que lo que las damas hicieron fue "arrojar" los potajes y las aves sobre el "lacerado cuerpo" de Torrellas.⁶⁰⁶ Mientras que unas reciben alimentos (efectivamente cenan), el otro no recibe más que "injurias y offienças". Si unas se satisfacen, el otro se queda sin carne en los huesos.⁶⁰⁷

Me interesa destacar que la confluencia en el episodio de los diferentes aspectos que he señalado, provoca diversas relaciones de la figura femenina con elementos que son de carácter absolutamente negativo. Faltaría mencionar que la

⁶⁰⁶ "Introducción", pp. 45-46.

⁶⁰⁷ Cabe señalar que sobre el maestresala Grieve ha dicho que vacila en sugerir que "the main fare along with the soup and chickens was the chief steward, but ther does not appear to be another translation to the word" (*Desire and death...*, p. 64 nota 14). Y Deyermond ha comentado lo siguiente: "Parece a primera vista que «maestresala» es un plato, y que el elemento de canibalismo («con unyas y dientes...») se acentúa con el ofrecimiento del moribundo Torrellas de viandas que incluyen al oficial de la corte que había delatado a los amantes". ("El punto de vista...", p. 50). Yo sin lugar a dudas afirmo que lo que se ofrecen son insultos y tormentos, y que si "maestresala" hace alguna relación al oficial del Rey, entonces las injurias tendrían que ver con la doblez que vimos hay en tal maestresala, con que no es buen amador, con que es indiscreto, etc. Torrellas, pues, para las mujeres poseería características de aquel personaje (y sí las tiene, y peores).

cruidad ilimitada de las mujeres puede disparar una asociación más, la cual es facilitada por la propia construcción de la obra. Me refiero a cierta similitud entre las muertes de Mirabella y Torrellas: ambos son despedazados y terminan descarnados. En virtud de tal paralelismo se obtiene la bestialización de las mujeres, hecho que ya ha sido notado por varios críticos:

As Breçayda and her female friends tear Torrellas' skin from his body with their teeth and nails they are reduced to the level of the royal lions that devoured Mirabella.⁶⁰⁸

After Mirabella's leap during the night into the courtyard, hungry lions devoured every inch of her flesh, leaving only her bones. Her mother and ladies-in-waiting metamorphosed by rage into lion-like creatures, clawed the flesh from Torellas' bones until none remained.⁶⁰⁹

Torrellas es finalmente despedazado, con lo que su muerte se aproxima simbólicamente a la de Mirabella; la simetría pone mayor énfasis, si cabe, en la terrible revancha de las mujeres.⁶¹⁰

⁶⁰⁸ B. Weissberger, "Authority figures...", p. 261.

⁶⁰⁹ P. Grieve, *Desire and death...*, p. 67.

⁶¹⁰ J. Checa, art. cit., p. 376. Alan Deyermond ha notado otro caso de geminación, pero quiásmica: "Grisel quemado y Mirabella despedazada por las uñas y los dientes (continúa...)

Si bien las mujeres parecen animales, no lo son, y esto es quizá lo más repulsivo. Los leones actúan por instinto, mientras que las damas asesinan con plena conciencia. Son bestias inteligentes capaces de inventar "mil maneras de tormentos", y que se complacen en alargar la agonía de su víctima. En pocas palabras, son mucho peores que los leones.

Mujeres salvajes, ménades enloquecidas, brujas, leonas, inteligentes monstruos malignos, cuasidemonios de infinita crueldad, todo se conjuga en este segmento alienante que cierra *Grisel y Mirabella*, y que pone de manifiesto la capacidad vengativa y el poder destructor del sexo femenino. En verdad que no puede haber representación más antisocial, más atentatoria contra la vida civilizada. Las ofendidas mujeres transgreden todo. De nada sirve la legalidad, de nada los principios éticos.⁶¹¹

⁶¹⁰(...continuación)

de los leones se reflejan en la muerte de Torrellas, primero despedazado por las uñas y los dientes de las damas de la corte, y luego quemado". ("El heredero...", p. 116). Cabe señalar, por otro lado, que Kramer y Sprenger hablan, en su inquietante tratado, de bestialización: "[...] los magos y las brujas se convierten en lobos y otros animales salvajes". (*Op. cit.*, p. 25). Así, pues, la asociación damas-leones incide en la otra: damas-brujas. Y, también, en aquella con los demonios.

⁶¹¹ B. Weissberger, con base en las teorías de M. Bajtín y N. Davis, considera una visión carnavalesca en Flores; de esto deriva --como lo he dicho-- que el episodio es cómico. Sobre la inversión carnavalesca dice: "Most of the elements of Torrellas's (continúa...)"

Creo que la caracterización de la condición femenina, tan alejada de los dictados corteses, es un ejemplo del funcionamiento simbólico, arcaico y catártico del psiquismo. Como ya antes señalé, la escena transparenta la angustia inconsciente del hombre a ser dominado --e incluso devorado, castrado, absorbido-- por ese otro sexo al que se tiende, pero que no se alcanza a comprender. La proyección de los propios miedos conlleva un efecto catártico, liberador. Se exorciza el temor a través del descrédito de quien lo provoca. Y aquí cabe mencionar la afirmación de Kappler relativa a que todo tipo de monstruo es una manifestación, marcada por Thánatos, de

⁶¹¹(...continuación)

torture-murder are readily identifiable as carnivalesque: the physical and verbal abuse [...]; their own downward transformation into predators [...]; the sexual overtones of the punishment [...]; the references to food and feasting [...]. Also characteristically carnivalesque is the scene's parodic religious character --the blasphemous allusions to the Last Supper in the "amarga cena" [...] and the sacrilegious reliquaries [...]. More generally, the frenzied irrationality that pervades the ending provides a festive release from the objectivity and detachment of the male hierarchy that dominated the initial sections of the romance". ("Role-reversal...", pp. 204-205). Si aceptamos dicha carnavalización (y no veo por qué no hacerlo como otra posibilidad de asociación con una de las tradiciones medievales por parte de algún receptor), hay que pensar que el mundo carnavalesco es atentatorio para la vida 'normal', pues en éste priva el desorden y la irracionalidad. Visto desde fuera --como lo hace el público receptor--, lejos de ser cómico (o positivamente cómico) resulta sumamente inquietante, pues no hay control ni medida.

Eros.⁶¹²

Por otra parte, a través de la escena final hemos comprobado que los desnudos hacia la mujer la convierten en un ser efectivamente amenazante para el género masculino y capaz de suprimir toda regularidad social. Parecería que para alejar aquello que atenta contra la vida civilizada y alcanzar una adecuada convivencia entre los seres humanos, conviene evitar el enfrentamiento intersexual. Pero Flores no puede proponer --como lo hicieron Ovidio en su *Arte de amar*⁶¹³ o John Gower en su *Vox clamantis*--⁶¹⁴ el amor como medio para la consecución de la armonía social. Como lo he venido apuntando a lo largo de mi análisis, los seres humanos son egoístas, prefieren a su propio género sexual y, cuando se relacionan con el otro, lo hacen de forma enajenada. El amor entre los protagonistas es realmente una excepción, y no garantiza la paz aunque entre ellos la haya. Además, existe la Ley de Escocia que

⁶¹² Claude Kappler, *op. cit.*, p. 294.

⁶¹³ Vid. Rubén Bonifaz Nuño, "Introducción", en Publio Ovidio Nasón, *Arte de amar. Remedios del amor*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. xiii.

⁶¹⁴ Vid. Roger Boase, *The troubadour revival. A study of social change and traditionalism in Late Medieval Spain*. Routledge and Kegan Paul, Henley and Boston, 1978, p. 163.

condena la interrelación genérica fuera de los cauces oficiales (que no son los que privan), y que finalmente promueve la desgracia, se ame o no verdaderamente. No hay, pues, solución posible, lo que nos deja con la sensación de crisis del universo imaginario. Y una crisis inmensa, pues lo narrado en el segmento nos lleva a pensar en mayores rupturas y quizá en la prolongación de la violencia.⁶¹⁵ No es fácil que supongamos una contundente acción del Rey contra las mujeres, dado que es imposible que deje a su reino sin la presencia de la mitad de sus súbditos de ascendencia nobiliaria; pero, además --y esto es lo más importante--, Flores lo ha hecho carecer de la debida autoridad para llevarla a cabo, pues --entre otras cosas-- la justicia en la que el personaje dijo creer falló completamente. Y, también, se ha impuesto con gigantesco y perverso poder otro tipo de justicia: la privada. Y esto fue encabezado nada menos que por la esposa del monarca --con lo que Flores golpea muy duramente la 'fama' que enorgullece al Rey. La fuerza de la Reyna y sus seguidoras asusta a cualquiera: el mal se ha evidenciado por completo (no olvidemos la cuota de responsabilidad que en esto tiene el soberano). Así las cosas, nada impide que imaginemos a una población enardecida y actuando de manera similar a las

⁶¹⁵ Esto piensa Grieve, en *Desire and death*, p. 72.

damas: con maldad. En fin, la obra queda abierta para varias interpretaciones, pero no deja mucho lugar a la esperanza. El ser humano --salvo excepciones-- ontológicamente es negativo, y tal la sociedad que forma y habita. Ésta es la visión que Flores plasma en su magnífica *Historia de Grisel y Mirabella*.

RECAPITULATIO

En mi análisis di cuenta detallada de la que considero una de las más interesantes creaciones del siglo XV; ahora, con un afán globalizador, resumo lo hecho. A partir de mi esquema de la estructura de *Grisel y Mirabella*, determiné diez temas generales a desarrollar, que son los que dan título a los apartados. En cada uno de éstos estudié detenidamente el o los segmentos retóricos concernientes, visualizando tanto los aspectos semánticos como los formales. Partí de la concepción de que la obra es un todo unitario, e intenté demostrarlo; por tanto, comúnmente marco la relación que existe entre diversas secciones, y expongo el tipo de ésta.

En lo que respecta a la técnica literaria de Juan de Flores, he explicado sus principales recursos y la función que cumplen. He visto, pues, tanto paralelismos como oposiciones, y su incidencia en la fábula y en la recepción. He evidenciado, en cada ocurrencia, la promoción de ironías y ambigüedades, que son los rasgos más característicos de la pluma del escritor. Cuando lo juzgué conveniente, subrayé el propósito semántico de los juegos verbales; y lo mismo hice en lo que toca a la

disposición estructural de segmentos y unidades. Me interesó señalar la presencia de mecanismos como el de la anticipación de sucesos o el del acercamiento a un caso representativo y generalizable. Expliqué las argucias con las que se crea una imagen autoral favorable. Advertí que Flores marca la diferenciación lenguaje-‘realidad’, de lo que se deduce un propósito de demostrar la no confiabilidad en el empleo de los signos lingüísticos. En cuanto a la caracterización, mostré que el escritor juega con diversos factores que se afectan mutuamente, y que es a partir de este juego mediante el cual podemos descubrir la verdadera esencia de los personajes. Hay muchas otras técnicas imbricadas con las expuestas que sería demasiado largo referir; a manera de ejemplo recuerdo la de la invalidación de lo dicho por un personaje, lo que obviamente es una herramienta para provocar una perspectiva ambigua o establecer una ironía. Y en relación con estos dos aspectos, destaco que la producción de tensiones conflictivas es típica en el escritor, y la señalé en diversas oportunidades; asimismo, indiqué si éste brinda o no elementos para resolverlas y qué deja a la descodificación del texto por parte de los receptores. Finalmente, mostré que es común la utilización de una técnica contrastiva aplicada a universos amplios o pequeños (como los personajes); así, por poner algunos ejemplos, destacué que se establece una contradictoria relación binomial de conjuntos como hombres/mujeres, valores

482.

sociales/amor, Reyna/Rey, Torrellas/ Braçayda, y esta última oposición enfrentada al binomio Grisel-Mirabella (el cual en alguna ocasión presenta un irónico contraste interno: en la antinomia argumentativa, ambos personajes pretenden lo mismo).

En lo que toca a la interpretación, expuse las principales opiniones críticas que se han vertido sobre la obra y dialogué con éstas. No coincidí con la concepción general sobre la figura del Rey, y dediqué mucho espacio a explicar y a probar el porqué de mi apreciación. Asimismo, analicé a cada uno de los personajes, distinguiendo los diversos elementos que confluyen en su caracterización. Por otra parte, busqué demostrar que el amor presenta características similares en los protagonistas, y que la propuesta básica de Flores es, por tanto, el carácter igualitario del amor verdadero. Asimismo, vi que el escritor empleó la negación del punto para derivar los conflictos e imprimir un carácter aberrante a todo: la Ley, el juicio y la sentencia, la posición del Rey, etc., etc. Observé que la relación de los protagonistas difiere de la que llevan a cabo los demás seres humanos, pero que ambas tienen una base sexual. Distinguí que hay una asociación entre el amor o la pasión y la muerte, y examiné por qué esto es así. Sobre uno de los temas centrales, el de la 'culpabilidad' de uno u otro género sexual, aclaré que se ve sometido a un tratamiento ambiguo que lo hace irresoluble en el texto mismo, y que por ello queda abierto para la discusión.

Me interesó tratar con detenimiento el conflicto valoración social/individuos, y puntalicé la disfuncionalidad de la primera y la manifestación en la obra del individualismo (describí sus diversas expresiones). Expliqué con amplitud por qué en *Grisel y Mirabella* todo es vulnerable y sujeto a destrucción, y éstos fueron factores que aduje para sustentar mi tesis de la visión pesimista del autor implícito; otro factor, desde luego, lo fue la conceptualización autoral que descubrí de los seres humanos y de la sociedad en la que se hallan insertos --puntos éstos que exploré con detalle. Negué la afirmación relativa al feminismo de Flores, al destacar que no caracteriza a las mujeres en términos laudatorios sino al contrario; señalé que la excepción --además de Mirabella-- la constituye la "amiga" de la 'carta-dedicatoria', pero expliqué el objetivo que ello cumple. No obstante, observé que el escritor concede un importantísimo papel al género femenino, y que las mujeres sobresalen por su inteligencia, voluntariedad y capacidad de acción. Demostré que la visión desencantada se aplica también a los hombres --excluyendo a Grisel--, y que hay una interrelación enajenada entre ambos géneros. Subrayé la importancia explicativa que tiene lo que llamé la 'preferencia genérica', la cual interpreté que se aducía como una de las características de la mayoría de los seres humanos. Mostré que ésta, dicho sea de paso, se contraponía a la conducta de los amantes verdaderos.

Llamé la atención sobre la intertextualidad, y analicé el empleo particular al que fueron sometidos tópicos, personajes y textos literarios. Vi la confluencia en la obra de diversas tradiciones, sin olvidar señalar el juego que se dio a partir de la ficcionalización de un individuo de carne y hueso.

Hubo muchísimos otros aspectos que trabajé, como las referencias a la divinidad, el humor, el significado de los suicidios, el tema de la violencia en general, los valores de piedad y 'justicia', la imbricación del ejercicio público y la vida privada, etc., etc. No pude menos que referirme a la situación de España en el siglo XV, y me atreví a sugerir que en algo ésta incidió en la conceptualización de un mundo tan desbarajustado como el que presenta Juan de Flores en su *Historia de Grisel y Mirabella*.

APÉNDICE:

ESTILO Y ESTRUCTURA EN LA
FICCIONES SENTIMENTALES DE
FLORES: LA RETÓRICA

A Aurelio González

En esta sección estudio las características estructurales y estilísticas de los segmentos retóricos en las dos obras sentimentales de Juan Flores; dejo de lado *Triunfo de Amor*, su otra ficción, aunque estoy cierta que ésta presenta una construcción y un trabajo lingüístico sumamente similares a los de aquéllas. Para dar cuenta ordenada de las formas de *dispositio* que el autor emplea con mayor frecuencia, preferí organizar mi trabajo en cinco apartados, más uno final que trata aspectos generales. Los análisis del estilo aparecen en diversas oportunidades; desde luego, no olvido hacer la pertinente relación de éste con su función semántica. Quisiera referir lo placentero de mi labor, pero creo que es preferible aducir a Keith Whinnom --si bien él habla de San Pedro:

No habrá manera de convencer de un golpe a quienes gustan de un estilo llano, sin adornos, de que el estilo retórico medieval es algo que también puede gustar. Primero hay que entender la técnica, para poder apreciar la estrecha disciplina dentro de la cual se mueve tan libre y cómodamente el autor y los recursos de que dispone y que utiliza tan

eficazmente. El comprender aquella disciplina, desatendida por los críticos con demasiada frecuencia --comprensión imprescindible a cualquiera que se dedique a los estudios medievales-- ya es el primer paso para apreciar un estilo que en el caso de Diego de San Pedro ya es una obra de arte en sí. Será un gusto adquirido, pero un gusto que vale la pena adquirir.⁶¹⁶

⁶¹⁶ "Introducción crítica", en D. de San Pedro, *Obras completas, II...*, p. 65. 492.

SEGMENTOS NARRATIVOS

Como se vio en el capítulo sobre el género sentimental y a lo largo del análisis de *Grisel y Mirabella*, los segmentos narrativos en las creaciones de Flores cumplen, entre otras, la función de engarce interunidades. En éstos, por un lado se hace referencia a la unidad precedente y se la completa; por el otro, se explica lo que sucede después en la historia, con lo que se da pie a la siguiente unidad. Son pocos los segmentos narrativos dentro de las unidades, como claramente se aprecia en los esquemas de la construcción *Triunfo de Amor* y de *Grisel y Mirabella* ya antes presentados;⁶¹⁷ de hecho, en la primera obra mencionada sólo aparece uno en la cuarta unidad constituida como intercambio epistolar. La función, sin embargo, no varía: se encadenan dos discursos. En pocas palabras, uno de los cometidos de los segmentos narrativos --a excepción, obviamente, de los que cierran las obras-- es el de ser *transitus*.

⁶¹⁷ *Vid. supra* pp. 43-45 y 121-126.

Hay narraciones con una extensión sumamente pequeña, como la siguiente:

Después que el despachado despedir de Pámphilo huyó la senyora Fiometa, de un color en muchos mudada, llena de mortal yra, veyendo que con éll ninguna buena razón aprovechava, entre sí misma en tal manera se razonava (GG, pp. 42-43).⁶¹⁸

Ejemplos como éste son infrecuentes, y quizá convenga llamarlos simplemente *transitus*. Lo que efectivamente predomina es una *narratio* más o menos larga, con una longitud semejante a la de los otros segmentos retóricos.

Los segmentos narrativos de Flores están contruidos con base, exclusivamente, en la segunda parte de la *inventio*: la *narratio*, que es "una exposición de sucesos ocurridos o que se suponen ocurridos".⁶¹⁹ Obviamente, en el caso de *Grimalte* no hay que tomar en cuenta las composiciones poéticas que aparecen en cada uno de ellos (y en todo tipo de segmentos). Éstas cumplen, como casi siempre

⁶¹⁸ Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*. Ed. by Pamela Waley. Tamesis, London, 1971. Con base en esta edición hago todas las citas. Soy responsable de la acentuación de las palabras. Continúo utilizando la de Barbara Matulka para las de *Grisel*, con las especificaciones ya señaladas.

⁶¹⁹ James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. Trad. de Guillermo Hirata Vaquera. Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 26. La cita es según *De inventione* de Cicerón.

en el género sentimental --según vimos--, la función de *recapitulatio* propia de la *peroratio*; esto es, refrescan en la memoria el segmento en el que se hallan insertas, a la vez que inciden en los *affectus* del público lector o escucha.⁶²⁰

En las narraciones recae generalmente el avance de las ficciones de Flores. Por lo común, en lo que concierne al desarrollo de la historia, las unidades son bastante estáticas; en éstas, por otro lado, es frecuente la contraposición de dos puntos de vista. En conclusión, usualmente la resolución de cada unidad la da la voz narrativa, que además señala otras circunstancias sucedidas y ofrece nuevas perspectivas de acción. El narrador, también, es quien presenta el ambiente y los personajes, lo que cumple con la normatividad retórica.⁶²¹

En *Grise!* el ambiente es descrito apenas y alusivamente: sólo se dan ciertos aspectos generales que determinan, convencionalmente, el ámbito cortesano. Se trata de Escocia, pero puede ser cualquier otro lugar. No hay presencia de la naturaleza,

⁶²⁰ Sobre la *recapitulatio*, vid. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, t. I. Trad. de José Pérez Riesco. Gredos, Madrid, 1966, p. 364.

⁶²¹ En efecto, la relación de tiempo, lugar, etc., así como la de las particularidades de las personas, por lo general se reservaba para la *narratio*. (Vid. Miguel de Salinas, "Retórica en lengua castellana", en *La retórica en España*. Comp. de Elena Casas. Editora Nacional, Madrid, 1980, pp. 73-84).

sino que al hombre se le sitúa en una esfera cultural, en la vida civilizada; quizá por ello resulte más "alienante" el final de la ficción, donde efectivamente se rompe con el mundo civilizado.

En *Grimalte* la puntualización del ambiente es bastante mayor. Destacan las narraciones relativas a la naturaleza agreste, que subrayan perfectamente el esfuerzo y sacrificio de Grimalte:

[...] en las partidas de Asia, fin de las tierras todas y mares, me hallé, donde de allí adelante ninguno más alexado se puede ver sin prevenida muerte. [...] Así que yo, allegado en la muy desesperada silva, andando algunos días sin poder hallar alguna persona, en la mayor spessura de aquella montanya, o quasi en las haldas de aquella, vi star unos pastores en una roqua, o quasi así como una casiqua, que tenían cargo de pasturar ganados [...].

Y así yo anduve muchos días perdido en la texidura de los árboles, recibiendo grandes affruentos de muy spantables animales que me perseguían (*GG*, p. 66).

En la cita transcrita hay una clara intención alienante, o en otras palabras, se busca la evocación patética en el público.⁶²² No son, desde luego, gratuitas la

⁶²² Para la definición de *pathos*, concepto relacionado con el de alienación, *vid. infra* pp. 521-522.

adjetivación ("desesperada silva"), la amplificación del significado ("partidas de Asia", fin del mundo, ...), etc.; en una palabra, no es en balde la *hyperbole*. Es de hacer notar el detalle en la descripción que, como lo ha señalado Pamela Waley, constituye una de las características más sobresalientes de la narración en esta obra.⁶²³ En efecto, en sus segmentos narrativos Flores se preocupa en mencionar incluso rasgos mínimos, que podrían considerarse como secundarios, ya para caracterizar a los personajes, ya para detallar el contexto de acción.

En lo que respecta a la presentación de los personajes por parte del narrador, en *Grisel* el "Auctor" puede o no indicar algunas de sus características externas o internas. Destaca la siguiente *notatio*, figura que "consiste en describir el carácter de una persona por los rasgos definidos que, como marcas distintivas, son sus atributos":⁶²⁴

[...] huvo un excellente Rey de todas virtudes amigo y principalmente en ser iusticiero, y era tanto iusto como la misma iusticia (*GM*, p. 334).

Como se observa, esta tan adornada caracterización (presencia de *annominatio*

⁶²³ *Vid.* Pamela Waley, "Introduction", p. liii.

⁶²⁴ James J. Murphy, "Apéndice" (definiciones de las figuras según la *Rhetorica ad Herennium*), *op. cit.*, p. 379.

y *cursus planus*)⁶²⁵ sienta las bases para la acción posterior del Rey: deja en manos de la justicia el caso de los amoríos de su hija. Pero, como vimos, muchos otros factores crean una tensión que obliga a juzgar la actitud del personaje. Se da, pues, un juego interesante: una cosa es la caracterización del narrador, lo que ve como atributos, y otra la que puede derivarse de la obra en sí. La contraposición determina una suerte de ambigüedad que ha dado origen a la diversidad interpretativa en lo que concierne a la figura del Rey; en lo que a mí concierne, como se sabe, he resuelto tal ambigüedad en favor de una caracterización negativa del personaje.

Mirabella es otro de los personajes descritos por el "Auctor". Se hace mención de su belleza, lo que aunado a la posición socioeconómica, la convierte en digna amiga de un amador cortés (aunque en la obra sólo hay uno). En la narración se indica que "qualquiere hombre dispuesto a amar, así como la mirasse, le era forçado de ser preso de su amor" (*GM*, p. 334). Quien la mira, pues, la mira-bella y se enamora. El nombre de la princesa es, entonces, significativo. Quizá el autor juega con el vocablo latino *mira*, femenino de *mirus*, que se traduce como admirable o maravilloso; la

⁶²⁵ *Annominatio*: Repetición en la que hay un relajamiento de la igualdad del cuerpo fonético. En la cita, "iusticiero" / "justo" / "iusticia". *Cursus planus*: Ritmo de final de miembro o periodo, que adopta la forma óo / oóo. (Para una breve mención de los tipos de *cursus*, *vid. infra* p. 513).

protagonista, en este sentido, es admirable o maravillosamente bella, según se llama.

Vistos en conjunto, todos los personajes son caracterizados mediante la narración de sus actitudes y conductas, así como, y tal vez fundamentalmente, vía sus propias voces en los segmentos donde intervienen. Lo interesante es ver el juego entre lo que dice el narrador y lo que los mismos personajes revelan de sí y de los otros; de todo esto, es como se obtiene la caracterización.

En *Grimalte*, igualmente, los propios parlamentos de los protagonistas son los que principalmente los definen psicológica y emocionalmente. Pero el narrador en ocasiones relata ciertas actitudes que claramente revelan los sentimientos o deseos de los personajes:

[...] una dama en aparato pomposo y honesto antoios por los cruzados caminos vi entravessar. Y como aquell que en busca de cosas perdidas va, y las ajenas le parecen suyas, no menos a mí los semeiantes de aquella me parecieron conformes a los de quien yo buscava; a lo cual yo, más con apresurado passo que a honesto seguыр conviene, a ella me acerqué. Y no menos ella que yo, todos los caminantes por su Pámphilo iuzgava (*GG*, p. 10).

En el texto anterior se muestra, de manera rotunda, el ansioso anhelo de los personajes por encontrar a quienes buscan. Esto se alcanza, por un lado, gracias a la

*similitudo*⁶²⁶ entre el narrador y aquel que cree hallar lo perdido en lo de otros. La elaboración de tal figura de pensamiento encarece, desde luego, la búsqueda de Grimalte, hecho que tiene el objeto de incidir afectivamente en el público lector o escucha. Queda Grimalte, pues, como un ferviente siervo de amor que desesperadamente desea cumplir con los requerimientos de la amada, para así poder volver a ella; el público, se supone, debe tornar a emoción y apiadarse de este personaje, que en una lectura global --dicho sea de paso-- no está exento de ironía por muchas razones que no compete aquí analizar. Por otro lado, la inquietud de Grimalte se agiganta no sólo por la rapidez de su caminar, sino por la especificación de que éste era más de lo que a un "honesto seguyr conviene". Destaca sobremanera la equivalencia Grimalte-Fiometa, a través de la cual se hace posible que la impaciencia del primero sea válida para la segunda, sin mayores descripciones. Se logra, así, la virtud de la *brevitas*.

Hay asimismo en la cita una acotación relativa al *status* socioeconómico del personaje femenino. Cabe, ahora, señalar que Flores se preocupa en recordar tal

⁶²⁶ La *similitudo* "es una realidad de la vida natural y de la vida humana general (no fijada históricamente), la cual se pone en relación de paralelismo con el asunto con que se enfrenta el orador". (H. Lausberg, *Manual...*, t. II, p. 252).

definición de Fiometa en otro segmento narrativo: cuando se relata que los frailes le dan un aposento de acuerdo con su "linage y valer" (*GG*, p. 18). Esta nota puede considerarse como secundaria a la acción, pero sirve bien para mantener la congruencia en la caracterización. Se reitera, pues, lo que dije anteriormente; esto es, que el autor en ocasiones marca, en los segmentos de narración, pequeños detalles que tienen la importante función de definir a los personajes --y aquí recuerdo, por poner otro ejemplo, la puntualización referente a la posición de Pámphilo a través de la mención de los palacios de su padre y las excelencias de la comida (*vid. GG*, p. 25).

En lo que respecta a la descripción física de los personajes, hay que notar que --al igual que en *Grisel*-- sólo en poquísimas oportunidades se indica la bella apariencia, y ello se hace en forma absolutamente sucinta. Véase, por ejemplo, la hermosa frase "y cuando vi muerta su beldat" (*GG*, p. 52), o la siguiente, también concerniente a Fiometa, del primer segmento ('introdutorio-narrativo') de la obra:

[...] fue una de las que en beldat y valer a las otras eçedyá (*GG*, p. 3).

Las anteriores, y alguna otra, son las únicas menciones de la hermosura. El autor, pues, tiene poco interés en el punto, quizá porque sabe que escribe en un género literario donde tal atributo se sobrentiende --de allí que se suponga la belleza de Gradissa, aunque él no la señale. Lo que sí le preocupa representar es al hombre

convertido en salvaje, y su descripción es tan detallada que parece innegable su propósito de crear una fuerte impresión en los receptores:

Y después que Pámphilo fue de la cueva sallido, quando le vi, de tan desfigurado fación stava que si no lo hoviera visto delante, ningún humano iuyzio lo podría a ninguna difformidad comparar. Porque todos los senyales de persona racional tenía perdidos [...]. Y esta cosa lo havía mudado en salvaje parecer, porque no solamente los cabellos y barvas tenía mucho más que su statura crecidas, mas assí mismo era muy vieio por la continuación de andar desnudo, y los cabellos de la cabeça y la barva le davan cauteloso vestir. Y su andar era tal que soplían las rodillas los pies, los quales parecían en éll scusados miembros. Pues éll, por su andar y parecer diverso, en todos sus senyales a hun fiero animal parecía (GG, p. 67).

Como nota aparte deseo dejar constancia de que la cita anterior es sólo uno de los momentos impresionantes, pasados ya otros, que aparecen hacia el final de la ficción; falta, aún, la terrible visión de trasmundo. De hecho, desde que Grimalte decide ir a encontrarse con Pámphilo, se da una narración *in crescendo* que constituye, como lo afirma Waley, uno de los logros narrativos más notables en el conjunto de ficciones de la época.⁶²⁷ La bestialización de Pámphilo, por otro lado,

⁶²⁷ Vid. "Introduction", pp. liii-liv.

adquiere un valor simbólico, o en otros términos, caracteriza su yo interno: se sabe culpable, no es digno de la condición humana. Y aquí encaja un comentario de A Valle-Arce con respecto al marco natural en el género sentimental: éste es de preferencia "agreste y fragoso, a tono con los tormentosos estados de ánimo del protagonista".⁶²⁸

En este momento, creo conveniente hacer ver que en estas dos ficciones las escenas que rompen con lo naturalmente esperado, las que expresan una realidad ajena a la vida común, son expuestas en la voz del narrador. Así el asesinato que cierra *Grisel*, o la visión que tienen los personajes masculinos de *Grimalte*. Por tanto, parece claro el establecimiento de otra función para los segmentos narrativos, y que es, a fuer de redundante, la relación de fenómenos extraños.

Los segmentos narrativos de las ficciones se distinguen muy fácilmente ya que, generalmente, a cada uno de ellos lo precede un enunciado como los siguientes: "El Auctor" (el más frecuente), "Habla el Auctor", "Prosigue el Auctor", "Dize Grimalte como Auctor", "Aquí recuenta Grimalte como por caso de ventura se halló con Fiometa", etc. En *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradissa* son pocas las ocasiones en

⁶²⁸ Juan Bautista A Valle-Arce, *La novela pastoril española*. 2a. ed., Istmo, Madrid, 1974, p. 48.

que es necesario leer el segmento para darse cuenta de que se trata de una *narratio*; sobre todo, en los iniciales, o cuando simplemente se anota "Grimalte" o "Dize Grimalte".

Casi todas las cabezas evidencian que el segmento narrativo es responsabilidad del "Auctor", término éste que, según dije, ha perdido en el siglo XV su significado etimológico y que no conlleva por tanto el ejercicio de la *auctoritas*, esto es, la relación de una verdad impersonal y objetiva. El "Auctor", pues, es simplemente el narrador, que en el caso de *Grisel* aparece como testigo e indirectamente hace referencia a Flores en cuanto creador de la ficción.⁶²⁹ En *Grimalte*, por el contrario, sí se hace uso del recurso de la supuesta autobiografía mediante la identificación --por demás curiosa-- Flores-Grimalte; el "Auctor", aquí, es protagonista.⁶³⁰

El caso de *Grimalte y Gradissa* es muy interesante. Si el narrador es un

⁶²⁹ *Vid. supra*, pp. 34-36 y 145-147.

⁶³⁰ Cabe señalar que, para A. Deyermond, hay un rechazo consciente por parte de Flores (quien tenía muy presente el ejemplo de Boccaccio) a emplear una narradora-protagonista. Para que la voz narrativa pertenezca a una mujer en el género sentimental, habrá que esperar hasta Bernardim Ribeiro, con su *Menina e moça* (escrita en la década de 1540). (*Vid.* Alan Deyermond, "La narradora en la ficción sentimental: *Menina e moça* y *Clareo y Florisea*", en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, pp. 90-91).

personaje ficticio, éste no puede ser el creador de la ficción y la cabeza "Auctor" sólo alude, entonces, al narrador y no al autor histórico. Pero es que hay un doble juego en la obra. Grimalte es el escritor dado que, dentro de la misma ficción, Gradissa le ha pedido que relate todo lo acontecido en su búsqueda de Fiometa y Pámphilo,⁶³¹ solicitud que él lleva a cabo; en otras palabras, el público de la obra entabla un convenio con lo que ésta establece, de tal suerte que acepta el artificio, pacta en considerar al "tractado" que lee o escucha --a partir de la salida de España de Grimalte-- como obra de éste. Pero además, Grimalte es el escritor, porque él es Flores, según se establece en el segmento introductorio-narrativo:

Comienza un breve tractado compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte, la invención del qual es sobre la Fiometa (*GG*, p. 3).

El autor histórico, pues, se ha "metamorfoseado" --como diría Deyermond-- en Grimalte.⁶³² Y así la obra es autobiográfica. Desde luego, la autobiografía es sólo un recurso (que quizá se ironice: dos de los otros personajes pertenecen a un escrito de

⁶³¹ *Vid. GG*, p. 5.

⁶³² Alan Deyermond, "Las innovaciones narrativas..." (en prensa).

más de un siglo atrás),⁶³³ y el narrador, si bien representa a Flores, no es él. Por consiguiente, no podemos hacer equivaler la visión del mundo de Grimalte con la de Flores, como lo ha hecho un sector de la crítica; por ejemplo, Cvitanovic, que para colmo (tal vez por mala redacción) parece invertir los papeles dándole vida al personaje ficticio y no al escritor:

Grimalte se identifica espiritualmente con el autor [¡!] y en ello reside el elemento autobiográfico.⁶³⁴

Y dado que nuevamente he mencionado el primer segmento de *Grimalte*, y por su gran interés, conviene estudiarlo brevemente. En la continuación de la cita del texto poco antes transcrita, el autor habla de Fiometa (Fiammetta) y no de Boccaccio, lo que ciertamente ya revela su intención: asumir a Fiometa como un ser real, que verdaderamente escribió su vida pasada para prevenir a las mujeres. Y en efecto, en

⁶³³ Según Waley, la autobiografía es influencia por lo menos de la primera ficción de San Pedro (*vid.* P. Waley, "Introduction", p. xxii, en donde habla de las dos obras sanpedrinas; en la misma página de la introducción, así como en su "*Cárcel de Amor and...*", p. 346, sugiere que *Cárcel* es posterior a *Grisel*, con lo que yo coincido). Dicha hipótesis sobre la autobiografía se viene abajo si con seguridad se determina --lo que actualmente parece muy probable-- que *Triunfo de Amor* (la cual asimismo tiene forma autobiográfica, aunque el narrador es sólo testigo) es anterior a las obras de San Pedro. Por qué no pensar, si de influencias se trata, en toda la tradición autobiográfica europea o en Rodríguez del Padrón o en Boccaccio o en el mismo Ovidio, etcétera.

⁶³⁴ Dinko Cvitanovic, "La reducción...", p. 35 nota 1.

el resumen de la obra boccacciana que Flores ofrece a su público, la inventada autobiografía adquiere un valor de verdad. La habilidad es sorprendente. Lo ficticio es un hecho, y en tal carácter da pie al desarrollo de la propia historia: Fiometa dio a conocer su relación amorosa en un libro, el cual Gradissa leyó; para aliviar los sufrimientos de la dama italiana y para deshacerse de Grimalte, manda a éste a buscar y reconciliar a la pareja de tal libro, además le solicita le cuente todo.⁶³⁵ En pocas palabras, en virtud de la consideración de la existencia de Fiometa, el autor da verosimilitud a lo que va a ser su historia.

Deyermond ha marcado la innovación del tratamiento intertextual de Flores:

La barrera entre la ficción de Boccaccio y la de Flores se ha hecho permeable, y los personajes pueden pasar de la una a la otra.⁶³⁶

Como lo di a entender, hay una resolución perfecta en lo que respecta al enlace de la historia de Boccaccio y la que Flores va a desarrollar. Pero para que no haya

⁶³⁵ Mi interpretación, como se observa, tiene que ver con el deseo de Gradissa de alejar al 'molesto' Grimalte. Ahora bien, las palabras que Flores pone en su boca es que quiere que el enamorado le escriba lo sucedido para que sea "speio de doctrina con que ver lo que con vos me cumple hazer" (*GG*, 5); esto es, para que sirva de *exemplum* --como lo ha señalado Deyermond ("El punto de vista...", p. 46). Triste *exemplum* para los intereses del frustrado Grimalte.

⁶³⁶ "Las innovaciones..." (en prensa).

lugar a dudas, copio el final del primer periodo y el inicio del siguiente:

De que le siguió que ella, mirando la gran affección que le havía y la grandeza de honores que por éll perdido havía, y a la fyn tal paga le dava, tomó por remedio manifestar sus males a las damas enamoradas porque, en ello tomando exemplo, contra la maldad de los hombres se apercebyessen; y así mysmo porque en quejar sus fatiguas más senzillas las sentiesse.

Por la qual causa, venida su muy graciosa scriptura a la noticia de una senyora mía llamada Gradissa, las agenas tristesas tanto la apassionaron que ella no menos llagada que aquella otra se sentía (*GG*, p. 3).

Quizá convenga aprovechar el texto anterior para hacer unos rápidos comentarios relativos al estilo. Pero antes, únicamente anoto que es muy buena la continuidad de todo el segmento introductorio-narrativo. En primer lugar aparece la ya vista pequeña introducción en la que el autor señala que mudó su nombre por el de Grimalte y que su obra está relacionada con Fiometa. Esta última especificación da pie al resumen --que dirige a los receptores-- de la ficción boccacciana, el cual a su vez engarza con un periodo en el que el "Auctor" 'habla' en primera persona, de tal suerte que imperceptiblemente se pasa al comienzo --propiamente dicho-- del "tractado". El público sabe que quien ahora narra es Grimalte, y ello debido a la puntualización de

las primeras líneas. Además, sigue manteniéndose el dirigirse a unos receptores abstractos, gracias a la referencia precedente. Así, pues, el escrito en su totalidad es para el público que lo lea o escuche, pero al interior de la ficción --después de los primeros cuatro segmentos-- es para Gradissa. Hay, entonces, un juego interesante, como si el "Auctor" hubiese redactado para su amada, y posteriormente hubiese decidido dar a conocer lo realizado --incorporando los segmentos iniciales.

Con respecto al último texto citado,⁶³⁷ creo adecuado señalar que es bastante representativo de algunas de las características del estilo de Flores. Por ejemplo, la interrupción del curso normal de una oración por la intercalación de una o varias oraciones cortas, explicativas y fundamentadoras de aquélla --principal-- que ha sido suspendida. En el texto, el enunciado "ella [...] tomó por remedio manifestar sus males [...]" se rompe debido a la inserción de tres *kommata* o incisos coordinados que, dada su diversa significación, forman la figura de la *coacervatio*.⁶³⁸ En este procedimiento *per adiectionem* (la acumulación de incisos), el *zeugma* verbal (a[x/y/z], donde "a" = "mirando", y "x", "y", "z" son cada *komma*) posibilita la creación de la idea de la casi

⁶³⁷ *Vid. supra*, p. 508.

⁶³⁸ Para esta figura, *vid.* H. Lausberg, *Elementos...*, p. 171.

simultaneidad de los pensamientos de Fiometa; pero los incisos se hallan contrapuestos, con lo que se tiene que a través de la idea de simultaneidad y gracias a la contraposición, se logra revelar la desesperación del personaje. Esta desesperación, por otra parte, justifica el que Fiometa decida tomar como remedio el escribir; esto es, da sostén a la continuación de la cláusula interrumpida. El juego antitético es bastante común en Flores, y en muchas ocasiones se da dentro de formas simétricas (isocolos), lo que destaca la oposición. En el ejemplo, no hay entre los incisos un paralelismo sintáctico, aunque sí se busca una simetría silábica: tanto el primer como el tercer *komma* poseen nueve sílabas; el segundo, ocho más ocho.

Uno de los recursos más frecuentes en Flores es la repetición --relajada o no. Ésta tiene diversas funciones, pero por lo general contribuye a destacar un pensamiento de determinado personaje, o bien el conflicto de éste. En la *coacervatio* que estudio aparece la *annominatio* gran/grandeza, la cual subraya que así como el amor es grande, grandes son los honores. Pero lo interesante es que la connotación positiva de la primera parte del segundo inciso, va a ser anulada por la parte final de éste; es más, el significado del *komma* se torna en algo suficientemente terrible. Otra repetición en el texto posee la forma /...X / ...X /. Se trata de una *epiphora* que obliga a relacionar los dos primeros incisos y, al hacerlo, se amplifica el tormento de la mujer, 510.

a la vez que indirectamente se acentúa la injusticia cometida por Pámphilo (abandonar a Fiometa que lo ama, y que por él ha perdido la honra). El tercer *komma*, por otra parte, aparece como una suerte de conclusión de los precedentes, la cual se ornamenta --con el fin de que se destaque-- mediante la rima asonante "paga"/"dava". En relación con el empleo de este ornamento, así como con el del *homoeoteleuton* y con el del *homoeoptoton*,⁶³⁹ es posible decir que Flores es relativamente parco. El uso excesivo de la prosa rimada, en especial el abuso de las dos últimas figuras señaladas, fue duramente censurado por Nebrija, como se aprecia en la siguiente cita:

[...] por muchas razones avemos de huir los consonantes: la primera, porque las palabras fueron halladas para dezir lo que sentimos, y no, por el contrario, el sentido a de servir a las palabras [...]. La segunda, por que en habla no ai cosa que más ofenda las orejas, ni que maior hastío nos traiga, que la semejança, la cual traen los consonantes entre sí [...]. La tercera, por que [...] usando de consonantes, el que oíe no mira lo que se dize, antes está como suspenso esperando el consonante que se

⁶³⁹ *Homoeoteleuton* o *similiter desinens* es la igualdad fónica de las terminaciones de los miembros consecutivos. El *homoeoptoton* o *similiter cadens* "consiste en la correspondencia de formas flexivas (nominales o no nominales), la mayoría de las veces al final [...] de las partes del isocolon". (*Ibid.*, p. 176).

sigue.⁶⁴⁰

Sin embargo, no cabe afirmar que la moderación de Flores en el uso de la rima indique una prosa humanística. En efecto, el estilo de *Grisel* y *Grimalte* --aunque con menor adorno si se compara con el de otros escritores de la época-- no deja de ser representativo de la forma como se escribe a finales de la Edad Media peninsular. Un rasgo muy característico, y también muy criticado por el gramático andaluz, es la sintaxis latina. Por ejemplo, se utiliza con suma frecuencia el subjuntivo, y abundan las cláusulas subordinadas, las construcciones en infinitivo y las oraciones en las que se separa al sujeto del verbo --por lo general, este último se pospone. Todos éstos, desde luego, son aspectos propios del *stilus gravis* o *sublimis*, cuya normatividad era dictada --fundamentalmente-- por los manuales de *ars poetriae*.⁶⁴¹

En el pequeño texto que he venido comentando salta a la vista que, en las oraciones, generalmente se coloca el verbo al final: "y a la fyn tal paga le dava", "contra la maldad de los hombres se apercebyessen", "ella no menos llagada que

⁶⁴⁰ Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana* (1492). Est. y ed. de Antonio Quilis. 2a. ed., Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 146-147.

⁶⁴¹ Vid. George A. Kennedy, *Classical rhetoric and its christian and secular tradition from ancient to modern times*. Croom Helm, London, 1980, p. 189.

aquella otra se sentía", etc. El autor, pues, tiene una clara intención de proveer a su estilo de un tinte latinizante, hecho que ciertamente condiciona la formación del *hyperbaton*. Esta figura, dicho sea de paso, en ocasiones hace peligrar la *perspicuitas* o claridad de lo que se dice.

También es frecuente que la ruptura de la convención lingüística del castellano tenga como origen la consecución de una rima, o se deba al propósito de lograr construcciones regidas por un ritmo determinado. No en balde comúnmente hay *hyperbaton* al final del periodo: la norma exigía marcar, la mayoría de las veces, la conclusión del periodo --e igualmente la de algunos miembros-- mediante un ritmo especial llamado *cursus*. Éste puede tener los modos de realización siguientes: *planus*, óo / oóo; *velox*, óoo / ooóo; *trispondiacus*, óo / ooóo, y *tardus*, a) óoo / óoo, b) óo / oóoo.⁶⁴² En el ejemplo, Flores adorna el fin del periodo con un *cursus trispondiacus* ("senzillas las sentiesse"), cadencia que aparece en varias

⁶⁴² Para más datos sobre el *cursus*, *vid.*, entre otros, Charles B. Faulhaber, "The *Summa dictaminis* of Guido Faba", en *Medieval eloquence. Studies in theory and practice of medieval rhetoric*. Ed. by James J. Murphy. University of California Press, Berkeley, 1978, pp. 101-103, y H. Lausberg, *Manual...*, pp. 341 y 371-372.

oportunidades, aunque no tantas como la del *planus*.⁶⁴³ Ahora bien, si se invierten los cuatro últimos términos de tal periodo, también se obtiene un *cursus triespondiacus*; pero el autor no solamente quiere cumplir con la normatividad rítmica, sino que --como se dijo-- intencionalmente busca dar un deje latinizante a sus cláusulas y, en este caso preciso, además desea hacer rimar el final de la oración con el del precedente.

Una última característica que, por ahora, me interesa mencionar, es la anteposición del adjetivo al sustantivo que califica (en el ejemplo, "muy graciosa scriptura"). Esta pequeña dislocación era bastante usual en la época, pero lo que sí es un rasgo individual es "[the] tendency to use a noun with an adjective that is appropriate in the context but not commonly used in such combination".⁶⁴⁴ Así se tiene "las agenas tristesas" (el sufrimiento de Fiometa) en el ejemplo, o bien los enunciados que cita Waley para ilustrar su afirmación: "tan alexada senyora" (Fiometa,

⁶⁴³ El *cursus velox* y el *tardus* en su forma a), se encuentran con muy poca frecuencia, y ello se explica en virtud de la desigualdad numérica de palabras esdrújulas con respecto a las llanas y agudas. El modo b) del *cursus tardus* tal parece que es inexistente, y aquí cabe decir que muchos manuales de *ars dictaminis* no lo consideran; Lausberg, asimismo, no lo menciona en ninguno de sus dos trabajos citados.

⁶⁴⁴ Pamela Waley, "Introduction", p. lvi.

cuando Grimalte la busca), "demasiadas fantasías" (la esperanza de Fiometa de que Pámphilo vuelva a ella), "la texida maldat" (el adulterio), "verde gusto" (la dieta del Pámphilo salvaje), etc.

Volviendo al tema de los segmentos retóricos, hasta el momento he analizado los narrativos y he destacado el inicial de *Grimalte*, el cual abre el "tractado". En *Grisel* también la historia empieza con un segmento narrativo; pero a diferencia del de *Grimalte*, en éste Flores no se presenta como el autor, y es que --como sabemos-- ello lo realiza en el segmento que antecede a la fábula, el cual analicé en el apartado "Carta-dedicatoria" y que habré de atender, con base en la retórica, en el que sigue.

SEGMENTO EXORDIAL

La 'carta-dedicatoria' que precede a la fábula del *Grisel* la estudié con profundidad en la segunda sección de este trabajo; por lo tanto, sólo trato aquí algunas características retóricas que considero importantes.

A grandes rasgos es posible decir que el segmento presenta el doble cometido siguiente. Por un lado, indicar que la ficción resulta de un supuesto acto volitivo de servicio de amor, tendiente a lograr la aceptación de la amada, y por otro, ganar la docilidad y la benevolencia de los posibles receptores. Flores, al señalar que escribió la obra para servir a su amiga, lo que hace es consagrarla, de tal suerte que él queda como un ferviente amador; pero este hecho, a su vez, tiene como propósito obtener la simpatía del público cortesano que ha de leer o escuchar su trabajo. Además, hay que mencionar que asegura la benevolencia mediante la expresión de una serie de

fórmulas de "falsa modestia" --como las llama Curtius.⁶⁴⁵

Si, como lo he dicho, una de las intenciones de Flores con este segmento es la de ganar la simpatía de los receptores, entonces puede afirmarse que, al redactarlo, se prestó atención a la primera de las *partes orationis* del discurso, y podría considerarse como un *exordium --sui generis*, ciertamente.

Como se sabe, para el *exordium* hay alrededor de diez o quince lugares comunes que se refieren al escritor (*ab nostra persona*), al público (*ad iudicum persona*) o al tema de la obra (*a causa*). De entre éstos, el autor elige básicamente uno de los de *ab nostra persona*: el de la humildad para con su creación. Esta selección, obviamente, es significativa. Revela el interés del escritor por destacar que su trabajo es valioso. En efecto, en cuanto tópico, el menosprecio de la propia obra implica la consecución de una suficiente dignidad literaria, la cual se ha de esconder para evitar ser tachado de arrogante. Así, pues, ha de considerarse como mentira el contenido de la cita siguiente, y entender que sólo es un medio para obtener una buena disposición del público lector o escucha:

⁶⁴⁵ Vid. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre. 1a. reimp., Fondo de Cultura Económica, México, 1975, t. I, pp. 127-131.

sin más temor y vergüença puse en obra esta mal compuesta letra, y no curé de buscar aquella gracia de hablar como pora tal caso convenía (*GM*, p. 333).

Las fórmulas de falsa modestia se dirigen a la amada. Pero aquí, conforme con la prevención de Vârvaro, no hay que otorgarles una plenitud expresiva como si en ellas hubiesen ecos realistas o autobiográficos.⁶⁴⁶ No, la justa valoración no conlleva la creencia en la existencia de una amada y de un Flores enamorado. Pero tampoco debe observarse simplemente el empleo de tópicos. Éstos no son gratuitos y tienen, en otros propósitos, la (oculta) determinación del mérito de la propia obra, y el adecuarse a lo que el posible público considera como positivo (ser un amador cortés). Ambos aspectos, desde luego, se hallan encaminados a la creación de un interés por la ficción.

⁶⁴⁶ *Vid.* Alberto Vârvaro, *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*. Trad. de Lola Badia y Carlos Alvar. Ariel, Barcelona, 1983, p. 24.

SEGMENTOS APOSTRÓFICOS

Otro tipo de construcciones, presentes en las obras de Flores, son las que llamo segmentos apostróficos. Éstos se caracterizan por contener una serie de recursos de pensamiento y de palabra dirigidos fundamentalmente a la excitación del *pathos*, o en otras palabras, están al servicio del *movere*.

Como es del conocimiento general, el *persuadere* --objetivo del discurso-- posee tres modos de realización: *docere*, *delectare* y *movere*. Esta última forma de persuasión se sucede cuando "the souls of the audience are moved to emotion" (*pathos*).⁶⁴⁷ Para alcanzar el *pathos*, el orador efectúa una exposición en la que principalmente emplea figuras propias de la técnica de la *amplificatio*, tales como *interpretatio*, *expolitio*, *similitudo*, *frequentatio*, *periphrasis*, *apostrophe*, *exclamatio*, *interrogatio*, *conduplicatio*, *subjectio*, *dubitatio*, *descriptio*, *notatio*, *fictio personae*, *oppositum*, *incrementum*, *ratiocinatio*, etc., todas con el objeto de lograr que "los

⁶⁴⁷ G. A. Kennedy, *op. cit.*, p. 68. *Vid.*, asimismo, J. J. Murphy, *op. cit.*, p. 18 y H. Lausberg, *Manual...*, t. I, pp. 228 y 231.

ánimos de los oidores" se inclinen a "misericordia [...], amor, odio, tristeza o alegría, o a cualquier otra pasión o afecto".⁶⁴⁸

En los segmentos apostróficos se hallan presentes muchas de las figuras arriba señaladas, pero domina absolutamente la *apostrophe* --de ahí el nombre que les he dado.⁶⁴⁹ Esta figura, para los retóricos de la Antigüedad, "consiste en «apartarse» del público normal [...] y dirigir la palabra a otro público";⁶⁵⁰ además, es "un paso desesperado por parte del orador, impulsado por el *pathos*".⁶⁵¹ El ejemplo más claro es la "Appellación de Braçayda", segmento del *Grisel*. Dictada sentencia contra Mirabella, su defensora⁶⁵² --"movida de piedad" (*GM*, p. 355)-- se ve imposibilitada

⁶⁴⁸ Entrecorillados en Miguel de Salinas, "Retórica en lengua castellana", en Elena Casas, comp., *op. cit.*, p. 148. 'Afecto' es, de acuerdo con Salinas, "una perturbación, movimiento o inclinación del ánimo" (*ibid.*, p. 156).

⁶⁴⁹ Cabe indicar que en los textos de Flores hay otros segmentos que tienden a la excitación del *pathos* a través de figuras amplificadoras. Pero en este apartado únicamente trataré los segmentos patéticos construidos con base en la *apostrophe*.

⁶⁵⁰ H. Lausberg, *Manual...*, t. II, pp. 192-193.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁵² En la historia, no fue posible determinar quién tuvo "más culpa que el otro en la requesta" (*GM*, p. 338), si Grisel o Mirabella. Por ello se decidió llevar a cabo un juicio en el que se debatiera si los hombres o las mujeres eran más culpables y, según los resultados, dictar sentencia en contra de uno u otro amante. Así pues, Braçayda
(continúa...)

para canalizar su *pathos* por el cauce lógico (el juicio ya ha concluido); por tanto, desvía su discurso hacia las damas de la corte y las mujeres en general (segundo público), lo que constituye un último recurso de la defensa:

¡O cuánto fue mal acuerdo el nuestro, señoras, en poner nuestras honras y famas en poder de los enemigos nuestros, porque seyendo ellos alcaldes y parte, conocida stava la sentencia que agora oýmos! ¡O malditas mujeres! ¿por qué con tantos affanes de partos y fatigas queréys aquellos que en muertes y menguas vos dan el gualardón? ¡O, si conseio tomásedes en el nacimiento del hijo, daríades fin a sus días porque non quedasen soietas a sus enemigos y alegre vida viviessen! (GM, pp. 355-356).

En otros segmentos apostróficos aparece un juego en el que se varía explícitamente el destinatario del discurso. Este 'movimiento apostrófico' sirve para mostrar el abatimiento, la desesperación de quien habla; es, pues, un encarecimiento ya de la ira, ya del dolor, ya del amor del ser humano, que tiene como finalidad --desde luego-- el *movere*. El juego de apóstrofes más exuberante aparece en el segmento que lleva por cabeza "Planyendo dize Grimalte" (GG, pp. 52-53). Flores hace que el

⁶⁵²(...continuación)

no defiende a Mirabella directamente, sino que lo hace mediante la defensa del sexo femenino.

personaje cambie en nueve ocasiones de receptor: Amor, Fortuna, Fiometa, Dios, la Beldad, las mujeres enamoradas, los lechos maritales, Gradissa, y nuevamente Fiometa. En el segmento que puede llamarse 'Recriminación de la Reyna al Rey', ésta sorpresivamente cambia al receptor de su discurso: "¡O, señores, qué reparo a mis dolores y a mi mal envejecido!" (GM, p. 359), para volver a dirigirse al Rey. En el 'Lamento de la Reyna' (GM, pp. 359-360), las afligidas palabras de ésta no sólo tienen como destino a Mirabella, sino también a Dios y a la Fortuna. Finalmente, hay que mencionar el 'Lamento de Mirabella' (GM, p. 362), en el que la princesa le habla al amado muerto --lo que no puede sino obligar al lector u oyente a sufrir con ella--, además de increpar a las damas por darle la vida 'a fuerza', sin considerar su tormento por la muerte de Grisel.

En este momento cabe indicar que, para algunos teóricos medievales, la *apostrophe* no implica necesariamente el desvío hacia un segundo público, sino que la figura se logra al interpelar a una persona u objeto cualquiera mediante una manifestación de sufrimiento o indignación. Esto es lo que los antiguos llamaron *exclamatio*,⁶⁵³ y que en este estudio sólo considero como "la expresión del afecto

⁶⁵³ Vid. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*. Librairie Honoré Champion, Paris, 1962, p. 71, y J. J. Murphy, "Apéndice", *op. cit.*, p. 371. 524.

mediante la *pronuntiatio* aisladora y elevada",⁶⁵⁴ la cual no es enunciada o declarada en forma interrogativa.

Señalado lo anterior, constituye una *apostrophe* la siguiente línea que la Reyna dirige al Rey:

Tú non padre, mas enemigo te puedes dezir (*GM*, p. 359).

Pero aquí, además de *apostrophe*, hay *licentia*. Y es que la Reyna provoca el amor propio de su esposo al reprocharle la decisión de matar a la hija. En efecto, la *licentia* ocurre cuando "al hablar ante aquellos a quienes debemos reverencia o temor, ejercemos, no obstante, nuestro derecho a expresarnos, porque nos parece justificado reprimirlos";⁶⁵⁵ y es obvio que, tratándose del soberano, la esposa le deba cierta consideración, de ahí que el enfrentamiento forme una *licentia*. Por otra parte, en esta línea el autor quiere enfatizar la posición de la Reyna, quien reclama piedad, amor parental, como para evidenciar la contraposición con la posición del Rey, quien

⁶⁵⁴ H. Lausberg, *Manual...*, t. II, p. 223.

⁶⁵⁵ J. J. Murphy, "Apéndice", *op. cit.*, p. 377.

sostiene la razón de Estado y aduce el honor. Estos dos conceptos serán, además, fuertemente atacados en el interior del segmento (la 'Recriminación'): no se trata de justicia, sino de crueldad; no es el honor, sino el deseo de "una arrebatada fama" (*GM*, p. 359). Podría decirse, pues, que este segmento subraya --mediante la utilización de recursos patéticos-- la posición de la Reyna, con lo cual se resalta una de las oposiciones conceptuales en la ficción.

Las apóstrofes generalmente se encuentran unidas con figuras exclamativas o interrogativas. Dada la definición de *exclamatio*, es lógico pensar que las expresiones de ira o de pena propias de la *apostrophe* supongan una *pronuntiatio* ya exaltada, ya dolida. En lo que respecta a las preguntas, ninguna posee una función dialógica, sino que se trata de enunciados cuyas respuestas son evidentes. Así, pues, aparecen en los textos la *interrogatio* (únicamente admite una respuesta del tipo 'sí' o 'no') y la *quaestium* (requiere una contestación más particularizada). Estas figuras se emplean como métodos patéticos en cuanto que, al casi aseverar lo que se cuestiona, se da vehemencia al contenido de la expresión; en ocasiones, las preguntas --sin dejar de tener un carácter patético-- refuerzan o concretan un razonamiento previo o posterior. En el siguiente periodo, los dos primeros enunciados interrogativos exigen respuestas que fijan la incapacidad de la Reyna para soportar la muerte de su hija. En virtud de

526.

estas respuestas --no explicitadas, mas presentes en el discurso--, el contenido del tercer miembro se vuelve ciertamente lógico: es comprensible que la madre no sepa dónde buscar fuerzas para resistir la pérdida de Mirabella si, según las sentencias anteriores, ninguna fuerza basta, ningún ser --el suyo-- lo podría sufrir. Éste es el periodo al que he hecho referencia:

¿Quáles fuerças bastan a tan flauca fuerça que yo viviendo, amada fija, morir te vea? ¿Cuál inhumanidad suffre que viesse a ti viva en mis braços y que dexasse levarte a la muerte? Para lo qual non sé yo triste sfuerço dónde buscar, para que de tan gran dolor me sfuerçe (GM, pp. 359-360).

De hecho, hay una redundancia conceptual en el periodo. Los tres *kola* determinan, de una u otra forma, la referida imposibilidad de la Reyna para tolerar la muerte de su hija. Así, pues, es conveniente indicar la elaboración de una figura *per adiectionem* en este párrafo: la repetición de significados, la cual recibe el nombre de *interpretatio* (se trata de esta figura, y no de *synonymia*, puesto que las oraciones son independientes).⁶⁵⁶ Como es evidente, la repetición de la significación (en este caso bastante relajada) está al servicio del acrecentamiento de la *voluntas* enunciativa, en

⁶⁵⁶ Vid. H. Lausberg, *Manual...*, t. II, p. 188. Sobre *synonymia* véase *ibid.*, pp. 124-128.

el sentido de la *amplificatio*.

Por otra parte, en el periodo es posible apreciar un juego elocutivo que no sólo ornamenta un contenido determinado, sino que además sirve para prender la atención del lector u oyente. Por ejemplo, en la primera apóstrofe interrogativa se observa una *traductio* (fuerças/fuerça) en la cual la segunda posición de la palabra repetida, al estar calificada como "flaqua", incide en la significación de la primera, disminuyendo su valor. Dicho de otro modo, si la "fuerça" (la persona) es flaca, las "fuerças" tienen que ser débiles. En esta primera parte del miembro, también hay un ritmo especial que imprime musicalidad a la sentencia y que quizá ayude a su retención. En primer lugar está la acentuación grave de los términos; en segundo, la agrupación de dos frases de seis sílabas cada una.⁶⁵⁷ Al trabajo retórico en esta parte mínima del texto cabe añadir, como figuras de sonido, la rima lograda en virtud de la *traductio*, y la suerte de *paranomoeon* (figura proveniente de la *ars grammatica*)⁶⁵⁸ que se obtiene

⁶⁵⁷ Véase la segunda parte del miembro que se está estudiando: "que yo viviendo, / amada fija, / morir te vea". Cada inciso consta de cinco sílabas.

⁶⁵⁸ *Paranomoeon* "es cuando muchas palabras comiençan en una mesma letra [...]. Y llama se parómeon, que quiere dezir semejante comienço". (Antonio de Nebrija, *op. cit.*, p. 220. *Vid.* asimismo, Keith Whinnom, "Diego de San Pedro's stylistic reform", *Bulletin of Hispanic Studies*, 37 (1960), 6).

mediante la repetición del fonema /f/.

Otros elementos que revelan el gran cuidado en la elaboración del periodo son, por ejemplo, la oposición vida/muerte que resalta el dolor materno, la cual se apoya con un paralelismo sintáctico: "que viesse a ti **viva** en mis braços / [...] / que dexasse levarte a la **muerte**". Si se extreman las cosas, incluso se encuentra una misma acentuación a manera de *cursus planus*: óo / oóo ("viva en mis braços", "levarte a la muerte"). También hay la *annominatio* "sfuerço"/"sfuerçe", en la cual se da una especie de juego de antecedente-consecuente (el "sfuerço" --de encontrarse-- posibilitaría que ella se "sfuerçe").

Se ha visto la existencia de un paralelismo sintáctico en este párrafo, y cabe decir que el recurso es muy común en la prosa de Flores. Pero también lo es el *isocolon*, que en muchas ocasiones se emplea para destacar un juego conceptista antitético: "los que te fuyen biven" / "los que te speran mueren" (*GG*, p. 52). Como se ve, además de la simetría silábica, hay una repetición de los tres primeros lexemas y un ritmo idéntico. Todo esto une estrechamente a los dos incisos, pero en cuanto que hay un juego de antónimos, dicha unión posibilita hacer resaltar el carácter contradictorio del referente.

Por otra parte, es bastante común que el autor muy premeditadamente coloque

un *isocolon* al final del periodo. También aquí es frecuente que marque oposiciones, como se observa en los siguientes ejemplos:

quan presto desseamos / tan presto avorrecemos (*GG*, pp. 28-29).
(Repetición, ritmo, antítesis y paralelismo sintáctico).

a la que tanto te quizo / y tú tanto desdenyaste (*GG*, p. 68).

Algunas veces se concluye el periodo con un juego de antecedente-consecuente:

Y si mi gran ventura quisiese que ya lo fuesseys, / no sería possible que
yo negaros pudiesse (*GG*, p. 7).

en tierra tan iusta stamos, / spero de vos iusticia (*GM*, p. 345). (Nótese
la *annominatio*).

En fin, sería tal vez ocioso apuntar la gran cantidad de isocolos que aparecen en las ficciones. Éstos, como se ha visto, generalmente se encuentran asociados con otras figuras; por ejemplo, puede darse un *polyptoton* que obligue a notar la nueva función semántica de la palabra repetida, o una *synonymia* --como acumulación no progresiva--, simplemente para encarecer un contenido determinado.

Uno de los recursos amplificadores frecuentes en las obras de Flores, es el empleo de pares de palabras unidas mediante la conjunción 'y'. Ahora bien, si dicho recurso *per adiectionem* se une a la *apostrophe*, es lógico pensar en un agigantamiento

del efecto patético. Por tal motivo, no es de extrañar la elaboración de periodos como el de la "Appellación de Braçayda" ya antes transcrito;⁶⁵⁹ después de todo, en este segmento --como en los demás apostróficos-- la intención fundamental del autor es 'mover' a emoción a sus lectores u oyentes.

Si se lee con cuidado el párrafo, fácilmente se comprueba la reiteración rítmica en los pares de palabras. No sólo los sustantivos de cada par presentan idéntica acentuación, sino que el ritmo de todas las parejas es el mismo, dada la exclusiva utilización de términos llanos: honras-famas, alcaldes-parte, partos-fatigas, muertes-menguas. La repetición rítmica hace que sobresalgan los vocablos unidos, a la vez que conduce a la asociación de los pares, hecho este último que permite la concreción --en el recuerdo-- de lo expuesto en el periodo.

Las parejas de palabras forman, en ese párrafo, las *figurae* de la *synonymia* y de la acumulación coordinante o *congeries* (no es una *enumeratio* mínima, ya que los elementos se encuentran correlacionados semántica y sintácticamente). La diferencia entre ambas figuras amplificadoras (*synonymia* y *congeries*) es que la primera nombra con diferentes *verba* a una misma *res* ("honras y famas"), mientras que la segunda

⁶⁵⁹ *Vid. supra* p. 523.

"mienta con distintas palabras [...] una realidad [...] también distinta (semánticamente coordinada)"⁶⁶⁰ ("alcaldes y parte").

Hay, en los "tractados" de Flores, agrupaciones sinonímicas mucho más evidentes que las del periodo de referencia; por ejemplo, "dolor y aflegimiento" (*GG*, p. 32) o "lloros y lágrimas" (*GM*, p. 360). Otras --las menos-- poseen un mayor número de términos: "atribulado, triste y lloroso" (*GM*, p. 340). Existen, igualmente, *congeries* más largas como la siguiente, la cual inmediatamente obliga a volver a otra *congeries* del mismo segmento retórico: "pues ellos son iuezes y partes y avocados del mismo pleyto" (*GM*, p. 356). (Esta repetición --que posee una ligera *variatio* y la adición de un término-- tiene como propósito hacer resaltar la conclusión de Braçayda relativa a que su derrota se debió a que las mujeres se encuentran sujetas a los hombres).⁶⁶¹ Asimismo aparecen, aunque con poca frecuencia, larguísimas acumulaciones asindéticas --que dan mucha velocidad al *membrum*: "Pues iamás podrás hallar luz como aquella, tálamo de tus hermosuras, tesoro para tus ricas ioyas,

⁶⁶⁰ H. Lausberg, *Manual...*, t. II, p. 134.

⁶⁶¹ Cabe señalar la congruencia de la conclusión de Braçayda. En efecto, Flores se preocupó por poner en la voz de este personaje, dentro del debate con Torrellas, argumentaciones concernientes a la sujeción del sexo femenino por el masculino (*vid. GM*, pp. 348 y 350).

donayre para tus gracias, esmalte de tus honores" (*GG*, p. 53). Finalmente, hay también sinatroísmos, esto es, la acumulación coordinante de antónimos (o casi antónimos), como la del enunciado "adonde aman **mueren** o **vencen**" (*GM*, p. 336, énfasis míos), que dan un valor bipolar a una misma realidad. (La aplicación de dos significados a un mismo concepto, en ocasiones vuelve ambigua su connotación --aunque esto no sucede en el ejemplo transcrito).

Ya que he hablado de antónimos, quizá sea adecuado decir que, al relacionar dos términos opuestos, algunas pocas veces lo que se busca es imprimir un nuevo significado --precisamente el contrario-- a uno o a todos los conceptos sintácticamente asociados. Como hasta ahora la atención la he puesto fundamentalmente en los segmentos apostróficos, tomo el siguiente *oxymoron* de la 'Recriminación de la Reyna': "dexasme **morir viviendo** por más creçer mi pena" (*GM*, p. 359, énfasis míos). Aquí, a través de la contraposición muerte/vida, se logra la modificación semántica del segundo concepto ('vida'); esto es, vivir significa la muerte, mientras que morir no significa vivir (y ello en virtud del contenido mismo de todo el segmento). Si se invierten los términos --'vivir muriendo'-- se obtendría un significado un tanto equivalente, aunque más débil: la vida es un ir muriendo --debido al sufrimiento. Pero Flores quiere amplificar al máximo el dolor materno, de ahí que elabore una figura que

hace referencia a la vida, no como una forma de agonía, sino ya como muerte, no obstante que ésta aún no se haya alcanzado físicamente.

Los antónimos también se emplean para redundar en una misma idea, pero expresada de manera contraria, hecho que ciertamente da vehemencia al enunciado a la vez que lo hace destacar. Véase como muestra la *contentio* que sigue de la "Appellación de Braçayda": "(que quieren) que muera la que es forçada y viva el forçador" (*GM*, p. 356). Desde luego, la segunda parte del enunciado no es más que una repetición --formulada con base en los opuestos-- de lo expuesto en la primera parte. Pero esta reiteración enfatiza la creencia básica de Braçayda, y revela toda su ira por lo que ella considera una injusticia. (Hay, pues, una doble connotación). Estas dos sentencias sobresalen, además de la *annominatio* forçada/forçador, por la tendencia a la igualdad en la construcción sintáctica, paralelismo que a su vez hace que se distinga el juego de contrarios --que no es, como dije, más que una redundancia.

Todos los recursos que hasta este momento he revisado aparecen en los segmentos apostróficos en función de la figura que les da nombre. Si hago esta última aseveración es porque en la Edad Media la *apostrophe* era considerada como una forma de tratamiento específica que, adornada con ciertas figuras, tenía un propósito

amplificador. La *apostrophe*, pues, pasó de ser una figura más a convertirse en una técnica, vale decir, un género. Y como tal la emplea Flores. No en balde construye estos segmentos mediante la conjunción de manifestaciones de pena o indignación por parte de un emisor, el cual se dirige a uno o varios públicos.

Ahora bien, de los segmentos apostróficos es la "Appellación de Braçayda" el que más se acerca a la definición de *apostrophe* que dan los retóricos de la Antigüedad. En efecto, como ya antes lo anoté, el discurso de Braçayda se aparta del que debe ser su público normal para dirigirse a uno diferente, como un recurso desesperado para salvar la ya hundida causa de la defensa. Este segmento posee gran importancia en *Grisel* por varias razones. En primer lugar, sintetiza --en la voz de Braçayda-- la ira provocada en las mujeres por la condena de Mirabella, indignación que da cierto sostén a la elaboración de un episodio como el final. En segundo lugar, la redundancia en la exposición de la enemistad de los hombres hacia las mujeres (aquí aparecen figuras como la *expolitio* y la *commoratio*)⁶⁶² podría implicar cierta censura

⁶⁶² "La *expolitio* consiste en pulir y redondear [...] un pensamiento [...] mediante la variación [...] de su formulación elocutiva [...] y de los pensamientos secundarios [...] pertenecientes a la idea principal [...].

"Cuando el pensamiento principal de la *expolitio* constituye el pensamiento central de todo el discurso, la figura recibe el nombre de *commoratio*". (H. Lausberg, *Manual...*, t. II, p. 245. *Vid.* asimismo J. J. Murphy, *op. cit.*, p. 378).

del autor de un estado machista, que ha determinado tal punto de vista femenino. En tercer lugar, las manifestaciones antimasculinas muestran que el comportamiento masculino se halla en verdad alejado del código cortés, hecho que a su vez indica que dicho código no es el dominante.

En lo que concierne al texto de la 'Recriminación de la Reyna' (*GM*, p. 359), ya he dicho que subraya el pensamiento de la madre, el cual se encuentra en contraposición con la postura del Rey. Esta oposición evidenciada al máximo en virtud del segmento, crea una fuerte tensión en la obra, ya que la supuestamente 'justificada' --incluso en la misma voz del "Auctor"-- actitud del Rey, se ve resquebrajada por la incidencia de uno de los valores fundamentales de la sociedad: el amor parental (que es uno de los factores que la Reyna exige sobreponer a la razón de Estado --que para ella no es tal, sino deseo de notoriedad del soberano). La tensión suscitada, puede suponerse, obliga al lector u oyente a cuestionarse cuál debe ser la conducta de un padre, que además es rey.

Respecto a los segmentos que pueden nombrarse como 'lamentos' --el lamento de Fiometa (*GG*, pp. 43-44 y 45-47), el de Grimalte (*GG*, pp. 52-53), el de la Reyna (*GM*, pp. 359-360) y el de Mirabella (*GM*, pp. 360-361)--, es apropiado recordar que la elaboración de trozos retóricos que contienen exclusivamente las doloridas quejas

ante el infortunio de un sujeto que se dirige a una persona u objeto cualquiera, fue sumamente frecuente en la baja Edad Media. De hecho, se trataba de un "género menor cuyas reglas dictan las *artes poeticae*",⁶⁶³ que recibe el nombre de *planctus* y que "deriva de la figura *apostrophe* de los retóricos clásicos".⁶⁶⁴

Los dos segmentos que constituyen el *planctus* de Fiometa se caracterizan por el juego de variaciones entre la primera y segunda persona del singular. Con la segunda, se da una suerte de desdoblamiento del personaje: ella se ve desde fuera, y recrimina como si lo hiciera a un tú. Quizá este verse desde fuera sea un procedimiento que refleje cómo los otros, los representantes de la moralidad institucional, juzgarían a la dama italiana: reprobando su adulterio. Ahora bien, con la primera persona --que directamente revela la autoconciencia del personaje-- se expresan valoraciones que no difieren de las que he catalogado como propias de la moralidad institucional; como si Fiometa, después de ser rechazada por Pámphilo, cobrara conciencia de lo que ha significado, en términos sociales, su conducta.

Con lo arriba anotado es posible observar que, en la ficción, se incorporan

⁶⁶³ K. Whinnom, "Introducción crítica", en D. de San Pedro, *Obras completas, II...*, p. 58.

⁶⁶⁴ *Idem.*

aspectos de la normatividad social vigente, como lo son el cuidado de la honra propia y la del marido, y el repudio a quien no lo cumpla. Flores, pues, comprueba una realidad: el uso oficial, el matrimonio, ofrece tranquilidad. Las conductas alternativas, en cambio, pueden ser destructivas. Ambos elementos introducen un conflicto interesante a resolver en cuanto a lo que a visión del mundo se refiere.⁶⁶⁵

Finalmente, en relación con este *planctus* únicamente deseo destacar el gran trabajo amplificatorio que el escritor puso en él. Además de las apóstrofes y las interrogaciones retóricas, hay una inmensa cantidad de muy marcados juegos paronomásicos, antítesis, hipérboles, etc. Sobresalen, por su extensión, acumulaciones sinonímicas asindéticas tendientes a agigantar el autodenuesto del personaje:

¡O malaventurada de ti, Fiometa, de castas mujeres infamia, derribamiento de nobles damas, ensuziamiento de limpios corazones, embargo de castos lechos, exemplo de tales males, inclinación de las que a mal usar las voluntades disponen! (GG, p. 43).

Una de las características más notables es la formulación de razonamientos a partir de comparaciones. Véase, por ejemplo, la siguiente:

¡O romanos, y si fuera quando vosotros la mala Fiometa! Ya después de

⁶⁶⁵ Trato este asunto en mi ya citado "Amor cortés y cultura oficial en Juan de Flores".

castigada fuera mejor olvidarla que la membrañça de su gentil hermosura
(GG, p. 47).

O la bellísima *similitudo*, ya notada por Pamela Waley,⁶⁶⁶ mediante la cual se explica lo que fue la propia felicidad:

Es así, ni más ni menos, como aquell que recibe la palomilla que en la lumbre del candil viene a morir, sin más victoria que se le siga por ello
(GG, p. 46).

En relación con el 'Lamento de Grimalte' simplemente apunto que éste es uno de los momentos de mayor dramatismo en la ficción. Como es del conocimiento, Flores desde un principio ligó estrechamente a Grimalte con Fiometa: el venturoso destino del primero dependía de la felicidad de la segunda. Con la muerte de la dama italiana, el lector u oyente sabe que el futuro de Grimalte no puede ser sino trágico, de ahí que parezca plenamente justificado el lamento, el sufrimiento del personaje.

Por otro lado, sobresalen en este segmento enunciados como los que cito a continuación:

¿Cuál desventura mía a tu conocimiento me truxo, y por qué razón
havía yo de ser heredero de tus passiones? (GG, p. 52).

⁶⁶⁶ "Introduction", p. lvi.

Y tú, gentil Fiometa, no miravas si a ti sola mataste, mas a mí muerto, que sin speranza dexas (*GG*, p. 53).

Así, pues, el autor se preocupa en hacer sumamente explícita la relación --marcada desde el inicio de la fábula-- entre ambos personajes, y ello con el evidente propósito de lograr un muy fuerte efecto patético.

Sobre el *planctus* de la Reyna cabe señalar que está construido por un movimiento apostrófico que puede dividirse en cuatro partes, según sea el destinatario. En la primera, la madre expresa a la hija su incapacidad para soportar la muerte de ésta. En la segunda, la Reyna se dirige a Dios para preguntarle cómo es posible que ella --vieja-- viva, y su hija --joven-- muera; refiere asimismo la imposibilidad de obtener satisfacción por sus honras y condición social, si sufre tal pena. En la tercera, indica el mal que la Fortuna le ha hecho. Y en la última, habla nuevamente a Mirabella para manifestarle la desolación en que habrá de quedar por perder a una hija tan discreta, bella, noble y llena de 'excelencias' (adviértase la *notatio*). El segmento, pues, es un grito de dolor por la próxima pérdida de Mirabella, discurso que cumple el objetivo de producir una reacción patética que puede llevar a repudiar el que, por una sentencia contra el género femenino, se haya condenado a Mirabella --prototipo de la mujer digna de ser amada en términos del código cortés (no 540.

es gratuita la *notatio*). También, revivifica el cuestionamiento de la corrección de la postura del Rey. Si él se hubiera determinado a proteger a su hija, la Reyna no estuviera destrozada. Por otra parte, debo dejar asentado que el lamento se coloca después de la 'Recriminación de la Reyna', previo *transitus* del "Auctor". El engarce es excelente: la madre hizo todo lo posible por salvar a su hija; ante la derrota, no queda más que el llanto y la desesperación. La sensación de injusticia frente a la condena dictada contra Mirabella, se va a ver acrecentada por el siguiente segmento retórico de ésta, en el cual la joven princesa demuestra ser una amante perfecta (sufre por tener que dejar a Grisel en soledad y lo insta a recuperarse).

El 'Lamento de Mirabella' viene, como se sabe, después de la *narratio* de la muerte de Grisel, quien se lanzó a las llamas para continuar con su amada, dado que ésta había de morir. Si en dicha *narratio* Grisel queda como leal amador, no menos puede decirse de la princesa. Así, pues, con estos dos segmentos retóricos (*narratio* y *planctus*) se subraya el amor constante, eterno de ambos personajes, lo que implica que en ningún momento dejan de ser fieles representantes del amor cortés. Por otra parte, conviene señalar que en el lamento de Mirabella se agiganta el imaginable abatimiento de ésta por el suicidio de Grisel. Y la manera de amplificarlo es mediante una cierta teatralización de la emoción. Mirabella se dirige al amado muerto para

decirle que no podrá vivir sin él, pasa a increpar a las damas de la corte por no permitir que ella muera, vuelve a hablarle a Grisel para asegurarle que lo seguirá en el más allá. Posteriormente, siempre teniendo como destinatario a su amante, duda de la muerte de éste, desea que sea un sueño, mas sabe que es verdad. Luego, mediante un gran número de apóstrofes (a Grisel), redundando en lo dicho desde el principio, esto es, que irá tras el amado. Finalmente, expresa su intención de matarse. Como se observa, la desesperación de Mirabella, la exposición de su deseo de seguir a Grisel en la muerte y la manifestación de que habrá de quitarse la vida preparan el campo para el siguiente segmento narrativo: la relación del suicidio de la princesa. Así, pues, esta sucesión de segmentos es congruente, pues la semántica de uno da pie al contenido del otro.

SEGMENTOS EPISTOLARES

Según Kany, en las ficciones sentimentales de Juan de Flores "the speeches because of their form can sometimes only with difficulty be distinguished from letters: they are uninterrupted, and usually of the same length as the letters".⁶⁶⁷ En relación con esta afirmación cabe decir que, en efecto, los segmentos poseen una extensión similar a la de las cartas, pero ello se debe a que una longitud mayor provocaría *taedium* en el lector u oyente, y una menor implicaría no estar escribiendo a la manera de un "tractado" sentimental, sino a la de un drama. Con esto se aclara el hecho de que cada intervención sea, como dice Kany, ininterrumpida. De haber intervenciones rápidas que dieran la impresión del diálogo al que estamos acostumbrados, el autor estaría apropiándose de la normatividad propia del drama, cosa que sería inusual en

⁶⁶⁷ Charles E. Kany, *The beginnings of the epistolary novel in France, Italy, and Spain*. University of California Press, Berkeley, 1937, p. 46.

el género.⁶⁶⁸ De hecho, en las ficciones que nos ocupan existen segmentos como los que llamo 'apostróficos', que poseen las dos características que aduce Kany y no por ello se confunden con las epístolas; lo mismo puede decirse para los segmentos narrativos y para un buen número de los argumentativos. En todos éstos la atención se ha puesto o bien en uno de los modos de la *amplificatio* (la *apostrophe*), o bien en alguna de las partes de la *inventio* (*narratio* o *argumentatio*). El conocimiento de estos elementos de la retórica permite distinguir, con facilidad, un determinado segmento de otro que sea una carta. No sucede lo mismo, sin embargo, con aquellos segmentos que, sin haber sido señalados como 'cartas' por el autor, están redactados con la forma epistolar. Es más, en algunos como el que dice "Mirabella a Grisel" (*GM*, pp. 360-361), ciertamente no hay diferencia. Veamos en éste las tradicionales cinco

⁶⁶⁸ Por eso Fernando de Rojas titula su obra *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. No existía aún la idea de que en una ficción pudiesen aparecer diálogos muy ágiles. (Desde esta perspectiva, *La Celestina* no es una novela, sino una comedia; "comedia humanística" --con elementos particulares--, como lo ha sostenido María Rosa Lida de Malkiel en su *Originalidad artística de "La Celestina"*. EUDEBA, Buenos Aires, 1962, pp. 37-50). No obstante, ya se había dado un paso innovador para lo que sería la futura novela. Se trata de algunos de los *exempla* del *Corbacho*, que contienen "monólogo[s] rápido[s], directo[s] y realista[s]". (E. Michael Gerli, "Monólogo y diálogo en el *Arcipreste de Talavera*", *Revista de Literatura*, 35 (1969), 107). Pero, como dije, esto es una excepción y no la regla.

partes de la carta:⁶⁶⁹

1) *Salutatio*.

El saludo, siempre y cuando la epístola no se remita a un adversario, "es una expresión de cortesía que conlleva un sentimiento amistoso",⁶⁷⁰ y que posee ciertas reglas elementales como escribir primero el nombre del destinatario, si éste es superior en rango; si es un igual o se encuentra en una posición sociopolítica o económica inferior, anotarlo después del apelativo del emisor. En el caso de "declared enemies correspond, the sender's name goes first".⁶⁷¹

En el discurso de Mirabella se emite una expresión propia de una *salutatio* de la carta amorosa *post factum*. Si Guido Faba recomienda escribir, por

⁶⁶⁹ Para la mayoría de los tratadistas de la *ars dictaminis*, son cinco las partes de la carta; otros, no obstante, determinan sólo tres. (Para un visión general del desarrollo, en el Medioevo, de la arte epistolar, *vid.* J. J. Murphy, *op. cit.*, pp. 202-274).

⁶⁷⁰ Definición de las *Rationes dictandi* (ca. 1135), resumida por J. J. Murphy en *ibid.*, p. 230.

⁶⁷¹ Ch. B. Faulhaber, *art. cit.*, p. 95.

ejemplo, "*amice dulcissime forme, sensu et genere decorate*",⁶⁷² la princesa dice a su amado "¡O, vida de mi vida!" (*GM*, p. 360). Conviene señalar, en este momento, que el anterior es quizá el único enunciado que se asemeja a una *salutatio* en los segmentos epistolares de la obra. Esto no es de extrañar, después de todo la *salutatio* era uno de los elementos que muchos tratadistas no consideraban en la división de la epístola. San Pedro, en las cartas de su *Cárcel de Amor*, se limita en pocas ocasiones al nombre del destinatario; las más de las veces, omite el saludo por completo.

2) *Captatio benevolentiae* o *exordium*.

Su objetivo fundamental es asegurar la buena voluntad del receptor hacia el contenido de la carta y hacia el emisor. Para ello, se utilizan las llamadas por Lausberg "fórmulas proemiales",⁶⁷³ principalmente propias de la primera parte de la *inventio*: *iudicem benevolum, docilem y attentum parare*, haciendo hincapié --como el mismo nombre de esta sección lo indica-- en la primera

⁶⁷² *Ibid.*, p. 96.

⁶⁷³ H. Lausberg, *Manual...*, t. I., p. 242.

fórmula.

En el segmento de Mirabella, en lo que respecta a la captación de la benevolencia del receptor, se encuentra la siguiente fórmula *ab nostra persona*:

la fatigua y soledad en que te dexo creçe tanto mi mal /
que, por tu pena más que por la mía, / amargosas lágrimas
sparzo (*GM*, p. 360).

Como se observa, en lo que he determinado como primer enunciado, Flores hace que la princesa asevere que su dolor aumenta al saber que deja solo y atribulado a Grisel. Así, pues, se da una suerte de autoalabanza al encarecer el propio amor, hecho que tiene el propósito de lograr (según estructura dictada por la *ars dictaminis*) la condescendencia del amante --que acepte la *petitio*--; pero también obtener la simpatía del lector u oyente. Ahora bien, como se desea asegurar estos dos aspectos, y la autoalabanza podría hacer suponer que Mirabella está más preocupada en su "mal" que en el de Grisel, se manifiesta que, por la pena de él --más que por la de ella-- llora. De esta manera, se quita todo rastro de egocentrismo, y queda salvaguardada la benevolencia de los receptores del discurso. Cabe indicar que la especificación "amargosas lágrimas sparzo" se dispara en dos direcciones: una, se llora por la propia pena; otra, se

llora por la del amado. Pero como el contenido del enunciado intermedio 'carga' el segundo sentido, se tiene que éste es el condicionante fundamental del llanto.

La cita anterior continúa de la siguiente forma:

y non sé quáles palabras te diga que a tu grande
desconsuelo puedan alegrar ni consolar (*GM*, p. 360).

Aquí se da pie a lo que va a ser parte del contenido de la *narratio* (intento de consolación), la cual, a su vez, dará pie a la *petitio*. El *exordium*, como se aprecia, posee un valor práctico, o dicho en otros términos, cumple la función de introducir a la siguiente sección de la carta, tal como lo recomendaban los tratadistas.⁶⁷⁴ Ahora bien, la expresión "non sé quáles palabras te diga" es un recurso afectivo que tiene como objeto no sólo lograr la benevolencia de los posibles receptores (Grisel, en el interior de la fábula, y los lectores u oyentes), sino también conseguir se preste atención al asunto que habrá de seguir; esto es, mediante el desconcierto de la princesa --no sabe qué decir-- se obliga a observar cómo ella va a tratar de "alegrar" o "consolar". Por tanto, el *iudicem attentum* se halla, también, presente.

⁶⁷⁴ Véase lo que al respecto comenta Faulhaber en su art. cit., p. 97.

Por otra parte, debe señalarse que, para algunos teóricos de la arte epistolar, había una diferencia entre *exordium* y *arenga*. El primero --indican--, ha de escribirse en tercera persona, mientras que la segunda "takes the first and second persons rather than the third".⁶⁷⁵ Desde esta perspectiva, podría llamarse "arenga" la *captatio benevolentiae* de este segmento retórico --y de todos los otros segmentos epistolares de las obras. Pero el término quizá confunda, dada la existencia de un género con el mismo nombre, que se empleaba para exhortar a los soldados a la lucha. La normatividad de este género era dictada por los manuales de *ars aregandi*.

3) *Narratio*.

"Es el informe ordenado de la materia en discusión",⁶⁷⁶ el cual debe ser claro, conciso y verosímil. Tiene como propósito el *docere*, que es "el camino intelectual de la *persuasio*";⁶⁷⁷ mientras que el *movere* y el *delectare* aparecen

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁷⁶ Definición de las *Rationes dictandi*, en J. J. Murphy, *op. cit.*, p. 230.

⁶⁷⁷ H. Lausberg, *Manual...*, t. I, p. 31.

con una función auxiliar.

La *narratio* del discurso de Mirabella muestra un hecho pasado, cuya finalidad es dar cierto consuelo a Griselda. Hay, pues, una interrelación con la *captatio benevolentiae*. Pero, además, en la *narratio* se emplean determinados recursos artísticos-psicológicos que tienden a persuadir la aceptación de la *petitio*. De esta manera, puede aseverarse la estructuración lógica del segmento, lo que constituye una virtud de la *dispositio*.

La cita que sigue es la que enlaza con la parte anterior del discurso:

mas sólo este lohor te queda: que vees morir aquella por quien tantos de amor morieron. Y asaz favor es éste, para que con la vida te gozes [...] (*GM*, p. 360).

Aquí se 'enseña' un suceso que determina el porqué se debe gozar --no sufrir--, *docere* que representa la consolación prometida en la *captatio*.

La narración prosigue de esta manera:

y en los tiempos de las adversidades se conozcan y se vean los corazones fuertes. Y ninguno será por sforçado conocido, si en esta strecha batalla non se huviesse visto (*GM*, p. 360).

El objetivo de estas líneas es persuadir al destinatario de la necesidad de

fortaleza emocional, con lo que se prepara el campo, como lo he dicho, para la aceptación de la exhortación de Mirabella, exhortación que correspondería a la *petitio* de una epístola.

4) *Petitio*.

En el segmento tratado, Flores hace que Mirabella conmine a su amado a mostrar templanza frente a la adversidad, petición ciertamente noble en cuanto que es para proteger a Grisel de posibles habladurías que atenten contra su honor. Así, se cumple con la normatividad expuesta en los manuales de *ars dictaminis*; esto es, que la *petitio* debe buscar "only what is just, useful, necessary, and honorable".⁶⁷⁸ A estas recomendaciones se agrega una más: "[it] should follow naturally from the narratio".⁶⁷⁹ No es necesario decir que esto efectivamente se lleva a cabo, dada la anterior indicación de la congruente *dispositio* del discurso. Resta, únicamente, la transcripción del texto que constituye la petición:

⁶⁷⁸ C. B. Faulhaber, art. cit., p. 98.

⁶⁷⁹ *Idem*.

Pues oy, cavallero, soys a tiempo que se conozca en vos si vuestras fuerças son flaquas o fuertes. Y encobrit el dolor de mi muerte, porque causa de flaco corazón non vos sea; y ahunque yo muera, siempre quiero que vuestro lohor y fama bivan (*GM*, p. 360).

5) *Conclusio*.

Es el pasaje final de la epístola, el cual "ofrece la oportunidad de puntualizar las ventajas y desventajas de los temas tratados en ella".⁶⁸⁰

La *conclusio* del segmento de "Mirabella a Grisel" es netamente 'argumentativa'. Empieza con una *subiectio*, que es la figura "por la cual nos oponemos a nosotros mismos lo que los contrarios nos podrían oponer y [...] respondemos a ello".⁶⁸¹ La contestación a la posible *refutatio* del amado es afirmativa, con lo que se da por asentado el sufrimiento por la separación de los amantes, hecho ciertamente acorde con el amor cortés. Así, pues, el autor hace que su personaje avale el imaginado argumento de Grisel, como si ella buscara

⁶⁸⁰ Definición de las *Rationes dictandi*, en J. J. Murphy, *op. cit.*, p. 231.

⁶⁸¹ Miguel de Salinas, "Retórica en lengua castellana", en E. Casas, comp., *op. cit.*, p. 184.

influir en los *affectus* de su destinatario; de esta forma, es posible hablar de la función *conquestio* del epílogo. Ahora bien, la *subiectio* de la princesa da pie para aseverar que, aun en el dolor, se debe mostrar templanza, lo que desde luego remite a lo expuesto en la *narratio* y concretado en la *petitio*. Así, puede decirse que la *conclusio* tiene como propósito realizar una suerte de *recapitulatio* de lo tratado en el discurso; pero esta *recapitulatio* es, como indiqué, plenamente argumentativa, en otras palabras, intenta convencer con razones de la bondad de lo solicitado.

La siguiente es la conclusión estudiada, la cual presenta un exuberante juego paronomásico en el que se emplean términos ya dichos en la petición:

Y puesto que me digáys quel grande amor que es entre nos, partiéndose, non podría negar el ánimo su pena, digo ser verdad. Mas mirad que yo non menos que vos amo, y busco seyendo muger contra la amor y la muerte **fuerças** para **sforçaros**. Mayormente seyendo vos varón, y non moriendo, os devéys **sforçar**. Y baste esto para vuestro bevir, que lo **flaco sfuerça** sin **fuerça** lo **fuerte** (*GM*, pp. 360-361. Énfasis míos).

Como se ve, en una de las razones expuestas en voz de Mirabella, de

algún modo se hace referencia a la debilidad de la mujer, lugar común de todo sistema patriarcal. Si la mujer --débil-- busca "fuerças", más lo debe hacer un hombre en cuanto que la fortaleza lo caracteriza. Podría pensarse que si es propio del hombre el ser fuerte, no hay un porqué para la recomendación; pero lo que se pretende hacer notar es que el amor y la separación afectan realmente al ser humano. No obstante, es posible salir del doloroso estado porque la fuerza existe por naturaleza en el hombre --aunque se ha hecho a un lado en virtud de la situación. Y porque existe, lo expresado por Mirabella 'basta', como se señala en la rítmica máxima que cierra el discurso. En efecto, en tal *epiphonema* (*sententia* colocada después de una *argumentatio*) se indica la no necesidad de continuar argumentando, dado que se tiene por hecho la fortaleza del amado; como él es "fuerte", es suficiente lo dicho por la --débil-- princesa. Este *epiphonema*, pues, posee un carácter conclusivo y afectivo, último recurso para asegurar la aceptación de lo exhortado.

De acuerdo con lo que he mostrado, la estructura retórica del segmento de "Mirabella a Grisel" es idéntica a la de una carta. Dicha semejanza no es de extrañar, ya que en la Edad Media los dos géneros principales derivados de la retórica clásica fueron las epístolas y los sermones, y como estos últimos se consideraban "el

554.

equivalente de las oraciones forenses de los romanos y griegos, el discurso pequeño quedó sin reglas propias⁶⁸² y en muchas ocasiones obedeció a la normatividad propuesta por la *ars dictaminis*.

En *Gisel* son varios los segmentos que poseen una forma epistolar; por ejemplo, algunos del '*Combat de générosité* entre los amantes', o el de la "Supplicación de la Reyna" que presenta la *petitio* al inicio del discurso. Hay segmentos en los que únicamente se responde a lo solicitado en el epistolar que les antecede; éstos y otros --que no contienen una petición, ni son apostróficos, narrativos o netamente argumentativos-- podrían ser considerados o bien con forma de misiva de respuesta, o como discursos en pequeño (todo depende de que se distinga con claridad una parte argumentativa). En dicha ficción, por otra parte, se llaman "cartas" a solamente dos segmentos retóricos: aquellos que constituyen el intercambio epistolar entre Torrellas y Braçayda (*vid. GM*, pp. 364-367).

En *Grimalte* son muchos más los segmentos que claramente aparecen como 'cartas', y se hace un amplio uso del intercambio epistolar. Este cambio en la técnica,

⁶⁸² K. Whinnom, "Introducción crítica", en D. de San Pedro, *Obras completas, II...*, p. 53.

según Waley, se debe a una probable influencia de San Pedro.⁶⁸³ Los procesos de cartas por sí mismos pueden o no conformar unidades, y representan otra manera de contraponer puntos de vista, de detallar perspectivas psicológicas o aspectos emocionales, de desarrollar acciones particulares, y de dar pie a nuevos sucesos. Hay segmentos, especificados en la obra como cartas, que no forman parte de un proceso epistolar; aquí se encuentra el titulado "Grimalte" de las páginas ocho y nueve, el cual se presenta como una misiva informativa dirigida a Gradissa. Este texto, a pesar de ser expuesto como carta, no posee una estructura epistolar sino que se trata de una *narratio*; por tanto, debe considerarse como segmento narrativo.

Entre los procesos de cartas que se encuentran en *Grimalte*, cabe hablar brevemente del de Fiometa--Pámphilo (*vid. GG*, pp. 19-22). En éste se subraya la inversión de la norma que se da, para los personajes boccaccianos, en la obra: la mujer es la que 'recuesta' y 'sigue', y el hombre es quien rechaza. Fiometa envía, a través del clásico paje, una epístola a su amado; en ésta, a la vez que manifiesta sus sentimientos, un tanto solapadamente pide amor. El hecho efectivamente es una transgresión de la regla cortés, e implica un autorebajamiento denigrante --como lo ha

⁶⁸³ *Vid.* P. Waley, "Introduction", p. xxii.

sido toda la búsqueda de su examante. Pero en fin, la mujer se mueve por amor, y ello quizá salve su imagen. Lo que es verdaderamente terrible es la respuesta de Pámphilo: no sólo no va en persona como se lo había solicitado la dama italiana, sino que le manda una carta ofensiva en la que le hace notar cuán deshonrada se halla, argumento éste que le sirve de excusa para repelerla. Flores, pues, presenta una nueva ruptura al código cortés, pero con ello hace que su personaje quede muy mal parado. Desde luego, el episodio tensa la obra al proveer de un imaginable futuro nefasto tanto a Fiometa como a Grimalte.

Otro intercambio epistolar importante es el que se lleva a cabo entre Grimalte y Gradissa en las páginas 62-64. En la primera misiva de Grimalte, éste --ante el reconocimiento de su fracaso en el encargo de la amada y el conocimiento de la psicología y los sentimientos de ella-- se da por rechazado. La carta de respuesta de Gradissa no hace sino confirmar su suposición, y de una manera en verdad hiriente: ella no tan ocultamente le echa en cara la estupidez de dejarse engañar por Pámphilo; además, de forma bastante cínica le dice que es mejor "passar el tiempo en amores, [...] que venir en la ejecución dellos" (*GG*, p. 63). Con esta durísima contestación que el escritor pone en boca de Gradissa, el lector u oyente puede imaginarse el dolor del personaje masculino, el cual se evidenciará en la siguiente carta. En tal misiva Grimalte

decide cumplir, en lugar de Pámphilo, el voto de éste --ir a los "desabitados desiertos" (*GG*, p. 60) a vivir como salvaje. La decisión, en cuanto penitencia, es de orden bastante convencional en la literatura medieval, baste recordar a Amadís en Peña Pobre. Por otro lado, la resolución de Grimalte da un nuevo giro a la historia, y en esto radica la importancia del segmento. Pero también en esta carta se hace muy explícita la contraposición que ha dado lugar a la ficción, la cual conlleva la imposibilidad de la correspondencia amorosa. En palabras de Grimalte, se dice:

pues éll [Pámphilo] era rogado y desdenyava, y yo sirviendo, desagradado (*GG*, p. 64).

Más clara que nunca se vuelve la oposición entre las que, en un sentido, podrían ser consideradas dos equivalencias: Grimalte-Fiometa / Gradissa-Pámphilo.

Para concluir con los procesos de cartas en *Grimalte*, he de mencionar el que se realiza entre los dos personajes masculinos (*vid. GG*, pp. 57-60). Después de enterrar a Fiometa, Grimalte envía a Pámphilo una misiva en la que lo reta a combate; el segmento, pues, está constituido por un "cartel de desafío", como se asienta en el *transitus* que lo antecede. Este segmento retórico cumple con la normatividad señalada para las "cartas de batalla", la cual puede observarse en las colecciones de epístolas de combate a "todo trance" y de "carteles de desafiamiento" que ha publicado Martín 558.

Riquer.⁶⁸⁴ En dichas cartas, antes de la sucinta exposición del agravio, pueden aparecer expresiones de vituperio al adversario. Aquí, de acuerdo con los manuales de retórica, se estaría ante un *prooemium* en el cual se emplea el segundo *remedium* del *benevolum parare*; esto es, el *ad adversarium*, cuyo objetivo es quitarle al contrincante la simpatía del público --en el caso de la carta, de quienes leyeren o escucharen el documento. En el cartel de Grimalte, se empieza culpando a Pámphilo de la muerte de Fiometa, para después continuar con una serie de recriminaciones tendientes a denigrar al receptor de la misiva (el recurso *ad adversarium* se extiende en los dos primeros periodos). En el tercer periodo se resume el agravio cometido, para dar paso al requerimiento de combate. Hasta aquí se han cumplido las partes de la "carta de batalla", según determina Riquer. Pero Flores, no en balde escritor, adorna la misiva de su personaje: Grimalte autoalaba su causa, la cual puede parafrasearse como la defensa de las mujeres, la lucha armada contra quienes las ofendan y la representación de los hombres corteses. Posteriormente, deja al oponente elegir las armas y el lugar del combate, y esto era lo indicado según los tratadistas de los

⁶⁸⁴ *Vid.*, por ejemplo, M. de Riquer, "Las cartas de batalla de Joanot Martorell", en Martín de Riquer y Mario Vargas Llosa, *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barral, Barcelona, 1972, pp. 31-145.

duelos.⁶⁸⁵ Finaliza la epístola con más autoencomios, lo que nuevamente revela el interés del autor por destacar el 'feminismo' y la cortesía de Grimalte.

En su respuesta, Pámphilo reconoce su culpabilidad, hecho que elimina la posibilidad del combate. En efecto, las batallas se llevaban a cabo dado que ambos contendientes se consideraban agraviados, pero si en un principio el 'requerido' admitía las acusaciones, la correspondencia para el duelo se suspendía.⁶⁸⁶ El personaje, en líneas posteriores, se justifica: no es el temor el que lo echa fuera del campo de batalla, sino que merece un castigo mayor que el de la muerte; por tanto, ha decidido hacer penitencia de por vida en el desierto. Así, pues, indica Pámphilo, Grimalte puede --al regresar a su tierra y a su amiga-- loarse de su victoria como si en verdad la hubiera obtenido: él nunca negará lo expuesto en su carta de respuesta al desafío. Ciertamente, dada la desvergüenza anterior del personaje italiano, el lector u oyente puede sospechar --como Gradissa-- que la epístola no es sino otra treta, que agravará aún más la situación de Grimalte. Lo interesante es que Pámphilo

⁶⁸⁵ *Vid. ibid.*, p. 36.

⁶⁸⁶ *Vid. Martín de Riquer, cit. por Carol A. Copenhagen, "Messages from kings: two letters of instruction in the Chronicles of Juan II", La Corónica, 11 (Fall 1982), 117.*

efectivamente cumplió su penitencia, lo que abre nuevas posibilidades para el análisis del personaje y la visión del mundo del autor (por ejemplo, la vida en el desierto implicaría la conciencia de que una conducta ajena a la cortesía amorosa condujo a la tragedia, convirtió al hombre en asesino. Esto quizá conlleve la defensa del autor de los usos amorosos corteses plenos, no al estilo Gradissa).

SEGMENTOS ARGUMENTATIVOS

Llamo 'argumentativos' a los segmentos en los que la tercera parte de la *inventio* (la *argumentatio*) destaca sobremanera. Las otras partes del discurso, como el *exordium* y la *narratio*, pueden no aparecer o encontrarse absolutamente minimizadas debido a la utilización de un buen número de *probationes* para demostrar la verdad de un punto de vista. Ahora bien, si se considera que en bastantes parlamentos se defiende una determinada posición o pensamiento, entonces la denominación 'segmentos argumentativos' es un tanto estrecha, pero tiene el propósito de hacer notar que Flores no siempre redacta un segmento a la manera de carta o discurso con todas sus secciones, sino que fija su atención en una específica --la *argumentatio*--, imprimiéndole con ello un carácter independiente. Quizá convenga transcribir todo un 'segmento argumentativo' para comprobar el completo dominio de dicha parte de la *inventio*:

Vuestras palabras trahen consigo prueba del poco amor que con

Mirabella tenéys, porque quien verdaderamente ama non se porná al peligro de non le caher la suerte. Mas vos, que os ofrecéys, parece que non temistes la contraria ventura; y el que non teme, non ama. Mas yo, que verdaderamente amo, non me plaze poner mi vida en ventura de las suertes; porque puesto que me copiesse el apartarme de amar, no sería en mi mano, porque ya en mi voluntad di lugar a mi libertad que ageno señorío la posea. Mas vos, que hozáys tomar aventura, ligero vos sería quedar sin ella. Y ésta es verdadera suerte y prueba por donde vos merecéys perder aquella que vos ahora fingidamente seguíys. Y non quiero con vos ninguno pleyto, sino que pues que más amo, más dignamente la merezco (*GM*, p. 335).

El segmento anterior consta de cuatro *probationes* artísticas, esto es, que se han obtenido por medio de la reflexión. La forma en que se presentan es racional y deductiva (*ratiocinatio*), lo que quiere decir que se trata de *argumenta*, los cuales desde luego se encuentran --como todas las pruebas del *genus artificiale*-- al servicio del *docere*.

El primer *argumentum*, si se expresara a manera de un *sylogismus*, podría esquematizarse así:

- ▶ Quien verdaderamente ama no expone su amor a la suerte. (PREMISA MAYOR).
- ▶ Tú lo expones; (PREMISA MENOR)

■ por lo tanto, tú no amas verdaderamente (tienes "poco amor"). (CONCLUSIÓN). Pero el autor no manifiesta explícitamente la segunda premisa, sino que prefiere sobrentenderla ("Vuestras palabras") para pasar inmediatamente al consecuente, conclusión que finalmente se explica con lo que en el silogismo sería la premisa mayor. No hay, pues, una construcción rigurosa, sino que la *ratiocinatio* se expone con la forma de *enthymema*, tal como se recomendaba para la argumentación retórica:

Aristotle seems to say that premises should not be fully expressed in rhetoric, but to judge from the context what he means is that a tight logical argument is not effective in rhetoric.⁶⁸⁷

El segundo *argumentum* es también un *enthymema* demostrativo. Como *sylogismus* simple adoptaría la forma siguiente:

- ▶ El que no teme (perder a la amiga) no ama.
- ▶ Tú no temiste tener mala suerte (en cuanto que ofreciste echar a la suerte quién habría de enamorar a Mirabella).
- Por lo tanto, tú no amas.

⁶⁸⁷ G. A. Kennedy, *op. cit.*, p. 71.

La premisa mayor es una *sententia* de validez cultural,⁶⁸⁸ y Flores la coloca, quizá para darle fuerza al argumento, en posición final. (Era recomendado escribir o decir lo más 'grave' al último). La sentencia, pues, aparece como conclusión, de tal suerte que el 'tú no amas' (*conclusio* del silogismo) queda implícito, se refiere sin hacerlo en una expresión forzosamente verdadera y contundente para un amador cortés.

Con estos dos *argumenta* se demuestra que el "Otro Cavallero" no ama verdaderamente, lo que da sostén a la respuesta de Grisel (aún no se sabe que se trata de él): no acepta dejar a la suerte quién habrá de enamorar a la princesa, porque él efectivamente ama. Viene ahora una pequeña explicación encarecedora del personaje que habla, expresada también en forma de argumento (el tercero), el cual podría ser reducido a dos términos: ○ **proposición** (no me sería posible apartarme de amar aunque "me copiesse") y ● **razón** (dado que voluntariamente le di mi libertad a Mirabella).

El último razonamiento igualmente puede esquematizarse en:

⁶⁸⁸ Norma, más o menos generalizada, es que el amante cortés teme perder a la amada. No son en balde ciertas reglas de Andreas Capellanus: "El que no siente celos no puede amar" (II), "El enamorado siempre está temeroso" (XX), "El deseo de amar crece siempre con los celos verdaderos". (*Op. cit.*, p. 363. *Vid.* asimismo pp. 193-195, 202-203).

- PROPOSICIÓN.- Ligerito te sería perder a Mirabella,
- RAZÓN.- en cuanto que decidiste jugar a la suerte;
- CONCLUSIÓN.- por lo tanto, no mereces enamorar a aquella que fingidamente dices amar.

La validez de la razón está dada, precisamente, por los anteriores argumentos, los cuales asimismo justifican que se diga que el "Otro Cavallero" falsamente 'sigue' a la princesa.

Hasta aquí el personaje que interviene ha rechazado la propuesta de su adversario, ha demostrado que éste no ama verdaderamente, y se ha autodefinido como siervo de amor. Estos aspectos, tomados en conjunto, son las razones que dan soporte a la *conclusio* del segmento: "[...] pues que más amo, más dignamente la merezco" (nótese el *cursus triespondiacus* que marca el final del periodo).

Por último, hago notar que la construcción paralelística ("Mas vos, que os ofrecéys", "mas yo, que verdaderamente amo", "mas vos, que hozáys tomar aventura") destaca aún más la contraposición entre ambos personajes: el que ama, y el que deja el amor a la suerte. El lector u oyente ya puede imaginarse a quién debiera corresponder la princesa.

El segmento brevemente estudiado es un ejemplo de cómo se construyen

discursos básicamente argumentativos, los cuales son bastante numerosos. En éstos, para señalar algunos recursos de pensamiento, se emplea lo que podría llamarse el ataque al *ethos* del adversario:

Ahún no era vuestra fama, Torrellas, como agora parescen las obras
(*GM*, p. 347).

Se encuentran figuras como la *praeparatio*, que consiste "en el aseguramiento de la propia causa por medio de una anticipación [...] de ciertas partes [...] del razonamiento [...], con el fin de preparar la disposición anímica del público (los jueces)":⁶⁸⁹

Y por comienço de mis demandas diré de vuestros más civiles yerros,
porque si contradezíys o negáys, para el fin se guarden los más
criminosos (*GM*, p. 344).

Otra figura es la *conciatiio*, que afirma lo dicho por el contrario sólo para darle la vuelta. Sobresale, entre varios, el *exemplum* del pavón y la pava en *Grise!* (p. 347). Se hace uso de la *occultatio*, que es cuando alguien parece negarse a decir lo que precisamente está diciendo. La norma es el empleo de *expolitio*, *commoratio* y *subnexio* (pensamiento secundario, explicativo y fundamentador del capital). También aparecen la *similitudo* o comparación, la *ironia* y la *licentia*. La *evidentia* o descripción

⁶⁸⁹ H. Lausberg, *Manual...*, t. II, p. 259.

detallada es más o menos frecuente, y --en *Grisel*-- en dos o tres oportunidades para caracterizar a las mujeres se fingen sus dichos, la manera como hablan o piensan (*sermocinatio*). En fin, es tal vez ocioso continuar enumerando los recursos de pensamiento presentes en las argumentaciones, basten los señalados para demostrar la gran variedad, el trabajo 'artístico-semántico' del autor. Cabe indicar, por otro lado, que las *figurae elocutionis* no son un simple juego verbal; o adornan --destacan-- una figura de pensamiento, o inciden en el nivel semántico de la parte del discurso que se trate.

En los segmentos argumentativos se encuentran tanto refutaciones a las argumentaciones del contrario, como *probationes* de la propia causa. (Hay algunos que son únicamente de prueba o de refutación). En varias ocasiones, los segmentos argumentativos de una unidad hacen que ésta adquiera la forma de un debate; el ejemplo más representativo es, sin lugar a dudas, la disputa entre Torrellas y Braçayda, que ocupa un amplio espacio en la ficción.

CABO

En lo que respecta a los segmentos retóricos en general, conviene indicar que uno de sus rasgos es la redundancia del mensaje. La reiteración de una actitud, de un punto de vista, caracteriza holgadamente a cada personaje, a la vez que contribuye a imprimir cierta lentitud a las ficciones. Estilísticamente no hay una variación significativa entre los segmentos; en consecuencia, a los personajes se les distingue por lo que dicen y no por cómo lo dicen. La presentación de los puntos de vista la realiza Flores de dos diferentes maneras. En algunas oportunidades, el segmento puede estar expuesto de forma suficientemente distanciada, objetiva en lo que cabe; esto es, el autor parece no favorecer a una determinada posición o perspectiva. En otras ocasiones, se carga el contenido de la argumentación de un personaje con elementos positivos o negativos, lo que lleva a resolver la oposición entre segmentos --si la hay-- en la misma unidad. Un caso representativo es el del enfrentamiento entre Grisel y el "Otro Cavallero". Este último, al dejar a la suerte quién habrá de cortejar a Mirabella, rompe con la normatividad amorosa cortés, hecho que posibilita la

resolución de la antinomia en favor de Grisel, quien no pone su amor en juego. Desde luego, uno de los mecanismos mediadores para la interpretación es el propio código de amor cortés utilizado y supuestamente avalado por ambos personajes, no obstante que uno no crea sinceramente en él y lo rompa. La disputa entre Torrellas y Braçayda es diferente. El primero 'habla' desde una posición misógina, mientras que la segunda lo hace desde una 'feminista' y antimasculina. En esta situación --en virtud de la evidente inexistencia de un término en común, y ello aunado a la distancia asumida por el narrador-- es responsabilidad de la recepción descodificar el tema del debate --cosa que me parece sumamente difícil.

Para concluir reitero la habilidad técnica de Juan de Flores, la cual no sólo se aprecia en la variación estructural de los segmentos, sino también en la cantidad e interesante aplicación de recursos de la *elocutio* que se emplean (*figurae sententiae* y *elocutionis*). Además, el desarrollo de los temas se realiza coherentemente (lo que no quiere decir que el tratamiento esté libre de ambigüedad), y hay una concatenación semántica precisa entre los segmentos. Así, pues, hay en las ficciones una muy consciente preocupación por la *dispositio*, no obstante la presencia de (si bien mínimos) ciertos problemas de enlace entre algunos segmentos en *Grimalte*. Entre estos problemas, únicamente menciono --a manera de ejemplo-- el engarce entre el 572.

segmento narrativo y el segundo plancto de Fiometa (*vid. GG*, p. 45). La falla se debe a una incomprensión, por parte de Flores, de la composición poética de Alonso de Córdova. El poema es un *planctus* de Grimalte, pero el autor --debido tal vez a una lectura rápida-- pensó que era de Fiometa, como se observa en las líneas que lo introducen. Ahora bien, antes de la introducción de los versos, el segmento narrativo concluye así: "me plaze algunas cosas de las por Fiometa dichas ante su muerte dezir", lo que daba pie al siguiente segmento retórico. Pero como el autor pensó que la poesía era de la dama italiana, la cita transcrita ahora se aplicaba al poema, hecho que lo llevó a elaborar un *transitus* para el siguiente segmento. Este *transitus*, para el receptor atento, resulta completamente innecesario, a la vez que subraya el descuido en la estructuración de esa parte de la ficción.

Por otro lado, cabe indicar que, si se suprimen las líneas que anuncian el poema, la conclusión de cada segmento da paso al siguiente, lo que conduce a pensar que las poesías se incorporaron a la obra una vez que ésta ya había sido terminada. En esta hipótesis, ya con las composiciones poéticas para cada segmento retórico, Flores agregó al final de cada uno de ellos unas cuantas líneas con el propósito de notificar el cambio de género. Lo interesante de estas pequeñas entradas es que, en muchas ocasiones, en ellas se suaviza el paso de la prosa a la poesía mediante diversos

procedimientos. Entre éstos, conviene destacar la repetición, en las cláusulas de acceso al poema, de uno o varios elementos léxicos presentes en éste. También, la introducción a los versos puede contener una serie de rimas internas, método éste que prepara el campo para el nuevo uso formal. En otras oportunidades, el epígrafe se organiza en las mismas secuencias silábicas de la poesía que antecede, e incluso se marca --en cada *isocolon*-- las mismas rimas finales de los versos. En fin, el cambio formal se desliza sin brusquedad alguna, y ello representa una virtud compositiva más; una más entre las muchas que se han visto a lo largo de este estudio, y que han revelado la calidad artística de la pluma de Juan de Flores.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

* * *

- **Aguirre, J. M.**, *Calisto y Melibea, amantes cortesanos*. Almenara, Zaragoza, 1962.
- **Alatorre, Antonio**, "Introducción", en Publio Ovidio Nason, *Heroidas*. Introd., versión esp. y notas de A. Alatorre. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1950, pp. vii-xcii.
- **Alcázar López, Pablo**, y José A. González Núñez, "Introducción", en Juan de Flores, *La historia de Grisel y Mirabella*. Ed. de P. Alcázar L. y J. A. González N. Don Quijote, Granada, 1983, pp. 7-51.
- **[Alfonso X, el Sabio]**, *The text and concordance of "Las Siete Partidas de Alfonso X"*. Based on the edition of the Real Academia de la Historia, 1807. Ed. by Jerry R. Craddock, John J. Nitti, and Juan C. Temprano. The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1990. [Ed. en microfichas].
- **Amador de los Ríos, José**, *Historia crítica de la literatura española* (1865), t. VI. Gredos, Madrid, 1969.
- **Andreas Capellanus / Andrés el Capellán**, *De amore / Tratado sobre el amor*. Introd., ed. y notas de Inés Creixell Vidal-Quadras. El Festín de Esopo, Barcelona, 1985 (Biblioteca Filológica, 4).

- **Arcipreste de Hita**, *Libro de buen amor*. Ed., introd. y notas de G. B. Gybbon-Monypenny. Castalia, Madrid, 1988 (Clásicos Castalia, 161).
- **Aubrun**, Charles V., "Introduction", en *Le chansonnier espagnol d'«Herberay des Essarts» (XVe siècle)*. Féret et Fils, Bordeaux, 1951 (Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, 25).
- **Avalle-Arce**, Juan Bautista, *La novela pastoril española*. 2ª ed., Istmo, Madrid, 1974.
- **Beigbeder**, Olivier, *Léxico de los símbolos*. Fotogr. de Zodiaque, trad. de Abundio Rodríguez. Encuentro, Madrid, 1989 (Europa Románica, 15).
- **Bernd**, Erna Ruth, *Amor, muerte y Fortuna en "La Celestina"*. Gredos, Madrid, 1963.
- **Beysterveldt**, Antony van, "Revisión de los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores". *Hispania*, 64 (1981), 1-13.
- **Blanco Aguinaga**, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas, e Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. T. I: Castalia, Madrid, 1978.
- **Boase**, Roger, *The origin and meaning of courtly love. A critical study of European scholarship*. Manchester University Press, Manchester, 1977.
- **Boase**, Roger, *The troubadour revival. A study of social change and traditionalism in Late Medieval Spain*. Routledge and Kegan Paul, Henley and Boston, 1978.

- **Bohigas Balaguer**, Pedro, "La novela caballeresca, sentimental y de aventuras", en *Historia general de las literaturas hispánicas*. Dir. de Guillermo Díaz-Plaja. T. II: Barna, Barcelona, 1951, pp. 187-236.
- **Bonifaz Nuño**, Rubén, "Introducción", en Publio Ovidio Nasón, *Arte de amar. Remedios del amor*. Introd., versión rítmica y notas de R. Bonifaz Nuño. 2ª ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, pp. __-ccxxvi.
- **Brownlee**, Marina S., "Language and incest in *Grisel y Mirabella*". *Romanic Review*, 79 (1988), 107-128.
- **Cacho Blecua**, Juan Manuel, "Introducción" y notas al texto, en Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, t. I. Cátedra, Madrid, 1987 (Letras Hispánicas, 255), pp. 19-208 ("Introducción").
- **Cancionero castellano del siglo XV**, t. I. Ordenado por R. Foulché-Delbosc. Bailly-Baillièrre, Madrid, 1912 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 19).
- **Cancionero castellano del siglo XV**, t. II. Ordenado por R. Foulché-Delbosc. Bailly-Baillièrre, Madrid, 1915 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 22).
- **"Carmina Burana". La poesía de los goliardos**. Ed. y trad. de Carlos Montemayor. Diana, México, 1992.
- **Casagrande**, Carla, "La mujer custodiada", en *La Edad Media*. Dir. de Christiane

Kapisch-Zuber. T. II de la *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. de Georges Duby y Michelle Perrot. Trads. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Taurus, Madrid, 1992, pp. 93-131.

- **Castro Guisasola**, Francisco, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*. Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1924 (Anejos de la *Revista de Filología Española*, 5).
- **Cátedra**, Pedro M., "Introducción" [a A. de Córdoba], en *Alonso de Córdoba, "Conmemoración breve de los Reyes de Portugal". Un sermón castellano del siglo XV*. Ed. de P. Cátedra y Ronald E. Surtz. Barcelona, Humanitas, 1983, pp. 16-35.
- **Chauchadis**, Claude, "Un «curioso libro contra el duelo»: *Destierro y azote del libro del duelo* de Juan Antonio Lozano". *El Crotalón*, 2 (1985), 517-530.
- **Checa**, Jorge, "*Grisel y Mirabella* de Juan de Flores: rebeldía y violencia como síntomas de crisis". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 12, núm. 3 (1988), 369-382.
- **Chevalier**, Jean, y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos* (1969). Trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. 3ª ed., Herder, Barcelona, 1991.
- **Chorpenning**, Joseph F., "Rhetoric and feminism in the *Cárcel de Amor*". *Bulletin* 580.

- of Hispanic Studies*, 54 (1977), 1-8.
- **Ciocchini**, H., "Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes. (Juan Rodríguez del Padrón, Garci-Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)". *Revista de Filología Española*, 50 (1967), 299-306.
 - **Cobarruvias Orozco**, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Turner, México, 1984.
 - **Cocozzella**, Peter, "Pere Torroella: Pan-hispanic poet of the Catalan Pre-Renaissance". *Hispanófila*, 86 (1986), 1-14.
 - **Copenhagen**, Carol A., "Messages from kings: two letters of instruction in the Chronicles of Juan II". *La Corónica*, 11 (Fall 1982), 109-122.
 - **Corominas**, Joan, y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, t. III. Gredos, Madrid, 1980 (Biblioteca Románica Hispánica, Dictionarios, 7).
 - ***Crónica incompleta de los Reyes Católicos (1469-1476)***. (*Según un manuscrito anónimo de la época*). Pról. y notas de Julio Puyol. Academia de la Historia, Madrid, 1934. [Todo parece indicar que la autoría es de Juan de Flores].
 - **Cull**, John T., "A seventeenth century version of the *Grisel y Mirabella* story: Juan Arze Solórzano's *Tragedias de amor* (1607)", en *Varia hispanica: Homenaje a*

Alberto Porqueras Mayo. Ed. de Vern G. Williamsen. Reichenberger, Kassel, 1989, pp. 257-275.

- **Curtius**, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina* (1948). Trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre. 1ª reimp., Fondo de Cultura Económica, México, 1975 (dos vols.).
- **Cvitanovic**, Dinko, *La novela sentimental española*. Prensa Española, Madrid, 1973 (El Soto, 21).
- **Cvitanovic**, Dinko, "La reducción de lo alegórico y el valor de la obra de Flores". *Revista de Filología Española*, 55 (1972), 35-49.
- **Cvitanovic**, Dinko, "El tratadismo en Juan Rodríguez del Padrón". *Cuadernos del Sur*, 11 (1969-1971), 25-36.
- **Denomy**, Alexander J., "Courtly love and courtliness". *Speculum*, 28 (1953), 44-63.
- **Denomy**, A. J., "*Fin' Amors*: the pure love of the troubadours, its amorality, and possible source". *Mediaeval Studies*, 7 (1945), 139-207.
- **Deyermond**, Alan, "Adiciones" al capít. 1 "El hombre salvaje en la ficción sentimental", en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992 (Publicaciones *Medievalia*, 5), pp. 35-42.

- Deyermond, Alan, *Edad Media*. T. I de la *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. de Francisco Rico. Trads. de Carlos Pujol. Crítica-Grijalbo, Barcelona, 1980.
- Deyermond, Alan, *La Edad Media* (1971). T. I de la *Historia de la literatura española*. Trad. de Luis Alonso López. 10ª ed., Ariel, Barcelona, 1984.
- Deyermond, Alan, "El heredero anhelado, condenado y perdonado", en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993 (Publicaciones *Medievalia*, 5), pp. 105-124.
- Deyermond, Alan, "El hombre salvaje en la novela sentimental". *Filología*, 10 (1964) [1966], 97-111.
- Deyermond, Alan, "Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos". *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), prensa.
- Deyermond, Alan, "The lost genre of medieval Spanish literature". *Hispanic Review*, 43 (1975), 231-259.
- Deyermond, Alan, "La narradora en la ficción sentimental: *Menina e moça* y *Clareo y Florisea*", en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993 (Publicaciones *Medievalia*, 5), pp. 89-104.
- Deyermond, Alan, "Notes on sentimental romance: 1. San Pedro, Cervantes,

Shakespeare and Fletcher, Theobald: The transformations of *Arnalte y Lucenda*". *Anuario Medieval*, 2 (1991) [1992], 90-100.

- **Deyermond**, Alan, "Notes on sentimental romance: 2. On text and interpretation in *Grisel y Mirabella*: The missing tower and other difficulties". *Anuario Medieval*, 2 (1991) [1992], 101-113.
- **Deyermond**, Alan, *The petrarchan sources of "La Celestina"*. Oxford University Press, London, 1961.
- **Deyermond**, Alan, "El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica Medieval* (Santiago de Compostela, 2-6 dic. 1985). Ed. de Vicente Beltrán. PPU, Barcelona, 1988, pp. 45-60.
- **Deyermond**, Alan, "Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Universitat de Barcelona-Quaderns Crema, Barcelona, 1986, pp. 75-92.
- **Díaz-Plaja**, Fernando, *Historia de España en sus documentos: Siglo XV*. Cátedra, Madrid, 1984 (Historia, Serie Mayor).
- **Dietz**, Bernd, "Introducción" y notas al texto, en Gottfried von Strassburg, *Tristán e Isolda*. Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. 9-33 ("Introducción").

- **Dronke, Peter**, *Medieval Latin and the rise of European love-lyric*. 2nd. ed., Oxford University Press, Oxford, 1968 (2 vols.).
- **Duby, Georges**, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Trad. de Ricardo Artola. Alianza, Madrid, 1990 (Alianza Universidad, Historia, 659).
- **Duby, Georges**, "El modelo cortés", en *La Edad Media*. Dir. de Christiane Klapisch-Zuber. T. II de la *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. de Geroges Duby y Michelle Perrot. Trad. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Taurus, Madrid, 1992, pp. 301-319.
- **Dudley, Edward**, "The inquisition of love: *tratado* as a fictional genre". *Mediaevalia: A Journal of Mediaeval Studies*, 5 (1979), 233-243.
- **Durán, Armando**, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Gredos, Madrid, 1973.
- **Dutton, Brian**, "The semantics of honor". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4 (1979), 1-17.
- **Elliott, J. H.**, "Monarquía e imperio (1474-1700)", en *Introducción a la cultura hispánica (I. Historia, arte, música)*. Ed. de Peter Russell. Trad. de Josep María Portella. Crítica Grijalbo, Madrid, 1982 (Serie General, 98).
- **Faral, Edmond**, *Les arts poétiques du XIle et du XIIIle siècle. Recherches et*

documents sur la technique littéraire du Moyen Age. Librairie Honoré Champion, Paris, 1962.

- Farinelli, Arturo, *Italia e Spagna*, t. I. Fratelli Bocca, Torino, 1929.
- Faulhaber, Charles B., "The *Summa dictaminis* of Guido Faba", en *Medieval eloquence. Studies in theory and practice of medieval rhetoric*. Ed. by James J. Murphy. University of California Press, Berkeley, 1978, pp. 85-111.
- Fernández Jiménez, Juan, "Introducción", en Juan de Flores, *Textos y concordancias de Biblioteca Nacional ms. 22019 y Biblioteca Colombina ms. 5-3-20. "Triunfo de Amor"*. The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1986, pp. 1-24. [Ed. en microfichas].
- [Flores, Juan de], *Crónica incompleta de los Reyes Católicos (1469-1476)*. [Vid. entrada por título].
- Flores, Juan de, *Grimalte y Gradissa*. Ed. by Pamela Waley. Tamesis, London, 1971.
- Flores, Juan de, "Grisel y Mirabella", en Barbara Matulka, *The novels of Juan de Flores and their European diffusion. A study in Comparative Literature*. New York University, New York, 1931, pp. 332-371.
- Flores, Juan de, *Triunfo de Amor*. Ed. crítica, introd. e note di Antonio Gargano. Giardini, Pisa, 1981.

- **García Cárcel**, Ricardo, "El fracaso matrimonial en la Cataluña del Antiguo Régimen", en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. Dir. de Agustin Redondo. Publications de la Sorbonne, Paris, 1985, pp. 121-132.
- **García de Cortázar**, José Ángel, *La época medieval*. T. II de la *Historia de España* Alfaguara. 9ª ed., Alianza-Alfaguara, Madrid, 1983 (Alianza Universidad, 40).
- **García Gual**, Carlos, *Primeras novelas europeas*. Istmo, Madrid, 1974 (Biblioteca de Estudios Críticos, 2).
- **Gargano**, Antonio, "Introduzione", en Juan de Flores, *Triunfo de Amor*. Giardini, Pisa, 1981, pp. 11-70.
- **Gargano**, Antonio, "Stato attuale degli studi sulla *novela sentimental* I". *Studi Ispanici*, (1979), 59-80.
- **Gargano**, Antonio, "Stato attuale degli studi sulla *novela sentimental* II. Juan Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro, Juan de Flores". *Studi Ispanici*, (1980), 39-67.
- **Gayangos**, Pascual de, "Discurso preliminar y catálogo de los libros de caballerías", en *Libros de caballerías*. Rivadeneyra, Madrid, 1857 (Biblioteca de Autores Españoles, 40), pp. iii-lxxxvii.
- **Gerli**, E. Michael, "Introducción", en Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de*

Talavera o Corbacho. 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1981 (Letras Hispánicas, 92), pp. 15-49.

- Gerli, E. Michael, "Leriano's libation: Notes on the *Cancionero* lyric, *ars moriendi*, and the probable debt to Boccaccio". *Modern Language Notes*, 96 (1981), 414-420.
- Gerli, E. Michael, "Monólogo y diálogo en el *Arcipreste de Talavera*". *Revista de Literatura*, 35 (1969), 107-111.
- Gerli, E. Michael, "La «religión de amor» y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV". *Hispanic Review*, 49 (1981), 65-86.
- Gerli, E. Michael, "Toward a poetics of the Spanish sentimental romance". *Hispania*, 72 (1989), 474-482.
- Goff, Jacques Le, *Los intelectuales en la Edad Media*. Trad. de Alberto L. Bixio. Gedisa, Barcelona, 1986 (Temas de Historia, Antropología y Etnografía, 18).
- Graves, Robert, *Los mitos griegos, 1*. Trad. de Luis Echávarri. 2ª reimp., Alianza, México, 1986.
- Green, Otis H., "Courtly love in the Spanish *Cancioneros*". *Publications of The Modern Language Association of America*, 64 (1949), 247-301.
- Green, Otis H., *España y la tradición occidental. (El espíritu castellano en la literatura* 588.

- desde el "Cid" hasta Calderón*. Trad. de Cecilio Sánchez Gil. T. I: Gredos, Madrid, 1969.
- **Grieve**, Patricia E., *Desire and death in the Spanish sentimental romance (1440-1450)*. Juan de la Cuesta, Newark (DEL), 1987.
 - **Grieve**, Patricia, "Mothers and daughters in fifteenth-century Spanish sentimental romances: Implications for *Celestina*". *Bulletin of Hispanic Studies*, 67 (1990), 345-355.
 - **Gwara**, Joseph J., "The date of Juan de Flores' *Triunfo de Amor*". *La Corónica*, 16, 2 (1987-1988), 93-96.
 - **Gwara**, Joseph J., "The identity of Juan de Flores: The evidence of the *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*". *Journal of Hispanic Philology*, 11 (1987) [1988], 103-130.
 - **Gwara**, Joseph J., "The identity of Juan de Flores: The evidence of the *Crónica incompleta de los Reyes Católicos* (concluded)". *Journal of Hispanic Philology*, 11 (1987) [1988], 205-222.
 - **Gwara**, Joseph J., *A study of the works of Juan de Flores, with a critical edition of "La historia de Grisel y Mirabella"*. Ph. D. thesis. University of London (Westfield College), 1988.

- **Gybbon-Monypenny, G. B.**, "Autobiography in the *Libro de buen amor* in the light of some literary comparison". *Bulletin of Hispanic Studies*, 34 (1957), 63-78.
- **Gybbon-Monypenny, G. B.**, "Introducción biográfica y crítica", en Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*. Ed., introd. y notas de G. B. Gybbon-Monypenny. Castalia, Madrid, 1988 (Clásicos Castalia, 161), pp. 7-92.
- **Hernández Alonso, César**, "Introducción", en Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*. Ed. de C. Hernández A. Editora Nacional, Madrid, 1982, pp. 7-148.
- **Hernández Valcárcel, Carmen**, "Cuestiones de género en torno a la historia de *Grisel y Mirabella*", en *Literatura medieval*, Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991), vol. II. Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 237-246.
- **Huizinga, Johan**, *El otoño de la Edad Media* (1923). Trad. de José Gaos. 6ª ed., Alianza, Madrid, 1984 (Alianza Universidad, 220).
- **Iradriel, Paulino, Salustiano Moreta, y Esteban Sarasa**, *Historia medieval de la España cristiana*. Cátedra, Madrid, 1989 (Historia Mayor).
- **Jackson, W. T. H.**, "Faith Unfaithful. The German reaction to courtly love", *The meaning of courtly love*. Ed. by F. X. Newman. State University of New York Press, Albany, 1968, pp. 55-76.

- **Kany, Charles E.**, *The beginnings of the epistolary novel in France, Italy, and Spain*. University of California Press, Berkeley, 1937 (University of California Publications in Modern Philology, 21, 1).
- **Kappler, Claude**, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Trad. de Julio Rodríguez Puértolas. Akal, Madrid, 1986.
- **Kennedy, George A.**, *Classical rhetoric and its christian and secular tradition from ancient to modern times*. Croom Helm, London, 1980.
- **Kramer, Heinrich**, y **Jacobus Sprenger**, *Malleus maleficarum (El martillo de los brujos)*. Trad. de Floreal Mazia. Orión, Buenos Aires, 1975 (Colección Testimonial).
- **Krause, Anna**, "Apunte bibliográfico sobre Diego de San Pedro". *Revista de Filología Española*, 36 (1952), 126-130.
- **Krause, Anna**, "El «tractado» novelístico de Diego de San Pedro". *Bulletin Hispanique*, 54 (1952), 245-275.
- **Lacarra, María Eugenia**, "Juan de Flores y la ficción sentimental", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. de Sebastián Neumeister. T. I: Vervuert, Frankfurt, 1989, pp. 223-233.
- **Lacarra, María Eugenia**, "Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción

sentimental", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. (Santiago de Compostela, 2-6 de diciembre de 1985). Ed. de Vicente Beltrán. PPU, Barcelona, 1988, pp. 359-368.

- **Lausberg, Heinrich**, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, inglesa y alemana*. Trad. de Mariano Marín Casero. 1ª reimp., Gredos, Madrid, 1983.
- **Lausberg, Heinrich**, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura* (1960). Trad. de José Pérez Riesco. Gredos, Madrid, t. I: 1966, t. II: 1967.
- **Lewis, C. S.**, *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval* (1936). EUDEBA, Buenos Aires, 1969.
- "La ley ejecutada", en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Ordenadas por don Juan Eugenio Hartzenbusch. T. III: M. Rivadeneyra, Madrid, 1857 (Biblioteca de Autores Españoles, 41), pp. 181-198.
- **Lida de Malkiel, María Rosa**, "La dama como obra maestra de Dios". *Romance Philology*, 28 (1975), 267-324.
- **Lida de Malkiel, María Rosa**, *La originalidad artística de "La Celestina"*. EUDEBA, Buenos Aires, 1962 (Teoría e investigación).

- **Livingstone Lowes**, John, "The lovers maladye of hereos". *Modern Philology*, 10 (1913-1914), 491-546.
- **López-Baralt**, Luce, "La bella de Juan Ruiz tenía los ojos hurí". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), 73-83.
- **López de Ayala**, Pero, *Libro rimado del Palacio*. Ed. de Jacques Joret. T. I: 1ª reimp., Alhambra, Madrid, 1982 (Clásicos Alhambra, 7).
- **López Estrada**, Francisco, ed., *Poesía medieval castellana. (Antología y comentario)*. Taurus, Madrid, 1984 (Temas de España, 153).
- **Lorris**, Guillaume de, y Jean de Meun, *El libro de la Rosa*. Pról. de Carlos Alvar, trad. de Carlos Alvar y Julián Muela, apénd. de Alfred Serrano I Donet. Siruela, Madrid, 1986 (Selección de Lecturas Medievales, 20).
- **Lucena**, Luis de, *Repetición de amores*. Ed., introd. and notes by Jacob Ornstein. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1954 (University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 23).
- **Mackay**, Angus, "Courtly love and lust in Loja", en *The age of the Catholics Monarchs, 1474-1516. Literary studies in memory of Keith Whinnom*. Ed. by Alan Deyermond and Ian Macpherson. Liverpool University Press, Liverpool,

1989 (*Bulletin of Hispanic Studies*. Special Issue), pp. 83-94.

- **Mandrell**, James, "Author and authority in *Cárcel de Amor*: The role of *el Auctor*". *Journal of Hispanic Philology*, 8 (1984), 99-122.
- **Manrique**, Gómez, "Batalla de amores", en *Cancionero castellano del siglo XV*, t. II. Ordenado por R. Foulché-Delbosc. Bailly-Baillière, Madrid, 1915 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 22), núm. 365, pp. 45-47.
- **Manrique**, Jorge, *Poesía*. Ed. de Jesús-Manuel Alda Tesán. 10ª ed., Cátedra, Madrid, 1984 (Letras Hispánicas, 38).
- **Maravall**, José Antonio, *El mundo social de "La Celestina"*. 3ª ed. rev., 3ª reimp., Gredos, Madrid, 1986 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 80).
- **Márquez Villanueva**, Francisco, "*Cárcel de Amor*, novela política". *Revista de Occidente*, 4, 2ª época, 41 (1966), 185-200.
- **Martínez de Toledo**, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Ed. de Michael Gerli. 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1981 (Letras Hispánicas, 92).
- **Martínez Jiménez**, José Antonio, y Francisco Muñoz Marquina, "Hacia una caracterización del género «novela sentimental»". *Nuevo Hispanismo*, 2 (1982), 11-43.
- **Matulka**, Barbara, *The novels of Juan de Flores and their European diffusion*. A 594.

study in Comparative Literature. New York University, New York, 1931. (Centennial Series). [Existe otra edición de 1931 que tuvo gran difusión: Institute of French Studies, New York. Hay reimpresión de ésta: Slatkine, Genève, 1974].

- **Menéndez y Pelayo**, Marcelino, *Orígenes de la novela*. T. I: *Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*. Bailly/Baillière e Hijos, Madrid, 1905 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1).
- **Millares Carlo**, Agustín, *Literatura española hasta fines del siglo XV*. Antigua Librería Robredo, México, 1950 (Clásicos y Modernos, 5).
- **Morley**, S. Griswold, t Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega (con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica)*. Trad. de María Rosa Cartes. Gredos, Madrid, 1968 (BRH, Tratados y Monografías, 11).
- **Murphy**, James J., *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. Trad. de Guillermo Hirata Vaquera. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- **Nebrija**, Antonio de, *Gramática de la lengua castellana* (1492). Est. y ed. de Antonio Quilis. 2ª ed., Editora Nacional, Madrid, 1984.

- **Newman, F. X.**, "Preface", en *The meaning of courtly love*. Ed. by F. X. Newman. State University of New York Press, Albany, 1968, pp. v-x.
 - **Olmsted, Evert Ward**, "Story of *Grisel and Mirabella*", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, t. II. Hernando, Madrid, 1925, pp, 369-373.
 - **Oostendorp, H. Th.**, *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII*. Van Goor Zonen, La Haya, 1962.
 - **Opitz, Claudia**, "Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)", en *La Edad Media*. Dir. de Christiane Kapisch-Zuber. T. II de la *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. de Georges Duby y Michelle Perrot. Trads. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Taurus, Madrid, 1992, pp. 321-395.
 - **Ornstein, Jacob**, "La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana". *Revista de Filología Hispánica*, 3 (1941), 219-232.
 - **Ovidio, Metamorfosis**. Introd., trad. y notas de Antonio Ruiz de Elvira. Bruguera, Barcelona, 1983.
 - **Owen Hughes, Diane**, "Las modas femeninas y su control", en *La Edad Media*. Dir. de Christiane Kapisch-Zuber. T. II de la *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. de Georges Duby y Michelle Perrot. Trads. de Marco Aurelio Galmarini y
- 596.

- Cristina García Ohlrich. Taurus, Madrid, 1992, pp. 171-205.
- **Parker, Alexander A.**, *The philosophy of love in Spanish literature 1480-1680*. Edinburgh University Press, Edinburgh, 1985.
 - **Paris, Gaston**, "Lancelot du Lac, II. *Le Conte de la Charrette*". *Romania*, 12 (1883), 459-534.
 - **Parrilla García, Carmen**, "Un cronista olvidado: Juan de Flores, autor de la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*", en *The age of the Catholic Monarchs 1476-1515. Literary studies in memory of Keith Whinnom*. Ed. by Alan Deyermond and Ian Macpherson. Liverpool University Press, 1989, 123-133.
 - **Parrilla García, Carmen**, [Introducción]: "I. Juan de Flores. Introducción biográfica", "II. La obra literaria de Juan de Flores" y "III. *Grimalte y Gradisa*. Testimonios y estudio textual", en Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*. Ed. de C. Parrilla García. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988 (Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 140), pp. v-lxxvi.
 - **Parrilla García, Carmen**, "Una versión inédita de *Grimalte y Gradisa* en la Biblioteca Colombina", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985). Ed. de Vicente Beltrán. PPU, Barcelona, 1988, pp. 509-514.

- ***Poesía de Cancionero***. Ed. de Álvaro Alonso. Cátedra, Madrid, 1986 (Letras Hispánicas, 247).
- ***Poesía femenina en los Cancioneros***. Ed. de Miguel Ángel Pérez Priego. Castalia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1990 (Biblioteca de Escritoras, 13).
- **Praag**, J. A. van, "Algo sobre la fortuna de Juan de Flores". *The Romanic Review*, 26 (1935), 349-350.
- "Qüestión de amor", en *Diego de San Pedro, "Cárcel de Amor", "Arnalte y Lucenda", "Sermón", poesías, "Desprecio de la Fortuna". "Qüestión de amor"*. Introd. de Arturo Souto Alabarce. 2ª ed., Porrúa, México, 1979 (Sepan Cuantos, 199), pp. 101-186.
- **Ratcliffe**, Marjorie, "Adulteresses, mistresses and prostitutes: Extramarital relationships in medieval Castile". *Hispania*, 67 (1984), 346-350.
- "Razón de amor, con los denuestos del agua y el vino", en *Antigua poesía española lírica y narrativa*. Ed. de Manuel Alvar. 3ª ed., Porrúa, México, 1981 (Sepan Cuantos, 151), pp. 149-157.
- **Régnier-Bohler**, Danielle, "Ficciones", en *El individuo en la Europa feudal*. Dir. de Georges Duby. T. IV de la *Historia de la vida privada*. Dir. de Philippe Ariès y Geoges Duby. Taurus, Buenos Aires, 1990, pp. 9-89.

- **Régnier-Bohler**, Danielle, "Voces literarias, voces místicas", en *La Edad Media*. Dir. de Christiane Klapisch-Zuber. T. II de la *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. de Georges Duby y Michelle Perrot. Trads. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Taurus, Madrid, 1992, pp. 473-543.
- **Rey**, Alfonso, "La primera persona narrativa en Diego de San Pedro". *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (1081), 95-102.
- **Riquer**, Martín de, "Prólogo", en Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera ("Corbacho", o Reprobación del amor mundano)*. Ed., pról. y notas de M. de Riquer. Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1949, pp. 9-22.
- **Riquer**, Martín de, "*Tragèdia de Lançalot*, texto artúrico catalán del siglo XV". *Filología Romanza*, 2 (1955), 113-139.
- **Riquer**, Martín de y Mario Vargas Llosa, *El combate imaginario. Las cartas de batalla de Joanot Martorell*. Barral, Barcelona, 1972 (Breve Biblioteca de Respuesta, 36).
- **Rivera**, María-Milagros, "El cuerpo femenino y la «querrela de las mujeres» (Corona de Aragón, siglo XV)", en *La Edad Media*. Dir. de Christiane Klapisch-Zuber. T. II de la *Historia de las mujeres en Occidente*. Dir. de Georges Duby y Michelle Perrot. Trads. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich. Taurus,

Madrid, 1992, pp. 593-605.

- **Robertson, D. W.**, "The concept of courtly love as an impediment to the understanding of medieval texts", en *The meaning of courtly love*. Ed. by F. X. Newman. State University of New York, Albany, 1968, pp. 1-18.
- **Rodríguez del Padrón, Juan**, *Bursario*. Introd., ed. y notas de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán. Universidad Complutense, Madrid, 1984.
- **Rodríguez del Padrón, Juan**, *Obras completas*. Ed. e introd. de César Hernández Alonso. Editora Nacional, Madrid, 1982 (B/100 - H, 48).
- **Rodríguez Puértolas, Julio**, "Sentimentalismo «burgués» y amor cortés. La novela del siglo XV", en *Essays on narrative fiction in the Iberian Peninsula in honour of Frank Pierce*. Ed. by R. B. Tate. Dolphin, Oxford, 1982, pp. 121-139.
- **Rohland de Langbehn, Régula**, "Argumentación y poesía: Función de las partes integradas en el relato de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. de Sebastián Neumeister. T. I: Vervuert, Frankfurt, 1989, pp. 575-582.
- **Rohland de Langbehn, Régula**, "Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI". *Filología*, 21, núm. 1 (1986), 600.

57-76.

- **Rohland de Langbehn**, Régula, "El problema de los conversos y la novela sentimental", en *The age of the Catholic Monarchs 1474-1516. Literary studies in memory of Keith Whinnom*. Ed. by Alan Deyermond and Ian Macpherson. Liverpool University Press, Liverpool, 1989, pp. 134-143. (Núm. especial del *Bulletin of Hispanic Studies*).
- **Langbehn-Rohland** [Rohland de Langbehn], Regula, *Zur Interpretation der romane des Diego de San Pedro*. Carl Winter, Heidelberg, 1970 (Studia Romanica, 18).
- **Rojas**, Fernando de, *La Celestina*. Introd. de Juan Alcina, ed. y notas de Humberto López Morales. Planeta, Barcelona, 1980 (Clásicos Universales, 13).
- **Rougemont**, Denis de, *El amor y Occidente*. Trad. de Antoni Vicens. 4ª ed., Kairós, Barcelona, 1986.
- **Ruiz del Conde**, Justina, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Aguilar, Madrid, 1948.
- **Russell**, Peter E., "Spanish literature (1474-1681)", en *Spain: A companion to Spanish studies*. Ed. by P. E. Russell. Methuen, London, 1973.
- **Salinas**, Miguel de, "Retórica en lengua castellana" (1541), en *La retórica en España*. Comp. de Elena Casas. Editora Nacional, Madrid, 1980 (Biblioteca de

Visionarios, Heterodoxos y Marginados. Segunda Serie, 10), pp. 39-200.

- **Salvador Miguel, Nicasio**, *La poesía cancioneril: el "Cancionero de Estúñiga"*. Alhambra, Madrid, 1977.
- **Salvador Miguel, Nicasio**, "La tradición animalística en las *Coplas de las calidades de las donas*, de Pere Torrellas". *El Crotalón*, 2 (1985), 215-224.
- **Samonà, Carmelo**, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*. Carucci, Rome, 1960.
- **San Pedro, Diego de**, *Obras completas, I: "Tractado de amores de Arnalte y Lucenda". "Sermón"*. Ed., introd. y notas de Keith Whinnom. Castalia, Madrid, 1973 (Clásicos Castalia, 54).
- **San Pedro, Diego de**, *Obras completas, II: "Cárcel de Amor"*. Ed., introd. y notas de Keith Whinnom. Castalia, Madrid, 1971 (Clásicos Castalia, 39).
- **Santillana, Marqués de [Íñigo López de Mendoza]**, *Canciones y decires*. Ed.. pról. y notas de Vicente García Diego. [1ª ed., 1913] Espasa-Calpe, Madrid, 1973 (Clásicos Castellanos, 18).
- **Schevill, Rudolph**, *Ovid and the Renaissance in Spain*. University of California Press, Berkeley, 1913 (University of California Publications in Modern Philology, IV, 1).

- **Scholberg, Kenneth R.**, *Sátira e invectiva en la España medieval*. Gredos, Madrid, 1971 (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 163).
- **Sharrer, Harvey L.**, "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media". *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), 147-157.
- **Singer, Irving**, *The nature of love. T. II: Courtly and romantic*. University of Chicago Press, Chicago, 1984.
- **Smieja, Florian L.**, "A sixteenth-century polish translation of Flores' *Grisel y Mirabella*". *Bulletin of Hispanic Studies*, 35 (1958), 34-36.
- **Suárez Fernández, Luis**, *Los Trastámara y los Reyes Católicos*, t. VII de *Historia de España*. Gredos, Madrid, 1985.
- **Tate, R. B.**, "Prólogo", en Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*. Ed. crítica de R. B. Tate. Tamesis, London, 1965 (Serie B - Textos, II), pp. vii-xxiii.
- **Tibón, Gutierre**, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona* (1956). 2ª reimp. de la 2ª ed. corr., Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- **Tobin, Frank**, "*Concupiscentia* and courtly love". *Romance Notes*, 14 (1972), 387-393.
- **Varela, José Luis**, "Revisión de la novela sentimental". *Revista de Filología Española*,

48 (1965), 351-382.

- **Vàrvaro, Alberto**, *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*. Trad. de Lola Badia y Carlos Alvar. Ariel, Barcelona, 1983 (Letras e Ideas).
- **Vigier, Françoise**, "Aspiration au mariage et amours illégitimes dans la *novela sentimental* (XVe-XVIe siècles)", en *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. Dir. de Agustin Redondo. Publications de la Sorbonne, Paris, 1985, pp. 269-284.
- **Vigier, Françoise**, "Fiction épistolaire et *novela sentimental* en Espagne aux XVe et XVIe siècles". *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20 (1984), 229-259.
- **Vigier, Françoise**, "Remèdes a l'amour en Espagne aux XVe et XVIe siècles", en *Travaux de l'Institut d'Études Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours*. Université de Tours, Tours, 1979, pp. 151-184.
- **Walde Moheno, Lillian**, "Alan D. Deyermond, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*". *Medievalia*, 13 (1993), 26-31.
- **Walde Moheno, Lillian**, "Amor cortés y cultura oficial en Juan de Flores", en *Heterodoxia y ortodoxia medieval*. Ed. de C. Abellán, C. Company, A. González y L. von der Walde. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992 (Publicaciones *Medievalia*, 2), pp. 21-28.

- Walde Moheno, Lillian, "El episodio final de *Grisel y Mirabella*". *La Corónica*, 20, 2 (Spring 1992), 18-31.
- Walde Moheno, Lillian, "Andreas Capellanus / Andrés el Capellán, *De amore / Tratado sobre el amor*. Pról., trad. y notas de Inés Creixell Vidal-Quadras". *Medievalia*, 4 (1989), ii-iii.
- Waley, Pamela, "*Cárcel de Amor* and *Grisel y Mirabella*: A question of priority". *Bulletin of Hispanic Studies*, 50 (1973), 340-356.
- Waley, Pamela, "Introduction", en Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*. Tamesis, London, 1971, pp. ix-lxi.
- Waley, Pamela, "Juan de Flores y *Tristán de Leonís*". *Hispanófila*, 12 (1961), 1-14.
- Waley, Pamela, "Love and honour in the *novelas sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores". *Bulletin of Hispanic Studies*, 43 (1966), 253-275.
- Walsh, J. K., *El "Coloquio de la Memoria, la Voluntad, y el Entendimiento" (Biblioteca Universitaria de Salamanca MS. 1.763) y otras manifestaciones del tema en la literatura española*. Lorenzo Clemente, New York, 1986 (Pliegos Hispánicos, 3).
- Wardropper, Bruce W., "Allegory and the role of *El Autor* in the *Cárcel de Amor*". *Philological Quarterly*, 31 (1952), 39-44.

- Wardropper, Bruce W., "*Don Quixote*: story or history?". *Modern Philology*, 63 (1965), 1-11.
- Wardropper, Bruce W., "El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*". *Revista de Filología Española*, 37 (1953), 168-193.
- Weissberger, Barbara F., "Authority figures in *Siervo libre de amor* and *Grisel y Mirabella*". *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), 9 (1982) [1984], 255-262.
- Weissberger, Barbara F., "«Habla el auctor»: *L'Elegia di Madonna Fiammeta* as a source for the *Siervo libre de amor*". *Journal of Hispanic Philology*, 4 (1979-1980), 203-236.
- Weissberger, Barbara F., "Role-reversal and festivity in the romances of Juan de Flores". *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), 197-213.
- Whinnom, Keith, "*Autor* and *tratado* in the fifteenth century: Semantic latinism or etymological trap?". *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), 211-218.
- Whinnom, Keith, *Diego de San Pedro*. Twayne, New York, 1974 (TWAS, 310).
- Whinnom, Keith, "Diego de San Pedro's stylistic reform". *Bulletin of Hispanic Studies*, 37 (1960), 1-15.
- Whinnom, Keith, "Introducción", en *Dos opúsculos isabelinos: "La coronación de*
606.

la señora Gracisla" y Nicolás Núñez, "Cárcel de Amor". University of Exeter, Exeter, 1979 (Exeter Hispanic Texts, XXII), pp. vii-liv.

- Whinnom, Keith, "Introducción crítica", en Diego de San Pedro, *Obras completas, II: Cárcel de Amor*. Castalia, Madrid, 1971, pp. 7-66.
- Whinnom, Keith, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. University of Durham, Durham, 1981 (Durham Modern Languages Series).
- Whinnom, Keith, *The Spanish sentimental romance 1440-1550. A critical bibliography*. Grant & Cutler, London, 1983 (Research Bibliographies & Checklists).
- Whitbourn, Christine J., *The "Arcipreste de Talavera" and the literature of love*. University of Hull Publications, Hull, 1970.
- Zumthor, Paul, *Le masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*. Éditions du Seuil, Paris, 1978 (Poétique).