UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGIA

Filología Española - Literatura Medieval

LA FICCION SENTIMENTAL DEL SIGLO XVI

TESIS DOCTORAL

Realización: Mª Fernanda Aybar Ramírez

Dirección: D. Nicasio Salvador Miguel

Catedrático de Literatura Medieval

1994

Mi agradecimiento a Alan Deyermond

y Nicasio Salvador Miguel, mis maestros.

INDICE

0.-ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS 1

0.1.-La indefinición de la ficción sentimental 1

0.2.-Un modelo explicativo: "estética de la identidad" y expresión artística 2

0.3.-La categoría de género literario 4

Notas 6

I.-PRIMERA PARTE: UNA APROXIMACION A LA FICCION SENTIMENTAL 7

1.-Esbozo del género 9

1.1.-El área geográfica 9

1.2.-Las tradiciones literarias 10

1.3.-La ficción sentimental o la existencia de más de un denominador común 11

1.4.-Delimitación del repertorio de obras 21

1.4.1.-La nómina de Keith Whinnom 21

1.4.2.-Fijación del *corpus* 22

1.4.2.1.-Sobre Fernando de la Torre y el Condestable de Portugal 23

1.4.2.2.-El *Triunfo de Amor* (1470-87) de Juan de Flores 32

1.4.2.3.-La *Repetición de amores* y los géneros de enseñanza medievales 36

1.4.2.4.-*La coronación de la señora Gracisla* en relación con un *roman* francés, *Le Roman de Jehan de Paris* 43

1.4.2.5.-La *Queja* del Comendador Escrivá 60

1.4.2.6.-Las Cartas y coplas para requerir nuevos amores (h. 1515) 60

1.4.2.7.-Otros textos controvertidos: Penitencia de amor, Tratado de amores y Veneris tribunal 61

Notas 63

2.-Metodología 71

2.1.-Teoría de la literatura y concepto de género 71

2.2.-Instrumentos de análisis 72

2.2.1.-El formalismo ruso 73

2.2.2.-El estructuralismo checo 75

2.2.3.-Valor coercitivo del sistema literario vigente en una época 76

2.2.4.-La semiótica rusa: Juri M. Lotman 77

2.2.5.-La teoría hermeneútica histórica y cultural: Hans-Robert Jauss 80

2.3.-Algunas propuestas globales 84

Notas 87

3.-La crítica literaria 89

3.1.-El status quaestionis 89

3.2.- Las tres etapas 89

3.2.1.-Fuentes, aventura sentimental y alegoría 89

3.2.2.-Retórica y búsqueda de elementos comunes en la diversidad 102

3.2.3.-Los últimos pasos 116

Notas 139

II.-SEGUNDA PARTE: DIACRONIA DEL GENERO 145

1.-Curva de evolución de la ficción sentimental 147

1.1.-Primera fase 147

1.2.-Segunda fase 153

1.3.-Tercera fase 157

Notas 165

2.-Los textos del siglo XVI 167

2.1.-La "Cuestión de amor": entre el arte y la propaganda 167

2.1.1.-Introducción 167

2.1.2.-La estructura, una forma de apropiación artística de la realidad 145

2.1.2.1.-Las unidades compositivas 171

2.1.2.2.-Exposición de la trabazón de las escenas 173

2.1.2.3.-El ensamblaje de las escenas y las unidades menores 177

2.1.3.-La literatura dentro de la literatura 180

2.1.3.1.-Modalidades de escritura nobiliaria 182

2.1.3.1.1.-La cuestión, un pasatiempo y una forma de terapia 183

2.1.3.1.2.-Las visiones 186

2.1.3.1.3.-La Egloga de Torino 189

2.1.3.1.4.-Las letras e invenciones 191

2.1.3.2.-El lector en la fábula 193

2.1.4.-El valor figurativo y estructural del tiempo y del espacio 195

2.1.4.1.-El espacio de la aventura amorosa y del dolor 197

2.1.4.2.-El espacio del fasto y del placer 203
2.1.4.2.1.-Valencia y Nápoles 204
2.1.4.2.2.-Poder, lujo y nobleza 207
2.1.4.2.3.-La agonía del bello espectáculo 212
2.1.4.2.4.-Los personajes históricos 216
2.1.5.-La distribución complementaria de la información 220
2.1.5.1.-El "autor abstracto" y el narrador 220
2.1.5.2.-El discurso de los personajes 223
2.1.5.2.1.-Héroe individual y personaje colectivo 223
2.1.5.2.2.-Organización interna de la cuestión 224
2.1.6.-Teoría aristocrática del amor y de los golpes de Fortuna 229
2.1.6.1.-Dos formas de expresión de la aegritudo amoris 232
2.1.7.-Conclusiones generales 239
Notas 244

2.2.-"Penitencia de amor" o la "descendencia indirecta" de la "Celestina" 249
2.2.1.-Preliminares 249
2.2.2.-Datos biográficos: aragoneses, catalanes y valencianos en el Mediterráneo 250
2.2.3.-"¿Hay algún género tan puro que no esté influido por la forma y el contenido de otros géneros afines?" 254
2.2.3.1.-La creación artística y la condición aristocrática 261
2.2.4.-Plan estructural 265
2.2.4.1.-Mixtura artística y preponderancia del modelo terenciano 271
2.2.5.-Piezas retóricas 273

2.2.6.-El tratamiento reductor de las coordenadas espacio-temporales 282
2.2.7.-El estilo y la imaginería 287
2.2.8.-Los personajes: determinismo e invención literaria 290
2.2.8.1.-Un apunte sobre la controversia entre misóginos y feministas 306
2.2.9.-Los "donayres de palacio": placer y transgresión 310
2.2.10.-Sobre el amor, el pecado y la condena 314
2.2.11.-Signos de crisis e involución. El "mundo al revés" 319
2.2.12.-Conclusiones 326
Notas 328

2.3.-Sobre los decires y debates cancioneriles: la "Queja que da su amiga ante el dios de Amor" del Comendador Escrivá 335
2.3.1.-Notas introductorias 335
2.3.2.-Biografía y marco socio-histórico 335
2.3.3.-La impronta estamental en la literatura. Algunos apuntes sobre la forma de construcción 339
2.3.3.1.-El hilo argumental 340
2.3.3.2.-La estructura de la materia 341
2.3.3.3.-La combinación de prosa narrativa y verso 342
2.3.4.-El punto de vista 343
2.3.5.-La alegoría amorosa 344
2.3.6.-Los rituales del siervo 346
2.3.7.-La cuestión del género 352
2.3.8.-El valor artístico 356
Notas 358

2.4.-Un pliego suelto. Las "Cartas y coplas para requerir nuevos amores" 358

2.4.1.-Preliminares 358

2.4.2.-La estructura del contenido y de la forma 362

2.4.3.-Manuales de escribientes y pliegos de cordel 369

2.4.4.-Recapitulación 373

Notas 376

2.5.-El "Tratado de am[-ores]" incompleto. La confluencia de tradiciones 379

2.5.1.-Introducción 379

2.5.2.-La construcción textual 379

2.5.2.1.-Partes estructurales 380

2.5.3.-Las piezas retóricas 381

2.5.3.1.-La narratio 382

2.5.3.2.-El debate interno 382

2.5.3.3.-Epístolas 383

2.5.3.4.-Diálogo 385

2.5.3.5.-Estilo indirecto 385

2.5.3.6.-Sumario de sucesos no verbales 386

2.5.4.-Guiños burlescos y tradiciones literarias 387

2.5.5.-Focalización y modo narrativo 394

2.5.6.-El orden y el ritmo del relato novelesco 400

2.5.7.-El tratamiento del espacio 401

2.5.8.-Técnicas de seducción 402

2.5.8.1.-La sabiduría ovidiana del amor 403

2.5.8.2.-Paralelismos entre el Tratado de amores, Celestina y Penitencia de amor 404

2.5.9.-La epístola expurgativa 409

2.5.10.-El sistema referencial religioso 413

2.5.11.-Conclusión 417

Notas 420

2.6.-El "Veneris tribunal" de Pedro Luis Escrivá y los géneros de enseñanza 423

2.6.1.-Preliminares 423

2.6.2.-Semblante biográfico 424

2.6.3.-Aspectos formales 428

2.6.3.1.-La imitación parcial de los modelos 428

2.6.3.2.-La organización interna 431

2.6.4.-Ejercicios de estilo 434

2.6.4.1.-El género judicial y deliberativo 434

2.6.4.2.-La descriptio artística 442

2.6.4.2.1.-Descriptio personae y panegírico 442

2.6.4.2.2.-Narratio de circunstancias 448

2.6.4.3.-La narración fantástica 454

2.6.4.4.-El arte de la expresión 457

2.6.5.-La filosofía neoplatónica 459

2.6.5.1.-Algunos textos básicos 461

2.6.5.2.-El amor neoplatónico y sensual en Escrivá 468

2.6.6.-Los ideales cívicos y éticos 474

2.6.7.-Algunas relaciones con la ficción sentimental 481

2.6.8.-El Veneris tribunal, un arte cortesano y académico para selectos 483

Notas 487

2.7.-La nostalgia de los amores antiguos y la narración verdadera. El "Tratado notable de amor" 491

2.7.1.-Preliminares 491
2.7.2.-Biografía de Juan de Cardona y Requesens 493
2.7.3.-La destinataria: ¿Ana de Cardona? 494
2.7.4.-La organización del discurso: el amor y los negocios del César 495
2.7.4.1.-Las unidades estructurales 496
2.7.5.-Ideales borgoñones y sentido de la aventura sentimental 502
2.7.5.1.-La narratio ficta y la narratio authentica 503
2.7.5.2.-El tratamiento de los hechos históricos 506
2.7.5.2.1.-La imagen del emperador 508
2.7.5.2.2.-"Y está también el hecho indudable de que hay quien ama la guerra. Y Carlos era uno de ellos" 508
2.7.5.2.3.-Las omisiones y elipsis 508
2.7.5.2.4.-"Mas cosa era ser Rey de España que no emperador de Alemania" 517
2.7.5.2.5.-Un balance histórico negativo 520
2.7.6.-Un campo dialógico lleno de interferencias. Sociedad y amor 522
2.7.6.1.-El aparcamiento de las doncellas 526
2.7.6.2.-La dote 529
2.7.6.3.-La ambigüedad del colegio sacro y la "roña de la libertad" 531
2.7.6.4.-Ysiana, una mujer áspera y desabrida 534
2.7.6.5.-"Señor, la muger que me diste..." 540
2.7.6.6.-Teoría del amor e idolatría 544
2.7.6.7.-Las tercerías: el manoseo de las relaciones humanas 547

2.7.6.8.-Muerte sacrílega y fantasía 550
2.7.6.9.-La relación para que "tengáis todas palacio con sus trabajos" 553
2.7.7.-Algunas hipótesis sobre lugares y personajes 555
2.7.8.-Estilo 564
2.7.9.-Conclusiones 565
Notas 568

2.8.-Sincretismo literario y mentalidad dinámica. Los textos de Juan de Segura 575
2.8.1.-Notas introductorias 575
2.8.2.-Otra oscura biografía 578
2.8.3.-La hibridación de los géneros narrativos 578
2.8.3.1.-Un ideal humano de cultura y saber: la novela griega de amor y aventuras 581
2.8.4.-La construcción artística 595
2.8.4.1.-Estructura del Proceso 595
2.8.4.2.-El enlace entre el Proceso y la Quexa y aviso 602
2.8.4.3.-La composición de la Quexa y aviso 606
2.8.5.-Los cauces de expresión del sentimiento 616
2.8.6.-La elocutio 623
2.8.7.-Punto de vista y perspectiva 625
2.8.8.-Sobre el público-lector: moral doméstica y sentido religioso 641
2.8.9.-Coordenadas espacio-temporales 648
2.8.10.-Los personajes. Retórica cortesana y subjetividad 654
2.8.10.1.-Teoría y práctica 655
2.8.11.-Ideas y valores dominantes de la subcultura cortesana 668

2.8.11.1.-Dos tipos de aventura sentimental 669
2.8.11.2.-Sobre el amor 670
2.8.11.2.1.-Los antiguos y los modernos 670
2.8.11.2.2.-El prudente realismo y escepticismo hacia las leyes de amor 672
2.8.11.2.3.-Cultura dinámica e individualismo 672
2.8.11.2.4.-El neoplatonismo 673
2.8.11.2.5.-Comunicación e hipocresía 674
2.8.11.2.6.-La idea del matrimonio 675
2.8.11.2.7.-El amor como desvío del intelecto 676
2.8.11.3.-El poder del dinero 678
2.8.11.4.-La representación pseudomística del mundo imaginado 680
2.8.11.4.1.-Utopía y realidad 685
2.8.11.5.-Malos tiempos para los grandes 691
2.8.12.-Conclusión 693
Notas 697

III.-TERCERA PARTE: LA CONFIGURACION GENERICA DE LA FICCION SENTIMENTAL 705

0.-Introducción 707

1.-Aspectos formales 708
1.1.-La estructura narrativa 708
1.1.1.-El concepto de narratio 709
1.1.2.-La composición ornamental y envolvente 711
1.1.3.-Repetición y amplificación 714
1.1.4.-La historia: organización formal de los significados 718

1.2.-Un nuevo factor de cohesión: piezas retóricas 734
1.2.1.-El arte de trovar 737
1.2.2.-Teoría y práctica del amor: razonamientos, disputas y cuestiones 741
1.2.3.-Coloquios 744
1.2.4.-El procedimiento epistolar 745
1.2.5.-El monólogo 747
1.3.-El genus grande y la prosa sentimental 748
1.4.-Perspectivas e instancias narrativas 754
1.4.1.-La figura de autoridad en el Siervo libre de amor 756
1.4.2.-El co-autor de las glosas 758
1.4.3.-"Leydores" y maldicientes en Triste deleytación 760
1.4.4.-Disimulo e hipocresía en los textos de Diego de San Pedro 761
1.4.5.-Los jueces de Flores 764
1.4.6.-Lectores y creadores: Nicolás Núñez 766
1.4.7.-Los textos del siglo XVI 768
1.5.-El espacio referencial imaginario: visionarios y caminantes por amor 770
1.5.1.-Juan Rodríguez del Padrón y el viejo Sófocles 772
1.5.2.-El viaje imaginario de la Sátira 776
1.5.3.-Visiones y ensueños en la Triste Deleytación 776
1.5.4.-Corte y desierto en los textos de Diego de San Pedro 778
1.5.5.-Las "apartadas tierras" de Flores 782
1.5.6.-El sueño en la continuación de Núñez 784
1.5.7.-Los textos del siglo XVI 785
1.6.-El tiempo: una búsquedad de la vida del alma 786
Notas 793

2.-La representación opaca de la realidad 797
2.1.-Historia y ficción 797
2.1.1.-Los "irmandiños" y el conflicto vianista 797
2.1.2.-Los Reyes Católicos: entre el entusiasmo y la decepción 802
2.1.3.-Imperio y refeudalización 811
2.1.4.-Algunas conclusiones 813
2.2.-Los personajes o la concreción de los valores aristocratizantes 815
2.2.1.-La leyenda troyana: Juan Rodríguez del Padrón 819
2.2.2.-Impiedad y melancolía: la Sátira 826
2.2.3.-El patriciado urbano: Triste deleytación 827
2.2.4.-El Tratado de Arnalte y Lucenda y la Fiammetta 832
2.2.5.-La afectividad embotada de la Cárcel de Amor 838
2.2.6.-Sobre el incesto y el principio de justicia en el Grisel y Mirabella 848
2.2.7.-Grimalte y Gradisa, la necesidad de un purgatorio terrenal 858
2.2.8.-La locuacidad de Nicolás Núñez 864
2.2.9.-Los textos del siglo XVI 865
2.3.-Cambios en el sistema cultural dominante 868
2.3.1.-La mujer transcendente o el poder de la seducción 869
2.3.1.1.-La "manada de pulgas en sol muy heruiente" 871
2.3.1.2.-La guerra de los sexos en la ficción sentimental 875
2.3.2.-Introversión, neuroticismo y mendacidad como signos de expresión de un contexto de crisis 882
2.3.3.-La patología del amor, una vía de asunción de ideas transcendentes y de afirmación conservadora de la realidad 888

2.3.4.-Riqueza y animus lucrandi 893

2.3.5.-Transgresión y cultura de la muerte 894

2.4.-Autores y lectores 899

2.4.1.-Recepción y transmisión de los textos 910

2.4.2.-La difusión 913

Notas 918

BIBLIOGRAFIA 925

0.-ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS

0.1.-La indefinición de la ficción sentimental

La ficción sentimental es un género literario que permanece sin definir y delimitar[1]. Las raíces del problema son hondas y complejas. Sin embargo, podemos mencionar cinco causas básicas:

1)La carencia de un teoría rigurosa de análisis literario que explicite previamente los criterios y métodos aplicados en cada estudio.

2)La reducción de la serie literaria sentimental a un repertorio de siete o nueve obras para facilitar su descripción.

3)Una gran parcelación en los campos de análisis crítico.

4)La extraña y persistente negativa a reconocer la existencia de estructuras semánticas y estructurales comunes, motivada por la aplicación de un criterio de evolución lineal y formalista del género.

5)La omisión de ciertos campos de investigación insoslayables para el entendimiento de un género literario, en concreto, las coordenadas socio-históricas y culturales.

El resultado de esta forma de abordar el estudio literario no puede ser más desalentador. La prosa sentimental funciona como cajón de sastre de cuantas obras 'agenéricas' puedan ir apareciendo[2]. Muchos autores, entre los que podemos mencionar a Samonà (1960: 25-29 y 44-49) y Whinnom (1973a: 48-51), ponen en duda la existencia del género sentimental como categoría autónoma. El estudio de la tradición literaria y la mutabilidad e innovaciones de las formas y temáticas son los ejes de sus investigaciones. Pero parten de un razonamiento falso: la heterogeneidad formal y

la diversidad temática son incompatibles con la concepción de género literario y relato novelesco. Otra explicación con la que se ha resuelto la supuesta carencia de elementos constantes en la ficción sentimental es la que inserta las obras en la práctica literaria del ars amandi medieval. Esta línea, trazada por Schevill (1913: 114-31) y Edwin J. Webber (1958), tiene en la actualidad una fuerza renovada bajo el magisterio de Pedro M. Cátedra (1986a: ix-xxiv y 1989). La ficción sentimental desaparece por ser una agrupación artificial e ingresa en las "artes de amores", una categoría aformal que se define por la "actitud ideológica" de sus autores (Domingo Ynduráin 1984a y Gómez 1990b y 1990c).

0.2.-Un modelo explicativo: "estética de la identidad" y expresión artística

Mi estudio de la ficción sentimental se organiza en tres grandes apartados. En el primero, delimito el corpus, fijo las bases metodológicas y planteo el "estado de la cuestión"; en el segundo, realizo un estudio pormenorizado de las llamadas obras menores del siglo XVI; y en el tercero, establezco una definición global de la serie literaria desde sus orígenes hasta su desarticulación. En esta tesis demostraré que la ficción sentimental constituye un género independiente y susceptible de ser descrito[3]. Entiendo que es un producto artístico permeable, nacido del aunamiento y mixtura de múltiples tradiciones literarias, y que va adaptándose al sistema cultural y artístico en que se desarrolla. Mas esta vitalidad no implica un grado de cohesión escaso ni es un rasgo distintivo de la serie sentimental[4]. El género sentimental tiene una apariencia de extraordinaria diversidad, pero veremos que la uniformidad del corpus de obras llega a ser hasta

monótona. Los cambios en la serie obedecen a la función comunicativa y estética de todo producto artístico. En la diacronía de la ficción sentimental los autores transforman, alteran, interrumpen o extinguen procedimientos formales y temáticos que fueron esenciales en la fase constituyente y distintivos de la obra-modelo. Al mismo tiempo, se produce un enriquecimiento constante del género con elementos de otras series literarias colaterales hasta la disolución de la ficción sentimental por la fuerza de nuevas corrientes literarias, más acordes con la realidad social y el gusto del público.

La prosa sentimental es una forma artística que responde a lo que Lotman (1975: 348-57) denomina "estética de la identidad". Los fenómenos de la realidad se reducen y se acomodan a ciertos clichés únicos, que suscitan gran tensión emocional a un público que se sabe poseedor y partícipe del código establecido. La base gnoseológica es desechar lo particular de un hecho en favor de su formulación en categorías generales y abstractas. Sin embargo, este sistema rígido y lógico de expresión necesita formas fluctuantes y móviles que le aseguren la entropía suficiente para conservar su efecto estético y valor informativo. El conocimiento, transmitido por estos estereotipos de conciencia, no evita, sin embargo, posibles choques entre las expectativas del lector y el modelo de realidad que los clichés expresan en cada texto particular. Esta visión se completa si consideramos que la ficción sentimental está inserta dentro de "una cultura centrada en la expresión". Su rasgo más característico es la ritualización rígida de las formas de comportamiento, derivada de la creencia en la inseparabilidad entre plano de la expresión y contenido (Lotman y Uspenskij, 1979: 73-77). El significado aparece

determinado de antemano, mientras que la alta ordenación del sistema asegura su conservación -esoterismo- y proporciona perpetua comunicabilidad al grupo. Estas directrices de lectura, hábilmente forjadas por los creadores de la sentimental, han determinado la inflación de estudios retóricos en detrimento de los análisis estructurales, del análisis de los moldes de escritura y contenidos como actos culturales redundantes y con una funcionalidad idéntica.

0.3.-La categoría de género literario

Parto de una consideración de la categoría estética de género superadora del método esbozado por la crítica formal-estructuralista (tradiciones literarias, análisis inmanente de las técnicas, subordinación de la fábula a la trama). La naturaleza comunicativa de la ficción sentimental, en cuanto portadora de valores históricos y constitutiva de la realidad social misma, exige un marco teórico amplio y diversificado[5]. La separación entre la forma de expresión y la forma del contenido -y ambas del contexto social-, del autor y destinatario que condicionan y sustentan el producto artístico, es del todo artificial, cuando no prejuiciosa. La forma se corresponde con el contenido conceptual recreado por el escritor, y convergen en la constitución del discurso literario como un producto cultural de un tiempo concreto.

El género sentimental está inmerso en un período de profundos cambios socio-políticos y culturales. Anuncia el advenimiento del Renacimiento y abona el camino para la construcción de la novela moderna, pero no sin resistencias y marchas atrás[6]. La abstracción de los rasgos dominantes del género nos enfrenta a una forma artística sincrética y cortesana. Inculca unos valores que

exacerban las virtudes heroicas de la subcultura cortés y caballeresca[7]. Pero la imagen homogénea del mundo aparece rota y sustancialmente alterada por el individualismo, un exacerbado animus lucrandi y el despertar del sentimiento de la soledad. Como demostraré, la depuración y ajuste histórico de las formas artísticas cortesanas viene determinada por varios grupos de poder que no responden a intereses idénticos (infra, II, 2.1.4, 2.8.8, 2.8.10 y 2.8.11; III, 1.4, 2.1 y 2.4).

Por tanto, en este estudio ligaré el análisis formal riguroso a lo que tiene de hecho social y comunicativo la ficción narrativa. Esto nos enseñará que hay funciones y estructuras que se mantienen estables como reacción formal a unas condiciones sociohistóricas que se sienten como amenazantes. Pero, al mismo tiempo, el género sentimental va introduciendo cambios en su realización artística para mantener su capacidad estética y su poder simbólico: modifica las categorías funcionales y estilísticas, hace emerger construcciones subyacentes o solapadas, reduce y simplifica aspectos formales y temáticos, y se enriquece con préstamos de otros géneros en voga.

NOTAS

1.Para un planteamiento general de la cuestión genérica, Deyermond (1993c: 43-64), Rohland de Langbehn (1986) y Gómez (1990a).

2.La Sra. Blay Manzanera (1992) ha sabido aprovechar mi ponencia en el III Congreso de la AHLM (1989), aunque olvida citar la fuente. Confío en que esta tesis le ayude a resolver alguno de los muchos interrogantes que plantea en su artículo, y que subsane errores como, por ejemplo, la atribución del concepto de "horizonte de expectativas" a Lotman -la semiótica soviética habla de "código cultural"- en vez de a la teoría hermeneútica alemana (214).

3.Hay muchos investigadores que consideran la ficción sentimental como un género coherente e independiente, por ejemplo, Menéndez Pelayo (1943: 3-87), Gili y Gaya (1950), Waley [1968], Cvitanovic (1973) o Deyermond (1975). Analizaré las diferentes propuestas en I, 3. En el caso de estudios no publicados la fecha irá entre corchetes.

4.Cf. Prieto, 1975: 241-320.

5.Vid., infra, I, 2. No obstante, para estos aspectos son de suma utilidad los trabajos de Tinianov (1970: 89-105), Mukarovsky (1977a), Lotman (1970), Ambrogio (1975) y el libro colectivo Textos y contextos (1986).

6.El peculiar humanismo castellano no puede desligarse del análisis del género sentimental. Considero provechoso el trabajo de Russell (1978), y muy reveladores los datos aportados por Tate (1979 y 1983), Kohut (1982), Grafton (1983 y 1985), Maravall (1984b, 1984c y 1984d) y Lawrance (1985, 1986 y 1988). Para el marco catalán, Rico (1984 y 1990c) y Badía (1988), y para el valenciano, González González (1987).

7.Empleo preferentemente el término subcultura porque lo que hallamos en la ficción sentimental es una forma concreta de la visión de lo social y del hecho literario de los grupos de poder peninsulares. Nos enfrentamos, por tanto, a una cultura particular, especializada y restringida, producto de unos segmentos sociales concretos que participan de unos valores, sentimientos e ideologías comunes. Vid., infra, II, 1, 2.1.2, 2.1.3, 2.1.6, 2.3.3, 2.7.5, 2.8.3, 2.8.8 y 2.8.11; III, 1.4 y 2.

I.-PRIMERA PARTE: UNA APROXIMACION A LA FICCION SENTIMENTAL

1.-ESBOZO DEL GENERO

1.1.-El área geográfica:

Es necesario comenzar este estudio recordando que la ficción sentimental no es un género exclusivo de la Castilla mesetaria. Tuvo sus orígenes geográficos en el noroeste peninsular, con el Siervo libre de amor (ca. 1440), y pronto arraigó en la confederación catalano-aragonesa[1]. La Sátira y la Triste deleytación, que esconde claves históricas que remiten al conflicto vianista, son dos muestras señeras[2]. Sólo la fase constituyente del género se desarrolla en torno a la corte de los Reyes Católicos. La expansión de aragoneses, valencianos y catalanes por Italia, y su progresivo proceso de castellanización, van a ser dos ejes fundamentales para comprender el género en el siglo XVI[3]. La Cuestión, el Tratado notable de amor y el Veneris tribunal se entienden en el contexto de las cortes señoriales valencianas y los círculos de poder presentes en Nápoles[4]. La aristocracia cortesana y los altos funcionarios hispano-italianos promueven una cultura de fuerte sello cortesano para remontar la crisis. La literatura caballeresca, la prosa sentimental y la poesía cancioneril son algunas de las formas literarias de autorrecreo y acentuación de los rasgos distintivos de clase. Sólo un avance de esta imbricación. Don Serafín de Centelles, conde de Oliva, subvenciona el Cancionero general, y manda traducir a su secretario Vallmanya la Cárcel de Amor de Diego de San Pedro (Berger, 1987: 175). Hay una excepción de importancia, Juan de Segura. Pero resulta algo sorprendente que sólo tengamos un dato cierto del autor, su relación con Galeazo Rotulo Osoria, un noble de

origen italiano afincado en Toledo (Huerta Calvo et al., 1980: ix-xiii).

1.2.-Las tradiciones literarias

El surgimiento de este nuevo módulo narrativo hay que ponerlo en referencia con géneros afines anteriores y mediatos. He de aclarar, sin embargo, que no pretendo hacer un trabajo de filología historicista. Sólo me interesa la génesis y transmisión de elementos en cuanto clarifican la construcción de la ficción sentimental. Parto de la base de que todo cambio en el sistema artístico está relacionado con otro u otros sistemas que lo preceden. La sustitución y desplazamiento no se produce de una manera violenta ni rupturista. El nuevo género se estabiliza y se vuelve reconocible al público tras un proceso amplio y prolongado de transformación de varias series literarias anteriores.

Como anota Deyermond (1993a): "nuestra visión de las tradiciones se ha ampliado y matizado con la publicación de nuevos estudios, de modo que ahora es un topos de la crítica el subrayar el papel de la poesía de cancioneros en la formación del género" (125-26). A la importancia de la lírica amorosa cancioneril y la ficción artúrica, se suman otras tradiciones no menos determinantes. Cabe mencionar, por ejemplo, el influjo de las Heroides y el Ars amandi de Ovidio, la Divina Commedia, la Elegia di Madonna Fiammetta de Boccaccio y la Historia de duobus amantibus de Piccolomini[5]. Podríamos agregar una larga lista de géneros literarios presentes en la primera mitad del cuatrocientos español, y que en la actualidad están mereciendo la atención de la crítica[6]. Muestra de ello son los decires narrativos; los poemas de debate; la literatura didáctica y doctrinal; las crónicas históricas, las biografías, los libros de viajes y las

tragedias de Séneca. Mas la ficción sentimental es un género vigente durante más de un siglo. Para definirla y comprenderla necesitamos ir viendo los cambios que experimenta el sistema literario global fijándonos, sobre todo, en los paradigmas modales dominantes. La aparición en Castilla de la comedia humanística y de Celestina, la rica y variada narrativa catalana, los dubbi del círculo neoplatónico florentino, la égloga cortesana, la historiografía imperial, y la narrativa griega de amor y aventuras serán cauces escriturales que determinarán la tercera fase del género.

1.3.-La ficción sentimental o la existencia de más de un denominador común

Los autores de relatos novelescos sentimentales no usaron un marbete único para definir los textos. Hay una gran variedad de términos, "breve tratado", "estoria", "sátira", "ficción", "relación", "historia", "libro", "auto de amores", que indica la carencia en el Medievo de un sistema de géneros diferenciados y el mestizaje de formas literarias en la prosa sentimental[7]. Los investigadores tampoco se ponen de acuerdo. "Historia caballeresco-sentimental" (Gayangos, 1950: lvi); "novela erótico-sentimental o sentimental" (Menéndez Pelayo, 1943: 3-4), "cuento ovidiano" (Schevill, 1913: 87-108); tractatus humanístico (Krause, 1952); sentimental romance -"libros de aventuras sentimentales" o "ficción sentimental"- (Deyermond, 1975: 234 y 1979: 293-301); una variante del courtly romance (Russell, 1977: 270), y "relato" (Parrilla, [1985a: clxvi]) son algunos de los términos propuestos. La mayoría de estos rótulos presentan algunos inconvenientes que analizaré más adelante (infra, 3). Considero que la denominación de Deyermond es la más operativa, a pesar de los desajustes

que se producen entre el concepto de romance y los textos sentimentales. No obstante, propongo un término que pienso que tiene una mayor carga semántica en castellano y puede ser aplicado a un mayor número de obras, "relato novelesco sentimental".

Establezco una cronología continua desde 1450 a 1550 porque no creo que exista un línea divisoria entre la cultura bajomedieval y la renacentista. No es fortuito que la última obra sentimental se edite en 1548, ni que los cambios en el sistema de géneros narrativos sobrevengan a partir de la segunda mitad del siglo XVI (Infantes, 1988-89). En este largo período se forja una nueva literatura y concepción del hombre, pero la modernidad entra sin rupturas[8]. Hay múltiples factores que dan homegeneidad a esta etapa histórica: la construcción de una monarquía centralista y sustentada en una idea nueva del derecho; el temor de los grupos privilegiados por el incierto futuro; el impulso de la economía monetaria y mercantil; la consolidación de nuevos sectores sociales, los letrados, el patriciado urbano y una alta burguesía comercial; la laicización de la sociedad; y el triunfo de una filosofía que asesta un golpe definitivo a la razón y las reglas universales. En el plano artístico se producen también modificaciones profundas que ayudan a entender los textos sentimental. Mención especial requiere la aparición de un escritor especializado que va en pos de la aventura y se erige en intérprete del texto personal que elabora; la preeminencia del laicus litteratus (Clanchy, 1979: 214-220 y Lawrance, 1985 y 1988); el entendimiento de la escritura como un acto lúdico que sirve, al mismo tiempo, como factor de homogenización e identificación del grupo nobiliario, y de reconocimiento de la posición preeminente del

escritor-letrado; la sacralización del texto escrito como vehículo de conocimiento y saber; la valoración del humanismo y, simultáneamente, la hegemonía de la lengua vulgar para la transmisión de la cultura y la eclosión de la literatura de entretenimiento; y la convivencia de la cultura de transmisión oral y escrita. Si nos fijamos en la construcción de los relatos novelescos sentimentales observamos que participan de una serie de rasgos que son característicos del arte narrativo de la época. Sólo mencionar tres caracteres, la creación de un modelo simbólico de realidad, la reflexión sobre los mecanismos de la ficción, y la ironía y la contradicción como medios de resaltar los mecanismos de contrucción artísticas y desmoronar el mundo ideal de los protagonistas.

El uso del término "relato novelesco sentimental" presenta una ventaja, registra el margen de superposición que se produce entre el romance y la novela en este período[9]. Un ejemplo acabado de la conjugación de estas dos formas literarias lo tenemos en los textos de Juan de Segura[10]. Son obras narrativas de ficción de escasa extensión y que cuentan historias frustradas o trágicas de amor. El eje narrativo gira en torno a los males de la pasión, expresos en la escisión interna de los protagonistas y la convulsión social que origina. Combinan el fin estético y de entretenimiento con cierta ejemplaridad que tiende a apuntalar los ideales socio-culturales y éticos de una nobleza diversificada y abocada al cambio. Pero los sectores que consumen y propagan esta forma literaria no son uniformes, ni se mueven por intereses y patrones mentales idénticos.

La narrativa sentimental ha estado particularmente ligada a su época histórica. El primer best-seller de la literatura española

fue la Cárcel de amor y continuará siendo una producción de éxito con el arraigo de la cultura tipográfica y la ampliación de los lectores legos[11]. Llegó a preformar la comprensión del mundo y marcar pautas de comportamiento sociales hasta mediados del siglo XVI. Esta forma artística fue una manera de expresión exquisita y elitista de los códigos desfasados de unos grupos aristocráticos que se resistían a los cambios[12]. Pero a través de los textos de Diego de San Pedro y Juan de Flores se observa que la turbulenta aristocracia feudal y cortesana, surgida de las mercedes enriqueñas y que llegan al culmen del poder en época de los Reyes Católicos, no es un cuerpo uniforme. Al calor de la economía monetaria y mercantil, el fortalecimiento de la burocracia real y el desarrollo de la imprenta, se suman nuevos sectores, igualmente privilegiados, que introducen novedades en el orden social y artístico, pero sin barrenar el statu quo heredado. La mujer noble cumple un papel importante como receptora de la educación sentimental, pero no creo que este tipo de ficción sea un producto femenino. La perspectiva masculina y la ideología presente en los relatos novelescos llaman la atención sobre otros colectivos. La subcultura cortesana es aprovechada para la proyección social y cultural de sectores emergentes que buscan un espacio dentro del modelo hegemónico, y por grupos nobiliarios desplazados en el proceso de creación de una forma de gobierno oligárquico en torno a la monarquía centralista. El caballero y el hidalgo, a menudo convertidos en funcionarios o miembros de la oligarquía ciudadana y prestos a legitimar la pérdida de funcionalidad social mediante el pasado heroico; la nobleza de diploma, clase media burocrática y cortesana que fue cerrando filas en la época de los Reyes católicos; la alta burguesía comercial que

pasa a convertirse en patriciado urbano; y, sobre todo, los letrados van a adherirse a las formas artísticas y modelos de cortesanía aristocráticos mas introduciendo no pocos cambios. La mayor parte de textos sentimentales están forjados por un sector social intersticial, los letrados, al servicio de las cortes señoriales y reales y con proyectos de movilidad y promoción social (Pérez, 1982). Buscaron aumentar su prestigio y patrimonio sumándose a la subcultura cortesana y prolongando sus modos culturales mediante un género fuertemente retórico, quietista e inclinado a poner de manifiesto los aspectos técnicos de la ilusión literaria[13]. Pero los textos sentimentales se elaboran desde la conciencia de crisis (infra, II, 2.1.4, 2.1.5, 2.2.11, 2.8.10 y 2.8.11; III, 1.4, 1.5, 2.1 y 2.4). Signos del desfase entre valores vigentes e ideales nobiliarios y la conflictividad social son, por ejemplo, la relación de extrañeza con la realidad histórica, la equiparación de bien y dolor, o la concepción patética del amor (III, 2.3)[14].

La capacidad de la serie literaria de nutrirse de otros géneros colaterales, la versatilidad temática y la plasticidad, no son rasgos privativos de la ficción sentimental. Participa de estos caracteres en cuanto forma artística precursora de un género híbrido y residual, la novela. Esta categoría estética carecía de cánones y reglas fijas en las poéticas antiguas y medievales (infra, III, 1.1). Pero se concretará, con el concurso innegable de la ficción sentimental, en la prosa del XVI. Los relatos novelescos sentimentales están más próximos a la novela que al mito o al roman courtois[15]. El tiempo de la aventura, de lo azaroso y lo inesperado, se acota en relatos secundarios, la Estoria y la Quexa y aviso, y cuando surge siempre está en

función del personaje individual. La realidad va ganando espacio, mientras que la fortuna no llega a dominar las peripecias hasta la híbrida obra de Juan de Segura, la Quexa[16]. Más que de hechos fantásticos puede hablarse de despliegue de la imaginación y búsqueda de la autoglorificación del personaje (II, 2.8.3.1, 2.8.4 y 2.8.11.4; III, 1.4.1, 1.5.1 y 2.1.1). Los protagonistas no responden a los modelos de conducta sancionados por la colectividad como, a menudo, se ha repetido. En los textos se forja un arquetipo de sufriente amador, un héroe víctima, que se halla dominado por la ética del provecho y del beneficio y por la necesidad de expresar unos ideales aristocratizantes. La distancia irónica que impone el narrador respecto a los actos desmesurados y egocéntricos de los personajes denuncia la falta de ajuste entre comportamiento ideal y acciones prácticas. Las desviaciones de laa norma, cifradas en el desarreglo de la imaginación y la búsqueda de un objeto de dominio y glorificación, la mujer, serán la única vía de satisfacción personal que le resta a unos personajes cercenados en su desarrollo (III, 2.3.2 y 2.3.3). La divinización del amor y la secularización de conceptos religiosos se explica dentro de un contexto histórico de inconsistencia y evolución. Los personajes no representan el sistema axiológico y cultural de la colectividad. Su falta de identificación con el grupo acaba siempre con un enfrentamiento abierto consigo mismos, e, incluso, con ciertos miembros del colectivo nobiliario y las leyes y normas sociales. El final es de sobra conocido, la muerte violenta, el exilio o la expiación de la culpa tras un doloroso viaje espiritual (III, 2.3.5). Como bien ha expresado Zumthor (1989), "la "novela" en verso es acertada, abierta y optimista; la "novela" en prosa tiende a

cerrarse en tragedia" (331).

El fin'amors, reducido a una liturgia ritual durante el siglo XV, adquiere nuevos significados (II, 2.1.3, 2.1.6, 2.2.9, 2.2.10, 2.5.8, 2.6.5, 2.7.7, 2.8.11.2 y 2.8.11.4; III, 1.5, 2.2, 2.3). Deja de ser un ideal social que cifra la perfección espiritual del grupo caballeresco y cortesano para expresar un sentimiento personal y subjetivo que es, a un tiempo, trampa mortífera del individuo y desestabilizador del ordo institucionalizado. El seguimiento de esta nueva forma amatoria es, en cualquier caso, objeto de parodia o burla por las formas desbordadas que adopta. La idealización se produce ahora por el proceso de instrospección destructiva del héroe. Y es, entonces, cuando los síntomas de crisis y el replegamiento nobiliario ante una realidad inquietante y hostil aparecen multiplicados.

Cuando hay inestabilidad y revuelta de los tiempos surgen tensiones sociales y se agudiza la conciencia de crisis de los hombres. En la ficción sentimental los protagonistas responden a los cambios mediante el extrañamiento social y la mostración de signos externos e internos de poder, entre los que se hallan la capacidad de sufrimiento y la entrega a un fin dañoso. Este aferramiento a una aventura depauperada que conlleva la autoaniquilación corre pareja a lo que en psicología se define como "hipertrofia del ego". Incapaz de sumarse al proceso histórico e incapaz de autoanalizarse para buscar vías de salida, el personaje busca culpables externos (la caprichosa y altiva dama, la fortuna, los amigos traidores) y despersonaliza el sentimiento mediante la alegoría. La afirmación del yo mediante la crispación y desproporción de las emociones, el repliegue sobre sí mismo y la función encubridora de la realidad brutal en que se desarrolla

el género se canaliza en el texto hacia el manierismo formal, el aparente estatismo, la fuerte jerarquización social, la repetición de motivos y temas literaturizados, y la formulación en reglas de todo pensamiento y actuación.

La ficción sentimental marca unas pautas culturales y educacionales que tienden a asegurar la ideología dominante mediante la coerción, representada de forma simbólica o por la violencia más descarnada. La aventura amorosa siempre acaba con la frustración. Los protagonistas sólo ponen coto a sus contradicciones, dignifican su existencia vacua y encuentran las señas de identidad mediante la muerte[17]. Este abandono a la idea de un destino adverso manifiesta una mentalidad profundamente religiosa y conservadora (II, 2.2.10, 2.2.11, 2.5.10, 2.8.11.4; III, 1.5.1, 2.1, 2.2.1 y 2.3.5). Sólo mediante el sacrificio de los miembros enfermos del colectivo se restablece el equilibrio social. El amor es la aventura y el desencadenante de la acción, sin embargo nunca es un medio de integración en la comunidad sino de transgresión incluso de las leyes enamoradas a las que remite. Los intentos por la preeminecia social fallan al tiempo que la personalidad aparece disgregada y las pruebas, rara vez, fructifican. Siempre encontramos a unos personajes impotentes para resolver los conflictos incluso, para acometer acciones mínimas y enfrentados a un radical soledad.

La forma pseudobiográfica y la confusión de las tres instancias narrativas hablan de la importancia de la creación de un espacio individual que adquiera los caracteres del símbolo (III, 1.4). Se evoca el pasado para justificarlo y se acentúa la frustración de la aventura sentimental, aún cuando se forja una realidad ficcionalizada y hecha a la medida de los personajes. Ni

siquiera la reintegración en la colectividad mediante el mito se cumple cabalmente. Rodríguez del Padrón escribe su Estoria para asegurar la felicidad a su tierra natal y demostrar lo excelso de su linaje, pero la comunicación con lo transcendente parte de una hazaña amorosa destructiva (III, 1.5.1, 2.1.1 y 2.2.1). El verdadero problema de los relatores estriba en cómo captar el mundo interior de los personajes, siempre paradójico y cambiante. Para solventarlo priman la descripción objetual, lo audible y visible, y exploran la compleja realidad mediante las variaciones de un mismo motivo. A menudo, la multiplicidad de planos y la repetición expresan una forma de sentir contradictoria. Un mismo elemento puede tener diversos significados según el nivel que ocupe en la organización interna del texto y en relación con otros textos del género y con la realidad coetánea. La alegoría es uno de los medios expresivos multifuncionales. Puede estructurar el relato novelesco y cifrar el desasosiego interno y la ruptura con el medio social del enamorado. Pero, también, es un medio de despersonalizar el conflicto y forjar un sistema de valores universal. Quizá, la alegoría sea una de las mejores formas de conocimiento de la crisis de los tiempos. El sujeto se convierte en objeto y centro de la acción y pueden explicitarse las grandes diferencias entre ideales y realidad[18]. Estos hechos son signos que indican la distorsión del orden medieval y la visión problemática de la historia[19]. Hay dos cambios fundamentales respecto al romance, la aparición de un presente inacabado y que crea la ilusión de simultaneidad entre tiempo de la escritura y de la historia, y el tratamiento de la fábula como proceso que tiene como referente fundamental la realidad, tal es el caso de Cuestión, Tratado notable de amor y el Proceso.

No es menos importante para la definición de este género el papel de los autores y la progresiva importancia de la imprenta. En su mayoría son letrados conscientes de su labor de creadores de un texto fijado por escrito. Los escritores participan de la cultura libresca de la época, donde la letra se ha convertido en un valor en sí. La auctoritas medieval cambia definitivamente de función en este contexto. Se instala en las glosas o en el proceso de creación del texto, pero su voz pierde peso como fuente de saber y conocimiento hasta convertirse en personaje de la acción y desencadenante de la tragedia, como en la Cárcel de Amor[20]. La apreciación de la realidad y la valoración del texto han cambiado. La imprenta modifica el concepto de literatura y la conflictiva realidad gana protagonismo al unísono que la subjetivización de los personajes. Se crean productos de entretenimiento que conjugan caracteres de una cultura oral y escrita. Entre los rasgos que indican la conexión de la ficción sentimental con la recitación podemos mencionar la ironía, el entrelazamiento de diversos géneros del discurso altamente ritualizados y la prevalencia, entre ellos, de la disputa como muestra suprema del efecto de la voz y la palabra retórica; el conflicto entre mundo ideal y realidad histórica, cuando el primero ya se forja con valores del presente; el pasado como "révolu"; el prosimetricum o mezcla de prosa y metro; y hasta la construcción de personajes que manejan con habilidad la palabra y los código artísticos de expresión de clase.

En cuanto a la estructura narrativa difiero del juicio de Samonà (1960: 47-69), Whinnom (1973a: 48-60) o Rohland (1989b). Los textos presentan una composición ornamental y envolvente que busca el deleite técnico y potencia las emociones del público,

mediante el dramatismo de la acción y la repetición de los actos culturales (infra, 1.1). El amor furioso, entendido como thanatos, es el nexo que aglutina las diversas piezas retóricas y las unidades narrativas que componen la obra. La construcción episódica se sustenta en tres bloques estructurales: la escisión de la personalidad que provoca el amor hereos, los medios que emplea el enamorado para zafarse del sufrimiento y su problemática relación con el medio social. Los autores manifiestan un marcado gusto por la repetición temática y la forma argumental. Enriquecen la expresión mediante el acopio de recursos provenientes de las "artes medievales" y de los genera causarum en los asuntos del discurso. El resultado son obras de una gran discursividad donde el pensamiento se plasma en una amplia gama de piezas retóricas (III, 1.2). El análisis de la elocutio redunda sobre el carácter permeable del género sentimental (III, 1.3). Los textos son un producto híbrido de los estilos medievales y la corriente humanística que iba arraigando en la Península. Hallamos un tipo de discurso mixto, y numerosas figuras y tropos del ornatus que potencian el valor estético de los textos[21].

1.4.-Delimitación del repertorio de obras

1.4.1.-La nómina de keith Whinnom

La bibliografía de Whinnom (1983) es el referente obligado de todos los investigadores que se acerquen a la ficción sentimental. Abarca una veintena de obras agrupadas con un criterio difuso y laxo. A saber, Juan Rodríguez del Padrón, Siervo libre de amor con la Estoria de dos amadores; Fernando de la Torre, De un tratado e dispido de mosen Fernando a una dama de religión en la qual la amonesta; Don Pedro de Portugal, Sátira de felice e infelice vida; Triste deleitación; Diego de San Pedro, Tractado

de amores de Arnalte y Lucenda y Cárcel de Amor; Juan de Flores, Grisel y Mirabella, Grimalte y Gradisa y Triunfo de Amor; Luis de Lucena, Repetición de amores; Nicolás Núñez, la continuación de la Cárcel; el anónimo y fragmentario Tratado de am-[oresl; La coronación de la señora Gracisla, atribuida a Juan de Flores (Gwara, [1986]); Pedro Manuel Jiménez de Urrea, Penitencia de amor; la anónima Cuestión de amor; Comendador Escrivá, Queja que da de su amiga ante el dios de Amor, por modo de diálogo en prosa y verso; Coplas y cartas para requerir nuevos amores; Ludovico Scrivá, Veneris tribunal; Juan de Cardona, Tratado notable de amor; y Juan de Segura, Proceso de cartas de amores y Quexa y aviso contra Amor.

1.4.2.-Fijación del "corpus"

La descripción y caracterización que realizo del género conducen a la reducción del corpus sentimental en un 30% aproximadamente. En el siglo XV hay tres textos que no responden a los rasgos de la serie, el Tratado e dispido de Fernando de la Torre, el Triunfo de Amor de Juan de Flores y la Repetición de Lucena. Del quinientos excluyo cuatro obras más, Gracisla, Penitencia de Ximénez de Urrea, Queja de Escrivá y las Cartas y coplas. Pienso, además, que hay tres textos al límite del sistema, la Sátira, el Tratado de amores incompleto y el Veneris tribunal. Voy a desbrozar el camino en estos preliminares para no dar lugar a más confusiones de las que ya existen[22]. Expongo a continuación algunas de las razones que me llevan a separar estos textos de la ficción sentimental. Trato las obras del primer grupo por extenso. En el caso de las del segundo, a excepción de Gracisla, sólo avanzo algunas conclusiones a las que llego en la Segunda parte de esta tesis.

1.4.2.1.-Sobre Fernando de la Torre y el Condestable de Portugal

El Tratado e dispido de Fernando de la Torre es una epístola incluida en el Libro de las veinte cartas e quistiones (1446-49)[23]. Su adscripción a la ficción sentimental viene determinada por la participación del autor en el mismo ambiente cultural y social que motivó el surgimiento de tal género literario. Veámos algunos datos. Fernando de la Torre, como Juan Rodríguez del Padrón, asistió al Concilio de Basilea (1434-39), formando parte del séquito de Alonso de Cartagena[24]. Anduvo en la corte de Navarra durante algún tiempo, y fue un leal servidor y guerrero de Juan II y Enrique IV[25]. Sus ideas de la creación artística conectan con el foco de humanismo incipiente peninsular. Están demostradas sus relaciones con las figuras señeras del período, entre otros, Alfonso de la Torre, El Tostado, Santillana y Juan de Mena.

Atendamos primero a la construcción de la obra. La estructura es nítida y equilibrada. El proemio epistolar a la desleal señora sirve de cornice para la exposición doctrinal. Próximo al accessus medieval -también empleado por Rodríguez del Padrón-, el autor "ficcionalizado" presenta su caso desastrado, el tratamiento artístico de la materia mediante la sátira, y su objetivo: quitar de ingratitud a la dama de religión y retornarla a su fe[26]. Dispone el texto en tres partes o "conclusiones", cada una seguida de una "exortación" extensible a las virtuosas y nobles mujeres que acompañan a su amada en el convento. En el primer núcleo loa a las heroínas leales y constantes; en el segundo manifiesta las muertes y daños que causaron las damas infieles y volubles. Finaliza con una glosa y adición del Tractado de las

mugeres, texto incluido en la compilación de Alonso de Cartagena, los Cinco libros de Séneca[27]. Siguiendo el modelo del Triunfo de las donas de Juan Rodríguez del Padrón demuestra que no inculpa al género femenino, frente a Hipólito, sino la concupiscencia de unas pocas[28]. La tercera parte recuerda a la señora la fe prometida por hablas y epístolas, y el incumplimiento de ese don que daba "graue desmayo" a la señora. Tras ofrecerle su narración como "regla" para que observe su honor, concluye con una subscriptio en versos cancioneriles de arte menor. Son coplas mixtas décimas con una "finida" o estrofa adicional.

Las relaciones del texto de Fernando de la Torre con el Siervo y la Sátira son evidentes[29]. Al igual que Rodríguez del Padrón, sigue para el tratamiento de la materia el estilo de teóricos y elocuentes. Su forma retórica responde a un doble modelo genérico: la elegía erótica latina y la sátira, que determinan los primeros pasos de la ficción sentimental. Es de sobra conocido el influjo de las Heroides de Ovidio en el Medievo europeo y, en particular, en autores que influirán en la conformación de la prosa sentimental, Dante, Boccaccio, Guillaume de Machaut y Piccolomini. Sin omitir la importancia de la traducción parcial de Alfonso X el Sabio, tenemos una traducción de Rodríguez del Padrón, el Bursario, que determina la creación de su Siervo y el Tratado e dispido de Fernando de la Torre[30]. El autor gallego añade tres cartas originales, comentarios amplificativos y glosas porque "ay muchos oscuros vocablos y dubdosas sententias" (65) en la obra.

El Tratado e dispido de Fernando de la Torre retoma la retórica de la suasoria de la epístola amorosa ovidiana para restablecer el lazo roto con la enamorada. Un tiempo después, en la Triste

delevtación, adquiere otra función presente en las Heroidas: la reafirmación de los ligamentos ante la aparición de un grave peligro[31]. La carta, más que monólogo, es un colloquium artístico (Moya del Baño, 1986: viii) que sirve como marco estructural del Tratado e dispido. La obra, por tanto, puede ser vista como una epístola a imitación de las del Bursario. Su modelo artístico parece ser la carta de despecho de Troylos a Breçayda (235-45). Mas no es un amor consumado ni da espacio a la respuesta escrita de la amada. El enamorado afea la voluntad movible y la traición de la señora. Le recuerda la fe prometida y le reprocha los grandes servicios que realizó para obtener su "segundo deseo"[32]. El protagonista se siente como Enone, Deyanira o Medea. Considera que ha caído sobre él una desgracia inmerecida por la volubilidad de la fortuna y la inconsistencia de la amada. Sin saber la causa del abandono, cree que la dama lo ha sustituido por un nuevo amante que, conociendo su ingratitud, vivirá temeroso. Concluye con una despedida irónica que presenta no pocas contradicciones con los sentimientos y fines expresados en el texto.

Juan Rodríguez del Padrón también podría haberle abierto el camino para la adopción de otro molde textual, la sátira. Leámos el epílogo del Bursario:

> La materia d´este tratado es de amor lícito e illícito, honesto y deshonesto, cuerdo y loco. La intinción suya es loar a unas de amor lícito y honesto, asy como a Penalope, que amó a su marido Ulixes; y a otras repprehende de amor deshonesto, asy como a Yslifle que amó a Jasón, su huespet. (66)

Se trata del mismo género que estructura la Sátira del Condestable de Portugal. Si creemos a Don Pedro, su texto fue compuesto en portugués por las mismas fechas en que Fernando de la Torre

realizó el Tratado e dispido, entre 1445-49. Ambas obras son muestras acabadas de lo que Russell (1978) llamó "humanismo clasicizante" (329). Hay numerosas similitudes entre ambos autores:

-En sus textos absorben la preceptiva literaria divulgada por el Marqués de Santillana en el prefacio de la Comedieta de Ponça (1436)[33].

-Se muestran preocupados por el aprendizaje de las técnicas de creación artística.

-Manifiestan un gran entusiasmo por las "ystorias loables e fechos marauillosos" greco-latinos.

-Emplean una prosa expositiva y dialéctica con un marcado sentido moral.

-Las fuentes, más amplias en la Sátira, son casi idénticas: Ovidio, Cicerón, Séneca, Valerio Máximo, Boccaccio, Alvaro de Luna. Y, sobre todo, ambos escritores conocen en profundidad la obra literaria de Juan Rodríguez del Padrón, sus poesías, el Triunfo de las donas (h. 1440), el Bursario y el Siervo.

Iñigo López de Mendoza definió la sátira como "aquella manera de fablar que tovo un poeta que se llamó Sátyro, el qual reprehendió mucho los viçios e loó las virtudes" (Comedieta, 273)[34]. Poco después Juan de Mena adoctrina mediante la personificación de la maldad y bondad en su Coronación (1438)[35]. Fernando de la Torre hace un ejercicio de pluma para enseñar por contraste y mediante ejemplos probados con autoridad (Séneca, Boccaccio, el sabio Cendubete). Las hazañas edificantes que trae a su propósito son truculentas y trágicas, como las de las glosas de Don Pedro, bien por el deseo femenil de novedades o codicia de nuevo amante, o por la conservación a ultranza de su virtud y

honor. El dolido amante amonesta a la amada por su conducta viciosa y la exhorta, por medio de ejemplos de castas y leales mujeres frente a las perversas, a que recapacite y torne a la virtud. Incluso le pide a la señora que "si algunas d´ellas innotas o non conosçidas te son, mándame ser sabidor e serte han enbiadas en la manera que los poetas e ystoriadores d´ellas han fecho mençión" (172). La corrección moral se convierte, al fin, en el objetivo primordial de la obra.

Resulta llamativo que ningún estudio del Tratado e dispido haya establecido su relación con el capítulo que le sigue en las Veinte cartas, Capítulo Dezeno. De vn gradesçimiento e salua de Mosen Fernando a vna señora (187-89). Se muestra como un apocado servidor que recibe inmerecidos beneficios de la dama. Alude a "la relaçión que de mí fecha vos fue", y por la que "la razón bien consintiera que todos vuestros poderes me fueran contrarios e dañadores, mas vos, señora, auiendo conosçimiento de la verdad e falso testimonio lo contrario paresçe posiste por obra" (188). Sin duda, parece referirse al Tratado e dispido. Tal vez, como en el caso de Briseida, la señora negó su entrega a unos nuevos amores, e incitó al amante a demostrar "tus fuerças por me cobrar" (247). Pero, aparte de este yerro, el emisario clarifica la forma artística, la sátira, "que trata de loar virtudes e reprenhender viçios" (188). Tal y como expresa en el Tratado e dispido, el escritor "abstracto" considera que la dama ya conoce las autoridades e historias antiguas. Pero "estas rudas e enojosas narraçiones vos enbío en logar de peras tenpranas" (189). Aún hay otro dato revelador, manda sus "encomiendas" a la hermana de la señora y a "las otras señoras a quien mucha reurençia deuo" (189).

Las relaciones con la prosa de Don Pedro son muchas y afectan al cuerpo doctrinal, la fenomenología del sentimiento y los fines de la prosa. Hay múltiples rasgos en común: el empleo de la sátira como medio de recriminación y corrección de la señora, aunque sin ánimo de maldecir al género femenino; el uso del prosimetricum (ambas obras se cierran con un poema cancioneril de loor y recuesta); el ofrecimiento a la dama de la fama si accede a someterse al yugo amoroso, o de lo contrario la vida deshonrosa y la queja eterna del amador; el balanceo entre la narración amorosa y la prosa expositiva de corte ciceroniano; el afán educativo y erudito; y la disposición contraria de signos y planetas que marca la inevitabilidad del sentimiento amoroso y el infortunio del enamorado. Aun más importante es que los dos textos son ejemplos de la hibridación de tradiciones literarias. Fernando de la Torre emplea la epístola amorosa de despecho como marco narrativo para la exposición doctrinal; Don Pedro utiliza el cuadro típico de la aegritudo amoris como marco para el debate (sátira) sobre la condición áspera de la señora, y todo ello en función de la auctoritas de las glosas[36]. La Sátira, por cuanto he dicho, se halla al límite de la serie sentimental. Considero que la trama amorosa es un pretexto para la exposición doctrinal, las "grosetas"[37]. El autor tiene un afán casi infantil de demostrar sus conocimientos y tomar su texto como base de autoridad, bajo la égida de "Aquel que escribe". El "seso alegórico" y las múltiples fuentes y citas aseguran la veracidad de la escritura literaria, pero ahogan la fábula sentimental. El auctor adopta el papel de intelectual y moralizador mediante un discurso que divulga los hitos culturales de la época. Incluso para la difusión de la sabiduría y la "materia moral" busca un tú

parenético, de tipo generalizador y admonitorio[38]. No menos revelador es cómo se imbrican las glosas y el tema sentimental. Creo que, como en el pensamiento clásico, la realidad de un yo escindido trata de ubicarse en un mundo simple y establecido de antemano, el de las glosas. La doctrina moral sobre las cosas mundanas, el "amor heroico", y la tarea de intelectual informado son fuentes de estímulo y afirmación para el protagonista, identificado con el "leal condestable" (169). Por medio del "oçio virtuoso" (4), de la cultura de la palabra y el diálogo entre los textos, ofrece una conducta y saber formalizado y paradigmático donde puede reconocerse. Serés (1991) ha marcado los débitos culturales de don Pedro

> Rodríguez del Padrón le facilita la temática literaria ya elaborada, lo que el obispo de Avila llama el "habla de los poetas", el "texto", en definitiva; del Tostado toma el "habla de los sabios", la "verdad scientífica" con la que el Condestable redacta la mayor parte de sus glosas. Por otra, claro, hay que citar la mediación estructural de la Retórica de Cicerón traducida por Cartagena para su tío Don Duarte. (58-59)

La Sátira es una muestra ejemplar "de la formación cultural y de los gustos literarios de un amplio sector de intelecturales del siglo XV, el de los 'cavalleros', sus principales lectores y autores" (Serés, 34). Hay algunos caracteres de la Sátira que la aproximan al género sentimental y la alejan del Tratado e dispido. Frente a la sátira de Don Pedro, la lección de Fernando de la Torre no reprehende el sentir del enamorado, "mi loca thema e desigual tristeza" (5), ni pretende inmortalizar al ciego amador por la asunción del dolor. Tampoco idealiza el objeto de amor, ni se regodea con su herida sangrante hasta desembocar en

la soledad y melancolía. Estos hechos no son baladíes en la ficción sentimental. A pesar de que en el Tratado e dispido se emplea la retórica cancioneril para la expresión del amor, el sentimiento no es follía ni muerte. De esto se derivan dos consecuencias fundamentales: no existe dramatización de la lucha interna por el cautiverio de voluntad y razón, ni ostracismo social por el choque con una realidad hostil a sus deseos. Su queja se alza contra la frustración amorosa, tras considerar que ha adquirido los derechos de posesión por sus servicios. Reafirma, por tanto, un ideal que recorre todos los textos sentimentales, "el amor con complimiento es fuerza de gentileza e fin de descortesía" (Siervo, 157). Pero en los casos de la ficción sentimental donde se produce correspondencia amorosa sobreviene el castigo ejemplar o la separación por razones de honra. La concepción de la mujer también difiere sustancialmente. La ficción sentimental culpa a la señora de crueldad desmedida e indiferencia ante el dolor, no de mudar de amante. Dos veces se produce el cambio de pareja, en el Arnalte y Lucenda, por fuerza de parientes, y en la Quexa y aviso de Juan de Segura, por los designios del destino. Tampoco tenemos ninguna muestra de recuesta amorosa con una "dama de religión". Sólo existe un caso ambiguo, el de Ysiana, recluida en un extraño alcázar religioso, aunque no ha tomado los hábitos. En el resto de los casos el convento es una forma de huida de la señora (Lucenda o Ysiana), o un modo de reprimir la consumación del amor (Señora del Proceso). Un ejemplo aparte es el de la Eª de la Triste deleytación que toma los hábitos por no verse cumplido sus deseos de casar con su amado. El enamorado opta por hacerse monje, pero se vislumbra que los amores no han llegado a su fin.

La compresión y formulación del sentimiento del Tratado e dispido contrasta aún más si lo comparamos con el Siervo. En esta obra se dan armas contra el amor. La escritura se convierte en un medio de penitencia y expurgación de la falta. Su objetivo primordial es la huida de la desesperación y la recuperación de la conciencia moral[39]. En cambio, el texto de Fernando de la Torre viene dictado por el despecho, como la epístola ovidiana o el Corbaccio de Boccaccio. No hay aturdimiento moral ni se cuestiona el carácter totalizador y destructivo del sentimiento. El protagonista-narrador busca la causa de la traición. Presupone que la dama ha aceptado una nueva recuesta, y se dispone a quejarse e infamarla. La reconciliación se ve imposible, "ca muchas vezes la reprehensión clara ronpe la vergüença que está dubdosa, e non ay alguno que tema lo vysto, que la vergüença se pierde quando es publicada" (184). El poema final remarca las divergencias profundas con la ficción sentimental. Ironiza sobre la condición religiosa y moral de la señora y su entrega amorosa: "non soys meresçedora/ de ser amada e amar,/ y tractar/ por amores vos señora,/ mas sólo por ser profesa/ en logar que es defendido/ vos soltadme vna promesa,/ suéltovos lo prometido" (186). Y acaba por otorgarse y otorgar la liberación para irse a amar a otra parte: "desde aquí vos dó liçençia/ y fazedme leçençiado.// Que ame por do podiere/ donde viere,/ y amad donde podréys,/ y quiera a quien me quisiere,/ sy lo valiere,/ y quered a quien querréys" (186-87). Como vemos, este enamorado nunca pierde el sentido de la realidad. La señora, merecedora de cualquier daño y ofensa, tendrá "nonbre de buena" (187). El, ya desahogado, se resarcirá del sufrimiento yendo a otros brazos que le otorguen eso que a la señora daba "graue desmayo" (184).

1.4.2.2.-El "Triunfo de Amor" (1470-87) de Juan de Flores

Este texto es un "breve tratado" que versa sobre "la caída y fortuna d´este Dios de amores, ante que diga de sus felicidades" (73)[40]. En la obra no existe intriga amorosa sentimental, como ha observado Grieve (1980-81)[41]. Es una "carta de apercevimiento" (176) a las damas castellanas para informarles sobre la nueva ordenanza de Amor. La fábula alegórica recuenta cómo Medea resucita a los caballeros, señores y damas que sufrieron tormentos pasionales para tomar venganza de Amor. Cercado por la rebelión de sus vasallos, Amor se refugia en un reino fiel y leal, el persa. El conflicto se resuelve por medios legales. Amor se defiende de las inculpaciones de Medea. Un tribunal mixto, compuesto por doce amantes vivos y doce muertos, lo juzgan y lo condenan a muerte. Mas, como es dios, le dan la posibilidad de elegir la forma de cumplir la sentencia. Amor se autoinmolará en el fuego ponzoñoso, pero tras haber libertado a toda la humanidad de su servidumbre en el plazo de un año. El aborrecimiento, la tiranía, los robos, las guerras y las muertes son las consecuencias de este "mundo trocado". El rey de Persia, cabeza de los amantes vivos, envía cartas de llamamiento a todos los reinos para evitar el cumplimiento del veredicto. Entre ellos a Castilla, con dos embajadores sobresalientes, Johan Rodrígueç del Padrón y Macías, a Francia, Borgoña e Inglaterra[42]. Llegado el día Amor sale en un carro triunfal con sus dos caras, una alegre y placentera, la otra triste. El auto desemboca en el enfrentamiento armado entre las huestes de los enamorados vivos y los muertos. Vencen los vivos y Pantasilea pide perdón a Amor. Ahora bien, no se restaura el orden pasado. Amor concede una merced a las mujeres, que fueran ellas las que "requiriesen a los hombres"

(163). El rey de Chipre alega que Júpiter "nos dio poder sobre todas las cosas criadas, y especialmente sobre las mujeres" (163), mas sus quejas son desoídas. El encono y soltura de las mujeres en solicitar no se hace esperar:

> Y después que el día todas las calles pasaron, y ellos en las ventanas poniéndose y quitándose como lo suelen hazer encerradas donzellas, y las damas mirando a unas parte y a otras con ojos más sueltos que el más ventanero galán los truxo jamás en corte. (172)

La ley nueva, sin embargo, no satisface a todos. Algunos quedan sin pretendiente y se ven abocados a "ayuno abstinencia, mal su grado" (173). Las victorias de las mujeres se suceden porque eran "sus razones y motes tan dulces, que no había hombre que se les pudiese defender ni amparar" (174). Los varones, entre tanto, abandonan los hábitos religiosos y andan retraídos llorando la pérdida de su virginidad. El narrador acaba declarando el propósito de su relato. Se erige en pregonero de "las bulas e despensación" (176) de "nuestro Santo Padre de amor" (176) en Castilla. Aunque sus damas son "más fuertes que otras mugeres de domar, y más retraídas y esquivas para obedescer" (176), deben cumplir el ordenamiento bajo pena de excomunión y grandes maldiciones[43]. Patricia E. Grieve (1980-81) ha puesto de manifiesto las técnicas narrativas y temas, "a general contrast of symmetrical, balanced narrative and a series of radical thematic reversals" (30). El Triunfo potencia los mecanismos de la ficción por medio de la indistinción entre mundo alegórico y realidad, entre vida y literatura. Y guarda aún otra nota cara a los escritores de prosa sentimental, la hibridación de tradiciones literarias. Grieve considera que "perhaps it is a literary

exercise meant to delight the reader or listener by its variety of styles and levels of diction" (37). Un juicio que es extensible, *por otra parte, a toda la ficción sentimental. En el texto* se reiteran los temas habituales de Flores[44]. Podemos mencionar tres de ellos:

1)El conflicto de papeles de los sexos que se resuelve con el mañido mundo al revés. Tal y como había previsto Torrellas en Grisel y Mirabella, las mujeres heredan con nuevos bríos el oficio del hombre. Constituye un medio irónico y burlesco de dar respuesta a la movilidad y aspiraciones de la mujer cortesana de la época, y al miedo del varón por el poder oscuro de una mujer que toma conciencia de sí misma. Flores no zanja este problema de modo trágico, como en el caso de Fiometa y Mirabella[45]. Muestra, para la mofa general, el intercambio de papeles en el amor sin que afecte a la formulación cortesana del sentimiento (infra, III, 1.4.5, 2.2.6, 2.2.7 y 2.3).

b)La resolución de un conflicto por medio de un castigo ejemplar, pero inclemente y ajeno a los intereses generales, acentúa las fisuras en todo el tejido social. El "feo caso" dinamita el sistema social e intitucional heredado, y pone de relive la ferocidad de los tiempos modernos (infra, III, 2.1.2, 2.2.6 y 2.3.5). La aplicación del derecho, por tanto, es principio del desorden de la comunidad al aplicarse sin el comune consilium y sin tener en cuenta la publica utilitas. El debate judicial es un medio de indagación de la naturaleza humana. Pero el tratamiento universalista y filosófico de los conflictos, olvida la realidad y provoca desajustes que se saldan con la violencia.

3)La reflexión crítica sobre las costumbres nuevas y usos sociales antiguos, con evidentes resonancias políticas, mas

situándose en un espacio imaginario y lejano (infra, III, 1.5.4 y 2.3.3). En ningún caso se consagran los valores nacientes ni se resuelve la disonancia entre los ideal y lo real. Sólo se produce una doble subversión del orden. A través de la desaparición del amor en el mundo muestra la quiebra de la virtud, la nobleza y la verdad, reconstruida, al fin, por el enfrentamiento armado. El mandato de recuestar las mujeres a los hombres ocasiona también un "mundo al revés". Una determinación, si cabe, más retrógrada que la ya existente. Condena a los sexos a la incomunicación, y advierte sobre el carácter social de las únicas virtudes asignadas a la mujer, la vergüenza y bondad. El Triunfo presenta la cara complaciente y burlesca de esta mutación; el GG, la cara trágica y ética.

La epístola a las "ennamoradas dueñas" es el marco narrativo que engloba "los casos tristes" (73) que relatará el autor ficcionalizado. Como Grimalte toma el "oficio de trotero" (74), pero para ir a Persia en busca de "novelas por que por oírlas os gozéis" (73)[46]. La organización textual tripartita, la técnica de desarrollo argumental de la intriga -la concentración narrativa y la amplificación mediante secuencias-, y la disputatio entre Medea y Amor, como centro estructural, reiteran el esquema compositivo del Grisel y Mirabella. La narración "auctorial" de un testigo presencial de los hechos da trabazón a las distintas partes retóricas empleadas[47]. Aúna narración y discurso teórico-discursivo sobre el amor. Los debates, discursos razonados y epístolas son las formas escriturales empleadas para la presentación de la escena[48]. Explaya múltiples formas de narratio retórica, forense, tanto deprecatoria como expurgativa, deliberativa, judicial y epidíctica. A estas formas de oratio se suma la

preceptiva de las artes dictaminis para las epístolas. La elocutio responde al ideal retórico de la prosa de la segunda mitad del siglo XV. El estilo elevado y ornado contrasta, una vez más, con la prosaica materia que desarrolla[48].

1.4.2.3.La "Repetición de amor" y los géneros de enseñanza medievales

Luis Ramírez de Lucena compuso la obra hacia 1496. Apareció publicada junto al Arte de axedrez, texto dedicado al príncipe Juan (+ 1497)[50]. La Repetición de amor (Repetición) pertenece al género pedagógico de la repetitio, que acabaría por asimilarse a la disputatio escolar[51]. Adopta el esquema retórico de la relectio y sigue el ordo legandi[52]. Pedro M. Cátedra (1989: 140) considera que Lucena hace una parodia de los ars amatoria y de los géneros de enseñanza medievales. Hay numerosos signos que revelan el tratamiento burlesco de la materia: toma como texto legal y autorizado las Coplas de Maldezir de Torrellas; perora ante un público femenino y bajo la presidencia de Cupido; y parafrasea una comedia humanística, la Historia de duobus amantibus (Historia), que fue objeto de mofa en los ambientes salmantinos (126-141)[53]. Es indudable que, como dice Cátedra, se trata de "un ejercicio más perteneciente a la literatura efímera de carácter humanístico y humorístico" (133). Pero el repetidor *no pretende hacer un relato novelesco sentimental, sino* un tratado didáctico y de carácter ficcional para reprobar el amor vicioso a partir de la fusión, no siempre feliz, de las diversas formas amorosas medievales. El principal escollo que presenta la tesis de Pedro M. Cátedra, como la de Gómez [1989], es engoblar todos los textos medievales que versan sobre el amor bajo un marbete común, las "artes de amores". Así, la Repetición es

equiparable al Libro de buen amor, la Historia de duobus amantibus, la Cárcel de Amor, la Celestina, o la Penitencia de amor.

La obra de Lucena responde al modelo de escritura de las repeticiones paraescolares que se introdujeron en la vida cortesana de fines del XV, y que será retomado por Escrivá para su Veneris tribunal (Gómez, [1989]). Presentan numerosos rasgos en común: la pedantería, la seudoerudición, el virtuosismo retórico, la concepción del texto como sciencia de naturaleza escolar, la yuxtaposición de trozos retóricos y el alarde intertextual. La Repetición es un texto teórico-discursivo que se compone de diversas piezas retóricas débilmente amalgamadas[64]. Plantea numerosas quaestiones que sirven a un doble propósito, doctrinal y retórico. Se inicia con un Epigrama laudatorio y en latín de Francisco Quiros a Lucena. Tras la salutatio formal, viene el "preámbulo". El autor presenta el texto como un servicio a la "muy noble señora" (40), y explaya los tópicos habituales del principium. Le sigue un exordium dirigido a las "preclarísimas señoras". El orador plantea cuestiones generales, el loor de la pudicia femenina, y la definición de la virtud, único bien perdurable que endiosa al hombre y le otorga la segunda vida. Pasa a continuación al lemma o textum. El Maldezir del archimisógino Torrellas sirve de base a su "desenvoltura", ajustada a las "scientíficas letras" y presidida por Cupido. Hay un destinatario añadido: los prudentes y doctos varones. El razonamiento y deliberación se interrumpe para dar paso a una interpolación. El narrador "auctorial" cuenta sus males amorosos, pero haciendo una paráfrasis inconclusa de la Historia de Piccolomini. A través de este casus positio plantea nuevas cuestiones, la mayor parte integradas en la fábula amorosa de Piccolomini. La disertación

sobre la omnipotencia de Amor y las insignias y atributos de Cupido[55]. La repetitio continúa con una disquisición sobre las llagas del amor y los medios de liberación, vertebrada por el Tratado de cómo al hombre es necesario amar (Tratado)[56]. Se abre, entonces, una nueva parte estructural: los notabilia. Reitera que sigue el orden de los que repiten y torna a los primeros versos de Torrellas y a sus receptoras. Las notae simplices son diversas pero desarrollan un sólo tema, la reprobatio amoris, tomando como base el De amoris remedio de Piccolomini (Vigier, 1979: 173-76). La disquisición sobre el libre albedrío, eje de la afirmación de la razón y dignidad humana, y la definición de las virtudes sociales lo conducen a la disputa abstracta entre la virtud y el vicio. Este juego de oppositiones prepara la censura del amor lujurioso a través del vituperio del objeto de deseo, la mujer. Enumera los similia o textos autorizados que facilitan la resolución de las quaestiones. El amor es entendido como deseo de ayuntamiento con "fenbra plazentera" que, como en la Historia de duobus amantibus, nace del ocio, del dinero y de la lujuría. El narrador "auctorial" adopta el oficio de médico para remediar a los "encendidos" y "calenturientos" varoncitos de la pasión libidinosa. Nada mejor que una larga explanación misógina y una amonestación a la mujer para que sepa sufrir, guardarse y obedecer. Le sigue la conclusio del texto. Lucena introduce una nueva quaestio, menos controvertida y de gran significado, la polémica de las armas vs. letras, el caballero vs. clérigo, aduciendo que busca las causas por las que las mujeres los aman. Vence el hombre de armas, esforzado, casto, libre, virtuoso y amigo de la gloria, aunque reconozca que su padre fue "prothonotario". Remata la obra con el "Fin", y una peroratio del Bachi-

ller Villoslada. Pide los favores para el autor y su señora, y confiesa su inferioridad artística (excusatio). En la peroración el bachiller pone de relieve la excelencia de Lucena, el "culmen de los trovadores", y recuerda los género empleados, la "ymitación o desenvoltura", para la disposición y estilo de la materia, y la "sátira", para el loor de las señoras y corrección de las malas.

El estilo del texto responde al ideal de prosa doctrinal escolástica (Morreale 1955-56). Proliferan los razonamientos falaces, silogismos, anfibologías y numerosas sententiae tomadas de compilaciones sapienciales y florilegios. El ritmo de la prosa se reposa en miembros contrapesados que desarrollan el pensamiento a través de parejas simétricas y contrapuestas. Junto a los períodos envolventes, a menudo, laberínticos, hace alarde estilístico mediante enumeraciones demostrativas. Cualquier lector que se acerque al texto podrá hallar abundantes ejemplos de su finura estilística y delicado pensamiento.

La historia sentimental que presenta la Repetición es un mal calco de la Historia de Piccolomini. Descontextualiza la fábula en favor de la invectiva del De amoris remedio, y es incapaz de comprender la psicología de los personajes y la ironía ética de su autor. Lucena aparece como narrador-protagonista en el proceso de invención. Presenta un amor furioso nacido de la fama de la señora, y reconfirmado por el conocimiento de su disposición angelical. Tras el retrato retórico de la amada, busca una "madre mucho amiga" para que lleve su primera carta. La señora muestra su cólera y la aterrorizada vieja cae de bruces en la escalera. En su huida pierde la carta y la señora, en soledad, lee la carta. La alcahueta da falsas esperanzas al enamorado. Mientras

tanto, la amada le envía una epístola en donde le advierte que guarda esos frutos para su marido. Lucena torna a escribirle remarcando que es un "desamparado extranjero" que desconocía la condición de la vieja, y le solicita un encuentro. La señora responde aludiendo a sus muchos servidores y lo baldío de sus pretensiones. En este momento queda interrumpida la "repetición".

El caso de experiencia de Lucena es un fracaso artístico. Funcionalmente sirve como pretexto para introducir un cuerpo doctrinal mañido en torno al amor y a la mujer. La Historia de duobus amantibus sufre un proceso de mutilación y expolio. Prevalece la visión del amor hereos y de la mujer presente en el De amoris remedio, una obra de gran difusión que apareció editada junto a la Historia (Vigier, 1979: 173). Lucena separa los comentarios abstractos sobre la condición del ser humano y la pasión de la trama narrativa, y altera los sentidos de la forma artística. El escritor va diseminando en su texto los materiales doctrinales de Historia de duobus amantibus para responder a dos preguntas: quid est amor? y quid est mulier?. La disconfomidad entre los "autos de luxuria" y los viejos; la deshonestidad de las damas ricas, ociosas y corteses; y el poder del amor son los tres núcleos temáticos. Pero no menos importante es el tratamiento de la fábula amorosa. En la obra de Piccolomini la aegritudo amoris hace mella en Lucrecia aún antes que en Pánfilo y con mayor intensidad (o sinceridad). La pasión ilícita la convierte en una dama ventanera que levanta las sospechas, y, tal vez, como dice el narrador, los celos del César. Ella será también la que mueva las primeras piezas para el encuentro porque "la naturaleza allá es donde cada vno biue a su plazer" (39). Postpuesto su honor y el débito conyugal, comunica su pasión a un

servidor anciano de su esposo, Sosias, que trata de guardarla de la deshonra. Lucena, en cambio, se centra en las alteraciones del protagonista y cómo alquila los servicios de la alcahueta. Bien distinto es también el tratamiento de la tercera. Pánfilo busca una alcahueta experimentada que ejerce su oficio con desfachatez y maestría. Tras ser "acoceada y escopida muchas vezes" (46) por Lucrecia, "dezía consigo: "Agora quieres, que muestras no querer"(47). Al llegar a la casa de Pánfilo cambia las circunstancias pero no el fondo: "quando le di tu letra, muy alegre la recibió, y mil vezes la besó: no dudes que luego te escreuirá" (47). Las epístolas en la Repetición y la Historia son casi idénticas. Pero Lucena interrumpe un proceso epistolar que desemboca en una primera noche de amor, y una aventura amorosa que termina con la muerte de Lucrecia y la boda de Pánfilo con una virgen rica y hermosa.

Piccolomini, Torrellas y el Tostado sufren una lectura empobrecedora. Lucena yuxtapone múltiples discursos retóricos, pero ofrece un significado unívoco y reductor. El cuerpo doctrinal gira sobre tres ejes: la casuística del amor, la condición de la mujer y la dignidad del hombre(-varón). Con ecos del ascetismo sermonario medieval y de la Altercatio de Secundus (Vigier, 1979: 174), hace un alegato contra el amor pasional, centrándose en la naturaleza pecaminosa de esa mujer idealizada en el amor cortesano. Su homilía pone de relieve que sus receptores no son la amada ni las "preclarissimas señoras" sino el hombre docto. La repetitio busca la consabida "reprehensión de locos amadores" mostrando, como Piccolomini a Mariano Sozino (Historia) y a Hippolyte (De amoris remedio), cuántos males se esconden bajo el amor. Para Pedro M. Cátedra, Lucena no escribe un tratado misógino sino que

trata de "caracterizar en su faceta ética al individuo" (139)[57]. Tengo serias dudas sobre esta afirmación, así como de su interpretación del texto como mera parodia. Lucena, al igual que Boccaccio, pone a la mujer de pantalla para defender unos intereses espúreos. Desarrolla con minuciosidad los caracteres execrables de las señoras y, una vez más, el loor queda reducido a una mera declaración de intenciones. El medio, por tanto, que emplea para acercar a los hombres a los valores y bienes espirituales es la sátira menipea. El cariz misógino del texto y su grado de importancia para interpretar la Repetición lo reconfirman los modelos de los que se vale, entre otros, la 5ª Sátira de Juvenal, la Altercatio, el PseudoAristóteles, y el Corbaccio de Boccaccio (Matulka, 1931b, Ornstein, 1954: 5-32 y Vigier, 175). En el Corbaccio Tiresias ofrece la curación de las pasiones mediante dos vías interrelacionadas: el envilecimiento y mengua de la mujer por la escritura, y el discurso abstracto sobre la virtud[58]. La mujer vuelve a ser definida como hominis confusio y animal imperfectus, la fuente de toda miseria humana. Sin duda existe una carga burlesca en la repetitio, mas también se impone una lectura moralizante partiendo de la ética aristotélica y escolástica, y del pensamiento naturalista universitario. El amor es una passio humana que engendra daño cuando se busca la delectación carnal y profana. El autor narrativizado, convertido en jurista, médico y ejemplo negativo, demuestra que el amor es ajeno a la virtud y la razón. Corrompe la naturaleza del fuerte varón y quebranta las leyes humanas y divinas. La cupiditas es una enfermedad (aegritudo amoris) que se resuelve por la locura o la muerte[59]. En esta concepción la mujer se convierte en un blanco perfecto porque en el amor cortés llega a ejercer unos

derechos inadmisibles en una sociedad de prevalencia del hombre, el poder, la osadía y la fuerza. Son, una vez más, los presupuestos de la literatura didáctica-moral: sólo se le reserva a la mujer la posibilidad de gloria por conservar su honor, en tanto el hombre, desengañado de los frutos del amor y de la degradación que le supone unirse a la flaca y perversa mujer, debe cultivar sus potenciales intelectuales para llegar a la fama y la gloria eterna. El matrimonio, como en Capellanus o en el Tratado de cómo al hombre es necesario amar, es una solución *in extremis* para evitar la fornicación.

1.4.2.4.-"La coronación de la señora Gracisla" en relación con un "roman" francés, "Le Roman de Jehan de Paris"

La coronación de la señora Gracisla (Gracisla) es una obra anónima que no ha despertado el interés de los críticos[60]. Aunque resulta chirriante la inclusión de este texto en el género sentimental, Whinnom (1979b: xxxiv-viii y 1983: 68) subrayó algunos puntos de contacto y la introdujo en su Critical Bibliography. Confío que con mi investigación empiece a romperse la inercia en los estudios. El texto guarda aún muchas claves que deben ser desveladas. Tras un breve resumen del contenido, analizaré la construcción de la materia, la regulación de la información,y la imbricación de la obra con Le Roman de Jehan de Paris[61]. La fábula comienza como si de un cuento se tratara (cf. el Grisel y Mirabella)[62]. "En Francia era un rrey" (6) que, enamorado de Berilda, desoía las propuestas de matrimonio que le recomendaba el Consejo. Para demostrar la excelencia de su señora el monarca organiza una suerte de concurso de belleza y cortesanía en París. Invita a las más bellas y donosas mujeres del universo, islámicas y cristianas, con sus defensores. Entre las

miles de participantes destaca Gracisla, una dama castellana. Tras numerosas pruebas es coronada y regresa triunfal a España donde "el rrey y toda su corte la salió a recibir, y fizieron muy grandes fiestas" (45). El narrador termina la obra advirtiendo

> que en Castilla no ay tan poderoso señor que dignamente en casamyento la merezca. Pienso que algún rrey o duque estrangero la algún rrey o duque estrangero la lieve, porque aquélla allá resplandezca y aquá sin ella quedemos todos en tinieblas, desseosos de su preciosa vista.(45)

En el texto predomina la narración propiamente dicha, los pasajes descriptivos y el estilo indirecto narrativizado, el más distante y reductor. Lo más destacable son las largas tiradas de versos. Las cincuenta coplas cancioneriles se emplean para el elogio, realizado tanto por los campeones como por las damas, para dictaminar la sentencia (a cargo de dos autómatas, Fama y Fortuna) y coronar a Gracisla. La estructura es de una simplicidad extrema y muy acorde con el tema: el encomio de una dama casadera de alto linaje. Los elementos formales de contenido se sitúan en torno a un acontecimiento central, la coronación. Se compone de las siguientes partes:

a)Prólogo epistolar. Un amigo solicita al futuro narrador que le cuente los grandes festejos en que se evidenciaron las gracias de Gracisla y su partido. El escritor busca un doble objetivo con su relación: la fijación por escrito de una vida digna de rememb-ranza y el aprendizaje de la virtud para los lectores.

b)El desarrollo de la trama novelesca.

b.1.Presentación del "feo caso" y convocatoria del concurso.

b.2.El certamen de belleza en París con sus magníficos

festejos ocupa el centro estructural del texto. Se compone de tres unidades secuenciales en donde se presenta el proceso de glorificación de Gracisla y el bando castellano. El boato y los diversos juegos lúdicos aparecen descritos en sucesivas escenas que se asemejan a los cuadros de las representaciones teatrales medievales.

b.2.1.El paseo triunfal de Gracisla y su séquito por las calles parisinas inicia los divertimentos cortesanos durante un mes. Este núcleo se compone de cuatro juegos: las justas, la sala del rey francés, el torneo en la plaza pública y los versos laudatorios de los defensores, que determinan el veredicto del tribunal.

b.2.2.La coronación de la señora Gracisla es el punto culminante de la narración. El relator se detiene en la descripción de la rica sala de los alcázares de París y las coplas encomiásticas de todos los participantes.

b.2.3.El triunfo se legitima y apuntala con otra serie de divertimentos. Durante dos meses continúan los regocijos aristocráticos, entre los que destacan la caza del unicornio, la sala de Gracisla y su ostentosa despedida.

b.3.Propuestas matrimoniales y recibimiento de la coronada en España.

c)Epístola conclusiva: "El auctor torna a la carta que recibió de su grand amigo" (46-47).

El narrador se identifica con el autor abstracto del prólogo. Durante el discurso aparece como testigo presencial de los hechos. Recurre a menudo a la primera persona narrativa para reforzar la veracidad de una historia que resulta por momentos poco creíble. El relator tiene un afán partidista desmedido.

Establece una relación maniquea de oposición entre el bando castellano y el francés -el rey y Berilda frente al consejo y al propio pueblo-. Equivoca cifras y llega a aportar datos inverosímiles, por ejemplo, el intento de soborno del tribunal por parte del rey. Keit Whinnom (1979b) hizo notar que la obra puede ser leída como un roman à clef (xi-xxxiv). Aunque sus hipótesis sobre la fecha y los posibles personajes reales no acaban de convencerme, acierta al señalar la base histórica del texto. El "feo caso" parece referirse a la ruptura del compromiso matrimonial entre Margarita de Austria, hija del emperador Maximiliano I y después esposa del príncipe Juan (1497), y Carlos VIII (1470-98 [1483-98]). Según Santa Cruz (1951: 80-81), Margarita estaba en Francia desde 1481, cuando contaba sólo cuatro años. Ana de Francia preparó durante su regencia la boda de su hermano con Ana de Bretaña, casada por poderes en 1490 con Maximiliano de Austria. El matrimonio fue efectivo en 1491 y dio origen a numerosas cancioncillas populares (Whinnom, xii)[63]. A la muerte de Carlos, su hermano Luis XII (1462-1515 [1498-1515]) le sucedió en el trono y reafirmó la alianza casándose con la viuda. El territorio independiente de Bretaña quedó incorporado a la corona francesa después de la boda de Claudia y Francisco I[64]. En la obra también se dibuja el deseo del viejo rey inglés por casar con Gracisla. Whinnom considera que se trata de Enrique VII (1457-1509 [1485-1509]), último representante de los Lancaster y viudo de Isabel de York en 1502 (xiv-xviii). Sus gestiones matrimoniales con Juana de Nápoles lo llevan a fechar la redacción del texto entre octubre de 1505 y septiembre de 1506. El escritor pretendía "ensalzar la belleza, la virtud y la 'discreción' de Gracisla que se suponía iba a ser reina de Inglaterra" (xxii). Es sabida las

importunaciones de Juana la Vieja en 1499 para casar a su hija, viuda de Ferrante I (1496), con Fadrique, duque de Calabria (Santa Cruz, 1951: cap. xliv, Antonio de la Torre, 1959 y Fernández Murga, 1959: 185 y 192-93)[65]. Pero la alianza anglo-española seguía cimentándose en el matrimonio de Catalina con Arturo, y después con Enrique VIII (Whinnom, xiv-xv). Los festejos celebrados para recibir a la española en Londres (noviembre de 1501), y las celebraciones organizadas tras la boda por Enrique VII parecen haber influido en el mundo cortés representado en Gracisla. Pero, también, pueden citarse otras fiestas históricas, como el recibimiento de Margarita de Flandes y su corte en Burgos y Valladolid en 1497, o las justas y torneos hechas a los embajadores del rey de Romanos y su hijo Felipe en 1496 por la doble boda, Felipe-Juana y Margarita-Juan (Santa Cruz, 1951: cap. xxxv y Alenda y Mira, 1903: 12-13).

En la obra hay algunos datos históricos contradictorios que dan lugar a un peligroso juego de hipótesis. Ciertas argumentaciones de Whinnom (1979b) resultan bastante endebles. Considera, por ejemplo, que la queja del monarca español por no haber conocido antes a Gracisla (9) sólo tendría sentido si el rey estuviera casado con Germana (xiii-xiv)[66]. Su hipótesis sobre Juana de Nápoles tampoco solventa las noticias contradictorias sobre el origen de Gracisla[67]. El narrador dice que la dama es hija de "uno de los principales señores de Espanna" (9), pero en la copla de Briselda se explica que proviene de "altíssimos rreyes de espanya" (30). Con la sabiduría que lo caracteriza Whinnom percibe que en algunos momentos de la narración la realidad se impone a la ficción (xxi). No es menos importante que si bien es cierto que el rey inglés desató una política matrimonial al

enviudar (1502), sus negociaciones con la corona española comenzaron en 1488, dos años después de su boda con Isabel de York. En Gracisla su imagen queda completamente desfigurada. El relator lo presenta como un miembro más de esa reunión extraordinaria. Mas en las páginas finales declara que el rey, "pensando casar con ella, le envió quinze trotones cargados con cient marcos de oro y seyscientos de plata "(45). Tampoco creo que haya que esperar a la celebración del convenio de Blois (o mejor tratados, marzo de 1506) para que los monarcas de Francia y España se hicieran "hermanos de armas" (Whinnom, xiv). Santa Cruz (1951) explica que Carlos envió a sus embajadores a Barcelona porque tenían miedo de la amistad de los Reyes Católicos con Maximiliano y Enrique VII. Le ofrece "graciosamente" el Rosellón y le propone que "quisiesen ser sus amigos, dexadas otras amistades" (71). El rey español y su consejo deciden "estar suspensos hasta ver en qué parava la amistad con el rey de Francia" (71). La resolución se produjo en 1493 cuando firman las paces y deciden ser "amigos de amigos y enemigos de enemigos" (88). Esta amistad creó no pocas oposiciones. Santa Cruz critica los acuerdos secretos de los monarcas sobre Nápoles porque se perdía "lo que con tanta sangre de la Casa de Aragón se avía comprado. Y así nadie sabía en qué avían de parar las intenciones secretas de los reyes, y tratos en que andaban" (72). Por todo lo expuesto considero que no sólo ha de ser revisada la adscripción genérica de la obra, sino su fecha y personajes históricos. La datación podría adelantarse si se confirma, según ha defendido Gwara (1988a), la autoría de Juan de Flores. Y aun hay otra posibilidad que apuntó Round (1981), y que a raíz de mis investigaciones se hace más firme: la de que Gracisla sea Juana la

Loca[68]. Para ambos objetivos voy a realizar un estudio comparativo entre Le Roman de Jehan de Paris y Gracisla.

El argumento de Jehan de Paris, roy de France es muy sencillo. El rey de Francia restablece en el trono al débil monarca español. Para agradecerle su ayuda el rey y la reina de España acuerdan casar a la infanta española con el Delfín. Cuando la princesa cumple quince años los monarcas españoles olvidan su promesa, y preparan los esponsales de su hija con el rey de Inglaterra. Éste se detiene en París camino del reino castellano. La princesa Ana se entera de su misión y recuerda a su hijo Jehan el antiguo compromiso. El rey decide reclamar sus derechos, pero se disfraza de hijo de un rico burgués para casar con la heredera por voluntad propia. Las abundantes riquezas y su ingenio logran rápidamente conquistar el amor de la doncella. La obra termina con la boda feliz de la pareja. Como expresa Carmona (1983), "es una aventura de engaño (disfraz), ingenio (unos acertijos que plantea el rey francés) y sorpresa (fastuosidad del burgués)" (376).

Gracisla y Jehan de Paris son dos crónicas palaciegas cargadas de consignas político-sociales. Wickersheimer (1923: viii) sitúa la escritura de Jehan de Paris entre noviembre de 1494 y principios de diciembre de 1495[69]. Remite al conflicto entre Maximiliano y Carlos por la boda con Ana[70]. Pero la protagonista del texto no es otra que Juana la Loca, casada por poderes con Felipe en 1496. La preparación de los esponsales (1483-91) entre Carlos y Ana coincide, además, con la fecha de escritura de algunos textos de Juan de Flores. No voy a entrar, sin embargo, en especulaciones acerca del escritor de Gracisla y su supuesta impericia (Whinnom, xxxiv-xxxix). Me intriga, no obstante, el hecho de que

sea una obra anónima, máxime si se tiene en cuenta que era una práctica inusual en la época, excepto en las obras escabrosas y burlescas (xxxviii). La falta de autor es aún más llamativa porque, como explica Whinnom, sería bobo que no esperase recompensa por el escrito (xxxviii). Pero tampoco Jehan de Paris aparece firmado y, sin duda, su escritor sería un funcionario cualificado al servicio de la corte francesa (Wickersheimer, vii-xx).

Gracisla puede ser entendida como una respuesta a los planteos de Jehan de Paris. De nuevo, un rey es puesto en entredicho como gobernante justo, dador de paz y bienestar a su pueblo[71]. El pecado del monarca francés nace de una transgresión doble: la política, en cuanto que antepone sus deseos a la razón de estado-; y la social, ya que quebranta la estabilidad del tejido social al modificar el orden jerárquico y la tradición -casamiento entre iguales y aconsejado por los barones del reino-. A pesar de que el narrador subraya la omnipotencia del amor el texto, postula la necesidad de los monarcas de realizar una boda conveniente[72]. Gracisla se presenta en París para provocar la "desordenada envidia" (16) de las otras damas y arrancar proposiciones matrimoniales de todos los príncipes y reyes. Los pequeños nobles también desean estar bajo señorío pero, como explica el narrador, lo tenían que encubrir secretamente. Al final, el rey francés queda desacreditado porque no logra casar "sin vergüenza [...] pues que a los reyes conviene antes beldad y virtudes que generosas mugeres" (7)[73].

En Jehan de Paris también hallamos un partidismo a ultranza del narrador. El amor no se anota como un deseo vicioso sino como una premisa indispensable para el casamiento. Jehan ensombrece a

todos los varones por su desenvoltura y gentileza. Esto es difícil de creer si tenemos en cuenta la descripción de Carlos que realiza Santa Cruz (1951): lo apodaban ""el Cabeçudo", a causa que hera muy feo y mal dispuesto, y tenía la caveza muy grande a respecto del cuerpo" (69). Busca despertar el amor venéreo de la doncella mediante el ingenio y el despliegue de riquezas. Su única norma es la decisión personal: "à l´ aventure si fera il, car si le vouloir m´en prent, je compliray, s´il plaist a Dieu; a aultre chose ne suis je subgect après Dieu, si non a mon vouloir, car pour homme qui vive je ne feroys que a ma voulenté" (38). Cuando Ana decide enviar barones y caballeros a España para hacer cumplir la promesa, el rey alega "si est que le dict roy de l´Espagne la nous octroye, et puis quant nous l´aurons veue, elle ne nous est agreable, ce seroit une aultre grant villenye de luy avoir fait perdre son premier mariage, et, comme vous sçavez, c´est une chose qui doit venir de franche voulenté, car cést une longue chance que mariage" (24). Ana también carece de sentido dinástico: "nul mariage ne se doit faire si les parties ne s´i consentent et qu´elles y viennent par bonne et vraye amour, aultrement il en vient de grans inconveniens" (24-25). El retrato de la princesa española coincide con el de Gracisla: es la más bella, graciosa y prudente de todo el reino. Pero no es un objeto pasivo del deseo del monarca. Demuestra su seducción por el rey francés y goza con prontitud de las delicias sexuales (90-93).

Hay otras cuestiones de fondo, más inquietantes en Jehan de Paris, que deben ser analizadas. La perspectiva que alumbra los dos relatos es la del modo de sentir de los grandes. Sin embargo, existen signos de alteración de la liturgia de valores cortesa-

nos. En Jehan de Paris la visión monolítica de la aristocracia se desquebraja al hacer del dinero la base de estimación social. El rey abre sus tesoros y suplanta la personalidad de un "filz d´ung riche bourgeois" (27) que acaba de morir. El joven es "le plus beau et le plus parfait" (27), mas conquista a la princesa y los grandes con unos poderes nuevos, el del dinero y la astucia. Nadie entiende cómo puede "maintenir ung tel estat" (46) siendo burgués, pero están hechizados por la fortuna que despliega desde Vincennes hasta la entrada triunfal en Burgos. Lleva veinticinco carretas con los utensilios de cocina y otras veinticinco "couvers de damas bleu, qui portoient les robbes et habillemens de Jehan de Paris" (56), e, incluso, regala a las damas y doncellas las riquezas que contienen seis cofres. La princesa española asiste maravillada a este espectáculo de derroche. Se burla de las declaraciones del rey inglés acerca de la locura y necedad del rey francés: " ´Haa!, mon amy´, dit la pucelle au roy d´Anglaterre, ´vous ne nous avez pas tout dit ce que sçaviez de Jehan de Paris´" (55). Y, como en Gracisla, declara: "je crois que Dieu et paradis doit arriver a ceste heure" (57). De este entusiasmo por la opulencia del burgués no se salva ni el monarca español: "Quant le roy d´Espaigne le vit en si hault triumphe, el ne se peut tenir de s´enchiner bien bas en luy faisant la reverence" (75).

En Gracisla se advierten los mismos síntomas de crisis que hemos señalado en Jehan de Paris. Gracisla aparece como una nueva Medea del mundo cortés. Luce su hermosura y alto rango mediante sus costosas vestimentas, la lujosa sala a los dos reyes y el arrojo de sus ricos defensores[74]. La esencia del texto es la vanidosa ostentación del poder a través de los entretenimientos

organizados por el rey francés, Ricardo y Gracisla. Pero, frente a Jehan de Paris, en Gracisla son los bandos nobiliarios los que salen exultantes de honor y valor frente a un mal monarca. Por medio de formas externas y altamente simbólicas (los juegos y divertimentos rituales de la aristocracia) y la coronación de Gracisla, sitúan a cada estamento en su lugar y neutralizan el proceder individual y ajeno a las costumbres del rey francés. En un momento en que la estabilidad del grupo se ve amenazada por la economía monetaria, el ascenso de otros sectores sociales y el centralismo monárquico, el orden se impone mediante la presentación de un mundo sobreorganizado y opulento[75]. La coronación de la señora Gracisla obedece a los caracteres de una "cultura de la expresión" regida por la "estética de la identidad" (supra, 0.2). Los fastuosos ceremoniales y el derroche funcionan, a la vez, como una forma de cohesión e identificación interna del grupo, y son un medio de buscar la conformidad y adhesión incondicional del cuerpo social a los patrones culturales dominantes. Despierta la admiración y sobrecogimiento del público para inculcarles actitudes y orientaciones propias de la ética meritocrática de la nobleza. No hay un desajuste entre ideal y realidad, sino una muestra de interiorización cultural -endoculturización- articulada desde los sectores privilegiados que dominan las instituciones y la mentalidad colectiva. Tal planteo alumbra el mundo novelesco de la Cuestión (infra, II, 2.1.2, 2.1.3 y 2.1.4).

Los dos textos revelan un conflicto dinástico latente, y hacen alusiones, más o menos veladas, a las guerras sanguinarias de los nobles. Jehan de Paris constituye una crónica noticiera y un alegato a favor del rey francés. Los reyes de España prometen casar a su hija, de tan solo cinco años y seis meses, con el

Delfín de Francia para recompensar los servicios de su padre. Esta alianza es aún más sabrosa porque la reina española dice que ya no tendrá más hijos "pource que sommes desja fort sus l´eage" (13). La monarquía española aparece con todas sus debilidades. El rey francés va en ayuda de unos reyes incapaces de controlar a los barones y al pueblo. La infanta sólo contaba tres años cuando el monarca español suplicó a la corte francesa y a su rey que lo socorrieran. El narrador comenta que

> le roy d´Espaigne qui en grans pleurs et gemissemens se gecta aux piez du roy de France. Et tantost le roy de France se bessa pour le faire lever, car incontinant il le cogneut, mais le roy d´Espaigne se voulut nullement lever ne parler ne parler ne pouvoit, mais grans soupirs faisoit, dont le roy en avoit grand compassion en avoit, et tous les barons d´entour luy. (4)

Las muestras de humillación de la corona española son extremas, el rey llega hasta a tumbarse a los pies del rey francés. El monarca francés con sus barones y capitanes y jefes de guerra tienen carta blanca para la resolución del conflicto. Envía misiones diplomáticas a los nobles y una carta al pueblo, pacifica y hace una justicia ejemplar en las ciudades sublevadas y libera en Segovia a la reina y su hija. Sin duda, la guerra civil catalana y castellana, las luchas intestinas de la aristocracia y los graves problemas dinásticos que se desarrollan en el territorio peninsular inspiraron estos pasajes. No es menos significativo que el fin de estos conflictos coincide con el nacimiento de Juana la Loca (1479). Jehan de Paris, sin embargo, es otra obra parcial y tendenciosa. A pesar de que el rey de España sea llamado "beau frere d´Espaigne" (4) y la reina "notre belle seur" (6), hay una animadversión latente. Por ejemplo, el

narrador comenta que los barones franceses se pusieron contentos por ir a España, ya que podían "exerciter en faitz d´armes, car long temps avoit que en France n´avoit eu guerre" (6). Sin embargo, no hay ninguna referencia a la "guerra loca" de los grandes señores durante la regencia de Ana ni a los conflictos con Inglaterra y Austria. Tampoco menciona los problemas españoles con Bretaña (1488-90) ni las aspiraciones frustradas al trono napolitano, una vez devueltos los condados pirenaicos a Fernando (1492).

La contracara de esta visión se puede encontrar en Gracisla. El autor tiene una pretensión básica: hacer que todo el universo, incluido el reino animal, se humille ante la española. A medida que se suceden los cuadros festivos, el rey francés se va volviendo más indigno y bellaco. Así, el narrador no critica los copiosos dones que el monarca español otorga a la doncella -y que incluso lo obligan a abreviar-, ni el gran tesoro que le da su padre [76]. Pero se ensaña con los gastos que realiza el rey francés y lo desacredita al subrayar su ofuscación por un empeño inútil. Respecto a las luchas nobilirias poco puedo aportar. Sólo me pregunto si tendrá cariz simbólico esa brutal competencia de las damas y defensores que se desarrolla en la corte.

A pesar de las metas e intenciones dispares de los dos textos, hay un punto en común: el tratamiento de la figura del rey inglés. Este monarca, "un lindo hombre" (44) en Gracisla y un viejo bobo que acaba burlado en Jehan, es una figura opaca que despierta pocas simpatías. En la obra española no parece ser un buen partido para Gracisla; en la última hoja dejamos al narrador preguntando groseramente: ¿quién se la llevará?. El objetivo del autor de Gracisla parece haber sido logrado: otorgarle un mayor

valor de venta a Gracisla, pero no su fin. Tal vez, la obra se justifique desde el inicio porque ya las negociones estaban rotas.

En definitiva, a pesar de que la figura que puede esconderse tras Gracisla sea la de Juana la Loca, no creo en el rigor histórico del texto. Lo destacable es cómo Gracisla corrobora los sentimientos y deseos altonobiliarios[77]. El certamen proporciona un modelo de vida propio de la ética meritocrática de una nobleza ociosa y competitiva[78]. Busca remarcar y legitimar su status con el gasto sunturio, las luchas poéticas y otros pasatiempos propios de su clase. Pero esta forma de afirmación y reconocimiento deja traslucir que se vive un tiempo de desequilibrio y cambio. Los divertimentos nobiliarios cumplen, en definitiva, una función similar a la que desempeña el sentimiento trágico del amor en la prosa sentimental. El autor, tal vez Juan de Flores, parece ser un miembro del cuerpo de funcionarios cortesanos que se forjó a fines del siglo XV. Dependían del mecenazgo aristocrático y la burocracia centralista en ciernes, y participaban de la misma actitud conservadora ante la sociedad de sus patrocinadores. La pluma halagadora de este posible letrado le valdría a buen seguro un ascenso en la estratificada clase de funcionarios.

Gracisla remite a las tradiciones literarias variadas y ricas que conformaron la producción de obras de ficción en el cuatrocientos. En el otoño de la Edad Media brotan con fuerza dos géneros narrativos: las crónicas o literatura de torneos y festividades y la ficción sentimental (Whinnom, xxxvi-ii). El texto guarda relación con las fructíferas crónicas personales[79]. Elabora artísticamente unos hechos dados como históricos. El

autor retoma algunos de sus tópicos más sobresalientes como la fides oculata, el hincapié sobre la veracidad de la fábula, el exhibicionismo nobiliario en las fastuosas fiestas cortesanas, el retrato literario en que apariencia externa y condición moral forman una unidad o el estilo directo. Frente al cronista, sin embargo, nuestro escritor actúa como un historiador. Hace una selección personal de los sucesos, abrevia la narración y busca el compromiso ético con los grandes señores.

Los hermosos juegos lúdicos son, además, una forma de representación semidramática y efectista de la cultura cerrada de la aristocracia. Es de sobra sabido que el florecimiento del teatro profano está enlazado con la proliferación de diversiones cortesanas. Gracisla constituye una buena muestra de la pasión del hombre medieval por el espectáculo. Como en la ficción sentimental las dimensiones del espacio, claramente acotado, y el lenguaje gestual alcanzan tal protagonismo que aproximan el texto al género teatral[80]. La fiesta en la corte francesa potencia el nivel paraverbal, de gestos y acciones, por encima del verbal, prácticamente reducido a las tiradas de coplas y el relato del narrador. El autor de Gracisla recoge en el texto fiestas reales que pueden ser documentadas (Michel García, 1987: 40-42)[81]. Whinnom aporta numerosos ejemplos (xxii-xxxiv). El narrador trata de no romper el hechizo de este espectáculo dorado. Oculta la tramoya y la compleja maquinaria escénica para ofrecer cada suceso como si fuera un milagro incomprensible. De esta forma provoca la admiración del público y su adhesión al tono de vida noble (Michel García, 1987). La corte francesa de París es el centro por excelencia del divertimento y cortesanía mundiales (36-42). En este escaparete luminoso escudriñamos títulos,

noblezas y dignidades. La grandeza del personaje es proporcional a la cantidad de bienes que logre dilapidar. Esta prosperidad de los grandes linajes esconde los nuevas realidades político-sociales del crepúsculo medieval. Mas también sabemos que los ideales altonobilirios siguen vigentes en el Renacimiento y propician la continuidad de la ficción sentimental (Morreale, 1959).

Asimismo, la obra constituye un elogio encarecido de Gracisla[82], y guarda numerosos rasgos en común con la ficción sentimental, sobre todo, con las producciones de San Pedro y Flores. Whinnom señala algunos puntos de contacto: los nombres literarios, procedentes muchas veces del Triunfo; el prosimetricum; la belleza sobrehumana de Gracisla; los caballeros guerreros que son, a la vez, poetas; las loas a la protagonista que presentan un eco del "Panegírico a la Reina Isabel" del Arnalte y Lucenda; y el marco epistolar (xxxvi-xxxix). Hay otros caracteres que podemos añadir a esta lista: la relación a cargo de un testigo presencial que escribe por mandato de un amigo; el público eminentemente cortesano; la pretensión de dar verosimilitud a la narración, pero potenciando, al mismo tiempo, los mecanismos de la ficción; el mundo novelesco heroico y galante; el embrujo que causa la belleza angelical de la señora; la burda afirmación del "stablismen" de la aristocracia. A pesar de todos estos rasgos comunes, Gracisla no puede integrarse dentro del género sentimental. Participa, simplemente, del fuerte sincretismo artístico de los textos bajomedievales. Desarrolla motivos, formas retóricas, estructuras e ideologías comunes a la prosa de ficción cortesana. Hay razones de peso que abogan por este postulado. No hay ningún proceso de amor de tipo sentimental ni análisis, por consi-

guiente, de los estados psicológicos contradictorios que las leyes enamoradas provocan en los héroes sentimentales. La fábula del texto cuenta los grandes festejos desarrollados en la corte francesa con un triple objetivo: subrayar las excelencias y la preeminencia social de Gracisla, poner en evidencia la desgraciada elección del rey, y asentar el modo de vida aristocrático a través del despilfarro. No existe tampoco una valorización del amor como impulso destructivo y fatal que conduce al quebrantamiento de la integridad del hombre e, incluso, del orden sociomoral. Por el contrario, las nupcias ventajosas son el objetivo último de los enamoramientos que despierta Gracisla y el fin de la escritura del texto. Falta, asimismo, la conceptualización del sentimiento amoroso y la gran riqueza formal de la ficción sentimental. En Gracisla no hay una vivencia trágica del amor, aunque recoge fórmulas ripiosas de la poesía cancioneril, hipérboles sacroprofanas y el juego metafórico de luz-sombra/-ceguera para expresar la belleza de las señoras. En cuanto a los recursos expresivos se advierte la carencia de los claroscuros y ambigüedad de la ficción sentimental. La prosa es poco estilizada y nada polivalente.

El texto, como expresa Whinnom, es original y poco aburrido por "la variedad y por la rapidez de la viva narración" (xxxvii). Efectivamente, aunque con un estilo sencillo y técnicas pobres y reiterativas, el narrador imprime fuerza expresiva al relato. Lo mejor logrado son las detalladas descripciones, tanto del porte y comportamiento de los nobles como de la atmósfera cargada de París. Sin embargo, difiero de la opinión de Whinnom cuando postula que la obra es "casi agenérica". Pienso que se trata de una crónica social de encargo que encierra consignas políticas.

Absorbe elementos de diversas formas literarias y sucesos reales, a menudo, descontextualizados[83]. Su último fin es vender bien un producto, no narrar un suceso amoroso desgraciado a través de epístolas y parlamentos oratorios. Participa, sin embargo, del mismo legado cultural, artístico e histórico que propició la creación y la vigencia -de más de un siglo- del género sentimental.

1.4.2.5.-La "Queja" del Comendador Escrivá

El texto sigue el modelo de los géneros dialogados cancioneriles (infra, II, 2.3)[84]. Entronca con la tradición de los decires franceses y las razos provenzales, cultivados por poetas italianos, catalanes y castellanos. Aúna la prosa para la reflexión y control textual, y las coplas de arte menor para el diálogo y la expresión de los estados anímicos. La Quexa no es sino un debate narrativo que armoniza el diálogo imaginado y alegórico (tensó fingida), la disputa judicial ante Amor (partimen y jeu-parti) y la visión amorosa (dit allégorique). El desconocimiento de la serie literaria sentimental y, tal vez, de los códigos poéticos medievales, ha llevado a considerar este texto como un ejemplo más de sentimental romance. Se olvida que la ficción sentimental se nutre para su construcción temático-formal de los poemas alegóricos y amorosos cancioneriles, y que ambas formas literarias responden a un mundo artístico y cultural básicamente idéntico.

1.4.2.6.-Las "Cartas y coplas para requerir nuevos amores" (h. 1515)

La obra está construida con dos modelos de escritura de indudable importancia en la prosa sentimental: las epístolas y las coplas cancioneriles de arte menor[85]. Mas el pliego es sólo un

manual de retórica amorosa para mancebos galanes (infra, II, 2.4). No existe ninguna intriga novelesca. Su función es pragmática: proporciona una gama de fórmulas retóricas y discursos expresivos aplicables a las fases iniciales de la recuesta amorosa. La impresión de este pliego de cordel es de suma importancia: demuestra la pervivencia formal de la subcultura cortesana en el siglo XVI, y cómo preformó la comprensión del mundo en sectores sociales más amplios y diversificados (infra, II, 2.4.3, 2.8.8; III, 2.4). No obstante, en el Renacimiento hallamos numerosos pliegos sueltos con un estilo y motivos temáticos semejantes a los de las Cartas y coplas.

1.4.2.7.-Otros textos controvertidos: "Penitencia de amor", "Tratado de amores" y "Veneris tribunal"

La Penitencia de amor (Penitencia) y el Tratado de amores presentan un problema muy similar, pero hay una diferencia cualitativa[86]. Urrea reelabora artísticamente dos tradiciones literarias: la ficción sentimental y la comedia elegíaca y humanística en lengua vernácula. En la Penitencia el análisis de la estructura, el tipo de argumento, la unidad espacio-temporal y de acción, los recursos dramáticos, el empleo de epístolas y escenas, la funcionalidad y carácter de los pesonajes y el modelo de seducción indican la prevalencia del modelo de la comedia humanística sobre el sentimental (infra, II, 2.2). La Penitencia no es más que la primera muestra de esa "descendencia indirecta" de la Celestina que formuló, con gran acierto, Whinnom (1988: 120)[87].

Las interrogantes que plantea el Tratado de amores son más difíciles de resolver porque manejamos una copia muy mutilada (infra, II, 2.5). El plan de conquista como eje estructural del

texto, la técnica de seducción, las escenas, la tercería de "una mi grande amiga" y el contraste entre las engoladas epístolas sentimentales y el arte amatorio ovidiano del enamorado remiten a la construcción de la Celestina. Pero la obra emplea tres recursos característicos de la prosa sentimental: la técnica epistolar, las partes narrativas y la relación pseudobiográfica dirigida a un "señor amigo".

El problema que presenta el Veneris tribunal (Veneris) es de signo bien distinto (II, 2.6)[88]. Es una repetitio escolar que imita la estructura de Il Corbaccio de Boccaccio. Pero el sueño alegórico para zafarse de la muerte no revela "el falso placer de las cosas caducas" (Corbacho, 186) mediante la sátira. Desarrolla la cuestión once del libro V de Il Filocolo, y manifiesta su gusto por los dubbi de raíz neoplatónica[89].

NOTAS

1.Deyermond (1993c: 44-47) llamó la atención sobre este hecho.

2.Vid. Cátedra (1983: 23-35) y Gómez-Fargas (1989 y 1992). Redundo sobre esta cuestión en II, 1, 2.1.4, 2.2.2, 2.6.2, 2.7.2, 2.7.5; III, 2.1.1.

3.Para los orígenes de este trasvase, Rovira (1990).

4.Consúltese Teatro y prácticas escénicas (1984), Oleza Simó (1984a, 1984b, 1984c y 1986) y Sirera (1986).

5.Proliferan los estudios acerca de las tradiciones literarias. Vid. Deyermond (1993c y 1993f: 105-18), Rohland (1986), e infra, 3.2.

6.Sin menoscabo de otros trabajos, véase para la alegoría amorosa del Marqués de Santillana, Deyermond (1989); para la tradición penitencial destaca el trabajo de Gerli (1987-88), y el de Waley (1966), Gerli (1980 y 1981a) y Van Beysterveldt (1981) para el papel de la mujer en la cultura cortesana.

7.Sobre terminología, Whinnom (1982b: 44-66), Paredes Núñez (1986), Formas breves del relato (1986), Guinard (1988) y Gómez Redondo (1989). Los trabajos de Faral (1982: 59-60), Jauss (1970), Zumthor (1980: cap. viii) y Ryding (1971) clarifican los géneros existentes en la Edad Media.

8.Zumthor (1978: 22-53, 1980: 77-78, 1989: 9-37 y 325-50); Garin (1984a: 29-71 y 1986: 15-152); y Maravall (1983a y 1984a).

9.Los trabajos de Battaglia (1960), Frappier (1961), Riley (1990) y Michael (1985-86) esclarecen la cuestión del romance y la novela.

10.Sigo la edición de Huerta et al. (1980) para el Proceso de cartas de amores (Proceso). La Quexa y aviso (Quexa) aún debe ser consultada por Val (1956).

11.Vid. Whinnom (1980) e Infantes (1988-89). Lawrance (1979, 1985 y 1988) realiza un buen análisis del pérfil del nuevo lector lego.

12.Hay una abundante bibliografía sobre la historia de este período. Moxó (1969), Gerber (1972) y Beceiro y Córdoba de la LLave (1990) investigan los papeles de la nueva nobleza. García de Cortázar (1980), Mitre (1984), Suárez (1975), Valdeón Baruque (1986) y Pérez (1990) han estudiado en profundidad el período bajomedieval. Sobre la peculiar problemática catalana y valenciana, Batlle Gallart (1973 y 1976), Vilar (1964: 325-430) y Belenguer Cebriá (1976). El siglo XVI ha sido objeto de análisis de Pérez (1977), Fernández Alvarez (1983), Gerber (1972), Chabod (1992), Salomon (1982), Domínguez Ortíz (1985a y 1986), Jover

(1987) y Alcalá *et al.* (1984).

13.Existen magníficas investigaciones acerca de los letrados. Vid. Pelorson (1980), Maravall (1979: 287-93, 1983d, y 1984a: 343-361), Parrilla [1985a: clxxx y nota 105] y Gwara (1988a). Sobre el concepto de metaficción, Gerli (1989).

14.No entro, de momento, en la cuestión de los conversos. Para este aspecto, *infra*, 1.4.4, 2.1.2, 2.2.5 y 2.3.2.

15.Kristeva (1981) trata el problema del mito y la novela. Köhler (1984) ofrece una interpretación social e histórica de la aventura caballeresca. Es, asimismo, imprescindible el conocimiento de la narrativa románica. Carmona (1982, 1983 y 1988) realiza una buena síntesis.

16.cf. Nepaulsingh (1986).

17.Véase, Köhler (1984: 77-102 y 160-207) para la "quete d'identité" y la tensión entre ideal y realidad en Chrétien de Troyes. También resulta interesante el aporte de Bezzola (1968: 47-72).

18.Para la alegoría, Bruyne (1958, II: 355-86).

19.Köhler (1984: 269-98) analiza la relación con el *roman arthurien*.

20.Las investigaciones de Wardropper (1952) y Weissberger (1979-80 y 1984) son imprescindibles para entender la figura del "auctor".

21.Hay otros factores con una clara función estructural y que unifican el género, el tiempo de la aventura amorosa e histórico, el espacio referencial imaginario, ligado a la alegoría y el viaje, la vida psíquica de los protagonistas, la voz narrativa y la concepción cultural del mundo. Realizo un estudio global en la Tercera Parte.

22.Tras la publicación de *Amor y pedagogía* de Pedro Cátedra (1989), crece el desconcierto. El propio autor acoge el *Tratado de amor* de Mena, "una *reprobatio amoris* desde la personal experiencia autobiográfica de un enamorado. Si se quiere un texto más de ficción sentimental que inunda el cuatrocientos español" (156). Bajo su magisterio, otros textos habrán de integrar la nómina de obras sentimentales, ya que todos son muestras del *ars amandi* medieval. El *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* es el primer candidato. Por otra parte, López Estrada (1985) proporciona una obra más al *corpus* sentimental, el *Diálogo entre el autor, un rey y un labrador*, que "presenta una estructura paralela a la de los libros sentimentales, sólo que con un contenido político" (38). Para cerrar este capítulo de imprecisiones tenemos el último hallazgo de Parrilla (1986), *Carta de buena nota* y la *Respuesta de Gómez Manrique*. En conclusión, el que un núcleo semántico o segmento estructural esté presente en dos obras no las hace automáticamente del mismo género. El que *Los hermanos Karamázov* sostenga la intriga de un crimen, no la transforma en una novela policíaca de serie negra.

23.Cito por la edición de Díez Garretas (1983: 169-87).

24.Kohut (1973: 645) estimó que las misiones diplomáticas fueron una vía decisiva de introducción de las nuevas ideas humanísticas en Castilla.

25.Para los datos bibliográficos, Salvador Miguel (1977: 212-18) y Díez Garretas (1983: 13-26).

26.Empleo una terminología precisa, escritor "ficcionalizado", "abstracto" o "implícito", para referirme a una técnica muy frecuente en la ficción sentimental. El escritor aparece en el proceso de invención del relato, adopta la perspectiva del protagonista, e, incluso, actúa como narrador por amor y asume el papel de personaje de la historia. Este autor no ha de ser confundido, como se ha hecho con excesiva frecuencia, con el autor real, histórico. Vid. Lintvelt (1981: 16-22) y Tacca (1985).

27.La importancia de la tragedia, y, en concreto, de las obras de Séneca en la ficción lo estudio en III, 1.3, 1.4, 1.5.1, 2.1.1, 2.2.1, 2.2.3 y 2.3.

28.Los textos de Rodríguez del Padrón los cito por la edición de Hernández Alonso (1982).

29.Empleo para la Sátira la edición de Adão da Fonseca (1975).

30.Sobre la contribución de las cartas ficcionales en el nacimiento del género, vid. Schevill (1913: 115-16), Impey (1980a y 1980b), Saquero Suárez y González Rolán (1984a y 1984b: 11-45). Cito las Heroides por la edición de Moya del Baño (1986), y el Bursario por Saquero y González (1984b).

31.Edición de Rohland (1983a).

32.El "Auctor" de la Cárcel de Amor también aconseja a Leriano que use esos medios para coercionar a Laureola, pero el protagonista los desecha, aunque sólo de palabra, por ser contrarios a gentileza. Edición de Whinnom, 1982a: 150.

33.Edición de Kerkhof (1987).

34.Para las acepciones del término, Gascón (1979a: 75-83), Gerli (1981-82 y 1986), Weiss (1982) y Serés (1991).

35.Edición de Delgado León (1978: 54).

36.Serés (1991) expresa un juicio similar, aunque no me convence del todo su forma de demostrarlo. Vid., III, 1.4.2, 1.5.2 y 2.3.1.

37.Hay ciento cuatro glosas, cincuenta de ellas en el cap. iv, que se dedica a la disputa del "colegio de las virtudes" con el protagonista y el discurso laudatorio de Prudencia.

38.Francisco Ynduráin (1974).

39.Para estos aspectos, infra, II, 2.6.6, 2.8.3.1 y 2.8.11; III, 2.2.

40.Edición de Gargano (1981).

41.Hay poquísimos estudios sobre el texto, vid. Gargano (1981: 9-64) y Grieve (1980-81). Para la fecha, Gwara (1988a), aunque contiene algunos errores tipográficos (Supplement, G52).

42.Este es un dato pasado por alto por la crítica. Revela que Flores conocía a buen seguro los textos de Rodríguez del Padrón.

43.Nepaulsingh (1986: 173-92) piensa que la Cárcel de amor es una epístola apostólica.

44.Parrilla [1985a: cxxiii-cxlii] y Grieve (1980-81 y [1983: 94-138]).

45.Weissberger (1989) piensa que el desorden e inversión sexual supone "a comic transgression of the patriarchal authority" (201).

46.Sobre la delimitación entre "tratado" y "novela", Krause (1952), Whinnom (1982b), Cátedra (1989: 143-59) y Dagenais (1986).

47.En mi estudio empleo diversas categorías para definir el manejo de la información narrativa, las difíciles relaciones entre historia y relator, entre personaje y narrador. Hay dos formas de narración: la heterodiegética, cuando el narrador no aparece como personaje en la historia, y la homodiegética, cuando el personaje es narrador (je-narrant) y personaje (je-narré) de la acción. En el caso de que el narrador sea protagonista estamos ante una narración autodiegética. Hay que diferenciar, así mismo, dos tipos de narrador según el centro de orientación del discurso, el auctorial -la perspectiva narrativa se sitúa en el narrador, dado al comentario y la explicación de la fábula-, y el actorial -el protagonista asume la palabra en el discurso e impone su visión del mundo-. Vid. Lintvelt (1981) y Gennette (1989: 241-327).

48.Véase Gargano (1981: 28-64) y Grieve (1980-81).

49.Consúltese el estudio de Rohland (1989b).

50.Cito por Ornstein (1954). Estamos, no obstante, a la espera de la edición de Jesús Gómez (Supplement 1, H8). Agradezco sinceramente a Deyermond el haberme dado una copia del borrador del Supplemet 1, y su permiso para utilizarlo en esta tesis.

51.Sobre la imitatio como método de formación retórica y el empleo de la repetitio en el ámbito universitario, vid. II, 2.6.3 y 2.6.4.

52.Cátedra (1989: 113-41) y Gómez [1989].

53.Cito por la edición de Lecertua, 1975.

54.Es excelente el esquema retórico que ha realizado Cátedra (1989: 126-41).

55.El segundo anillo retórico está presente también en la Sátira, pero la fuente de ambos está en las Diez qüestiones vulgares de Alfonso Fernández de Madrigal que, a su vez, se basa en la Genealogía de Boccaccio. Para esta cuestión, McPheeters (1982) y Serés (1991: 39).

56.Tenemos la restringida edición de Cátedra (1986: 7-68). En el mismo libro se publica el Breviloquio de amor y amicicia (Breviloquio), pp. 69-127.

57.Una postura muy diferente es la que adoptan Matulka (1931b) y Ornstein (1954: 12-32).

58.Edición de Gómez Bedeta (1989).

59.Estas ideas se hallan en el Breviloquio (79-86) y el Tratado (60).

60.Sigo la edición de Whinnom (1979b). Realiza una estupenda descripción de las obras que acompañaban a Gracisla en el tomo original (vii-xi). Destacan la copia incompleta del Arnalte y Lucenda y dos textos de Flores, el Triunfo y Grimalte y Gradisa. Véase, al respecto, Gargano (1981: 13-14) y Sharrer (1981-82).

61.Cito por la edición de Wickersheimer (1923), mas cuidada que la realizó Mabille (1855).

62.Edición de Alcázar López y González Núñez (1983).

63.Los feos casos fueron muy abundantes a lo largo de la historia medieval. Un ejemplo próximo sería el de Eduardo IV de Inglaterra (1442-83[1461-83]), hijo de Ricardo de York, que ganó enemistades por su matrimonio secreto en 1464 con Isabel de Woodville.

64.Tengamos en cuenta que los matrimonios se deshacían según intereses exclusivamente políticos. Por ejemplo, Luis XII repudió a su primera esposa para casar con la duquesa de Bretaña.

65.Hay un texto importante que no he podido localizar, A. Berzeviczy, Les tristes reines de la maison d'Aragon (Budapest, 1910).

66.No está demás recordar a este propósito la fama bien ganada de Fernando de esposo infiel, ni perder de vista que el carácter ficcional del texto. Un ejemplo significativo es el pasaje de Tirant lo Blanc en que Federico, emperador de Constantinopla, coquetea con la casta y vital Placerdemivida. La doncella explica este "amor vicioso":

> El está enamorado de mí, y quisiera levantarme la camisa si yo lo consintiera, y me ha jurado sobre los santos evangelios que si la emperatriz moría, de inmediato me tomaría por mujer, y me ha dicho: "en señal de compromiso, bésemonos; este beso será poca cosa, pero es mejor poco que nada". (Vidal, 1984, II: 556)

67.Según Round (1981), la frase del monarca sólo tendría sentido si no le fuera posible casar con ella (333). Así, propone que tras Gracisla se hallan caracteres de Juana la Loca.

68.Round, en su reseña de la edición de *Whinnom* (1979b), piensa que Juana la Loca era un figura sobresaliente de Castilla y bien conocida por su belleza (333).

69.Por desgracia, el estudio de Wickersheimer, "Le Roman de Jehan de Paris". Sources historiques et littéraries. Étude de la langue (Paris, 1925), sólo he podido conocerlo a través de citas indirectas.

70.Mabille (1855: 5-14) considera que está compuesto entre 1525-35, y recoge "la lutte que soutint François Ier contre les deux rois d´Angleterre et d´Espagne, Henri VIII et Charles Quint" (6)

71.Difiero de la opinión de Deyermond (1988a) cuando expresa que Gracisla "presenta a un rey que respeta las leyes de su país y que discute seriamente lo que le dicen sus consejeros" (190).

72.Durante estos años, España, Inglaterra o Austria desarrollaron una inteligente política matrimonial.

73.En el Tratado de amor, atribuido a Juan de Mena, hallamos la misma idea (Gutiérrez Araus, 1975: 108).

74.La interioridad de Gracisla aparece solapada. Sólo pueden advertirse dos hechos que casan mal con sus refinadas maneras: el coqueto despilfarro y la actitud cínicamente piadosa que adopta al procurarle la vida al unicornio.

75.Los textos de García de Valdeavellano (1969) y Maravall (1972) arrojan luz sobre esta conflictiva época.

76.No puedo resistir la tentación de mencionar esa leyenda sobre la tacañería de Fernando que propagaron los nobles levantiscos (Boase, 1981a: 115)

77.Vid. Lotman y Uspenskij (1979).

78.Hay un evidente proceso de señorialización, apoyado en el sistema de mayorazgo, desde la época de los Trastamara. Esta pequeña nobleza de servicio conformó pronto sus linajes, y en su búsqueda de ampliación de su poder político y socio-económico causaron graves tensiones sociales y pugnas con la monarquía. La sumisión a Isabel, como reconocen muchos historiadores, sólo fué parcial porque siguieron conservando los resortes de la economía y su status privilegiado. Vid., sin más, Milhou (1978), Bennassar (1983), Beceiro Pita (1988) y su trabajo conjunto con Córdoba de la Llave (1990: 88-371) y Pérez (1990).

79.También en el Victorial, la Crónica de don Alvaro de Luna, o la Relación de los hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo se combina la gracia literaria con una intención didáctica. El panegírico entusiasta de las cualidades de sus protagonistas, el relato de la vida cotidiana de la aristocracia, y las minuciosas descripciones de festejos son elementos esenciales de la ficción

narrativa. Especial relieve adquieren los retratos ideales de sus protagonistas, paradigmas de todas las virtudes cortesanas, sociales y éticas. Vid., al respecto, Tate (1970), Clare (1987) y La fête et l'écriture (1987).

80.Piénsese, por ejemplo, en la casa enlutada del Arnalte y Lucenda (III, 1.5.4 y 2.2.4), en la cárcel de Leriano (III, 1.5.4 y 2.2.5), o en los lugares contrapunteados de la Cuestión (II, 2.1.3 y 2.1.4).

81.Es lamentable que este autor siga considerando a la ficción sentimental como un subgénero de la literatura caballeresca, y que, además, circunscriba su estudio a Gracisla, un texto ajeno al género.

82.El encomio fue un arte retórico de amplio predicamento en las escuelas medievales. Para los tipos de oratoria encomiástica o de circunstancias vid. Murphy (1986: 23, 27-28 y 48). Los humanistas italianos de la época, llevados de su excelsa idea de la fama y gloria, cultivaron los triunfos. Conmemoraban hechos históricos-la entrada solemne de Alfonso de Aragón en Nápoles-, alababan a grandes personajes -boda de Federico da Montefeltro-, o celebraban hechos de diversa índole -hazañas bélicas, la creación literaria-.

83.No es inusual esta técnica de reelaboración literaria de la historia en la prosa sentimental. No tenemos más que pensar en las reminiscencias de los amores legendarios de doña Inés de Castro y Pedro I en el Siervo libre de amor (Siervo).

84.Cito por la edición de Rodríguez-Moñino (1959).

85.López Estrada (1945) hizo la edición paleográfica de este pliego suelto. Pero la fecha, 1535, ha de ser modificada. Vid., infra, II, 2.4.1.

86.Manejo la edición de Hathaway (1990) y Parrilla (1985b), respectivamente.

87.Canet Vallés, 1989.

88.Las citas de Escrivá proceden de la edición de Rohland (1983b).

89.Edición de Ferri (1921 y 1927).

2.-METODOLOGIA

2.1.Teoría de la literatura y concepto de género

Para rotular y describir el género sentimental se hace necesario explicitar las bases metodológicas. Abordo el estudio con un marco teórico amplio y diversificado que evite en lo posible los errores[1]. Entiendo que la obra literaria y, en concreto, la ficción sentimental desempeña una función cognoscitiva y comunicativa que exige para su conocimiento tener en cuenta disciplinas afines e interrelacionadas con la literatura. La historia, la psicología (especialmente, social), la filosofía, serán muy útiles para reintegrar el contenido en la forma[2]. En el análisis sistematizado que voy a hacer del género no pretendo abandonar ninguna parcela de estudio, aunque sea escabrosa o demasiado vasta. Hay algunos ejemplos que me permiten demostrar por qué es necesario usar criterior amplios y fuentes de conocimiento diversificadas. Así, el rey de la Cárcel de Amor sólo es visto como un mero recurso literario, y los amores trágicos se explican por su procedencia del amor cortés[3]. En el primer caso, no se ahonda en la realidad política, en el derecho y las relaciones de poder; en el segundo, se aplica el marbete de "amor cortés" sin notar los cambios que experimenta necesariamente en los cancioneros y la narrativa peninsulares. Pero, ahora, voy a centrarme en la categoría de género.

En primer lugar, hay que ver las relaciones que vinculan cada texto individual con el género, y las conexiones intertextuales del corpus de obras que componen la cadena literaria sentimental. No tenemos que perder de vista que en el género sentimental se

potencia la ilusión literaria con continuos juegos entre realidad y ficción (Gerli 1989). Urge, por tanto, redefinir la categoría de género literario convirtiéndola en un instrumento útil y operativo para la investigación de los rasgos propios de nuestra serie artística[4]. El valor del género no estriba en ser un medio de clasificación de obras dispares. Ayuda, sobre todo, a determinar en cada momento histórico de la evolución literaria las características estilísticas y estéticas, procedimientos constructivo-formales y contenido ideológico comunes en un conglomerado de textos. La ficción sentimental se explica en función de los modos genéricos precedentes y las tradiciones literarias con las que convive a lo largo de su evolución. Tendremos que ver cómo se institucionalizan y renuevan las recurrencias de ciertas propiedades discursivas, pero siempre en conexión con la producción y percepción estética del género. Jauss (1970) definió los géneros como instituciones. Constituyen unos horizontes de expectactivas para los receptores -guías de lectura- y modelos de escritura para los autores. Como dijo Díez Taboada (1965), el género es estructura de la obra misma y vehículo de comparación con las de su época y las de toda la historia literaria.

La ficción sentimental, en cuanto serie literaria independiente, se definirá a partir de los binomios de tradición/originalidad, combinación/selección de materiales, ficción/realidad, emisor/destinatario/parámetros socioculturales e históricos de la época. Para su análisis selecciono y coordino los criterios de las teorías literarias modernas que más se ajustan a mi objeto de estudio, y que me prestan mayores intrumentos de análisis[5].

2.2.-Instrumentos de análisis

La categoría de género, a pesar de lo innegable de su existen-

cia, ha sido un problema constante de la teoría literaria. Voy a exponer las corrientes más provechosas para definir la ficción sentimental[6].

2.2.1.-El formalismo ruso

El conocimiento de las interrelaciones sincrónicas y diacrónicas de los géneros y la estructura de los textos que los componen tomó su impulso en el formalismo[7]. La teoría sobre el género fue expuesta y sistematizada por Tomasevski (1982: 179-269). La define como el conjunto de procedimientos constructivos a los que llama "rasgos del género". La unidad interna de cada obra se basa en la ordenación jerárquica de sus elementos: los "dominantes" o "primarios", que marcan la pertenencia de un texto a una serie literaria concreta e histórica, y los "propios" o "específicos", que definen la particularidad de cada obra respecto de las otras del mismo sistema. La evolución literaria no es un hecho lineal. Existe un movimiento dialéctico de lucha y ruptura de unas formas literarias fijas dentro del sistema con las que le precedieron y las que puedan surgir en su trayectoria. El género principal o predominante es sustituido por otro periférico cuando los elementos distintivos de aquél se automatizan y pierden su valor funcional y estético. La forma literaria nueva y marginal suge con rasgos originales y susceptibles de ser transformados por los continuadores[8].

Tinianov (1970) busca las relaciones jerárquicas y estructurales que se establecen entre las funciones de un texto. Los elementos establecen en cada obra una relación de primacía de unos factores constructivos, llamados "dominantes", sobre otros componentes secundarios del texto. El arte se cifra en la interacción de dos momentos, subordinante -factor constructivo- y

subordinado -material/fábula- que posibilitan la desautomatización de la creación literaria. Los elementos de un texto se entienden por la conexión con otros de su mismo sistema (función constructiva), y en correspondencia con elementos de su propia serie literaria o de distintas configuraciones genéricas (función autónoma y sinónima). Pero hay una última correlación: la de la cadena literaria en sí. Cumple una función comunicativa en la vida con otras series vecinas adyacentes o extraliterarias-culturales, sociales y de comportamiento-a las que se vincula en el nivel del lenguaje (función verbal)[9]. Para entender un texto hay que ver el discurso no literario al que se adapta la obra (serie cultural e histórica) y el género como orientación del discurso. El estudio inmanente de una obra literaria y de su estructura es una "abstracción imposible", las cualidades estéticas son producto de un acto concreto de percepción en un contexto histórico particular. Tinianov expresa, como ya lo hizo Gustav von Spet, que la literatura es una "construcción lingüística dinámica"[10]. La obra en sí contiene factores heterogéneos y solidarios, entre los que se establece una relación de jerarquía y no pocas tensiones. Cada elemento cumple su función constructiva en conexión con su propio texto y, por consiguiente, con otras cadenas de elementos de sistemas afines. Por tanto, la obra no es un hecho aislado ni estático, sino que forma parte de una tradición y de un proceso comunicativo. Para analizar un género nuevo es necesario confrontarlo -ver similitudes y contrastes- con los módulos concretos de la tradición literaria. Ésta se define como el valor idéntico que unos elementos estructurales tienen respecto de otros de un sistema distinto y donde desempeñan una función diferente. Cada elemento adquiere una significa-

ción funcional acorde con la época histórica en que nace, y se fija porque reconoce que tanto las normas como las desviaciones varían al cambiar el contexto socio-histórico. Jurik Tinianov enunció la hipótesis de que cada género se mueve en su período de declive desde el centro a la periferia de la literatura, a medida que otra serie literaria surge de los aledaños del sistema para reemplazarlo en el centro.

2.2.2.-El estructuralismo checo

Jan Mukarovsky (1977a y 1977b) discernió la relación entre evolución socio-cultural y cambio literario[11]. La obra, como reflejo de los gustos y preferencias del público, obliga al estudioso de la literatura a conocer el momento histórico en que se gestó, su intención y el tipo de receptores que la leyeron. Esta "función social" de la literatura conecta el sistema literario con otras series histórico-culturales y aclara la trabazón entre obras y géneros.

Estructuralismo y semiótica se funden en la escuela lingüística de Praga. El arte es un "hecho semiológico", es signo, estructura y valor (1977a). La obra literaria presenta dos estados, el "texto-cosa" o "artefacto material", la obra en su aspecto virtual, y el "objeto estético", la concreción e interpretación que realiza el lector al decodificar el texto. El fin del estudio literario no es el artefacto, sino el objeto estético, la expresión y el correlato del "texto-cosa" en la conciencia del destinatario. La valoración de las obras cambia y depende del transfondo socio-cultural en que se reciben. Mientras en el arte la calidad estética se conforma por la transgresión de la norma, fuera de aquél el valor procede del asentamiento en unos principios normados. Mukarovski formula que la obra es un signo

autónomo que cumple un función comunicativa en la sociedad. Esta compuesta de palabras, unas palabras que expresan pensamientos, sentimientos y dibujan la realidad. La función estética es el punto de conexión entre arte y realidad. La interrelación entre lector/obra se establece por la mediatización entre producto artístico y mundo de la experiencia del destinatario.

No es menos importante su teoría sobre la estructura literaria. Los formalistas rusos la concebían como un entramado en perpetuo movimiento. Las funciones que desempeñan los elementos entrelazados están sujetas a un proceso de cambios determinados por la concatenación entre la serie literaria y las demás cadenas históricas. Mukarovsky añade que todo cambio en la organización sistémica tiene su motivación fuera de la estructura particular, pero la forma y efecto del impulso es inherente a ella.

2.2.3.-Valor coercitivo del sistema literario vigente en una época

Los géneros expresan los gustos y preferencias históricas del escritor y lector. Para Pierre Köhler (1938 y 1940), constituyen guías literarias de las que se vale el escritor para orientar su discurso según los esquemas estructurales y moldes de pensamiento convencionales. El género, en cuanto referente bien real para el autor, sirve de acicate y estímulo a la creación artística individual. Van Tieghem (1938) indagó, asimismo, sobre la función del texto literario como vehículo social entre productor/consumidor. Piensa que cada género es un molde inventado y perfeccionado para expresar necesidades religiosas, sociales, sentimentales o intelectuales del hombre. Los tipos literarios vigentes en cada época ejercen una acción coercitiva sobre la producción de la obra artística individual. Determinan la imaginación y

originalidad del autor, cuyo cometido será ampliar, modificar, simplicar o rejuvenecer los moldes escriturales. Esta "marca de género" será fundamental para el entendimiento correcto de la ficción sentimental. Se observa en ella una interrelación fortísima entre obra-lector, y múltiples variaciones en las reglas esperables debidas a la personalidad del escritor, la pérdida de funcionalidad de algunos elementos constructivos, y la necesidad de tomar nuevas fábulas y técnicas más acordes con cada tiempo histórico.

2.2.4.-La semiótica rusa: Juri M. Lotman

En la segunda etapa del formalismo ruso sugió una gran preocupación por el estudio del contexto histórico e interacción de autor-texto-público. La semiótica soviética es un movimiento cultural que arranca de los postulados teóricos de Brik, Tinianov y Mukarovsky [12]. Los logros básicos de esta teoría son la semantización de rasgos formales, y la consideración de la literatura como un signo icónico que permite el conocimiento de la realidad. Lotman (1975: 9-47, 105-22 y 261-342) afirma que cada significante -"estructura de la forma"- posee un sentido o pensamiento -"estructura del contenido"- expreso en el texto[13]. El texto literario es, al menos, producto de dos sistemas superpuestos: la lengua construida del arte y el contenido del mensaje -estructura complementaria de tipo ideológico, estético, ético-. El arte contituye "un sistema de modelización secundario" (20). Nos proporciona un volumen de información inaccesible mediante la organización de la lengua natural. En el texto se encuentra un modelo artístico del mundo. Recrea una imagen y conciencia de la realidad a partir de la imbricación del escritor con la organización estética literaria de su obra y el tipo de mensaje (códigos

literarios, culturales y sociales). El valor y carga informativa del texto y la propia elección de un género, estilo o tendencia artística varía según las épocas, y en función de la estructura del código que tenga el sujeto lector (47-67). El público será capaz de estructurar y reconstruir la expresión artística-decodificar- a partir de las expectativas fijadas de antemano y su experiencia de vida. Pero, a veces, la obra destruye el modelo del mundo conocido.

El texto es un signo integral construido ad hoc y de contenido particular. Se caracteriza por ser explícito (expresión mediante signos definidos de la lengua natural) y limitado (con principio y fin), y por tener un carácter estructural (organización interna en el nivel sintagmático) (25-32 y 69-77). Los signos de un texto están en relación de oposición -contraste y diferencias- con signos de estructuras externas a la obra. A menudo, sólo se reconocen en conexión con otros textos y con los sistemas de códigos artísticos formados históricamente -relaciones extratextuales-.

Los signos del arte tienen un carácter icónico, representador, que nace de la ilación entre significado y significante. Por tanto, para Lotman, la finalidad de la actividad semiótica es transmitir un contenido concreto. Tal semántica nace del estudio del acto de comunicación y su papel social -relaciones extratextuales con aspectos no artísticos de la actividad humana y organización interna de las cadenas estructuradas de elementos-. La obra se convierte, de esta forma, en un texto finito que, al reproducir un acontecimiento aislado de la realidad, traduce un modelo del mundo infinito y sustituye a la vida en su totalidad (17-46, 262-64 y 344-57). El texto artístico, como acto de

comunicación que expresa un modo de apropiación del universo, realiza un papel activo en la configuración de la realidad. Y, de ahí, que si la obra careciera de este contexto cultural, sería similar a un "epitafio en una lengua desconocida" (47).

Lotman busca siempre interpretar el sentido -expresado o contruido con una coherencia formal- de la forma artística[14]. Todo texto está constituido por un número determinado de sistemas (gráficos, fonológicos, léxicos), que logran su efecto por las tensiones que se producen entre ellos. Cada sistema representa una norma de la que los otros se desvían para lograr la ruptura o generación del código de expectativas (79-122 y 360-64). La interpretación es una necesidad cultural que se relaciona con el conocimiento del código ideal establecido entre emisor y receptor. Pueden existir diferentes aproximaciones sin saber, a veces, dilucidar cuál es la correcta, porque la literatura es un medio económico y compacto de concentrar información. Los signos sirven para expresar múltiples contenidos según los diferentes niveles semánticos que ocupan en el texto, su relación con otros elementos, estructuras o sistemas artísticos fuera de la obra, y su reacomodación en la estructura de un nuevo sistema artístico. En general, un texto con mucha entropía proporcionará un gran volumen de información en el mensaje (343-57). El alto grado de organización de las diferentes partes asegura la impredecibilidad, y genera nuevas significaciones por el choque y condensación de sus diferentes niveles.

De la relación entre emisor/receptor nace la definición exacta de un discurso literario. El lector de una obra tiene que conocer el código literario y la jerarquía de lenguajes relacionados, pero no idénticos, en que se transmite y almacena la información.

La percepción del texto representa una indagación sobre la vida y un acto de conocimiento que procura placer. Presenta tres momentos básicos: 1)la traducción de los elementos sistémicos cargados de significados; 2)la elección o elaboración del código para fijar la lectura; y 3)la confrontación del sistema artístico y el texto (35-57 y 79-122). En la confrontación entre código literario sintético del autor y código analítico del lector pueden producirse dos hechos: a)El receptor y el texto emplean un mismo lenguaje artístico, tan solo el contenido conceptual es nuevo-sistemas de identidad estética- ; o b)el receptor intenta imponer un código diferente al elegido por el creador para descifrar la obra.

2.2.5.-La teoría hermeneútica-histórica y estructural: Hans-Robert Jauss

Esta corriente de pensamiento supuso una superación de muchas de las parcelas de estudio hasta ahora formuladas por los teóricos de la literatura. La reflexión se centra en el papel activo del destinatario, como decodificador del texto, y la historicidad del objeto de estudio y del propio crítico[15]. Jauss (1970, 1976: 133-211 y 1986) piensa que la tradición es incapaz de perpetuarse a sí misma. La obra, en cuanto sistema de signos dinámicos, se sitúa en el contexto de significados culturales y literarios en que se produjo, y está conectada con los horizontes de expectativas cambiantes de sus lectores. La definición e interpretación de los textos y tradiciones parte del entendimiento de la literatura como testimonio del proceso social o plasmación de un momento de cambio. Esta dimensión estética y social de la literatura conduce a la búsqueda de las relaciones entre producción y público -estética de la recepción y del efecto-,

como en la tradición checa[16].

La nueva historia de la literatura atiende, por tanto, a la relación entre la norma literaria en su desarrollo histórico y la evolución de la estructura literaria misma. Primero, hay que describir las estructuras viendo qué elementos se actualizan en cada período histórico, y la situación que ocupa la obra en el sistema de referencia originado por las expectativas del lector. Se debe estudiar cómo la posición de un texto cambia con la aparición de otros -ruptura del canon literario y cambio del horizonte de expectativas- y la existencia de presuposiciones extraliterarias, histórico-culturales, que preparan el terreno para la comprensión literaria. Hay, por tanto, que empezar definiendo la categoría de género. Toda obra se inscribe idealmente en un molde textual que la hace reconocible al público. La percepción del lector nace del conocimiento de los tipos de mensaje literarios posibles o de la comprensión previa del género, y de su horizonte más amplio de experiencia y práctica de la vida. El género es una concepción útil para la descripción de los rasgos distintivos. Posibilita la medición de la innovación literaria y el conocimiento de los temas y estructuras formales particulares y heredadas, de los significados virtuales y los tipos de destinatarios que recibieron los textos.

Su formulación de "horizonte de expectativas" -basado en Popper y Mannheim- revolucionó los estudios literarios. Iser (1975 y 1987) fue el germen con su "criterio de la indeterminación". El rasgo diferencial de la literatura es la ausencia de una correlación exacta entre fenómenos descritos en los textos y los objetos y situaciones del mundo real. Las obras son construcciones abiertas. Su efecto y valor semántico depende del acto de lectura

participativa del receptor que reemplaza las indeterminaciones por significados. El texto más efectivo es el que conduce al lector a un nuevo conocimiento crítico de sus códigos artísticos y expectativas habituales de percepción. Jauss reformula esta teoría de la recepción (1986: 31-184). La indeterminación es la condición necesaria para las diferentes asignaciones de sentido en el curso de la historia. La forma abierta de los textos posibilita una pluralidad de interpretaciones, pero hay límites impuestos por las condiciones socio-históricas.

La obra depende de la "alteridad", de la conjunción de unas reglas anteriores que orienten al lector y le permitan la correcta "recepción apreciativa" de su caudal significativo. El género, entendido como reglas de juego en la estética de la recepción, informan al lector sobre la manera de comprender el contenido y estructura del texto y aseguran la satisfacción de las expectativas del público. La distancia estética entre el horizonte de expectativas previo y la creación de una nueva forma literaria, que reemplaza a la que ha perdido su carácter estético o su función en la tradición literaria, provoca el cambio del horizonte y su efecto. De ahí, que los géneros, en cuanto sistemas de clasificación adecuados para una situación histórica determinada, deban ser estudiados en su doble vertiente, sincrónica y diacrónica.

En el análisis sincrónico se descubre el vasto sistema de relaciones en un momento histórico determinado[17]. La continuidad reside en la agrupación de textos con rasgos dominantes comunes, en las analogías de estilo o tema e, incluso, en las variaciones que las obras concretas de un período contengan frente a los cánones estructurales precedentes o rivales (1970: 79 y 98). Hay

que tener presente, además, que todo texto es permeable; puede incorporar elementos formales procedentes de otros géneros literarios. En el plano diacrónico, Jauss observa la evolución interna que sufre un sistema determinado. Se basa en la relación de un texto con el corpus de obras que conforman un género independiente y con lo que el público receptor es capaz de absorber ("horizonte de expectativas"). El método de la conmutación permite observar qué elementos son constantes, cuáles proporcionan autonomía a la serie literaria y cuáles son los variables o propios del autor. Pero también registra las transformaciones estructurales, rectificaciones y trasposiciones de reglas que hacen posible la continuidad del género en los epígonos. En definitiva, el campo de estudio se delimita con la ayuda de cuatro métodos: la "variación", la "rectificación", la "modificación" y la "reproducción".

Es importante aludir al concepto de tradición literaria formulado por Jauss. La identifica con la recepción o asimilación del pasado, pero, al separar la adaptación consciente de la absorción pasiva (institución latente), introduce un nuevo elemento, la selección. La tradición presupone la selección ya que el efecto del arte pasado llega a ser reconocido en la recepción contemporánea. Hans-Robert Jauss no excluye la posiblidad de crear un sistema de géneros único para la Edad Media (1970: 79-81)[18]. Se basa en la detección de un orden latente o sucesivo orden de géneros literarios, patente en los testimonios de los autores y en la elección de obras en las colecciones antiguas. Esto permitiría hablar de relaciones intergenéricas entre las series literarias en función independiente o constituyente, y de géneros dependientes o contaminan-

tes.

2.3.-Algunas propuestas globales

El género no es una forma cerrada que se desarrolla por sí sola. Habremos de descubrir los rasgos más característicos y distintivos que dan unidad al corpus sentimental. Al análisis de las trasposiciones y préstamos procedentes de diversas tradiciones literarias, debemos añadir un minucioso análisis de los componentes de cada texto y cómo se retoman en otras obras del género. A menudo, como demostraré, las funciones de los elementos varían y el contenido referencial se ve desvirtuado. Este hecho nos lleva a observar los cambios culturales y la manera en que se consumió el producto. En estos casos, la línea sintagmática de la lectura se rompe y la referencia a textos anteriores origina una función anafórica de sus elementos. La obra precedente se transforma en "cotexto" de imprescindible conocimiento para entender la obras (Kristeva 1969).

Otra idea que debe ser reformulada es la de la originalidad del autor. La obra programática o modélica de un género contiene necesariamente una serie de rasgos que son sentidos como iterables por otros escritores. Pero toda configuración estructural específica se compone de funciones situadas en un cierto orden, aunque con unas relaciones de tensión entre sí[18]. Los epígonos no se limitan a copiar al maestro y a reproducir los clichés existentes: la vigencia de un género -en el caso de la ficción sentimental, de más de un siglo- sólo se produce si se introducen modificaciones en el sistema (II, 1). La alteración de unos elementos con funciones superficialmente análogas, y las nuevas concreciones de los rasgos predominantes, o su sustitución por otros procedentes de géneros periféricos (poligénesis y mixtu-

ras), aseguran la comunicabilidad. Por esto he creído muy necesario el estudio de las obras "menores" y de su relación con algunos géneros residuales. Podremos, al final, tener una visión más unitaria y articulada del sistema literario global en los diversos contextos socio-culturales en que se desarrolló. Junto a los préstamos textuales de la tradición literaria -significado paradigmático-, habremos de describir las variaciones de las cadenas estructurales y funcionales de los elementos en el interior del grupo. Los motivos de estos cambios son producto del proceso de funcionamiento de la forma literaria en el medio social y de las variaciones que experimentan los códigos estéticos vigentes en cada época.

El género hay que entenderlo en su contexto histórico y cultural. La sorprendente estabilidad de la ficción sentimental a lo largo de más de un siglo sólo se entiende por su función comunicativa. Mantiene funciones y estructuras permanentes y estilizadas como reacción formal a unas condiciones socio-culturales que se sienten como amenazantes[20]. El sistema literario sostiene una serie de elementos estructurales de fondo que remiten a estados precedentes. Pero, al mismo tiempo, reorganiza continuamente los códigos para lograr un aumento de la memoria en detrimento de la riqueza informativa histórica y de la calidad literaria. Ese dinamismo interno, provocado por factores históricos y culturales, ejerce una acción perturbadora en la estructura de representaciones ideales del código. En los textos del siglo XVI observaremos cómo algunos rasgos temáticos y procedimientos constructivos que fueron determinantes en la fase constituyente, se alteran, transforman o se extinguen. Y, simultáneamente, se desarrollan contenidos latentes o construcciones imperceptible

que ponen en jaque el código sentimental. Los textos reinterpretan el mundo y elaboran un modelo de experiencia que va ajustándose a cada época. El receptor moderno ha de estar atento, por una parte, al mundo simbólico que crea el escritor en su obra, y, por otra, a la distancia histórica que media entre la producción del texto y el momento de lectura. Para ello es necesario analizar el público-lector, los procesos de recepción, la relación autor/sociedad, la organización de la cultura global, bajo distintos niveles de estudio que amalgamen métodos propiamente literarios y extrínsecos. Por ejemplo, probaré la relación entre un género que potencia los aspecto técnicos de la ilusión literaria y el extrañamiento de la realidad de algunos grupos de poder que participan de la creación artística. Sólo con este marco teórico amplio que he esbozado comprenderemos un género tan mudable y elástico como el sentimental.

NOTAS

1.Vid. la teoría de la falsabilidad como criterio de demarcación científica que expone Popper (1980: 27-40).

2.En cada estudio remitiré a la bibliografía de la que me sirvo para aplicar estas áreas de conocimiento a la prosa sentimental. Para un planteamiento general, Ambrogio (1975), Fokkema e Ibsch (1984), Eagleton (1988) y Selden (1987).

3.Edición de Whinnom (1982a).

4.Para una aproximación al problema de los géneros, Guillén (1971); Hernadi (1972); Lázaro Carreter (1976b); Todorov (1978); Heather Dubrow (1982); Fowler (1982); Segre (1985: 268-96); Garrido Gallardo (1982); y dos recientes compilaciones, Théorie (1986) y Teoría (1988).

5.Sobre los géneros medievales son imprescindibles los siguientes estudios, Jauss (1970); Frye (1980); Stevens (1973); Haidu (1974) y Carmona (1982, 1983 y 1988). Entre los trabajos prácticos, destaco los de Lázaro Carreter (1983), Pérez Priego (1978) y Salvador Miguel (1988).

6.Antes de la aparición del formalismo ruso, existían dos teorías sobre el género: la biologicista de Brunetière (1980), y la inmanentista de Croce (1926: cap. vi).

7.Existen síntesis muy buenas de este movimiento crítico. Véase, al respecto, Erlich (1974); Teoría de la literatura (1970); Fokkema e Ibsch (1984: 27-68); Jameson (1980) y García Berrio (1973).

8.Eichembaum (1970: 35-6 y 49-50), a partir de las ideas de Shlovski sobre el género, expresó cómo la literatura progresa trazando una línea entrecortada. Cuando aparece una nueva serie artística, el género vencido no desparece, sino que ocupa un segundo plano entre las corrientes dominantes.

9.Para la definición de función, Segre (1985: 114-118).

10.Es importante completar el estudio crítico literario de Tinianov con la teoría de Lev Vigotski (1972). Destaco tres postulados: 1)La obra es un sistema de signos dinámicos en relación dialéctica. 2)El texto como una "estructura artística de elementos extraartísticos". 3)Y el surgimiento de leyes generales a partir del estudio de la forma -principio agente de sistematización del material no literario, pero según leyes estéticas-.

11.Vid. la antología de Garvin (1964).

12.Resulta últil la consulta de algunos textos de semióticos y estructuralista, tales como, Greimas (1976); Genette (1970, 1981 y 1989); Análisis estructural (1974); Yllera (1985); Scholes

(1987) y Riffaterre (1979).

13.Fokkema e Ibsch (1984: 56-65) hacen un excelente resumen de la teoría de Lotman.

14.Consúltese, Ecco (1972, 1977 y 1981).

15.Sobre la recepción literaria, vid. Iser (1975 y 1987), Weinrich (1971), Holub (1984), y las compilaciones de Mayoral (1987) y Suleiman y Crosman (1980).

16.Tanto los trabajos de Erich Köhler, como los de su discípulo Mathias Waltz, son de gran importancia para la comprensión del género sentimental. Es de sobra conocido el análisis de Köhler (1984) sobre la lírica cortés y el esfuerzo de la pequeña nobleza por conservar su dominio socio-político. Waltz (1971) parte de la premisa de que la obra es un hecho social (117). Pero su aporte más significativo es demostrar cómo las aspiraciones de los grupos que son irrealizables en un mundo particular se plasman en formas simbólicas. En los siglos XIII y XIV se rompe el lirismo cortés. Surge, a cambio, la "poesía de la existencia" y una forma artificial de vida que remeda la real. Los rasgos caracterizadores del lirismo bajomedieval son la pasividad del amante, la ausencia del objeto amado y la generalización abstracta del yo hablante. Esta teoría se completa con el magnífico estudio de Boase (1981a) sobre el resurgimiento de los trovadores en la Península, aunque este investigador parece desconocer el trabajo de Waltz.

17.Estoy de acuerdo con Rohland (1986) cuando critica la posibilidad de "efectuar un corte muy puntualizado" (58) en el estudio del género.

18.Este mismo propósito lo hallamos en Curtius (1975).

19.No comparto la idea de perfección y agotamiento del modelo que expresa, por ejemplo, Torrego (1983) en el análisis de la CA, ni la "crónica de una muerte anunciada" que repiten muchos críticos en su visión del género a partir de San Pedro. La ironía, la ampliación de recursos procedentes de otros género y la repetición de elementos estereotipados son rasgos que pueden detectarse en los orígenes mismos de la ficción sentimental. Sobre este tema es interesante el estudio de Gómez-Moriana (1982), y la Tercera Parte de esta tesis.

20.Vid. Lotman y Uspenskij (1979).

3.-LA CRITICA LITERARIA

3.1.-EL "status quaestionis"

En este apartado sólo reseñaré las investigaciones más importantes sobre la ficción sentimental. Sería inútil hacer un estudio exhaustivo, gracias a la excelente bibliografía crítica de Whinnom (1983) y el Supplement 1 en curso (Deyermond, Mackenzie y Severin). Me centro en los cambios metodológicos, en los diversos enfoques y parcelas de estudio que se van sucediendo desde la centuria pasada hasta nuestros días[1]. De esta revisión pueden extraerse tres conclusiones: 1)la dispersión de los campos de estudio; 2)la concentración de trabajos en torno a Rodríguez del Padrón, San Pedro, y, más recientemente, Flores; y 3)la repetición de problemáticas idénticas en detrimento de un planteamiento global del género. Establezco tres fases.

3.2.-Etapas de los estudios

3.2.1.-Fuentes, aventura sentimental y alegoría

Los intentos primerizos de rotular el género comenzaron a mediados del siglo XIX. Tendremos que esperar hasta la década de los sesenta en nuestro siglo para hallar un cambio significativo en la orientación de las investigaciones. A pesar de que la nómina de obras se va ampliando, el Siervo y la Cárcel son los textos modélicos a partir de los que se construye la teoría general. Los críticos consideran que la serie sentimental es un género mixto que combina elementos caballerescos y eróticos. La escasez de instrumentos de análisis, la carencia de ediciones críticas de los textos y la preeminencia de estudios realizados con un enfoque historicista originan trabajos de cierta pobreza.

Los críticos centran sus análisis en la búsqueda de un marbete genérico, la fijación de las tradiciones literarias y la reducción de la serie a un sólo elemento caracterizador (epístola, alegoría, autobiografía).

Pascual de Gayangos (1950: iii-lvii) sitúa bajo el rótulo común de "historias" al género caballeresco, amoroso y moral-religioso. Considera que la "novela caballeresca-sentimental" (lvi) es una forma literaria nacida del cansancio del lector, sobre todo, femenino, por la acción externa, maravillosa y heroica de los libros de caballerías. Amador de los Ríos (1969: 338-51) reitera la subordinación de la acción externa a la historia amorosa, pero subraya la influencia de la alegoría autobiográfica dantesca en Juan Rodríguez del Padrón y San Pedro. Añade dos fuentes para la obra del autor gallego: la poesía al gusto provenzal y la Crónica de Don Pedro Niño. El estudio de Paz y Mélia (1884: v-xxxix) sobre el Siervo dio origen a la enconada polémica sobre la falta de la tercera parte del texto. Considera que es una obra incompleta, como después formularon Post (1971: 96), Samonà (1960: 196) y Andrachuk (1977). Señala dos nuevas influencias, la tragedia de doña Inés de Castro (1355) y la Defensa de la virtuosas mujeres de Diego de Valera, y cree hallar ciertas reminiscencias petrarquistas en la obra. Subraya que la primera imitación del Siervo libre de amor, la Sátira de Don Pedro, recibe, a su vez, préstamos de los Siete gozos de Rodríguez del Padrón.

El primer trabajo extenso sobre el género fue el de Menéndez Pelayo (1943: 3-87). Introdujo un nuevo marbete genérico: "novela erótico-sentimental" o "novela sentimental". Agrupa un total de diecisiete obras: Siervo y Estoria de Rodríguez del Padrón,

Sátira de Don Pedro de Portugal, Tragedia de Caldesa de Mosén Roiz de Corella, Arnalte y Lucenda y Cárcel de Diego de San Pedro, Cárcel de Núñez, Cuestión, Repetición de Lucena, Queja del Comendador Escrivá, Veneris tribunal de Escrivá, Grisel y Mirabella y Grimalte y Gradisa de Juan de Flores, Proceso y Quexa y aviso de Segura, y Tratado notable de amor de Cardona[2]. Y otros tres textos mixtos, Historia de los amores de Peregrino y Ginebra, Clareo y Florisea de Alonso Núñez de Reinoso y Selva de aventuras de Jerónimo de Contreras. Los rasgos del género no difieren de los ya apuntados por Gayangos: a)Los lances de armas subordinados al proceso amoroso de los protagonistas. b)La anatomía de los efectos de la pasión, uno de cuyos rasgos característicos es el autobiografismo, como en la novela lírica. c)La brevedad de la composición. d)La presencia de motivos poéticos en la estructura narrativa. Apuntala la contribución de las fuentes italianas en la configuración del nuevo género, la Elegia di Madonna Fiammetta (Fiammetta) y el Filocolo de Boccaccio, y la Historia de Aeneas Silvio Piccolomini[3].

En la descripción de las obras ofrece nuevos datos sobre las interrelaciones genéricas y textuales, mas hay fallos en la cronología y abundantes juicios de valor que merman la calidad del estudio. En el Siervo halla influencias de Ovidio y Boccaccio. La Estoria sigue el modelo de las ficciones caballerescas bretonas, el Amadís de Gaula y dos acontecimientos reales, la historia de doña Inés y la existencia de aventureros en la España del siglo XV. La Sátira del Condestable de Portugal inicia la fase de seguidores de la chef-d´oeuvre, el Siervo, aunque carece de su valor autobiográfico. Encuentra dos antecedentes en la Sátira, la Vita nuova de Dante y el De claris mulieribus de don

Alvaro de Luna. Según Menéndez Pelayo, Diego de San Pedro perfeccionó el modelo estructural y temático recibido, y cerró la fase constituyente. Poseía "un notable ingenio que, dando forma definitiva a esta clase libros, acertó a escribir uno que conquistó inmediatamente el aplauso de sus contemporáneos y corrió triunfante por Europa" (32). Añade tres fuentes, la del Santo Grial y la penitencia de Amfortas en el episodio del Deseo, y el Trinfo de las donas de Rodríguez del Padrón. Subraya, además, otros débitos de San Pedro con la obra del padronés, "en el cuento de los amores [...] episodio de carácter caballeresco, guerras y desafíos, y durísimas prisiones en castillos encantados" (38). Para Menéndez Pelayo, tras Diego de San Pedro, el género se agota y se tipifica. Sobre la Repetición, atribuida a Juan de Lucena, dice que es un simple ensayo escolar de cuando el autor era estudiante en Salamanca. Juan de Flores sólo lo menciona como un seguidor más del género sentimental. Subraya el cariz de los personajes del Grisel y Mirabella, el archimisógino Torrellas y Braçaida, heroína de la Crónica Troyana y del Filocolo, y la peculiar continuación en el Grimalte y Gradisa de la Fiammetta. Durante el siglo XVI la ficción sentimental establece otras relaciones genéricas. Considera que la Cuestión es una novela histórico-cortesana en clave. Desarrolla una de las cuestiones del Filocolo, y anticipa el tema de la famosa Egloga II de Garcilaso de la Vega. Con el Proceso, la primera obra enteramente epistolar, y la híbrida Quexa y aviso se llega al ocaso del género, un fin ya anunciado por libros de escasísima calidad como el Veneris. La traducción de Il peregrino, la Historia de los honestos amores de Peregrino y Ginebra y el libro de Lucíndaro y Medusina renovaron el contenido y la forma de la

"novela sentimental". Las novelas bizantinas volvieron a ofrecer "el interés de la acción exterior, los lances complicados y de difícil solución" (70). Al final del género salieron a la luz obras sincréticas, tales como Clareo y Florisea y Selva de aventuras.

Gustave Reynier (1908: 55-98) realizó un estudio comparativo entre la prosa de ficción sentimental española y la francesa, e introdujo las primeras dudas sobre la existencia del género. Ambas se caracterizan por la presencia de episodios caballerescos y el marco alegórico de la narración (55). Se fija en el período comprendido entre 1526 y 1539, época de las traducciones de textos españoles a la lengua gala. Según Reynier, la Cárcel de amor es una obra medieval y carente de originalidad que, sin embargo, aporta "un sevice trés réel" a la literatura española y francesa[4]. Se trata de una especie de poema alegórico en prosa que toma numerosas fuentes francesas: Li Prisons d'Amors de Baudouin de Condé, la poesía provenzal y la Belle dame sans mercy de Alain Chartier. Explica con precisión la simbiosis de lírica cortesana y ficción caballeresca en la Cárcel:

> D'abord elle a fait accepter la fiction sentimentale en l'embellisant de quelques prouesses chevaleresques. Et, d'autre part, tout en conservant les caractères essentiels de l'amour coutois, elle a fait entrer dans cet amour resté jusque-là trop abstrait, trop impersonnel, un peu de réalité. Elle dessine d'une façon bien vague encore les figures des personnages, elle les situe dans les décors d'une géographie bien légendaire: pourtant elle les dessine et elle les situe; elle marque (au moins du côte feminin) les étapes de la passion, les circonstances que la font progresser, ou que la refroidissent. En un

mot, l´amour n´est plus seulement un théme lyrique, il commence à avoir une histoire: il peut donc être raconté et raconté en prose. (64)

El Arnalte y Lucenda es anterior a la Cárcel, "l´oeuvre definitive" (66). Presenta una historia más moderna, pero la base compositiva y temática es idéntica. El Grisel y Mirabella también influyó en la creación de la prosa sentimental francesa (76-91). Se centra en la "question d´amour: Qui baille plus occasion d´aymer, l´homme à la femme ou la femme à l´homme?" (84). Sobre el Grimalte y Gradisa sólo resalta el tono prejuicioso con que analiza su desenlace:

On verrait ce qu´un Espagnol de la fin du XVe siècle a fait de l´oeuvre de Boccace, comment il l´a marquée d´un caractère de rudesse et de cruanté, comment il en a exagéré l´accent douloureux et passionné; comment, suivant en cela le goût de sa nation, il a traduit les sentiments en images sensibles et en tableaux violents; comment enfin, et ce n´est que par là qu´il prend l´avantage, il a introduit du mouvement, de l´action dans l´élégie primitive et l´a ainsi inclinée vers le drame. (90)

La Quexa y aviso de Juan de Segura es otro texto de transición entre lo propiamente medieval y renacentista. Se tradujo con el título de Complainte que fait en Amant contre Amour et sa Dame (92-98). Anota la influencia petrarquista en la concepción dolorosa y refinada del amor.

Rudolph Schevill (1913: 114-31) reorienta los cauces de investigación y funda una corriente de fructífera discusión en el estudio de la prosa sentimental. Desecha el término "novela sentimental" y lo sustituye por Ovidian tales. Entiende que son relatos breves contruidos con temas, motivos y recursos retóricos

ovidianos. Tras esta torpe generalización, viene la exclusión de dos obras: el Siervo y la Cárcel. Schevill lo argumenta de la siguiente forma:

> While the little tale of Arnalte and Lucenda presented mingled elements of the aristocratic and bourgeois novel, the story Cárcel de Amor again returns to the Spanish feudal tradition in all its features; the courtly tone of the sentimental romance of love and the chivalry prevails throughout, and with the exception of its epistolary form there is nothing to remind one of the Ovidian type which owes its origin to Italy. (118)[5].

En la misma línea se halla el trabajo de Edwin J. Webber (1958). Considera que la ficción sentimental es una muestra más de los ars amatoria medievales. En esa tradición ovidiana se hallan textos tan disímiles como el Pamphilus, De Amore de Capellanus, el Libro de buen amor, el Bursario, o la Celestina[6].

Kany (1937: 40-52 y 69-72) también trató de definir el género por uno de sus componentes. Apoya todas las conclusiones de Schevill, y subraya la importancia de la epístola en las producciones de Flores y San Pedro, y en la Cuestión. Para Kany,

> the letter played an important part in the sentimental romance, the interest in this type of story soon waned. Plots with more exterior action and adventure came to be preferred, including the many translations and imitations of Greek romances, which abound in such incidents. However, so far as the epistolary elements is concerned, the change from the sentimental to the Greek and heroic-gallant romances, for the letter device was as dear to the Greek romancers as to the sentimentalist, and the chain of epistolary development is therefore unbroken. (46)

La técnica epistolar se depura en el Grimalte y Gradissa[7]. Su

estructura en forma de diario y la perfecta adecuación del discurso y la carta son un precedente de la Pamela de Richardson. La Historia de Piccolomini y Cárcel de amor influyen en la elaboración de Question (1513). Es una especie de roman à clef que refuerza el empleo de la epístola para el desenvolmiento de la trama. En el Proceso de Segura el argumento se desarrolla sin material narrativo adicional (69-72). Es la primera obra enteramente epistolar de la literatura europea, seguida de las Lettere amorose (1563) de Pasqualigo.

Anna Krause (1952) realizó uno de los trabajos más valiosos de la época. Piensa que los textos sentimentales son "vástagos del tractado humanístico", cultivado con fervor en la corte de Juan II[8]. En este período -sobre todo, en la Corona de Aragón y Cataluña- fue un medio eficaz de difusión de los ideales cortesanos y caballerescos. Con una débil argumentación, sin embargo, aplica el término de novela a los textos sentimentales porque encuentra en ellos cierta descripción psicológica. El género se caracteriza por la búsqueda de la expresión patética, y un goticismo orientado hacia una nueva sensibilidad. Hace un somero repaso a las obras más importantes del género. El Siervo contiene un cuento interpolado, la Estoria, que toma préstamos de la novela de caballerías francesa y española (Baladro del sabio Merlín, Amadís o Tristán de Leonís) y de los lays bretones. Vuelve a considerar que la Cárcel es un texto es más "ambicioso" en el arte de narrar que el "lírico y romántico Arnalte". Analiza, con brillantez, algunos motivos temáticos de los textos de Diego de San Pedro. Proceden, en su mayoría, de la poesía provenzal, la novela artúrica y la poesía de cancionero. Entre los motivos de mayor peso en la prosa sentimental se encuentran

la mort divinisante, l'amant martyr, la belle dame sans merci, el mito de Tristán, el chaste éloignement, la mater dolorosa de la devoción mariana, el falso amigo y el confidente. Una última novedad de este trabajo es la relación que establece entre el género y la época histórica conflictiva en que se desarrolla. Nace el estado nacional monárquico y el control ideológico de la Inquisición. La ley del honor y los prejuicios de casta, relacionados con la persecución de los judaizantes, explica la tortuosa conciencia de los personajes de la prosa sentimental y el final trágico.

Samuel Gili y Gaya (1950: vii-xxxv) caracteriza la ficción sentimental por la forma de expresión trágica del amor en la Cárcel de amor. Su estudio ha tenido una amplia difusión, pero sólo es un buen resumen. Achaca la desdicha al sentimiento del honor de los austeros castellanos (Reynier, 1908), y subraya la expresión estilizada del sufrimiento (Krause, 1952). La serie sentimental no sería más que un reflejo tardío del código de amor cortés (Post, 1915). Los textos responden a los principios establecidos por Lot-Borodine (1928) para la poesía provenzal: "l'amour vertu"; "l'amour que est sa propre fin"; y la "suprematie de la dame", pero reformulados por los cancioneros castellanos. Bruce Wardropper (1953) establece una teoría original sobre el mundo sentimental de la Cárcel de Diego de San Pedro. Considera que el sentimentalismo es el rasgo configurador del género: "Si una novela sentimental es, ante todo, una obra imaginativa cuyo asunto trata de sentimientos y pasiones, la Cárcel de amor es acabado modelo del género. Las partes componentes del relato encuentran su íntima trabazón en el sentimentalismo" (168-69). El fallo de esta teoría es no haber convertido el proceso de amores

en un factor estructural de todo el género, y haber olvidado la imbricación con la cultura y la sociedad de la época. Wardropper completa la tesis de Krause (1952), la Cárcel de Ámor "refleja la tensión vivida por la aristocracia española como resultado de la desintegración de los códigos medievales de conducta" (168). La ficción sentimental aúna cuatro códigos ideales de conducta aristocrática, el del amor cortés, el caballeresco, el del honor y el de la virtud. Pero estos sistemas normativos son incompatibles en la realización práctica. La lucha tensionada entre estos principios opuestos es el origen de la tragedia de los protagonistas, la insinceridad de sus conductas y la artificiosidad de los ambientes cortesanos en que se mueven. No faltan críticas a esta teoría. Un ejemplo es el que niega la singularidad del amor cortés, sustentando tal aserto en razones imponderables (cf. Dronke, 1965 y 1966 y Whinnom, 1982a: 7-9).

Wardropper (1952) inaugura otra vía de análisis. La alegoría en la Cárcel tiene un gran valor ornamental y constituye el medio de análisis psicológico por excelencia de la pasión. Considera a Leriano y al "Auctor" como figuras en las que se proyecta Diego de San Pedro. Tal indistinción entre voces narrativas y autor implícito continúa hasta el presente.

Matulka (1931a) llevó a cabo un trabajo ambicioso sobre Juan de Flores. El análisis de las fuentes y trasposiciones genéricas ocupa la mayor parte de su trabajo. Pero su estudio hay que tomarlo con ciertas prevenciones. Como apostilla Samonà (1960), esta estudiosa no distingue la "tradizione letteraria da un lato, e ciò che è fonte di ispirazione indiduata precisamente in Flores" (121n). Matulka, al abordar el problema de los préstamos intertextuales, resalta la originalidad de Juan de Flores frente

a Diego de San Pedro:

> Originating in the same epoch [los textos de San Pedro y Flores], products of the same general literary tendencies, all the novels of the second half of the fifteenth century show common features. Yet Juan de Flores' works resemble the Ardanlier y Liessa, or the Cárcel de amor no more than medieval or fifteenth century works generally resemble one another, -although, perhaps, the Grisel y Mirabella shows a close affinity to the Arnalte y Lucenda because it reduces allegory to a minimum, and is staged in a more realistic plane of actuality. The general similitude of tonality of such fifteenth century tales is by itself not a sufficient argument to derive them in a direct line the one from the other,- and, in the case of Juan de Flores' novels, -this genealogy was based on nothing else but mistaken dates. (xiv)

Considera que el Grisel y Mirabella es una pieza clave para entender la evolución del género sentimental. Fusiona la tradición alegórica, caballeresca y el debate sobre la condición femenina. Entre las fuentes literarias destaca la Historia de Guiscardos y Sigismunda de Boccaccio; el Somni de Metge; el Corbacho del Arcipreste de Talavera; el Maldezir de Torrellas y sus imitaciones; el Triunfo de las donas de Rodríguez del Padrón; el combate entre Flores y Blancaflor. Marca otras reminiscencias, la del Roman de la Rose, el Champion des Dames y el Corbaccio italiano. Completa la información de Menéndez Pelayo acerca de Braçaida. Está tomada de la Crónica Trovana, pero transformada en la literatura española (Juan Rodríguez del Padrón). Encuentra una imitación del Grisel y Mirabella, la Penitencia de Urrea. Analiza

la reinterpretación en el Grimalte y Gradisa de la Fiammetta de Giovanni Boccaccio. Juan de Flores opone a la sensualidad y pesimismo del italiano un sentido ético de las relaciones humanas y un riguroso ascetismo. Vuelve a establecer sus débitos literarios, la aventura espiritual del poeta provenzal Lucca de Grimalti, reelaborada por Chartier en la Belle dame sans mercy; la Fiammetta; el episodio de Casandra del Amadís; el Chevalier à la Charrete de Chrétien de Troies; el Lancelot en prosa; la Gloria d´Amor de Rocabertí; y la Estoria Juan Rodríguez del Padrón. Pudo recibir influjos del Testamento suyo de Enríquez, la Metáfora en metro de Quirós y, en especial, de la tumba de Guevara.

Mª Rosa Lida de Malkiel (1977b, 1977c y 1977d) amplía nuestros conocimientos de Rodríguez del Padrón y las tradiciones literarias, aunque salte en su investigación cierta antipatía -no disimulada- por el autor. Pone en duda la categoría novelística de la "obrilla" (1977b: 33) el Siervo. La disposición formal del texto (una ficción alegórica como introducción y cuadro general de la Estoria y la poesía) será imitada por otros escritores (1977b: 32-35). Cuestiona las influencias en el Siervo y otros textos sentimentales del Filocolo y la Fiammetta, para acabar haciendo hincapié en el exacerbado medievalismo de sus fuentes, recursos narrativos y temas (1977b: 35-77). Rodríguez del Padrón escribe, según Lida, de "espaldas al Renacimiento". Siente repudio hacia Boccaccio y Bartolo de Sassoferrato, e indiferencia por Dante y Petrarca. El modelo poético de sus versos remite a la tradición galaico-portuguesa (Macías el enamorado). La Estoria se inspira en un breve relato del Merlín francés, la leyenda de doña Inés de Castro y algunos hechos y personajes coetáneos. Un

copista del Baladro refundió el episodio hacia 1467, pero teniendo presente la Estoria[9]. Entre los imitadores del Siervo sobresale Don Pedro de Portugal (1977c). Marca las influencias de dos obras más, el Triunfo de las donas y, como dijo Paz y Mélia, de los Siete gozos de amor en las glosas. Otra huella del texto del padronés se encuentra en la Queja de Escrivá. Según Lida de Malkiel, la obra se sitúa a medio camino entre la alegoría amorosa francesa y la "novela sentimental". En la Cárcel, en cambio, observa un intento de fusión de la alegoría y la narración, ensayada en el Siervo. Diego de San Pedro logra subordinar la alegoría al desarrollo novelístico y crea un ambiente más realista.

Pedro Bohígas Balaguer (1951: 201-08 y 230-32) hizo un trabajo que sintetiza las líneas de estudio del período. La ficción sentimental aparece, nuevamente, caracterizada por la oposición a los libros de caballerías. Los rasgos dominantes de la serie son cinco. Hay tres elementos de tipo formal: la alegoría, la casuística amorosa y la inclusión de elementos de la narración caballeresca. Y dos de carácter temático: el ambiente aristocrático y cortesano, y la interpretación de los libros como novelas en clave. Añade algunos convencionalismo de la época, como el tono lacrimógeno; la observación psicológica; la afición a la retórica (o "infantilismo retórico"); y la acomodación de la producción literaria al gusto del público, como sucedió con los folletines del siglo XIX y las novelas rosas. Respecto a las obras del género hay algunas novedades. Considera que el final del Grimalte y Gradisa fue la base de elaboración para la penitencia de Cardenio en el Quijote, y excluye dos obras de la ficción sentimental: la Penitencia y la Queja de Escrivá.

En este tiempo se han ido conociendo otros textos. El profesor López Estrada (1945) publica el pliego de Cartas y coplas para requerir nuevos amores (1535). Orstein (1954: 1-32) edita la Repetición de Lucena, e introduce cierto grado de racionalidad en los estudios genéricos. Piensa que el texto es, en primer lugar, un tratado antifeminista y, en segundo término, un trabajo escolar y didáctico que recoge las corrientes literarias y costumbres vigentes en su época. Martín de Riquer (1956) informó sobre una nueva obra, la Triste deleytación. La data entre 1458 y 1467, y la atribuye a Artal de Claramunt, aunque unos años después muestra serias dudas (Deyermond, 1993c: 44n)[10]. Subraya el motivo del viaje como elemento estructural, y las relaciones con Ovidio y la Fiammetta. Aún más importante es la influencia de dos textos de Juan Rodríguez del Padrón: el Triunfo de la donas y el Siervo.

3.2.2.-Retórica y búsqueda de elementos comunes en la diversidad

Esta etapa abarca hasta los años ochenta. Está marcada por la profunda revisión de los estudios críticos. Se observa un cuestionamiento de la ficción sentimental como serie literaria autónoma y, simultáneamente, un gran esfuerzo por definir sus rasgos dominantes. Hay una avance en el conocimiento de la dispositio y la elocutio de los textos. Y, sobre todo, los análisis sobre el sentimiento y el contexto socio-político tambalean el concepto tradicional del amor cortés y la función evasiva de las obras.

El estudio de Carmelo Samonà (1960) dio lugar a la controversia más viva entre los críticos, la existencia o no de un género autónomo. El hispanista italiano propone hablar de la "novela

sentimental" como un género inmerso en la "tradizione letteraria" variada y polimorfa de la Edad Media, a la vez, cortés y caballeresca, y, en concreto, en la cultura bajomedieval castellana (25-29 y 44-49)[11]. Afirma que no existe una conciencia de estructura unitaria, sino una "varietà e inestabilità delle strutura, dei propositi e dei temi" (1972: 185). El tratado, como forma literaria de la que surgen los textos sentimentales, lleva aparejado la esterilidad narrativa de las obras. No es conveniente, por tanto, emplear el término de novela para estos textos, ni existe un género unitario. Las formas vacilantes y el tema biográfico amoroso crean una multiplicidad de estructuras. Sólo hay

> un hilo narrativo conductor (que es poco más que un débil trazo) que ensarta un cierto número de 'anillas' o núcleos retóricos-sermones, carteles de desafío, súplicas, debates doctrinales, pequeñas alegorías, sobre todo epístolas entre los amantes, o, como escribe San Pedro 'cartas de dos en dos'; y como argumento, por lo común fiel al código cortés, una historia sentimental de desenlace casi siempre funesto [...], teniendo como fondo la moralización del autor o de otro personaje, que finge ser espectador de los hechos y que instaura un sintomático 'yo' narrativo. (1980: 377)

En la ficción sentimental cristaliza la tradición literaria europea, francesa, italiana y española, a través de sus libros de caballerías y de la poesía cortesana. Las líneas son complejas y variadas. La poesía y narrativa francesas aportan la construcción alegórica y las visiones. La literatura artúrica y bretona prestan el transfondo mágico-religioso. La autobiografía y el molde retórico de la ficción sentimental remiten a la Fiammetta

de Boccaccio, mientras que las cuestiones de amor se relacionan con su Filocolo. En el Siervo se aprecia el peso de la Divina comedia de Dante, y no descarta algunas reminiscencias de la Fiammetta. A esto hay que añadir que los modelos de elocuencia sentimental estaban de moda en la Castilla del siglo XV, y, tal vez, la influencia de los sermones de la Historia Troyana.

Dentro de este esfuerzo de caracterización global del género sentimental, Samonà destaca tres rasgos distintivos de las obras que informan sobre la conexión entre literatura y sociedad: 1)La pasividad de los héroes. 2)La exaltación del código del honor como "un valor en sí" que representa la fuerza social que impide la comunicación entre los amantes. 3)La estilización de las formas y sentimientos como forma de "conservación, a nivel mítico y ritual, de una sociedad caballeresca que siente amenazados sus propios y antiguos valores y señas de identidad" (1980: 380).

Waley [1968] fue publicando la mayor parte de su tesis doctoral en varios artículos. Realiza el primer estudio serio sobre el parentesco entre el amor cortés, la poesía de cancionero y los motivos temáticos y formas estructurales de la "novela sentimental"[12]. En la introducción al Grimalte y Gradisa (1971) establece un primer grupo de escritos sentimentales: el Siervo, una obra miscelánea que conjuga la alegoría, la poesía, los episodios caballerescos, la forma retórica y la aventura sentimental; la Sátira, primera imitación de Rodríguez del Padrón que influirá con la glosa de Cupido en la Repetición y, por último, la Triste deleytación. Todas estas obras tienen elementos muy fuertes en común:

> the sentimental content, the autobiographical nature, the use of verse and allegory praise or blame of women, rhetori-

cal expression in speeches and letters, and the generally miscellaneous character of each work, organised with varying degrees of skill and success. In general they are used to create a rather conventional fantasy in which even the personal element has a literary and very derivative ring; in the novels of Diego de San Pedro and Juan de Flores, however, they are organised and increasingly developed, and given some illusion of reality. (1971: xvi)

El Arnalte y Lucenda guarda relación con las obras sentimentales que lo preceden (descripción alegórica, historia de amor autobiográfica, cartas y versos). Pero recoge la simbología, los motivos temáticos y la retórica de la poesía de cancionero (construcciones paralelísticas; la antítesis; tensión vida/muerte; el 'muero porque no muero'). Waley (1973) cuestiona la cronología establecida hasta ese momento. Aunque es consciente de la reversibilidad de sus argumentos, intuye que, tal vez, Juan de Flores desconociera la Cárcel al escribir su Grisel y Mirabella, pero Diego de San Pedro sí había leído el Grisel y Mirabella para la elaboración de Cárcel de Amor. El Grimalte y Gradisa, en cambio, tiene una clara conexión con las obras de San Pedro[13]. Así, "thus Flores' Grimalte y Gradissa shows an advance on the narrative technique of Grisel in ways suggest that he may have been influenced by the Cárcel, not least in his treatment of emotion" (xxiii).

Keith Whinnom (1973a: 48-57), al igual que Samoná (1960) y Rohland (1970: 22-23), rebatió la tesis que postulaba la existencia de un elemento estructural común a todas las obras del género[14]. Considera que la brevedad y la narración de un suceso amoroso no son rasgos suficientes para delimitar el género

sentimental[15]. Impugna la existencia de un género independiente por la enorme heterogeneidad temática y variedad formal de la ficción sentimental:

> La agrupación de estas obras es, desde varios puntos de vista, una agrupación un tanto artificial, que puede producir una falsificación de la verdadera historia de la novelita amorosa en castellano. (1973a: 49)

Pone, asimismo, en tela de juicio la conciencia genérica de los escritores de la época culminante porque no existe ninguna referencia explícita, aunque se observan temas y formas análogas. Whinnom rastrea las fuentes de Diego de San Pedro (1973a: 52-57). Anula la influencia directa de la Fiammetta en la producción sampedrina, y reafirma la hipótesis de que algunos motivos del Siervo y la Estoria pudieron haber pasado a la Cárcel[16]. En los rasgos ovidianos del Arnalte y Lucenda encuentra probable la influencia de la Historia del humanista Piccolomini. Retoma las fuentes francesas como determinantes de los motivos (chismosos, problema de la honra) y la forma constructiva (combinación de prosa y verso, las epístolas) de la prosa sentimental. Menciona tres textos claves: Livre de voir-dit de Machaut, Livre du duc des vrais amants y Cent balades d'amant et de dame de Christine de Pisan y Prision amoureuse de Froissart. La diferencia principal entre las obras francesas y españolas está en que en las primeras las partes narrativas se ligan por tiradas de versos.

José Luis Varela (1970) halla en la sentimentalidad la clave del género[17]. La ficción sentimental es "un espléndido documento de esa espiritualidad de lo mundano que consuma el gótico tardío con el paso de lo caballeresco a lo cortesano al par que la primera censura española del erotismo boccacciano" (6). Su labor

de síntesis de anteriores estudios le permite entresacar algunas características permanentes en los textos:

a)La forma autobiográfica del relato. Varela se percata de que "pretenden ser relatos de ejemplares cortesanos y amadores, no de esforzados héroes"(7). Buscan la compasión y el consuelo de un público constituido, sobre todo, por mujeres.

b)El "tono quejumbroso y luctuoso" (6), determinado por la sumisión del amante a la alta dama, y que afecta a las unidades retóricas de los textos (8).

c)El desarrollo de los procesos eróticos a partir de las manifestaciones externas (8-9).

d)La aproximación a la psicología femenina dentro de ese afán general por "inquirir" los procesos mentales de los personajes (9-12).

Varela piensa que los textos sentimentales "se nos presentan como una novela de caballerías en la que se han alterado proporciones y sentido" (39). No obstante, los motivos temáticos y estructurales caballerescos se redujeron en la diacronía de la ficción sentimental. Hay otros rasgos generales que ayudan a delimitar la ficción sentimental: -el "sentimentalismo un tanto monocorde" (3); -la "desgana narrativa" (36) de los escritores que lleva a la síntesis de sus formas "por imposibilidad de progresión argumental, por su filiación con la epístola italiana y por la expresión dramática" (37); -el idealismo y sentido de la evasión, propios de la crisis de la cultura cortesana; -el amor cortés, previa reelaboración de "los dos Arciprestes" (12) y los cancioneros del siglo xv, mediatiza las relaciones, aunque aparece cuestionado en el desarrollo del género.

En la evolución del géneros hay numerosos préstamos intertex-

tuales. Diego de San Pedro es un "punto medio" (41) en la diacronía de la ficción sentimental. Toma de la obra fundadora, el Siervo, la ficción alegórica, y recoge la controversia entre feminismo y misoginismo del Triunfo de las donas. Los textos de Juan de Flores presentan una mayor perfección técnica por la íntima trabazón de las piezas retóricas en la narración, la fusión entre la forma de expresión y el contenido, la disminución de la alegoría profana y la ironía hacia la convención cortés. Flores "se insubordina a las 'ordenanzas del amor cortés [...] y conduce a las novelas hasta su extremos moral" (41).

Cvitanovic (1973) hace un intento de definición del género, mas se centra en el período de "florecimiento" (1440-95) y olvida a los "representantes menores" (235-50). Piensa que las posibilidades narrativas esbozadas por la ficción sentimental culminan con el nacimiento de la novela moderna por el empuje creador de Cervantes. Es interesante su idea del tratado como una forma estructural que limita el desarrollo dramático y novelístico del género (63-80 y 299-314). Y algo más llamativa su consideranción acerca del neoplatonismo del Siervo (113-15). Frente a la preeminencia artística de San Pedro, Cvitanovic considera que los textos de Juan de Flores suponen el punto culminante del género. Flores reduce el elemento alegórico y crea textos de una gran coherencia interna por la integración en la narración del debate y de la epístola. Consigue un mayor realismo y da una magnitud dramática a la exposición de ideas. Al mismo tiempo, y por vez primera en la ficción sentimental, otorga a los personajes una dimensión ética.

Armando Durán (1973: 17-63) hace una tipificación del género sentimental. Su diseño estructural trata de abarcar también

rasgos temáticos. Las diferencias entre novela de caballerías y ficción sentimental se condensan en cuatro puntos:

Novela sentimental		Novela caballeresca
-Mediación interna	/	-Mediación externa
-Fin trágico de la aventura amorosa	/	-Final feliz
-Expansión limitada de la de la secuencia narrativa	/	-Ilimitada expansión
-Análisis psicológico del sentimiento amoroso	/	-Narración de la peripecia externa a la historia de amor

Al analizar la forma del contenido se hallan dos planos ideológicos que remiten a la dos fuentes "indiscutibles", la Fiammetta y la Historia de duobus amantibus.

Historia	Fiammetta
La novela propiamente sentimental	La novela erótica
-Ambiente aristocrático	-Ambiente burgués
-Amor sentimental	-Amor erótico
-Relación rey-amantes	-Ausencia de ella
-Muerte	-Desesperación
-Tercera persona narrativa	-Primera persona

Entre las obras eróticas españolas estarían el Siervo, el Arnalte y Lucenda, Grimalte y Gradisa y el Proceso. En el grupo de las novelas propiamente sentimentales, la Estoria, Cárcel, Grisel y Mirabella y la Quexa y aviso. Las críticas a este

esquema de categorías rígidas no se hicieron esperar. Ante todo destaca la inoperancia del esquema para un análisis diacrónico del género, para la imbricación de las dobles tramas de algunos textos, y para comprender la riqueza de un género mutable e híbrido. Sin embargo, su fijación de estructuras elementales y la diferencia entre dos tipos de realidades sociales y amorosas son operativas y útiles en determinados casos.

Los elementos retóricos de la prosa sentimental son la alegoría, el tratado y la epístola. Estas unidades retóricas van experimentando cambios en la trayectoria del género. El tratado y el artificio alegórico fueron perdiendo peso a medida que se configuraba la novela renacentista y el proceso epistolar. Pero, demostraré la evolución no es continua y uniforme; existen en el proceso notables retrocesos y líneas entrecortadas.

En esta tarea continua de delimitación y definición de la ficción sentimental se halla Peter E. Russell (1973: 265-380). Aparte de considerar la geografía imaginaria, la atemporalidad y la prefiguración del tema del honor calderoniano como notas caracterizadoras del género, cree que la serie es una de las formas literarias del courtly romance (270-71). En palabras suyas,

> These often oddly Kafkaesque studies, which have a very small centre of gravity, deal with the feelings and actions of lovers caught up in extreme situations deriving from the dialectic of courtly love and are set in a narrow context of tense melodrama violence and gratuitous cruelty and often acquire particularly inappropriate. (270)

El profesor Alan Deyermond (1975 y 1979: 293-301) ha trabajado de forma constante en la delimitación y comprensión de la ficción

sentimental. Las obras constituyen un subgénero del romance ("libro de ficción"), caracterizado por ser

> a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world journeys, or any combination of these [...]. The romance creates its own world, which is not that of our direct everyday experience". (1975: 233)[18]

Además, su final puede ser trágico o feliz; se produce un paso del verso a la prosa en la evolución del género, y, a pesar de que tiene una estructura variable y un "medium" inespecífico, "the romance of a particular time and language are frequently made more homogeneous by both medium and structure" (234)[18].

Deyermond emplea dos términos para referirse al género, "libros de aventuras sentimentales", o, más sintéticamente, "ficción sentimental". Cuentan con una serie de características formales y temáticas propias (1975: 234 y 1979: 293-301):

a)La corta extensión de la narración.

b)El predominio de lo psicológico y, por consiguiente, el adelgazamiento de la acción externa.

c)La inclusión de distintas formas literarias en la prosa, como la poesía o el envío epistolar.

d)El análisis emocional realizado por diversos procedimientos formales (la alegoría, la epístola y el debate).

e)El ambiente cortesano y refinado. Los personajes se abstraen del mundo real en medio de un tiempo, si lo hay, interno o psicológico y una geografía del todo convencional[20].

f)El desenlace desdichado, ya sea por la desesperación ante la imposibilidad de los protagonistas de alcanzar su deseo, o por el castigo que sobreviene tras la consumación amorosa.

Hay una visión trágica del amor. Los antecedentes pueden

rastrearse en las Heroides de Ovidio, la ficción artúrica, la Fiammetta y la poesía lírica de cancionero del XV en España (1993c). Las fuentes de la ficción sentimental son un problema complejo para la teoría de la literatura. Deyermond resalta dos líneas esenciales: los poemas alegóricos franceses, vertidos en los cancioneros peninsulares, y la influencia del folklore, como en la figura del salvaje (1993b). "El prototipo del libro de aventuras sentimentales" (1979: 295) es el Siervo. Considera que "dimana" (296) de los libros de caballerías y la poesía cancioneril, "pues la influencia de las obras de ficción italianas no se dejará sentir hasta el último cuarto del siglo XV" (296)[21].

Antonio Prieto (1975: 190-320) aporta nuevos datos sobre los préstamos intertextuales y las tradiciones literarias. La prosa sentimental surge del "ayuntamiento" de elementos de la lírica provenzal, recogida en la poesía cancioneril del siglo XV, y del roman courtois, vertido en los libros de caballerías peninsulares (241-42). La característica más notoria y atractiva del género es su permeabilidad. Los escritores renuevan la estructura narrativa con la introducción de elementos temáticos y morfológicos procedentes de géneros colaterales (256 y 308-320). Cree conveniente el uso del término "novela sentimental" porque, al igual que la novela griega, presenta una estructura proporcionada y se alimenta de géneros literarios diversos (forma híbrida). Resalta la influencia de dos obras modélicas: 1)la Fiammetta, que proporciona el modelo por excelencia de la pasión amorosa, y 2) la Historia, que presta a la ficción sentimental cuatro de sus elementos más característicos, el valor confesional, la recuesta epistolar, la síntesis de ficción y realidad y la tensión emocional que se resuelve de forma trágica.

De su estudio pueden extraerse otros rasgos distintivos de los relatos novelescos sentimentales: la autobiografía; el receptor eminentemente femenino; el juego dramático entre amor/muerte; el sentido sacroprofano; y el intento de evasión. Establece dos vertientes en la trayectoria de la ficción sentimental. Por una parte, la que incluye lo fantástico y mágico en un espacio y tiempo desligado de la realidad, y, por otra, aquellas obras que dan entrada a lo histórico o histórico-cortesano. Pero ni la permeabilidad es una característica específica de la ficción sentimental, ni esta clasificación es operativa en la prosa sentimental. En unos casos, hay una fusión de los planos, y, en otros, se establece un contrapunto entre ficción y realidad.

En la diacronía del género existen dos narraciones claves que van a ser objeto de múltiples imitaciones, el Siervo y la Cárcel. Juan Rodríguez del Padrón integra el mundo lírico y el del roman en su estructura, elementos luego presentes en la Triste delevtación y en la Cárcel[22]. Diego de San Pedro traspone en su Cárcel la forma alegórica y el ambiente cortés del Siervo. Aprovecha, asimismo, el relato caballeresco-sentimental narrado en tercera persona y la amalgama de lo sacro-profano presentes en la Estoria. Retoma, también, elementos de fuentes italiana, la valoración del proceso amoroso (Fiammetta), el tipo de temática ('novella' de Guiscardo y Ghismonda del Decamerón, IV) y la epístola para la comunicación amorosa (Historia).

El profesor Francisco López Estrada (1979) encuadra a los libros sentimentales dentro de la "prosa de ficción" del "Prerrenacimiento" español[23]. Emplea el término de "grupos genéricos" para describir este tipo de narración. Hace notar la condición de poetas de la mayoría de sus escritores, y analiza los objetivos

buscados por los textos[24]. En la prosa sentimental "confluye el entretenimiento que produce la ficción dentro del ocio cortesano, con la función ejemplar de servir como reflejo o guía de las costumbres de la clase noble" (1985: 36). El proceso de nacimiento de esta serie literaria lo explica con detenimiento,

> La prosa va progresando hacia la ampliación de las formas de la literatura vernácula, y, en paralelo a la relación: épica-historia-ficción cabe establecer otro proceso que va desde las formas cantadas en verso de la lírica cortés, a través de los cancioneros que van renovándose con las formas de los "decires" (lírica cantada o leída) hasta las prosificaciones que, valiéndose a veces del artificio de tratados y discusiones de constitución escolástica, adoptan la disposición de lo que llamaré "libros sentimentales (1979: 528-29)

El perfil de los escritores se va dibujando en esta etapa. Whinnom (1957 y 1965) saca a la luz datos sobre la biografía de Diego de San Pedro que serán, al poco tiempo, objeto de controversias enconadas[25]. Waley (1961) notó la relación entre el Grimalte y Gradisa y el Libro del esforcado cauallero Don Tristán de Leonís y de sus grandes hechos en armas (Valladolid: 1501). Lanza la hipótesis de que Flores fue el responsable de modernizar y pulir el antiguo manuscrito. Aunque no tuvo buena acogida su tesis, en la actualidad parece confirmase (Gwara, 1988a y Sharrer, 1984). Gascón (1979a) se centra en el estudio de la Sátira. Pero distorsiona la figura del Condestable por su interés denodado en resaltar los rasgos humanistas del autor[26].

Aparecen múltiples estudios sobre aspectos que no habían sido tratados. Whinnom (1960 y 1973a) realiza unos magníficos trabajos sobre la conocida reforma estilística de San Pedro y la retórica

de sus textos. Reabre vías para entender el mundo sentimental de la Cárcel de amor (1982a: 7-43], y rebate la idea de la existencia de un código uniforme en la práctica del amor cortés[27]. Reinterpreta, asimismo, el amor sentimental a la luz de la medicina, la teología-moral católica, la poesía y el buen sentido común del pueblo de la época[28]. Waley (1966) piensa que Juan de Flores cambia el tratamiento del amor en la ficción sentimental. El amor se convierte en un concepto dialéctico en que hombres y mujeres discuten sus respectivos papeles. Su teoría amorosa se basa principalmente en Ovidio y Boccaccio, no en el código del amor cortés ni en la poesía de cancionero. Deyermond (1993b: 17-42) analiza la figura del salvaje en la obra de Rodríguez del Padrón, Flores y San Pedro. Demuestra "la tensión y violencia que produce tal código artificial en cualquiera que lo elija seriamente como guía" (21). Los salvajes, como forma de expresión de una sexualidad humana radical y antisocial, indican la subversión del amor cortés y clarifican el signo trágico de la pasión. Gerli (1980) halla en el intento de síntesis de amor humano -eros- y el amor a dios -agape- de los textos el conflicto entre Edad Media e ideología moderna. La mujer se convierte en una "abstracción moral" que integra los ideales del amante y reparte el don de la salvación. El amor se codifica y ritualiza al adoptar la terminología y conceptos teológicos del cristianismo. Al mismo tiempo, llega a ser una verdadera forma de vida secular que pretende suplantar a la religión oficial y disgrega las bases del mundo medieval[29].

La ficción sentimental llamó la atención de un historiador, Antonio Linage Conde (1975). Halla la cifra de los libros sentimentales en la personalidad neurótica de sus protagonistas.

La primera lectura política de un texto sentimental, la de Márquez Villanueva (1976), levantó ampollas. Entiende que la Cárcel es un texto que se alza contra los métodos inquisitoriales y el estado centralista. Aunque considero que su tesis está mal demostrada, que las relaciones entre la personalidad del autor y su obra son endebles, que concede excesiva importancia a la Inquisición y no ahonda en las relaciones de poder de la época, pueden ser admitidos algunos puntos[30].

3.2.3.-Los últimos pasos

La nueva década viene marcada por la aparición de la bibliografía crítica de Whinnom (1983). Hay que contar, además, con artículos en donde se reseñan los trabajos más importantes (Gargano 1979 y 1980, López Estrada 1985, Gómez 1990a y Deyermond 1991). Se observa una ampliación de las áreas de conocimiento y un perfeccionamiento en los métodos de análisis. Pero continúa la atomización en los campos de estudio, la sobreabundancia de trabajos sobre Juan Rodríguez del Padrón y Diego de San Pedro, y un renovado interés por Juan de Flores. Existe una cierta inercia en las investigaciones. Muchos trabajos críticos repiten contenidos e ideas ya formuladas, y, en algunos casos, puede apreciarse un escaso rigor científico al abordar la materia. El conocimiento de la realidad histórica y del marco cultural continúa siendo una asignatura pendiente. Se ha llegado casi a un círculo vicioso en que se destaca la funcionalidad de la violencia en los textos de Flores y la cuestión conversa en la Cárcel. Los conocimientos del público-lector de este tipo de literatura son muy limitados. La investigación de Weissberger (1983) sobre los receptores internos del Grimalte y Gradisa y los datos biográficos sobre Flores dieron algunas esperanzas. Sin embargo, se han visto truncadas

con los últimos trabajos, entre ellos, los de Rohland (1992) y Brownlee (1993), ciertamente decepcionantes. Hay otras vías de estudio que resultan más fructíferas. Está habiendo un avance en el conocimiento de las tradiciones literarias, la cronología de la ficción sentimental y los juegos "metaficcionales". La edición progresiva de los textos considerados sentimental ha sido uno de los hechos más importantes del período. Hernández Alonso (1982) publica las obras de Rodríguez del Padrón, a excepción del Bursario (Saquero y González 1984b)[31]; Díez Garretas (1983) publica los textos de Fernando de la Torre; Gerli (1982), Rohland (1983a) y Blay Manzanera [1991] editan la Triste deleytación; Parrilla ([1985a] 1988b y 1985b), el Grimalte y Gradisa y el Tratado de am-(ores); Alcázar López y González Núñez (1983) y Gwara [1988b], el Grisel y Mirabella; Gargano (1981) edita el Triunfo de Flores; y Whinnom (1979b), Gracisla y la continuación de Núñez. Por vez primera, algunos textos del siglo XVI han sido objeto de análisis. Tenemos nuevas ediciones de la Penitencia (Hathaway 1990), del Veneris tribunal (Rohland 1983a), del Tratado notable de amor de Cardona (Fernández Jiménez 1982b), y del Proceso (Huerta Calvo et al 1980). En la actualidad va a publicarse la Repetición (Gómez). Todavía, sin embargo, no existen ediciones críticas de la Cuestión y de la Quexa y aviso de Segura[32].

Los análisis generales de la ficción sentimental no han sido abundantes. Rey Hazas (1982) sitúa al género dentro de las corrientes narrativas "idealistas" del siglo XVI. Aunque hace una buena síntesis de los rasgos distintivos de la serie, no logra superar los postulados de Cvitanovic (1973). Parrilla García ([1985a] y 1988b: v-xxxv) realizó un estudio global de la

narrativa sentimental a partir del análisis de Grimalte y Gradisa[33]. Es un trabajo de gran utilidad, a pesar de la abundancia de afirmaciones simplificadoras y la carencia de una base teórica y bibliográfica sólida. Resulta poco convincente su marbete genérico, "relato sentimental", porque el relato es "la forma fundamental de la narrativa" y "forma específica de la capacidad fabuladora humana" [1985a: clxvi]. Considera que la serie sentimental es una prosa de ficción de amplia libertad imaginativa, y que abarca géneros y subgéneros no narrativos.

Parrilla traza un perfil acabado de Juan de Flores, un hombre de letras de los Reyes Católicos, y adelanta la fecha de su producción literaria hacia los años 1470-1485[34]. Llama la atención sobre la actividad lírica de la mayoría de autores de la sentimental, aunque Flores parece que no fue poeta (clii-lviii). En cuanto a las fuentes, piensa que son variadas y complejas (clxvii-xxxi) Hay dos antecedentes claros: la literatura ovidiana (el Ars amandi, los Remedia y las Heroides) y la literatura artúrica con la materia de "Rome la Grant". De forma secundaria, recuerda la influencia de la poesía cancioneril, las fuentes francesas y la lírica provenzal e italiana. Hace hincapié sobre tres tradiciones literarias, los tratados de amor de la prosa didáctica, la polémica feminista y la prosa histórica de las crónicas del XV. Hay cuatro rasgos constructivos comunes a los relatos novelescos sentimentales: a) la autobiografía; b) las intrigas o historias paralelas; c)el debate; y d)las epístolas (cxxxii-cciv).

Parrilla, en el estudio de la inventio, observa que existe una unidad temática, la búsqueda de la felicidad, pero los "avatares" se dan por "partida doble" (ccv-vii). El viaje es otro elemento

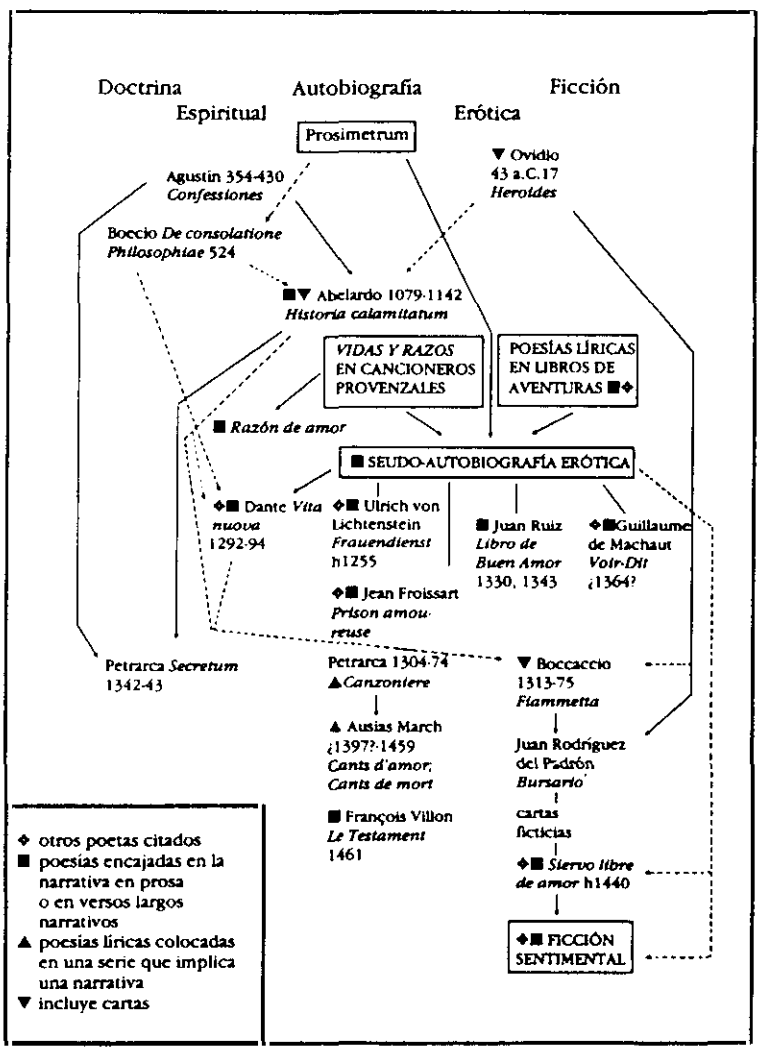
constructivo. Supone siempre un obstáculo y, también, una medio en por de un objetivo (ccviii-x)[35]. Estima que las referencias geográficas son imprecisas, escuetas y convencionales (ccxi-xx), y que el tiempo es difícil de precisar (ccxxvi-xxxv). Sólo hay vagas alusiones, expresiones hiperbólicas o encomiásticas y, en general, el tiempo está marcado por la introspección psicológica[36]. Sin embargo, en el Tratado notable y la Cuestión advierte una gran precisión cronológica. Las referencias histórico-literarias, a veces, en clave, son comunes a todo el género, como en la continuación de la Fiammetta, en Grimalte y Gradisa o los personajes de Braçayda y Torrellas en Grisel y Mirabella (ccxxi-xxv). En su análisis de la categoría de narrador, observa el uso generalizado de la primera persona, mas sólo en el Siervo, el Triunfo y el Proceso es explícito (ccxxxix-lii). Flores emplea dos tipos de recursos para el desarrollo de la fábula: la cesión de la palabra a los personajes y la descripción e información narrativa. En cuanto a la técnica de caracterización de personajes, destaca el uso de la epítesis, el "autorretrato fingido" y la fuerza alusiva de los nombres (ccliii-lix). Los procedimientos de presentación son principalmente tres: la intervención del narrador, el discurso directo de los protagonistas y, de forma secundaria, la narración por boca de otros actantes. Los apartados de menor extensión son los pasajes a cargo de la voz del narrador -"recit d'événements"-. En general, el relator hace una exposición de la historia y refuerza los contactos con la dama y el público lector. Los coloquios -"récit de parole"-, monólogos y cartas ocupan la mayor parte de la narración. Se da, a menudo, una vinculación entre dos parejas de amadores, una principal y otra subordinada. Flores emplea en sus textos tres tipos de

unidades retóricas: la epístola, la narratio y los parlamentos (clxxxiv-cccix). En las cartas y los discursos se siguen las reglas del discurso forense establecido en las artes dictaminis. Las epístolas y coloquios se rigen por las partes de la oratio. Siempre hay una preeminencia de alguna de las piezas escriturales en la organización del discurso. La lengua y estilo literario reflejan el estado intermedio entre el español medieval y el clásico de la época.

Deyermond (1993c) nombra tres textos prototípicos del género sentimental: el Siervo libre de amor, que procede de los libros de caballerías y la poesía cancioneril; la Sátira y la Triste deleytación. Hay cuatro tradiciones que prestan algunos rasgos básicos a la ficción sentimental: a)la literatura italiana que, según Deyermond, influyó a finales de siglo XV (1979: 296); b)los libros de caballería, especialmente, los artúricos; c)Ovidio y sus Heroides; y d)la poesía de tipo cancioneril, que da el tono melancólico y la forma de las emociones erótico-sentimentales. Las Heroides, la Fiammetta y la lírica de cancionero proporcionan la forma autobiográfica de la ficción. La visión trágica del amor está en todas las formas literarias que acabamos de mencionar y, en especial, en la tradición artúrica.

Deyermond muestra una particular preocupación por los antecedentes de la ficción sentimental, por los préstamos textuales procedentes de las tradiciones medievales y por las interrelaciones con géneros literarios dispares. Hay ejemplos evidentes de estas complejas trasposiciones genéricas. El discurso de Leriano ante Tefeo está influido por el Tratado en defensa de las virtuosas mugeres de Diego de Valera, mientras que la construcción de un largo episodio de la Cárcel hunde sus raíces en la estructura

narrativa caballeresca de la Mort Artu, conocida, probablemente, a través de la versión castellana de la Demanda del Santo Grial (1993c: 5-56). Al mismo tiempo, la Cárcel proporciona motivos temáticos y estructurales a la Celestina. Esta comedia humanística corta la línea evolutiva de la sentimental y presta, a su vez, muchos elementos compositivos a la Penitencia. A partir de las "unas coincidencias sugestivas entre la ficción sentimental española de los siglos XV y XVI, y algunas obras y géneros de la Edad Media europea que no hemos considerado todavía" (56), Deyermond elabora un esquema global de las obras "clásicas" medievales que constituirían la "prehistoria del género" (58)



De este árbol puede destacarse la línea de surgimiento de la "técnica autobiográfica" (57), cuyo origen se halla en las Confessiones de San Agustín. El texto influye en un precioso diálogo, de corte casi psicoanalítico, el Secretum de Petrarca y en la Historia calamitatum, "fuente indirecta del género" (60), tal vez, por la mediación de la Fiammetta de Boccaccio. No es menos importante la tradición de la pseudo-autobiografía erótica (60-61). Abarca desde la Vita nuova a la Prision amoureuse o Le Livre de Voir-Dit. Según Deyermond, "parece nacer de la costumbre de incluir vidas y razos [...] en los cancioneros provenzales, y de un grupo de libros de aventuras, o romans, del siglo XIII" (61), e incluye poesías en la prosa[37].

Deyermond pone de relieve la influencia temprana de la ficción sentimental en las obras pastoriles en verso, como la Égloga de Plácida y Victoriano (1513) de Juan del Encina. Al mismo tiempo, en la Cuestión hallamos una égloga que desarrolla un tema similar al de la Égloga II de Garcilaso. En el crepúsculo de la trayectoria sentimental se producen nuevos cruces con diversas formas literarias (62-64). La novela morisca (el Abencerraje) recibe préstamos argumentales y formales de la prosa sentimental. Y aparecen numerosos rasgos del género en libros mixtos, tales como Menina e moca de Bernardim de Ribeiro y Clareo y Florisea de Núñez de Reinoso.

Vistas todas estas interrelaciones génericas e influencias intertextuales, Alan Deyermond propone dos campos para ser investigados: a)el estudio del contexto catalán; y b)la autoconciencia genérica porque, como Whinnom, considera que existe un hueco entre la primera y segunda fase del género[38].

Regula Rohland de Langbhen (1986) ha realizado uno de los

estudios más ambiciosos y clarificadores de la ficción sentimental. Trata de explicar el código literario atendiendo a dos aspectos: 1)a las relaciones del género con otros paradigmas literarios, y 2)a la comprensión de su marco histórico-cultural. Establece tres fases sucesivas e interrelacionadas de evolución genérica:

a)El nacimiento de la serie sentimental se produjo en una época con pocos géneros ficcionales de entretenimiento, a excepción de las crónicas y las obras en verso con "aire novelesco" (65). Pero circulaba la literatura artúrica y había una creciente publicación de textos didácticos y doctrinales. Los dos primeros textos, el Siervo y la Sátira, pertenecen a la escuela alegórica y evalúan el amor cortés tradicional (64-67). Presentan un enfrentamiento entre el sistema moral y el amatorio, heredero de la alegoría primitiva y la religio amoris.

b)La segunda fase viene marcada por un profundo cambio en el panorama literario. A la poesía cancioneril hay que sumar obras de gran transcendencia, como el Tirant lo Blanc, Curial y Güelfa, Bías contra Fortuna, los diálogos de Rodrigo de Cota y un teatro incipiente. En la ficción sentimental aparece el "grupo dominante", compuesto por Diego de San Pedro, Juan de Flores, y, tal vez, por otra obra fronteriza, la Triste deleytación. Abarca los textos producidos desde la mitad del siglo XV hasta la publicación de la Celestina. En esta época los temarios se amplían y las historias narradas son más complejas. Rohland aprecia abundantes analogías internas entre los textos de este segundo grupo y los del primero. Por una parte, existen relaciones entre Grimalte y Gradisa y el Siervo y, por otra, entre la Sátira y la Cárcel. Los textos de Flores parecen ser deudores de la Triste deleytación.

Considera que

> A la par que el didactismo, presente en el marco y la narración alegórica del Siervo libre y también en la Sátira y que aflora en nuevos temarios en los textos del segundo período, [...] se da un elemento estructural de gran importancia en cuanto a la trama de las obras. Me refiero a que el núcleo único de interés narracional, al que se subordinan todos los otros momentos de la acción, es la vivencia clave de un amor imposible. (71)

c)El tercer período abarca desde los últimos años de gobierno de los Reyes Católicos hasta Juan de Segura (73-75). Los temarios aparecen reducidos y las fábulas se centran en el análisis del sentimiento amoroso que, sin embargo, no incide en la trama. El argumento pasa a segundo plano ante el gusto de los autores por la reproducción de juegos palaciegos. Las obras llegan a adquirir un carácter de "revista social" o "revista de modas" (75). En esta fase las letras españolas han cambiado por la aparición de un "auténtico humanismo". La ficción sentimental se enriquece con nuevos sistemas literarios, aunque hay evidentes marchas atrás[39]. Así, la Question de amor integra la hipérbole sacroprofana de La Celestina, mas omite un elemento innovador del texto de Rojas, el pensamiento popular. Otros investigadores han buscado definir el código literario con resultados desiguales. Martínez Latre (1989) aboga por la existencia del género sentimental, aunque no logra un "replanteamiento" novedoso. Gómez (1990a, 1990b y 1990c) rechaza la búsqueda de rasgos formales globalizadores porque "no hay evolución lineal" (1990b: 523). Como Whinnom, considera que los textos "son una sucesión de discursos oratorios en el más amplio sentido de la palabra" (525), y la acción constituye un mero pretexto para la expresión del sentimiento. Con esta

empobrecedora concepción de qué es un género, Gómez desecha la posibilidad de hallar un "modelo formal estricto" para la ficción sentimental. Solventa la "indefinición formal" (1990c: 13), subsumiendo los textos en la tradición de los ars amatoria medievales[40]. Usando una definición tautológica y contenidista, como el propio autor diría,

> Las "artes de amores" no son un nuevo género literario, sino una serie de obras con un núcleo temático parecido, pero con tradiciones literarias diferentes: Ovidio, la comedia latina, los libros sentimentales, Celestina y sus continuaciones. (13)

Concluye de la misma forma que Domingo Ynduráin (1984) en su análisis de la Celestina. La diversidad formal se suple con una "actitud ideológica" idéntica entre los autores[41].

Los estudios sobre narradores y puntos de vista son abundantes. Weissberger (1979-80 y 1984) estudia las "authority figures" en textos como el Siervo y la Cárcel. Nos revela su carga irónica e híbrida. Tórrego (1983) y Mandrell (1983-84) analizan la función triple del "auctor" de Diego de San Pedro, en cuanto narrador, personaje y escritor. Mientras que Rey (1981) investiga la función de la primera persona narrativa en el Arnalte y Lucenda y la Cárcel. Los dos textos son "informes de sucesos observados por el autor", pero hay diferencias sustanciales entre ellos. El Arnalte y Lucenda es un texto que responde a las característica de la novela. La perspectiva narrativa se ciñe a la visión subjetiva de Arnalte, hay un continuo narrativo, y muchos detalles prosaicos y cotidianos que dan vitalidad a la prosa. La Cárcel, en cambio, es un romance medieval por el empleo de la alegoría y por la asunción por parte del narrador de dos funciones: la de yo protagonista o testigo de los acontecimientos y la

de narrador omnisciente. Esta línea de estudios ha sido continuada por Capdeboscq (1985), aunque su trabajo se centra en la problemática del amor cortés y la honra, y por Roubaud (1988). Deyermond (1993d) ha indagado también sobre los puntos de vista. Relaciona la gran variedad de narradores y voces que aparece en los textos con el gusto por la experimentación de los autores del género[42]. Plantea dos problemas básicos: la existencia de dos versiones incompatibles de un mismo hecho, y el escepticismo hacia la información del narrador. Piensa que el escritor del Lazarillo pudo aprender algo de las técnicas narrativas ensayadas en la ficción sentimental. Por otra parte, María Eugenia Lacarra (1988b) centra su estudio en la técnica autobiográfica. Considera que la "autobiografía literaria y su consiguiente análisis de la psicología profunda de los personajes se convierte en un elemento anquilosado, y los personajes en caracteres genéricos" (366).

Los estudios sobre terminología, retórica y diseño estructural son los más abundantes. Whinnom (1982b) demuestra que hay teorías sobre el género sustentadas en palabras que se usan con una falsa etimología. Los campos semánticos más importantes para la ficción sentimental son los del autor y tratado. Respecto al autor-escritor existía una confusión etimológica entre el nombre agente latino augêre (crecer, aumentar) y su sinónimo en retórica, amplificare (adornar o embellecer). En la ficción sentimental es el escritor, narrador o autor. A veces, se emplean sinónimos con distintos valores semánticos: sabio, filósofo, "estoriador" u orador. En el siglo XIII la palabra "auctor" se contaminó con un nombre abstracto, auctoritas (fundador, profesor de derecho), referido a hombres que por sus grandes conocimientos pueden considerarse autoridad. Chorpenning (1977) o Weissberger toman

este significado para analizar la Cárcel, pero Whinnom se pregunta si ese término se refiere también al escritor como autoridad. Considera que las narraciones sentimentales no son tratados didácticos, aunque contienen núcleos pedagógicos. La palabra tractatus (tractare y trahere) significa tirar o arrastrar y, metafóricamente, manejar o dirigir. Se aplica a libros que más tarde se llamaron sermones o tratados. Carece de una forma literaria general, sólo son escritos en prosa de corta extensión. Mas muchos estudiosos creyeron que el tratado fue una forma aplicada a obras de ficción, alegóricas y satíricas, hasta el punto que parte de la crítica reciente comenzó a rotular textos de los siglo XV y XVI con este término[43]. Para Whinnom el nombre de "tratado" fue empleado en la Edad Media para nombrar lo que hoy conocemos como "novela". La narratio era sólo una pieza retórica, de extensión limitada, que se insertaba en el discurso. Se empleada en capítulos sueltos y tenía una extensión semejante a la del resto de unidades. Nunca podían situarse juntos dos trozos narrativos porque, precisamente, la división de la "novela" se definía por el cambio de una pieza formal a otra. Por tanto, para Whinnom (1973a: 48-51 y 1982a: 44-48), las obras sentimentales pueden, aunque no deberían, llamarse "novelas".

En estos últimos años ha habido un interés creciente por la construcción narrativa. Ruth House Webber (1983) define la "novela sentimental" como una forma literaria breve que desarrolla un temática parecida a lo largo de su trayectoria. Pero yerra al considerar que, frente a la novela de caballerías, los textos sentimentales constan de un solo hilo o núcleo narrativo, el de la historia de unos amores frustrado, sin que haya "nada extrínseco que se intercale" (722). Tórrego (1983), por su parte,

expone que la Cárcel aúna dos modelos: el de la comunicación oral y el de la mímesis, "un esquema narrativo sin posibilidades de desarrollo ulterior" (339). El análisis de Grieve [1983] es muy acertado, a pesar de la desigual calidad de los capítulos que dedica a cada texto. Centra su tesis en torno a la naturaleza contradictoria del deseo sexual, en su raíz violenta y antisocial. Establece dos categorías de análisis de las obras, amor frustrado vs. amor violento, este último mucho más complejo e inventivo. El modelo estructural que aplica Grieve a la ficción sentimental está marcado por un excesivo binarismo. Su idea del género no resulta tampoco muy enriquecidora. Considera que los textos amplían los motivos de lírica cortés, pero, como tienen en cuenta la realidad, recrean "the dialectic of literature and life" (182). Corfis (1985a: 1-6) ha vuelto a marcar las diferencias entre la estructura, tema y estilo del Arnalte y Lucenda y la Cárcel. Y, sobre todo, emplea una teoría sólida para explicar la dispositio de las obras de Diego de San Pedro (1985b)[44]. Resalta los conocimientos del autor de la teoría retórica y estilística de la época, y encuentra dos elementos que dan cohesión interna a la trama: las epístolas y el uso de la tercera persona. Colbert I Nepaulsingh (1986) se centra en la importancia estructural de la Fortuna en el Siervo y la Cárcel, e indaga sus fuentes bíblicas y religiosas. El modelo constructivo del Siervo se basa en la Y pitagórica, y el de la Cárcel en la rueda de la Fortuna. A la desafortunada tesis de Rohland (1989a) en torno al papel de la poesía en la ficción sentimental (1989a), hay que sumar un endeble trabajo sobre la fábula (1989b: 230-31)). Realiza una tipología poco fiable y a la que parece no ajustarse más de un texto (1989b: 230-31). Considera, además, que el estilo

elevado (expreso en la alegoría) provoca "las exposiciones retóricamente estructuradas y explica la falta de perspectiva narrativa como falta de ironía entre el narrador y su texto" (1989b: 235). Canet Vallés (1990) ha acertado al considerar que el proceso de amores es un "elemento estructurante de la ficción sentimental", aunque no creo que sea el único elemento común. Demuesta que la narración se centra en el estudio de los estados emocionales y la psicología interna de los personajes. En torno a la enfermedad amorosa se van desarrollando visiones, sueños, monólogos quejas y arengas, como sucedía en la Fiammetta, Filocolo y Corbaccio.

Proliferan los estudios sobre las artes dictaminis y la función estructural de las piezas retóricas. Impey (1980a y 1980b) subraya la influencia de las epístolas amorosas en la ficción sentimental. Analiza la labor de Juan Rodríguez del Padrón como traductor de las Heroides, previa adaptación de Alfonso X en la General estoria. Françoise Vigier (1984) ha realizado un impecable estudio sobre los orígenes literarios de la epístola (Ovidio, Boccaccio y Piccolomini) y su empleo en la ficción sentimental y caballeresca. La carta tiene una triple función: encuadra la fábula sentimental, introduce la materia (epístola dedicatoria), y estructura el desarrollo de la intriga amorosa. Varios investigadores orientan sus trabajos hacia la rica tradición literaria de las cartas. Este es el caso de Domingo Ynduráin (1988a y 1988b). Subraya las diferencias entre la "carta humanística, carta familiar (del tipo que sea) de las cartas que suponen una continuación de las formas cuatrocentistas y de la sensibilidad cortesana cancioneril" (1988a: 75)[45]. En sus comentarios sobre la epístola amorosa y el Proceso (1987) no aporta, sin embargo,

nada novedoso. Otros, en cambio, han puesto de manifiesto la comunión sacrílega de Leriano con las cartas de Laureola (Gerli, 1981c e Ynduráin, 1984b). La alegoría ha merecido, también, la atención de la crítica. Un estudio sincrético sobre el tema es el realizado por Javier Herrero (1980) sobre el Siervo, a pesar de que sus planteos son muy semejantes a los de Andrachuk (1977). Un trabajo más amplio y sugerente es el de Cvitanovic (1983) en torno a la "lenta evolución de procedimientos y técnicas de carácter alusivo y elusivo" (3) en la ficción sentimental. Otro aspecto interesante para el género es la investigación de los decires alegóricos del Marqués de Santillana que ha llevado a cabo por Deyermond (1989b). Impey (1980c) resalta la importancia del prosimetricum en la prosa sentimental, centrándose en el Siervo. Rohland (1989a), en un reciente estudio, confirma la fuerza de los debates y disputas en el género, pero pone en entredicho la importancia de la poesía.

De distinta índole son los estudios sobre la expresión de los sentimientos en el género. Vigier (1979) ha descrito por extenso los síntomas del amor hereos y sus fuentes médicas, tema central también del estudio de Canet Vallés (1990). Asimismo, se ha ocupado de poner de relieve que no existen amores légitimos en la ficción sentimental, a excepción de los de la Quexa y aviso y Cuestión, porque el amor-pasión es irreconciliable "avec l'institution du mariage, garant de l'ordre social" (1985: 270)[46]. De distinta índole es el trabajo de Pedro Cátedra (1989) sobre el amor. En el libro analiza el pensamiento erotológico naturalista y el tratadismo médico de la aegritudo amoris. Aunque la figura central es Alfonso Fernández de Madrigal, autor del Breviloquio y al que se le atribuye el Tratado de cómo a hombre es necesario

amar, hace un estudio de la Repetición (120-41) y del Siervo (143-59). Postula que la obra de Lucena es una muestra de la repetitio jurídica escolar. El tratamiento paródico de la materia amorosa sólo se entiende dentro del marco festivo universitario. Respecto al Siervo, considera que es una alegoría penitencial que polemiza las concepciones naturalistas del amor. Aprecia la influencia en el final del texto del escolasticismo franciscano y la pedantería universitaria[47]. Aparte del estilo farragoso y entrecortado de toda la obra, Cátedra no hace distinción entre géneros literarios y diluye la ficción sentimental en las "artes de amores" medievales.

Gerli (1989) indaga sobre la cuestión de la ficción y la autoconciencia genérica en la prosa[48]. A través de la manipulación técnica, la narrativa sentimental pone al lector en la necesidad de evaluar muchas de sus ideas preconcebidas acerca de la naturaleza de la ficción, nos piden "to alter our perception of written fiction and assent imaginatively to the idea that we are witnessing actual events, that what we perceive is outside illusion and nothing short of reality" (57). Así, el Siervo es una "story about the story" (57) que estamos leyendo, una glosa narrativa sobre el suceso autobiográfico del protagonista que, a su vez, es ficción disfrazada de realidad. Muchos textos sentimentales no son más que "books about books created from books" (57), "self-reflecting narratives" (58), "metafiction", como lo denomina Glass. La relación problemática entre realidad y representación escrita en el discurso ficticio -metaficción- se encuentra en las múltiples obras del género, y, en particular, en las de la época de los Reyes Cátolicos. La Cárcel, una vez más, es el texto donde más se quebranta el concepto normativo de

libro de ficción porque revela la falacia de la mímesis[49]. Gerli postula, en definitiva, que la ficción sentimental se adelanta a la narrativa moderna en el tratamiento de la naturaleza de la ficción. En esta línea de imbricación entre realidad y literatura será continuada por María Eugenia Lacarra (1989a), pero centrándose en la figura de Flores[50].

Hay un renovado interés por explicar las complejas relaciones entre Castilla y la Corona de Cataluña y Aragón para entender la trayectoria del género. Cátedra (1983: 17-35) creyó hallar una "conexión aragonesa" por la peculiar difusión de los textos de Flores y su amistad con Alonso de Córdoba. Este escritor dedica su Conmemoración a Don Pedro de Portugal, autor de la Sátira y rey de los Catalanes. Además, Triste deleytación está atribuida a Fra Artal de Claramunt, alguacil real del "rey intruso" (Riquer, 1956). Cátedra barajaba la hipótesis de que "en el desarrollo de la novela sentimental, y en su propio nacimiento tuvo el Condestable una función de mantenedor y quién sabe si de inspirador en buena parte" (35). Propone una primera generación de narradores compuesta por Rodríguez del Padrón, Claramunt, Don Pedro de Portugal, Flores y Alonso de Córdoba. Su teoría se vio confirmada, en parte, por los estudios biográficos sobre Flores y la explicación de Gómez-Fargas (1992) de la fábula de Triste deleytación.

La importancia que ha ido cobrando la Triste deleytación tiene en Impey (1986b) a uno de sus mejores representantes. Detaca la trama verosímil del texto y el yo acumulativo o superposición de yos para la confesión lírica del amor. Saca a la luz un aspecto luego desarrollado por Maria Eugenia Lacarra (1989a), el Eº depende del autor del prólogo, como ocurre en el Grimalte. Por

otra parte, el doctrinal de la Madrina es muy peculiar porque muestra un modus amandi práctico que difiere de la teoría del fin´amors. En el artículo de Gómez-Fargas (1992) se demuestra que el autor de la Triste delevtación fue, a buen seguro, Artal de Claramunt. Sitúa el texto entre 1468-72, y relaciona el desenvolmiento de la fábula con el mito político de Carlos, príncipe de Viana. El estudio de Oleza (1986) sobre la Cuestión es de gran importancia para entender la órbita catalano-aragonesa en que se desarrolla la ficción sentimental. La inserta en el marco levantino de Nápoles, y dentro de "una euforia ambiental de una sociedad eminentemente cortesana y aristocrática" (153).

En esta época comienzan a ser estudiados algunos textos olvidados. Gerli (1981b) analiza el concepto de sátira en la obra de Don Pedro, y afirma que

> It is doubtless an important testimonial to the incipience of a literary genre. It provides evidence that, although not fully synthesized into a discrete literary mold, the major constituent elements of the sentimental prose fiction of authors like Flores and San Pedro were already coalescing in the decade of the 1440´s, and that it would be merely a matter of time until they could be brought into concerted agreement, possibly even under the very constable´s artistic patronage, to create a new, distinct literary genere with widespread repercussions in the rise of European fiction, the Spanish sentimental romance. (117)

Guillermo Serés (1991) vuelve a analizar el texto del Condestable de Portugal, pero explica su construcción dentro del endeble humanismo peninsular. Resalta, con acierto, que la obra no es más que el "reflejo de la formación intelectual de los ´cavalleros´

auctores 'amateurs', de mediados del siglo XV" (31). Don Pedro es un autor medieval, a pesar de que quiera parecer humanista y demostrar su erudición con "los nuevos arreos clasicistas" (34). Subraya el débito del autor con las Diez qüestiones de el Tostado -aunque desprecia su aristotelismo-, y la ficción sentimental. Entre tanto, Parrilla (1990) se ha fijado en la retórica de la continuación de la Cárcel de Núñez, para acabar confirmando las 'traiciones' a Diego de San Pedro (Whinnom, 1973b). Sun-Me Yoon (1991-92) vuelve a analizar esa cuestión con mucha más perspicacia y hondura. Destaca que el sueño es "un modo efectivo de silenciar la voz de El Auctor" (330), y de explicitar los sentimientos de Laureola. Considera que la heroína enamorada es "la concreción de un elemento contenido como posibilidad en la Cárcel" (328). Rohland (1992) ha realizado un estudio algo raquítico de la Cuestión. Pone de relieve la variedad de la voz narrativa y la "debilidad de su fábula" (335). Por otra parte, sabemos algo más del Proceso, un texto que adquiere nuevos significados por sus relaciones con la Celestina y la Historia de Piccolomini (Huerta 1989 y [1989]). Mientras que la Quexa y aviso se entiende mejor por su imbricación con la Melusina de Jean d'Arras (Romero Tobar 1987a y 1987b). El análisis de Brownlee (1993) de los "dos ambientes discursivos antitéticos" (21) del Proceso y la Quexa y aviso es ciertamente desdichado. La palabra "proceso" es tomada como "un juicio al lenguaje' (23), y, sin ninguna base real, afirma que el texto termina con el "fallecimiento" (27) de la señora por "una motivación epistolar" (27).

En este período sigue habiendo un fuerte interés por las tradiciones literarias. La relación entre la lírica cancioneril y la ficción sentimental ha sido un campo de trabajo privilegiado.

Para Michael Gerli (1980, 1981c y 1982: vii-xxv) la prosa de ficción sentimental es una narrativa experimental y lírica nacida, en el plano semántico, de la trasposición del sentimiento de la poesía lírica a una narración amorosa y, en el plano formal, del acopio de técnicas y motivos cancioneriles. Sus piezas retóricas más comunes son el verso, la alegoría y la epístola (1982: vii-xxv). Abundan, también, los estudios sobre la influencia de los modelos italianos en la configuración de la prosa sentimental. Whinnom (1982c) ha analizado las relaciones con Piccolomini. Impey (1980a y 1980b) explica el modelo estructural del Siervo según la epistolografía latina. Weissberger (1979-80) marca la deuda del Siervo con la Fiammetta, y Brownlee (1984 y 1990), con Dante y la pseudo-autobiografía amorosa[51]. Spinelli (1984) y Sharrer (1984) han arrojado luz sobre la relación de la ficción sentimental con la "novela artúrica". El primero indaga sobre la terminología, y el segundo sobre las influencias. Mayor innovación le otorgo a los estudios de Gascón-Vera (1990) y Gómez-Fargas (1992) sobre la imbricación de tragedia y ficción sentimental.

Rodríguez-Puértolas (1982: 121-39) parte de los estudios de Samonà (1960 y 1980) y Wardropper (1953) para realizar un estudio de la ideología de los textos. Relaciona la visión pesimista del mundo con el despertar de la burguesía, un grupo social con una conciencia de la realidad diferenciada de la mentalidad aristocrática y que se enfrenta al código caduco del amor cortés[52]. El héroe sentimental sintetiza el conflicto entre estas dos fuerzas sociales. Sobre el artículo de Martínez Jiménez y Múñoz Marquina (1982) hay poco que decir, salvo que debieran haber disfrazado algo la copia[53]. Un trabajo muy bueno es el que realiza Checa

(1987-88) sobre el Grisel y Mirabella. La violencia y la rebeldía ante la autoridad son los síntomas de la crisis socio-histórica. El texto inquieta porque no aporta "ninguna enseñanza tranquilizadora" (377). Esta línea de investigación sobre la violencia y el poder destructor del amor en los textos de Flores ha sido continuada por Walde Moheno (1992a y 1992b). Fernández Jiménez (1989) analiza una supuesta visión moderna de Flores, con la que yo no estoy, en absoluto, de acuerdo (infra, III, 2.1.2, 2.2.6 y 2.2.7). Considero que la obra ejemplifica la ferocidad de los tiempos a distintos niveles. Potencia los rasgos de crispación en las relaciones interhumanas y respecto a las figuras de autoridad, pero Flores opta por la solución más conservadora. La violencia, que cercena a los brazos enfermizos de la sociedad, y la especulación filosófica y jurídica (frente a la observación directa de la realidad) son vías para retornar a la armonía de lo preexistente.

Nepaulsingh (1986: 174-92) ha probado, con autoridad, la posibilidad de una doble lectura, judía y cristiana, de la Cárcel. Rohland (1989a y 1989b) vuelve a insistir sobre la cuestión conversa, pero su inclinación nueva por el "transfondo histórico" no acaba de cuajar en una exposición coherente. Propone un análisis ideológico basado en la teoría de la mediación. La novela sentimental amalgama elementos de distintos

> géneros literarios preexistentes, y episodios narrativos, tal como la historia de amor y los episodios bélicos, de la novela caballeresca; las fórmulas hiperbólicas del amor de la poesía cortés; el elemento alegórico y el nivel retórico alto de la gran alegoría política [...] introduce cambios esenciales, formulando como tema central de su fábula la historia de amor y

conduciéndola sistemáticamente a un final trágico, exponiendo a la prueba de secuencias temporales el modelo estático de las fórmulas corteses e introduciendo razonamientos doctrinales" (1989a: 136-37).

Rohland piensa que los temarios más amplios y las tramas más complicadas de Triste delevtación y de los textos de San Pedro y Flores remiten al problema converso. La importancia del narrador personal y la aparición de dos núcleos temáticos: la falta de sinceridad y la falta de igualdad, son rasgos que explicitan el destino adverso del grupo converso (infra, III, 2.1.2).

Los estudios sobre la recepción literaria están cobrando un renovado impulso, aunque se trabaja más sobre los personajes como receptores internos de la ficción o lectores de literatura que sobre el público receptor. Whinnom (1980) manifestó el éxito editorial de la Cárcel. Infantes (1988-89), por su parte, analiza el funcionamiento de las editoriales renacentistas y la pervivencia de modelos narrativos medievales en el siglo XVI. Mientras que Weissberger (1983) abrió el camino a las investigaciones sobre narratarios y lectores virtuales en Grimalte y Gradissa[54].

Los trabajos sobre la biografía de los autores son de gran importancia para entender la difusión de los textos y el mundo novelesco representado. Parrilla ([1985a: clxxx y n 105] y 1989) y Gwara (1988a) subrayaron la importancia de los letrados como escritores de la ficción sentimental. A excepción de Don Pedro, Ximénez de Urrea y, tal vez Segura, todos los autores de la sentimental formarían parte de esa clase de funcionarios cortesanos al servicio de los grandes señores y la Corte. Rohland (1986) considera que antes de la imprenta el receptor principal de la ficción sentimental sería la rancia aristocracia, pero después

habría una diversificación (cf. Rodríguez-Puértolas 1982). Se basa en dos fenómenos: la poesía de cancionero no es en esencia aristocrática (cf. Boase 1981) y el empleo de algunas obras sentimentales como libros de aprendizaje del castellano[55]. En el estudio sobre la Cuestión (1992) observa el juego entre lectores y "espectadores curiosos dentro del texto" (340), y la libertad del autor al crear la trama. Mas no creo que esa sea la causa de la "falta de cuerpo y carácter de los personajes" (342), y, realmente, como ella intuye, "fuerza al límite" las relaciones con la Inquisición[56].

NOTAS

1.Para una visión sintética de los problemas que vamos a tratar, pueden verse los estudios de Vàrvaro (1979 y 1980), Whinnom (1983); Rohland (1986), Gómez (1990a) y Deyermond (1991).

2.Para las "proses sentimentals i al.legòriques" de ámbito catalán y su relación con la ficción sentimental, consúltese Martin de Riquer (1984). Pueden añadirse nuevos trabajos, como el de Cátedra (1983: 17-35), Pacheco (1983), Deyermond (1993c: 44-47), Rico (1984) y Lola Badía (1989). Existen, además, ediciones de bolsillo, Novel.letes 1970 y Novel.les 1982.

3.Vid., asimismo, Farinelli (1929, I: 209-36). Lida (1977b), en cambio, niega tales fuentes en el Siervo y la Estoria.

4.Cito las obras de San Pedro por las ediciones de Whinnom (1973a y 1982a).

5.La consideración del Arnalte y Lucenda como una obra ovidiana y la Cárcel como un texto de amor cortés, será un tópico en los estudios de la crítica. Vid., por ejemplo, Whinnom (1974: 78-80 y 1973a: 50-51). Sin embargo, demostraré que los lindes no son tan claros (infra, III, 1.1.4, 1.4.4, 1.5.4, 2.2.4 y 2.2.5).

6.Compárese con la opinión de Lida (1977b: 54 y 57). Mi postura es clara: defino el género sentimental como código literario independiente. En torno a las artes de amores, vid., por ejemplo, II, 2.2.3 y 2.5.8; III, 1.1.4 y 2.3.

7.Edición de Parrilla (1988b).

8.La respuesta vino bastantes años después (Whinnom 1982b), pero hay muchos críticos que siguen defendiendo la teoría de Krause.

9.Sharrer (1984) y Spinelli (1983-84).

10.Véase, al respecto, las últimas investigaciones de Gómez-Fargas, 1992 e infra, II, 1, 2.1.4; III, 1.4.3, 2.2.3 y 2.4.

11.Vid. Samonà (1972 y 1980).

12.Ampliado, con acierto, por Waley ([1968] y 1971) y Gerli (1980).

13.Los estudios de Gwara (1988a) y Parrilla ([1985a: clii-clxxx] y 1989) adelantan la fecha de producción de las obras de Flores hacia 1475.

14.Hay que tener en cuenta su trabajo sobre Diego de San Pedro (1974: 63-87 y 96-118).

15.Doy respuesta, por extenso, a estos postulados en la Segunda y Tercera Parte de esta tesis.

16.Existe una influencia directa, incluso préstamos textuales, según la investigación que he realizado en el Arnalte y Lucenda, III, 2.2.4.

17.La sentimentalidad fue objeto de estudio, también, por parte de Gili y Gaya (1950) y Wardropper (1952).

18.Cf. Frye (1980) y Stevens (1973).

19.Esta denominación presenta algunos inconvenientes. Entre ellos, resalto los siguientes: el final siempre trágico de la fábula; la falta del elemento de separación y encuentro de los libros de aventuras; el no dar cuenta de la naturaleza discursiva de la narración ni de su llamativo estilo elevado; y la vaciedad del término "libro" en la lengua castellana. Me convence el término "ficción sentimental" para definir el corpus de obras, pero el problema nace en cómo se denomina cada texto concreto.

20.Sobre este aspecto, vid. III, 1.5, 1.6 y 2.1.

21.Hay que contrastar esta opinión con los trabajos, sin duda, bien documentados de autores como Weissberger (1979-80), Andrachuk (1981-82) y Brownlee (1984).

22.Estos trabajos se completan, aunque con mínimas variaciones, con estudios posteriores, Prieto (1980a: 7-55 y 1980b).

23.Sobre el término "prerrenacimiento", Lida (1950: 549) y Maravall (1984b).

24.Para la mixtura con otros textos en el siglo XVI, López Estrada 1965 y 1974.

25.Vid., infra, III, 1.4.4, 2.1.2, 2.2.5, 2.3.2, 2.3.3 y 2.3.5.

26.Estoy, sin lugar a dudas, de acuerdo con la visión de Serés (1991) sobre el Condestable de Portugal y su obra literaria, aunque no comparto su concepción del humanismo castellano.

27.Sigue las ideas de Peter Dronke (1965, I: 48-80 y 87-97). En la Segunda y Tercera Parte demostraré que la expresión de los sentimientos son sociales e históricos. Vid., al respecto, III, 2.3.2 y 2.3.3.

28.Parte de esta problemática es la que desarrolla Cátedra (1989).

29.En un artículo posterior Gerli, (1981a) completa su visión sobre el misoginismo como reacción tradicional a los gérmenes nuevos.

30.Rohland (1970: 161) apunta este problema en su tesis sobre Diego de San Pedro. Pero no será hasta 1989c cuando trate de generalizar los supuestos carácteres conversos a toda la ficción sentimental. Su estudio resulta mucho menos convincente que el del denostado Márquez Villanueva (1976). Vid. infra, III, 2.1.2.

31.Hernández Alonso (1987) ha publicado los textos de Diego de San Pedro, siguiendo de cerca la edición de Whinnom, y el Siervo.

32.Sigo la edición de Menéndez Pelayo (1943) de la Cuestión.

33.Estoy profundamente agradecida a Nicasio Salvador Miguel por haberme permitido utilizar la tesis doctoral de Carmen Parrilla.

34.Vid. Gwara, 1988a.

35.Vid, infra, III, 1.1 y 1.2.

36.Vid, III, 1.5 y 1.6.

37.Consúltese el magnífico estudio de Gybbon-Monypenny (1973) y la particular interpretación de Brownlee (1984) del Siervo.

38.Este artículo ha sido enmendando en la última edición, pero debe contrastarse con las últimas investigaciones sobre préstamos intertextuales y tradiciones. De esta forma, el salto entre la primera y segunda fase no resulta tan grande, sobre todo, si se tiene en cuenta la fecha de producción de Flores y los antecedentes de la Triste deleytación. Incluso en el Triunfo hay una referencia explícita a Rodríguez del Padrón, como embajador de España, que no ha sido nunca notada. Aún resulta más revelador la relación entre el Arnalte y Lucenda y la Fiammetta y la multitud de estructuras formales y temáticas que pasan de un período a otro (infra, II, 1 y III).

39.En el análisis de Rohland se nota un desconocimiento llamativo de la tercera fase del género. En realidad, su tesis se apoya en dos textos: la Cuestión y el Tratado notable de amor. Lanza, además, algunos asertos que resultan simplistas y, cuanto menos, contradictorios. Por ejemplo, se pregunta si el marco histórico de la Cuestión y del Tratado notable será producto del deseo de los autores de ampliar la temática, o de la necesidad de "llenar con vida un género que se extingue" (72). Atribuye a la tercera fase un rasgo que es común a todo el género: la búsqueda de nuevas formas literarias. Tampoco me resulta admisible que exista, al mismo tiempo, una simplificación temática y un enriquecimiento de los textos con elementos de otros moldes textuales, ni que, por vez primera, en el género aparezcan referencias históricas, ni que las discusiones sobre el amor no incidan en el desenvolmieto de la trama. Doy respuesta a estas cuestiones en la Segunda y Tercera Parte de la tesis.

40.Vid. Schevill (1913) y Edwind J. Webber (1958).

41.Sobre este problema, infra, II, 2.2.3.

42.En otro artículo (1993e) analiza las causas de por qué no existe una narradora femenina en la ficción sentimental (infra, III, 1.4).

43.Dagenais (1985-86) corrobora la tesis de Whinnom. Pero muchos críticos siguen el trabajo de Krause (1952), y aportan nuevas pruebas, por ejemplo, Durán (1973), Chorpenning (1977), Weissberger (1980 y 1982), Tórrego (1983) o Mandrell (1984). Por mi

parte, considero que existe un narrador "auctorial", a veces homodiegético o heterodiegético, que es depositario de la experiencia que comunica la historia, aunque no siempre sea fidedigno ni imparcial. Vid., al respecto, Spitzer (1946), Kristeva (1981: 145-248) y Lintvelt (1981). Respecto a la consideración de que la "novela" se defina por el cambio de una pieza retórica a otra, soy completamente escéptica. Consúltense los estudios de Ryding (1971), Pozuelo (1986) y Artaza (1989: 21-124). Trato estas cuestiones por extenso en mi estudio. Sobre la perspectiva narrativa y el papel del "auctor", puede verse, II, 2.1.5, 2.3.4, 2.5.5 y 2.8.7; III, 1.4. Para el diseño estructural resultan significativos los trabajos de algunos textos del XVI (II, 2.1.2, 2.2.4, 2.5.2, 2.7.4 y 2.8.4). Hago, sin embargo, una síntesis en la Tercera Parte, 1.1.

44.Chorpenning (1977) ha marcado profundamente las investigaciones sobre los moldes de escritura y el diseño estructural del género. Postula que la Cárcel responde al modelo de una oratio romana.

45.Lawrance (1988) dice, en cambio, que "el género epistolar, naturalmente, no es menos renacentista que medieval. En realidad, no se trata de ninguna "reaparición tardía" [...] sino, al contrario, de la culminación de un proceso, de un desarrollo evidente". (99)

46.Vid., II, 2.1.6, 2.2.10, 2.7.7 y 2.8.11; III, 1.4, 2.2 y 2.3.

47.Gerli (1987-88) analiza, también, la tradición penitencial.

48.Cuestiones ya anunciadas por Weissberger (1983) y Grieve [1983].

49.Este juicio no es del todo exacto. Los juegos metaficcionales son aún más intensos en la Cuestión o en el Proceso, y no tan novedosos, como pudieran parecer, a tenor de los textos de Boccaccio (infra, II, 2.1.2, 2.1.3, 2.1.4 y 2.8.4, 2.8.5, 2.8.11).

50.Aprovecho para mostrar mi gratitud a María Eugenia por su inestimable ayuda en algunas cuestiones bibliográficas.

51.Su conclusión de que el Siervo es una "antinovela sentimental" ya ha sido suficientemente criticada. Véase, a modo de ejemplo, Gerli (1990-91).

52.Vid., infra, III, 1.4, 1.5, 1.5 y 2.

53.Es muy importante advertir que el trabajo de Rodríguez Puértolas remite a un capítulo anterior, recogido en la Historia social (1979: 154-72, en especial, 160-69). Enfrenta la burguesía catalana al tradicionalismo castellano, y considera que la "novela sentimental" es el "primer embate de la burguesía". El intimismo, subjetivismo e individualismo son los nuevos caracteres de unos héroes sentimentales que "nacen de la alteridad del

mundo exterior" (166). En el Siervo cree hallar un rasgo general del género: "la insatisfacción ante una normativa social opresora" (163). En los textos de Diego de San Pedro el mundo del honor lleva aparejado el problema converso de limpieza de sangre y linaje.

54.Infra, III, 2.4.

55.Remito a mis estudios sobre este tema, III, 1.4, 2.1 y 2.4.

56.Infra, III, 2.1.2, 2.2.5 y 2.3.2.

II.-SEGUNDA PARTE: DIACRONIA DEL GENERO

1.-CURVA DE EVOLUCION DE LA FICCION SENTIMENTAL

La alternancia histórica de dominación de un género en sus tres fases, nacimiento, canonización y creación de automatismos, no sigue las pautas de una evolución natural. La ficción sentimental experimenta complejas transformaciones en su dilatada diacronía (c.1440-1548). Atendiendo a estas variantes pueden establecerse tres fases de evolución que, en cualquier caso, presentan fronteras muy diluidas. Sustento mi análisis en un estudio de las vinculaciones de los textos con el repertorio de tradiciones existentes en cada época, la interiorización de cada autor de la norma genérica (relaciones entre texto individual y *corpus* sentimental) y el contexto histórico-cultural en que se desenvuelven las obras y sus autores[1].

1.1.-Primera fase

El *Siervo*, la *Sátira* y la *Triste deleytación* forman una unidad, apuntalada, incluso, por la cita directa y por los numerosos préstamos intertextuales (Deyermond, 1993c: 47-48). Las similitudes formales, narrativas y temáticas son manifiestas. La fábula está centrada en acciones psicológicas, representadas mediante la visión alegórica y el enfrentamiento dramático de las facultades intelectivas y emocionales. Los temas centrales son: la servidumbre amorosa -origen del desorden mental y del aislamiento social-, la crueldad de la señora y la varia fortuna. La *Triste deleytación* es una obra bisagra, ya que participa de caracteres del primer y segundo período (cf. Blay Manzanera, 1992: 221n). Los excursos didácticos, la variedad de piezas retóricas, los juegos metaficcionales, la trabazón entre espacio real y expresión

alegórica y la actitud vital de los protagonistas remiten a una nueva etapa histórica.

El Siervo pronto será reconocida como la obra fundadora de un molde artístico diferente. Don Pedro hace referencias explícitas al Triunfo de las donas y el Bursario, al tiempo que realiza una lectura interpretativa del Siervo[2]. El amor furioso se presenta como una trampa que cautiva la voluntad y el libre albedrío. La esquivez de la dama, coaligada con los desafueros de la siniestra ventura, constituye el origen de la destrucción interna del enamorado. La forma artística es tripartita. La fábula se estructura en torno a un sueño simbólico (la disputa polémica en la Sátira y la Estoria en el Siervo), que sobreviene cuando el esquivo pensar busca el perdimiento final. Ninguno de los textos desarrolla el proceso amoroso. La acción avanza a partir de acciones psicológicas interiores, representadas por el razonamiento en soledad y el modo dramático de la querella. Hay tres temas fundamentales: la tiranía de un amor yermo, la impiedad de la señora y la escasa fortaleza humana para reintegrarse en la sociedad y asumir los valores transcendentes.

Las relaciones intertextuales son claras. En la Sátira, Discreción menciona a Ardanlier, Píramo y Macías como ejemplos negativos de perdición amorosa. Y, además, el narrador "auctorial" cuenta la historia de la ninfa Cardiana y resume la historia de los famosos amadores, Ardanlier y Liesa. Como en la obra de Rodríguez del Padrón, el "seso alegórico" no sólo da armas contra el amor (prodese delectare), sino que propicia el proceso de mixtificación del enamorado por la asunción de un amor destructivo e inevitable. El texto, sin embargo, concluye con el triunfo del corazón y de la voluntad frente al libre albedrío. Mas esta

victoria se matiza en el exsertum final del Manuscrito de la BNM, que recuerda, sin duda, la conclusión del Siervo. El "auctor" aboga por la senda de Minerva, aún persistiendo en el yerro y atenazado por la grave cuita. Corrobora, por tanto, el esfuerzo que realiza el Siervo por recuperar su conciencia moral y liberarse de las lasciviam delectationis[3].

Otros rasgos unifican estos dos primeros textos sentimentales: la erudición pendantesca y la artificiosa expresión; el virtuosismo técnico; el ofrecimiento del texto como ejercicio retórico de diferentes estilos y formas; las paráfrasis astrológico-mitológicas del tiempo; la preocupación por los aspectos morales y espirituales y su objetivación alegórica; el tú parenético, de tipo generalizador, para la advertencia moral; la forma autobiográfica; el marco epistolar; y el destinatario: la minoría aristocrática. La obra del Condestable de Portugal busca el diálogo continuo con otros textos. Su afán erudito está acorde con esa "quimera de construir una literatura 'clásica' con materiales e instrumentos básicamente medievales" (Rico, 1990a: 87-88). Fijándonos en la relación que establece con Rodríguez del Padrón, observamos que Don Pedro clarifica la representanción opaca de la realidad y el sentido esotérico que hallamos en el Siervo. El "auctor" retórico de las "grossetas" suple la insuficiencia introspectiva del yo-protagonista, y sale al paso de las objeciones y dudas del lector. El comentario y la discursividad exegética y de cariz enciclopédica otorgan un valor transcendente a la historia personal, y convierten a su texto en fuente de cultura y saber.

La Triste deleytación es, como acabo de decir, una obra fronteriza, que contiene rasgos de las dos épocas de la ficción

sentimental. El conocimiento de Claramunt de la producción de Rodríguez del Padrón es innegable, y se explicita por la cita directa de la biografía legendaria del autor, la alusión a Ardanlier y Liesa en la disputa, y los préstamos estilísticos y estructurales de sus obras más representativas. Continúa el predominio de la expresión alegórica del amor (visiones, batallas simbólicas, viaje por los tres reinos), pero el espacio de la imaginación se traba con las acciones reales[4]. Hay una disparidad de puntos de vista. El autor conjuga el modo personal del relato con la narración de un relator que se identifica con el autor del prólogo y adopta la perspectiva del Eº. Como en el Siervo, existe una doble aventura amorosa -aunque regida por una cortesanía de raíz bien diferente- y el uso balanceado de prosa y poesía. Abundan los excursos didácticos y juegos metaficcionales, al igual que en la Sátira, mas prevalece el tratadismo del amor medieval sobre la intención enciclopedica y didáctica de Don Pedro de Portugal. El peso en la Triste delevtación del corpus eroticum ovidiano (Ars, Heroides y Metamorfosis), el De Amore de Capellanus, Boccaccio (Decamerón, Corbacho y Fiammetta), la Historia de Piccolomini, el Marqués de Santillana y la literatura de raigambre provenzal y de ámbito catalán (Bernat Metge, Francesc Eiximeniç, Torrellas, Fra Bernat Hug de Rocabertí) conforman una obra de una gran originalidad, que anuncia algunos rasgos de la etapa siguiente (Tudorica, 1986 y Vigier, 1985).

El sistema literario de la época revela ricas conexiones con la prosa sentimental. Cabe destacar la prolongación y el resurgimiento del tardío amor cortés y de la formulación feudalizante del sentimiento en grandes recopilaciones poéticas: el Cancionero de Baena Cancionero de Estúñiga, Cancionero de Herberay des

Essarts y de Palacio. La poesía galaico-portuguesa, en torno a la figura de Macías, la trovadoresca y la alegórico-dantesca, bien representada por Francisco Imperial -figura que asume, además, el movimiento de los "fideli d´amore"-, serán determinantes para entender la forma artística de los textos. La contribución de la literatura artúrica a la formación del género también ha sido bastante estudiada (Sharrer, 1984 y Deyermond, 1993c). Durante los siglos XIV y XV se realizan numerosas traducciones y adaptaciones de los romans franceses, en concreto del Roman du Graal (1230-40), y versiones de la tríada clásica, especialmente, de la materia troyana. En este período surgen los primeros textos caballerescos hispánicos (Libro del cavallero Zifar, la Gran Conquista de Ultramar y el Amadís) y algunos libros de aventuras novedosos. No es menos importante los débitos de la prosa sentimental con la rica historiografía de la época, las crónicas (Alvar García de Santa María), historias generales y, sobre todo, con las biografías noveladas (Pero Rodríguez de Lena, Gutierre Díez de Games, Fernán Pérez de Guzmán). Mención aparte requiere la imbricación del género con la floreciente literatura didáctica, doctrinal y religiosa, que se desarrolla en la época de Juan II. Muchos textos sentimentales remiten a la polémica entre misóginos y profeministas (Libro de las virtuosas e claras mugeres de Alvaro de Luna); otros, a la controversia entre buen amor y amor vicioso (Tractado de cómo al hombre es necesario amar, Corbacho del Arcipreste de Talavera y el Tratado de amor atribuido a Juan de Mena); o muestran preocupación por la instrucción social, civil y ética de cada grupo humano (Jardín de nobles doncellas de Martín Alfonso de Córdoba, Espejo de verdadera nobleza y Tratado de Providencia contra Fortuna de Diego de

Valera). Queda, sin embargo, un largo camino por correr para desvelar las tradiciones literarias que contribuyeron al surgimiento de la ficción sentimental. Sólo enumeraré algunos textos y géneros que debieran ser objeto de un análisis más profundo:

-Los libros cristianos que recogen una nueva sensibilidad espiritual, en especial, los valores de piedad interior y ascesis[5].

-El tratadismo enciclopédico, en la línea de Brunetto Latini y Dante, que hallamos recogido en la Visión delectable de Alfonso de la Torre y la Sátira (infra, III, 1.4.2 y 2.2.2).

-Los poemas de debate y los romances líricos y novelescos de tema sentimental (infra, II, 2.1.3.1.1, 2.3.3 y 2.3.7; III, 1.2.2).

-Las danzas y los artes moriendi (Gerli, 1981c e infra, II, 2.1.6, 2.7.7.6, 2.8.3.1 y 2.8.11; III, 2.3.2, 2.3.3 y 2.3.5).

-La tragedia (Gascón-Vera, 1992 y Gómez-Fargas, 1992)[6].

-Las Heroides de Ovidio (Impey, 1980b) y el Roman de Thèbes, conocidos mediante la versión alfonsina (infra, II, 2.2.5 y 2.8.5; III, 1.2.4, 1.5.1 y 2.2.1).

-Los decires narrativos o coplas alegóricas del Marqués de Santillana (Deyermond, 1989 e infra, II, 2.3 y 2.4.2; III, 1.2.1).

-La pseudo-autobiografía erótica medieval, caraterizada por el entrelazamiento de narración y formas líricas, el tratamiento alegórico de la materia sentimental y el molde epistolar[7].

-Los libros de viajes que participan, como los "caminantes" de Diego de San Pedro y Juan de Flores, del gusto por descubrir los misterios de una realidad desconocida que los amedrenta (III, 1.5)[8].

Esta primera fase de la ficción sentimental se desenvuelve dentro de una crisis generalizada de las bases de la sociedad, política y economía medievales, expresa en diversas conmociones sociales -guerra irmandiña, rebelión de los payeses y "forans"- y conflictos dinásticos en Castilla, Navarra y Cataluña (Beceiro, 1977 y Valdeón, 1986). Pero durante este período crítico se produce una brillante expansión de la cultura, bajo el mecenazgo de Juan II de Castilla, Alfonso V, Juan II de Aragón y Carlos de Viana. En la confedereración catalano-aragonesa y en Castilla hay un impulso hacia el "humanismo filológico"[9]. Mas hay que tener presente que los productos culturales de la época subrayan el deseo de autoafirmación de una aristocracia que sale fortalecida de la crisis general del feudalismo. La ficción sentimental, como la poesía de cancionero y los romans franceses, responden al apuntalamiento del ideal caballeresco pasado y de las bases socio-históricas señoriales (Rico, 1990a y 1990b). La obsesión por la muerte, el neuroticismo, la abulia y el amor insatisfecho son síntomas que expresan una época de cambios profundos (III, 2.3). Pero se convierten, al mismo tiempo, en pilares que sostienen la preeminencia social y espiritual de una nobleza en fase de asentamiento o en pugna para lograr mayores recompensas (Suárez, 1975).

1.2.-Segunda fase

La época de los Reyes Católicos constituye el período de esplendor del género y de fijación de automatismos. Los temas se amplían, la técnica se depura, y las formas se tornan más complejas y preciosistas. Diego de San Pedro (Arnalte y Lucenda y Cárcel) y Juan de Flores (Grisel y Mirabella y Grimalte y Gradisa) desarrollan su labor bajo el auspicio de Isabel y

Fernando y algunas cortes señoriales. Los construcción artística de las obras de esta época está tabulada por la percepción histórica de la ficción sentimental peninsular e italiana. En el Grimalte y Gradisa, por ejemplo, el autor "implícito" se resiste a sancionar un producto literario escrito un siglo antes, la Fiammetta. Acrecienta la fábula original y aporta nuevos significados. Pero, también, los caracteres de Arnalte y Lucenda sólo alcanzan su verdadera dimensión tras una lectura detenida del texto italiano (infra, III, 2.2.4). Es arduo establecer relaciones entre los textos de la primera fase y de la segunda, pero no imposible (cf. Deyermond, 1993c: 48-49). Pensemos sólo en el inventario de rasgos con que he caracterizado las obras del primer período, o fijémosnos en detalles concretos, como la conversión en personajes de Torrellas y Braçaida en Grisel y Mirabella, citados ambos en la Triste deleytación. Las relaciones intertextuales se intensifican en este período. Las similitudes estructurales, recursos retóricos y argumentos comunes empleados en el Grisel y Mirabella y la Cárcel ya se han puesto de manifiesto (Waley, 1973). La alegoría sigue siendo un elemento constructivo de primer orden que, además, explica la compleja psicología amorosa. Gana espacio la tensión con el medio social, concretizada en el enfrentamiento entre amor/honor y pasión/poderes fácticos, como ya se perfilaba en la Triste deleytación. La ideología se mantiene por la coerción, aunque podemos detectar una conciencia nueva de la existencia y del hombre. A esto contribuye, en buena medida, el empuje en el panorama de las artes y de la política de los letrados, funcionarios especializados que producen textos polivalentes. Las tensiones sociales aparecen agudizadas en obras como la Cárcel y el Grisel y

Mirabella, y puede atisbarse una relación ambigua de los autores respecto a una monarquía recientemente ascendida que precisa de legitimación. Al tiempo, el tratamiento morboso de la muerte, la eclosión de la violencia y la fragmentación de la realidad serán ejes del pesimismo y del sentimiento trágico de la vida[10]. La riqueza de piezas retóricas, la duplicación de las tramas, y las técnicas compositivas del género forense buscan potenciar las posibilidades artísticas y semánticas de la narración. Continúa la dramatización de la personajes alegóricos, aunque la alegoría se torna real en la Cárcel y pierde espacio en las producciones de Juan de Flores. La producción sentimental se ofrece como un divertimento placentero de clase que muestra, sin embargo, el conflicto entre valores nuevos y viejos. El añejo amor cortés aparece dinamitado en su esencia por unos comportamientos que se definen por las desviaciones de las "leys enamoradas".

El año más pródigo de este período es 1492. Hay varios hitos: la publicación de la Gramática castellana del teólogo y jurista Elio Antonio de Nebrija y la Cárcel de Amor; la expulsión del pueblo judío; la capitulación de Granada, la llegada a América, y el pontificado de Alejandro VI[11]. El humanismo se introduce en los círculos cortesanos, con la venida del siciliano Lucio Marineo Sículo (1484) y el milanés Pedro Mártir de Anglería (1487). La influencia italiana y el proceso de la restitutio latinitatis viene, sin embargo, de lejos -corte napolitana de Alfonso V y generación de Santillana-. La labor de Nebrija de hacer del castellano una lengua de cultura y evangelización, y "desarraigar la barbaria" halló un ambiente propicio (Menéndez Pidal, 1950: 9-24 y Gómez Moreno, 1989). Hacia 1499 hebraístas, teólogos y helenistas emprendieron la elaboración de la famosa

Biblia políglota. En el plano político, la rivalidad entre los sectores nobiliarios y el poder real pasa a una segundo plano. Los grandes linajes y la nobleza levantisca consolidan su poder económico y social (Stéfano, 1966 y Beceiro y Córdoba de la LLave, 1990: 88-107). El brutal proceso de señorialización corre parejo al progresivo fortalecimiento de una monarquía centralista y la consolidación de una gran masa de letrados, "gente mediana", que acaparó altos cargos en el aparato estatal (Maravall, 1983d y Boase, 1981a).

Los grande moldes escriturales siguen siendo, prácticamente, los mismos que mencioné en la primera fase del género. Mas los autores dan acogida a rasgos procedentes de otros códigos literarios, o potencian algunos elementos ya presentes en la etapa anterior. Las huellas de los autores italianos, Boccaccio y Piccolomini, y de las "artes de amores" medievales se hacen más patentes (Whinnom, 1982c y Vigier, 1986). La poesía de cancionero continúa dando motivos y recursos técnicos a la prosa sentimental, pero se torna más formalista y reiterativa en sus contenidos. También, pervive la influencia de las ficciones caballerescas bretonas, patente en la configuración estructural de la Cárcel (Deyermond, 1993c: 52-56). En los textos ganan espacio los excursos didácticos sobre el buen vivir de los "omes generosos" y "dons de onor", y, sobre todo, la preocupación por la educación de los gobernantes (speculum principum). No es un hecho fortuito. En esta época alcanza un éxito sin precedentes el De regimine principum de Egidio Colonna, y muchos autores realizan obras de carácter político-moral (Diego de Valera, Alonso de Cartagena, Rodrigo Sánchez de Arévalo, Alfonso de Palencia, Pedro Belluga o Joan Margarit). Otro aspecto novedoso es la imbricación de los

textos de Diego de San Pedro con el espíritu religioso de la devotio moderna. La Cárcel sólo puede ser entendida si observamos que en este período resurgen las Vita Christi (Coplas de Vita Christi de Iñigo de Mendoza) y prolifera una gran literatura ascética y piadosa. En esta época de quiebra espiritual y social resulta igualmente importante la eclosión de escritos sobre la fortuna, en la línea del De remediis, Bías contra fortuna de Santillana y Laberinto de Mena, y de los artes moriendi (Le miroir de Mort de Chastellain). Por último, puede apreciarse un renovado interés por las pseu-autobiografías eróticas francesas, la Prison amoureuse de Jean Froissart, la Belle dame sans merci (1424) del canónigo y diplomático Alain Chartier, ya en la base de la Sátira, y el Voir-dit de Guillaume de Machaut (Whinnom, 1973a: 55-57).

1.3.-Tercera fase

Este período viene marcado por la publicación de la continuación de la Cárcel de Amor (Burgos: 1496) de Nicolás Núñez. Cuando nos aproximamos al corpus de obras sentimentales de esta etapa, advertimos que el vaciamiento de contenidos, la pobreza constructiva y la pérdida de funcionalidad social del género son más un tópico que una realidad. No creo en esa tesis de degeneración del género a partir de un texto ideal, la Cárcel, que ha sustentado la práctica totalidad de trabajos sobre el código sentimental. Es innegable que los escritores son conscientes de su labor de difusión y vulgarización de un módulo ya sancionado, y que crean productos de una desigual calidad artística. Pero la mayoría no se limitan a hacer una imitación a secas de los modelos. Depuran las técnicas narrativas, introducen variantes en la estructura del contenido y de la forma, y enriquecen la mixtura del género

incorporando elementos de otras formas literarias. Su fin es idéntico al de los autores de la primera y segunda etapa: ofrecer un producto artístico ajustado a la cultura y sociedad de la época. El proceso de cambios y rectificaciones y la lectura interpretadora de los textos precedentes no es, como voy demostrando, privativo de este período de supuesta decadencia. Ya no es preciso rastrear la autoconciencia genérica, ni enumerar los abundantes préstamos textuales, pero sí poner de relieve la labor original de los epígonos. Hay dos hechos llamativos: a)la adscripción de la prosa sentimental al fructífero círculo hispano-italiano; y b)la adquisición de nuevos valores y funciones de los elementos básicos del género, a partir de la reducción simplificadora de tramas, argumentos y formas de expresión.

Estimo que existen rasgos unificadores de los textos del período. Entre ellos, resalto: la preocupación por la casuística amorosa, la inclinación por los juegos metaficcionales, y la imposición de una lectura unívoca que contrarrestre la visión fragmentada de la realidad. Como en la época precedente, la renovación formal y temática adquiere formas diversas para asegurar la función estética y comunicativa de la ficción sentimental. El autor de la Cuestión realiza una lectura interpretativa muy original de los textos precedentes (II, 2). Explaya numerosos moldes artísticos cortesanos que dan cumplida cuenta de la supremacía espiritual y social de los círculos de poder napolitanos. Como en las crónicas cuatrocentistas, concede importancia a la espectacularidad visual de las representaciones festivas nobiliarias, entre las que se halla una égloga cortesana y la fusión de realidad y ficción[12]. También, adquiere especial protagonismo la tradición alegórica de los sueños o visiones,

recogida en la Fiammetta, Triste deleytación y, un tiempo después, en el Veneris, como expresión de la voluptuosidad masoquista del amador. No menos interesante es el gusto por los motes, invenciones y poesías líricas cancioneriles, ya avanzado en la cantinuación de Núñez, y la influencia de las questioni d'amore (Filocolo). La visión paródica de la ficción sentimental en una obra de éxito, la Celestina (Burgos, 1499), obliga a los autores de la ficción sentimental a asumir significados culturales y sociales nuevos[13]. La Penitencia de Urrea, una comedia humanística de ámbito cortesano, abre nuevas posibilidades argumentales y estructurales al género por su imbricación con la Cárcel y el Grisel y Mirabella (II, 2.2). Propicia, a buen seguro, la aparición del incompleto Tratado de amores y se adelanta a la peculiar configuración artística de las piezas teatrales aparecidas en la corte ducal de Gandía (II, 2.5). Estos textos hay que entenderlos dentro de la tradición celestinesca y de la difusión en Italia -con autores de la talla de Ariosto- de la comedia latina clásica a imitación de Plauto y Terencio.

En la misma línea de literatura de salón tenemos al retórico Veneris, una obra que presenta innumerables similitudes con la Cuestión y la Queja del Comendador Escrivá (II, 2.3 y 2.6). Pedro Luis Escrivá realiza una repetitio paraescolar para el lucimiento de su pedante virtuosismo técnico. Toma como referentes tres modelos escriturales, el Corbacho de Boccaccio, dos de las cuestiones del libro V del Filocolo y El Cortesano de Castiglione. Quizá, lo más relevante del texto es el debate sobre la virtus y el loco amor, a partir de dos patrones culturales dominantes: el de la filosofía neoplatónica, surgida de la

academia florentina (Ficino, Bembo y Castiglione) y el del amor sentimental. El Veneris sólo se comprende si tenemos en cuenta la fascinación de su autor por los studia humanitates, por Padua, y por las discusiones cortesanas sobre el amor y la dignidad del hombre. En el Tratado notable de amor se sustituye el derroche de bienes y virtudes nobiliarias, presentes en la Cuestión, por la crónica de los "negocios del César" y la cotidianeidad de unas mujeres obligadas a la reclusión (II, 2.7)[14]. Como la Triste deleytación y la Cuestión, es un roman à clef que presenta un balanceo entre crónica y narración sentimental, entre narratio authentica y narratio ficta. El escritor abstracto demuestra a Doña Potenciana de Moncada y sus contertulios que ahora existen amores tan excelentes como los antiguos. Por su forma artística, ágil y bien articulada, se aproxima a los presupuestos de la novela moderna. Sobresale el empleo de un diálogo ágil, tanto para la comunicación amorosa como para la sátira y la difusión del ideario amoroso, y la importancia estructural de las epístolas. Durante el desarrollo de la narración aparecen dos citas intertextuales, las cartas del Marco Aurelio de Guevara y la penitencia del Amadís en Peña Pobre. Mas es evidente el aprovechamiento de Cardona de elementos constructivos y temáticos de varios relatos novelescos sentimentales, el Arnalte y Lucenda, la Cárcel, el Grisel y Mirabella, Grimalte y Gradisa y la Cuestión. Destaca, también, el aprovechamiento de las bellas imágenes neoplatónicas y stilnovistas para la expresión de los sentimientos. En el Proceso hallamos una reducción simplificadora de tramas y argumentos de la ficción sentimental (II, 2.8). Se convierte en un texto sintético del género que, sin embargo, es capaz de introducir unos valores artísticos novedosos y acordes

con la cultura renacentista. Juan de Segura crea la primera novela epistolar europea en el Proceso. Las cartas se convierten en el cauce escritural por excelencia para la anatomía de la pasión y son, al mismo tiempo, una buena vía de análisis de los intereses espúreos que mueven a los distintos personajes. La Historia de Piccolomini, la Celestina, y la Cárcel son tres obras fundamentales para interpretar la obra (Huerta Calvo, 1989). En la Quexa, el texto que manda Orozco a su amigo para restañar sus heridas, el autor logra perfilar una nueva forma narrativa. Introduce múltiples peripecias, da complejidad a la estructura y crea espacios oníricos a partir de una acertada conjunción de rasgos procedentes del roman medieval, en concreto, de la Melusina o la noble historia de Lusignan (1393) de Jean d´Arras, y de la novela griega de amor y aventuras, paradigma de la narrativa de aventuras renacentista que tuvo una excelente acogida en círculos erasmistas (Romero Tobar, 1987a y 1987b). A pesar de su decidido aprovechamiento de la construcción y la apretada semántica del Siervo y de la cita de los versos de Macías en el Laberinto de Fortuna, el final aleccionador de Segura conecta con un marco cultural diferente. Recoge todo el utopismo regresivo, el miedo al destino y la expresión patética del sentimiento ante una fatalidad invencible que definen la etapa de la contrarreforma. No olvidemos que en 1545 se inicia el Concilio de Trento, que se prolongaría durante dieciocho años.

En la primera mitad del siglo XVI se producen cambios socio-históricos y culturales de primer orden, que no implican, en absoluto, una ruptura con el período bajomedieval (Pérez, 1970 y 1990). Tras la muerte de Isabel, se abre paso un nuevo conflicto dinástico y nobiliario que recordó acontecimientos de épocas

pasadas. La figura de Carlos I dio nuevas alas para la difusión de la literatura sentimental y potenció el mundo de caballerías medievales. Su concepción mesiánica y patrimonialista de la respublica Christiana, bien defendida por Alfonso de Valdés, las nuevas formas de patronazgo y sus cruentas luchas europeas integraron los intereses y sueños de honor de la alta aristocracia castellana y la sociedad caballeresca y letrada de Nápoles. Perdura la sociedad de órdenes, pero hay una mentalidad progresiva y dinámica, documentada en el Tratado notable de amor y el Proceso, y una espíritu mercantil que se rompe en el último cuarto de siglo (Maravall, 1984d y Redondo, 1976a y 1976b). La sociedad aparece diversificada al calor del aparato administrativo monárquico y la economía monetaria y colonialista. El público lego se ha ampliado por razones culturales y políticas, mientras cobran un peso sin precedente la potente burocracia real y los cuadros intermedios.

La expansión de aragoneses y valencianos por el espacio italiano va a ser la clave explicativa de la prosa sentimental del siglo XVI[15]. Tres obras remiten a la corte napolitana, un espacio privilegiado que acogió a figuras tan relevantes como el humanista Pontano, Boiardo, o Sannazaro, con sus eglogae piscatorae y la Arcadia (1502-04), donde literaturiza el mundo cortesano de Nápoles siguiendo el bucolismo grecorromano. Las cortes señoriales de Valencia y el reino de Nápoles acogen la cultura de prestigio italiana y producen obras impregnadas de un fuerte sentir aristocrático (Sirera, 1986 y Oleza, 1986). La admiración levantina por Ausiàs March y su afición por las narraciones poéticas de Torrella (La istoria de Leander y Hero), la poesía cancioneril, la ficción caballeresca y sentimental, y las

crónicas cortesanas (La visita de Juan Fernández de Heredia, El cortesano de Milán) son datos que nos ayudan a revelar la configuración artística de la Cuestión. Mención especial requiere la continuidad de la poesía trovadoresca, escrita en castellano o/y valenciano, en los juegos florales, certámenes y "parlaments". En Valencia aparece una compilación trilingue, el Cancionero General (1511 y 1514) de Hernando del Castillo[16]. Entre sus partes sobresale la que se dedica a las "invenciones y letras de justadores", de vital importancia en las nuevas obras del género. Los textos sentimentales seguirán acogiendo los numerosos juegos conceptuales, el lenguaje abstractro y estereotipado y el manierismo formal de la poesía de cancionero más tradicional. Pero no permanece ajena a las nuevas condiciones socio-económicas y culturales. Se aprecia cierto aprovechamiento del metaforismo del dolce stil novo, de la imaginería neoplatónica florentina, y un conocimiento del elegante esteticismo poético de Petrarca, comentado por Bembo (1501) y divulgado en España por Navagero.

Durante el Renacimiento existe una profunda experimentación en la narrativa, aunque sus frutos cuajarán en la segunda mitad del siglo. Durante la vigencia del género sentimental continúan las traducciones y difusión de los libros del ciclo artúrico y los éxitos de la narrativa caballeresca, como el Amadís de Gaula. A la historiografía conocida del siglo XV, se suman las crónicas imperiales (Florián de Ocampo, Pedro de Mexía) y los informes y relaciones de Indias (Bernal Díaz del Castillo, Cabeza de Vaca, Fray Bartolomé de las Casas, Gonzalo Fernández de Oviedo) que se configuran, a su vez, sobre los modelos artísticos de los libros de viajes y caballería. Hay un prestigio de la cultura, bien

representado por la fundación de la Universidad de Alcalá de Henares y la fama de un valenciano universal, Juan Luis Vives. A mediados de siglo el género sentimental desaparece como código artístico autónomo. El triunfo subsiguiente de nuevas trayectorias narrativas coincide con el fracaso de la política imperial, la postración religiosa y la publicación del Lazarillo. En el mercado aparece una narrativa elástica e híbrida que toma numerosos préstamos y trasposiciones de géneros adyacentes, y, en concreto, de la ficción sentimental. Muestras de este sincretismo literario las hallamos en la Historia de los amores de Clareo y Florisea, y de los trabajos de Isea (Venecia, 1552) de Alonso Núñez de Reinoso y Selva de aventuras (1565) de Jerónimo de Contreras, que presentan una mixtura de elementos sentimentales, griegos, caballerescos y pastoriles. Podríamos añadir otros ejemplos, como Ausencia y soledad de amor (c.1551, 1565), intercalada en el misceláneo Inventario de Villegas, Menina e Moça (1554) de Bernardim de Ribeiro, una narración que conjuga rasgos de la fición sentimental, pastoril y caballeresca, o la Diana de Montemayor.

NOTAS

1.Sigo, a grandes líneas, la clasificación tripartita establecida en la mayor parte de trabajos críticos (Rohland 1986). Pero, a lo largo de mi escrito, podrán irse apreciando diferencias sustanciales en la forma de entender la evolución y en la clasificación histórica de los textos.

2.Vid. Lida (1977b y 1977b) y Gascón-Vera(1979a).

3.Cátedra (1989: 151) interpreta la figura de Syndéresis en la obra. Consúltese, infra, III, 1.4.11.5 y 2.2.1.

4.Sobre la Triste deleytación, Gerli (1982: vii-xxv), Impey (1986) y Roland (1983a: xi-xl).

5.Gerli (1987-88) y Cátedra (1989: 143-59) han visto la relación existente entre el Siervo y la tradición penitencial. Véase, infra, 1.4.1, 1.5.1 y 2.3.5.

6.Véase, al respecto, Blüher (1982: 113-232) y en esta tesis, III, 1.3, 1.5.1, 2.1, 2.2, 2.3.3 y 2.3.5.

7.Vid. Deyermond (1993c: 60-61), Brownlee (1984), e infra, III, 1.4.

8.La obra de Rodríguez del Padrón guarda también algunas semejanzas con las Andanzas e viajes de un hidalgo español de Pero Tafur: hace una relación de una experiencia personal, mezcla la narración fantástica y el viaje, e indaga sobre los orígenes del linaje. Vid., infra, III, 1.1.4, 1.5.1, 2.1.1 y 2.2.1.

9.En torno al "humanismo vernáculo", vid. Lawrance (1982, 1985 y 1986) y Maravall (1984b y 1984c).

10.Grieve [1983: 46-146], Checa (1987-88) y Walde Moheno (1992a y 1992b). Vid., asimismo, un apartado sintético en donde abordo la cuestión, III, 2.

11.Hay una reciente edición de Esparza y Sarmiento (1992).

12.Deyermond (1993c) ha apreciado que "el influjo de la ficción sentimental se ve de manera más sorprendente en las tempranas obras pastoriles en verso: La Egloga de Plácida y Victoriano, de Juan del Encina, y la segunda égloga de Garcilaso" (62). Téngase en cuenta que la mayor parte de obras sentimentales tienen un sentido muy marcado de teatralidad. Los juegos cortesanos, los festejos, las disputas y debates, son formas de gran carga dramática. Véase, por ejemplo, II, 2.1.2, 2.1.3 y 2.1.4.

13.Rohland (1989a) considera que Celestina es, ante todo, "una superación crítica de la novela sentimental" (577). Abordo esta cuestión en el estudio de la Penitencia, II, 2.2.

14.Sigo la edición de Fernández Jiménez (1982a).

15.Para la época, vid. el volumen colectivo Teatro y prácticas escénicas (1984).

16.Edición de Rodríguez-Moñino (1958 y 1959).

2.-LOS TEXTOS DEL SIGLO XVI

Me propongo ahora analizar los textos del siglo XVI que han venido definiéndose como sentimentales. Tras un estudio detenido, descartaré los textos que no pertenecen al género. Asimismo, desarrollaré los cambios que experimenta la serie sentimental en este período. La exclusión en mi trabajo de la continuación de la Cárcel de Amor de Núñez no obedece sólo a razones cronológicas. Considero que es imposible analizar este texto con independencia de la Cárcel de Diego de San Pedro. Sólo recordemos que la obra de Núñez nunca gozó de vida editorial independiente[1].

2.1.-LA "CUESTION DE AMOR": ENTRE EL ARTE Y LA PROPAGANDA

2.1.1.-Introducción

Este texto anónimo se imprimió en Valencia en el año 1513[2]. Quizá, más que ninguna otra obra de la serie sentimental, plantea la cuestión de hasta qué punto las necesidades sociales e ideológicas del grupo nobiliario determinan y explican la creación artística. La Cuestión comunica el sistema axiológico feudalizante de la sociedad cortesana valenciana y catalana trasplantada a suelo italiano[3]. Según Benedetto Croce (1915a: 118-35), es una novela histórica y de clave que "refleja" la vida cortesana de Nápoles antes de la triste batalla de Rávena[4]. En efecto, en la obra se forja un modelo simbólico de realidad por medio de la vitalización de códigos estéticos bajomedievales. El autor emplea motivos y estructuras presentes en la Fiammetta y el Filocolo de Boccaccio, los textos de Diego de San Pedro y las

crónicas cuatrocentistas. Pero, tal vez, resulta más llamativo el aprovechamiento de imágenes poéticas de dos creadores: Petrarca y Ausias March.

La refinada sociedad de Nápoles se encarga de realizar un simulacro de realidad, a través de la concepción de la vida como espectáculo. El autor configura un libro donde lo extraordinario se da como cotidianeidad, y la realidad, cuando ya no es posible encubrirla, como funesta e incomprensible. Tanto las actividades lúdicas, entre las que se encuentra la quaestio, como la parafernalia de la guerra y la expresión del amor doliente son actos colectivos de cohesión del grupo[5]. El manierismo formalista del lenguaje, los fastos y las formas artísticas de representación mental se muestran como signos diferenciadores del vivir cortesano. Pero no logran ocultar el repliegue espectacular que la historia le exige al grupo, representado en la Cuestión mediante la frustración del amor, la incapacidad de sanar con la palabra y la desastrosa batalla de Rávena.

La aparición de un hecho real ha abierto cierta polémica entre los críticos[6]. Rohland (1986) propone que debiera estudiarse si el marco histórico sirve para "ampliar la temática", o si "responde a la necesidad de llenar con nueva vida un género que se extingue" (72). Lo cierto es que, a raíz de las investigaciones de las últimas décadas, se ha podido comprobar que la ficción sentimental no está tan lejos de la realidad como se pensaba[7]. La Cuestión no difiere de las propuestas de lectura de textos como la Cárcel o Grisel y Mirabella. Es una obra construida según los ideales de la élite de poder y clientela nobiliaria residente en Italia, y que depende de una monarquía peninsular que no siempre satisface sus deseos de poder. En la ficción sentimental hay

varios textos de clave, pero en la Cuestión y el Tratado notable de amor (Tratado notable) la indagación sobre la identidad de los personajes ficticios es parte esencial de la fruición estética. A medida que sacamos a la luz la biografía de los protagonistas, observaremos, sin embargo, que el mundo ideal se deteriora.

Para Andrachuk (1979-80) la Cuestión es algo más que una crónica de época. La considera un "tratado" sobre el fracaso del amor cortés cuando el sistema de vida napolitano permite tales formas amatorias. Esta afirmación exige ser matizada. Si bien es cierto que en los festejos se permite el exhibicionismo del dolor por medio de cimeras, letras y colores, y cierto coqueteo amoroso, la realidad es bien diferente (infra, 2.1.4 y 2.1.6). Vasquirán consuma el amor mediante el rapto, y, a la muerte de Violina, se aísla para expresar su desbordada pasión. Flamiano trata de acercarse a Belisena a través de los juegos cortesanos, pero la amada le advierte que "mas razón seria primero que ygualasses la medida donde bastas llegar con el merecer" (58).

Junto al valor social del texto, sobresalen los logros estéticos que consigue el escritor al difuminar los límites entre realidad y ficción[8]. Cada lector del escrito participa en la querella, indaga los nombres en clave, e, incluso, puede continuar el escrito si es discreto e ingenioso. El colectivo napolitano también potencia el retrato literario de la vida, siendo actores, espectadores y autores.

2.1.2.-La estructura, una apropiación artística de la realidad

La fábula de la Cuestión es muy sencilla[9]. Todos los núcleos narrativos giran alrededor de la cuestión y de la representación ritualizada de los fastos cortesanos. El título de la edición de Amberes (Filipo Nucio: 1576) es expeditivo (Menéndez Pelayo,

1943):

> Question de amor de dos enamorados: al uno era muerta su amiga; el otro sirve sin esperanza de galardón. Disputan quál de los dos sufre mayor pena. Entretéxense en esta controversia muchas cartas y enamorados razonamientos. Introdúcense más una caza, un juego de cañas, una égloga, ciertas justas, e muchos caballeros et damas, con diversos et muy ricos atavíos, con letras e invenciones. Concluye con la salida del Visorrey de Nápoles: donde los dos enamorados al presente se hallaron, para socorrer al sancto padre: donde se cuenta el número de aquel lucido exército et la contraria fortuna de Ravena. La mayor parte de la obra es historia verdadera; compuso esta obra un gentil hombre que se halló presente en todo ello. (41)

La trama del texto no pretende crear intriga, sino ensalzar a los protagonistas y los círculos de poder napolitanos. El lector habrá de atender al cómo sucedió, cómo pudo sucumbir tan armonioso mundo por los golpes de fortuna. Menéndez Pelayo (1943) piensa que la obra "está mal compuesta, zurcida a retazo. A guisa de centón o libro de memorias" (51). Oleza Simó (1986) confirma esta opinión cuando sostiene que la Cuestión "carece de arquitectura: su disposición es más bien sinuosa y heterogénea" (167)[10]. Y, por último, mientras Martínez Latre (1989) pone de relieve las "digresiones narrativas" (21), Rohland (1992) insiste sobre "la debilidad de la fábula" (335 y 340). Mi criterio difiere mucho de las opiniones expuestas. La multiplicidad de anillos retóricos y núcleos semánticos no resta solidez a la organización estructural de una obra. Sobre este tema, tal vez, aprenderíamos un poco leyendo novela contemporánea.

2.1.2.1-Las unidades del texto

La obra está constituida por una sucesión hilvanada de escenas, que giran en torno a dos tipos de representaciones del poder nobiliario: la polémica de una quaestio de amor y los festejos. No son dos bloques estructurales separados, sino signos formales de expresión cultural de una clase dominante que se sabe incapaz de enfrentarse a la realidad. La vida amorosa individual de Flamiano y Vasquirán -dos figuras señeras del grupo-, el tipo de disputa en que se enzarzan y las actividades lúdicas del colectivo están mediatizados por la necesidad del estamento nobiliario de dar un sentido estético a su existencia y de estimular la pervivencia de su ideología por la repetición de clichés. La literatura cortesana, sentimental, cancioneril y caballeresca les ofrecen un catálogo completo de cómo contrarrestrar la implacable historia haciendo una parada de la imagen. El fin estético está en función del deseo de ofrecer un orden inmutable y armónico que no debe ser modificado[11].

El autor "implícito", identificado en la fábula con el narrador, divide la obra en dos partes. La primera se refiere a la disputa entre Vasquirán y Flamiano y se desarrolla por medio de razonamientos, diálogos, y cartas. Mezcla lo que fue y lo que no fue para ofrecer al lector una forma de divertimento. El relator hace, a continuación, un resumen retrospectivo de la doble fábula amorosa y la noble condición de sus protagonistas. El desenvolmiento de la trama argumental se inicia cuando Flamiano envía a su camarero a Felernisa para consolar a Vasquirán y comunicarle su amor por Belisena. Comienzan las embajadas, ocho en total, entre Nápoles/Flamiano y Felernisa/Vasquirán, que serán las unidades estructurales básicas de la primera parte. Flamiano

manda cuatro veces -la primera carece de desarrollo- a Felisel hasta que logra que vaya a visitarlo su amigo. Son verdaderas escenas donde todos los elementos se organizan en series ordenadas que remiten a uno o a los dos tipos de planos mencionados: la cuestión y los acontecimientos que expresan el modus vivendi nobiliario. La querella, en ningún caso, está aislada, como tampoco los actos de los protagonistas. A través del ir y venir de Felisel se establece un juego de informaciones recíprocas que desemboca en la realización de acciones semejantes o equivalentes.

La segunda parte centra su interés en la batalla de Rávena, unidad significativa y formal que rompe el modelo de concordia y felicidad de la añorante aristocracia. El narrador-testigo arroja claridad sobre los acontecimientos y personajes de la primera parte. Aún en medio de la tragedia, el juego de adivinanzas sobre los nombres reales y lugares geográficos continúa. Está compuesta de tres escenas. La primera secuencia sirve para clarificar los nombres y despedir al grupo que gloriosamente -o, al menos, con ropa suficiente- marcha a la guerra. La forma cultural de la militia señorial completa el poderío material y espiritual de esta exquisita sociedad. La cuestión y todas las demás formas de expresión cultural que se despliegan en el texto se enmarcan por las reglas fijas de la ficción, ficción estética y ficción social, que aseguran la excelencia de la aristocracia. El segundo bloque estructural vuelve al estilo fingido. Remite al ámbito de la cuestión y de la amistad entrañable de los amigos. Una vez más, hay dependencia entre amor y acontecimiento externo. Flamiano parte para Rávena con la voluntad de perder la vida. El tercer núcleo presenta el desenlace trágico de los dos planos que

hemos ido viendo en toda la obra. El conflicto de Rávena devuelve a los caballeros a la vida concreta y rompe de golpe la conciencia lúdica. Pero, una vez más, la violencia desordenada de la guerra se aminora mediante el sueño premonitorio de Vasquirán, y una última carta de Flamiano aporta datos nuevos sobre la cuestión.

2.1.2.2.-Exposición de la trabazón de las escenas

Considero necesario realizar un esquema de la configuración interna del texto para revelar las unidades estructurales y la relación entre las escenas.

Primera parte

-Prólogo: Se explicita el argumento, el destinatario, los discretos, y el fin, loar a Flamiano y Belisena. El autor "abstracto" encubre su nombre con un doble objetivo: evitar la maledicencia y ofrecer el texto para que otros lo enmienden y obtengan parte de la gloria. Deja abierta la cuestión con el fin de que los lectores contiendan, e incluso muda los nombres para que se especule sobre la realidad.

-Introducción de la fábula:

-Al tiempo que Carlos VIII gana Nápoles, Vasquirán sale furtivamente con Violina a Felernisa.

-Vasquirán y su amigo Flamiano, residente en el Noplesado, se comunican por razonamientos y embajadas. Flamiano se enamora de Belisena.

-Muere Violina y Flamiano envía a su camarero Felisel para darle consuelo.

-Orden de las secuencias:

1ª.-Primera embajada: las casas enlutadas

-Llegada de Felisel a las dos heredades de Vasquirán.

-Diálogo entre Vasquirán y Felisel que funda la base de la disputa y contiene su resolución.

-Carta breve a Flamiano.

2ª.-Segunda embajada: el casamiento y unas justas

-Mientras Felisel está ausente, los nobles del lugar se reúnen para el desposorio del conde de la Marca. Belisena no deja que Flamiano coja las riendas de su caballo. Se conciertan unas justas.

-El camarero hace relación por extenso de lo pasado en la visita a Vasquirán:

-Felisel razona con el camarero de Vasquirán, el cual le muestra las gentilezas y cosas lastimeras hechas por su señor.

-El emisario parte para la hermosa heredad del mar donde estaba Vasquirán. Encuentra al enamorado en la marina, encima de una roca y cantando un villancico. La posada tenía "los mismos misterios que en la otra hauía visto" (48), pero hay una iglesia con la sepultura de Violina.

-Flamiano razona y pregunta por menudo todo.

-Carta a Vasquirán y nueva embajada.

3ª.-Tercera embajada: otros desposorios y vuelta a la heredad del mar

-Razonamiento de Vasquirán a Felisel. Éste le informa sobre el festejo, y las encomiendas de Flamiano. Vasquirán responde a la carta de Flamiano y alaba al mensajero. Le advierte que no diga nada de palabra. Sólo entregará la epístola.

-Vasquirán se marcha a la otra heredad.

-El camarero habla con Felisel. Le da para Flamiano unas ropas y hacanea que usaron sus señores, unos días antes de morir Violina, en los desposorios del conde Camarlina.

4ª.-Cuarta embajada: la caza

-Después de muchos razonamientos y de la entrega de los regalos, Flamiano lee la carta. Flamiano compadece a su camarero por los trabajos en que lo pone.

-En la cacería, Flamiano declara su amor a Belisena y ella denigra sus devaneos. Se preparan unos juegos de cañas para Virgiliano.

-Flamiano envía a Felisel con otra carta.

5ª.-Quinta embajada: la caza de la cierva y la visión nocturna

-Felisel cuenta por extenso lo sucedido en Nápoles, pero no hay razonamientos.

-Vasquirán le relata, a su vez, la caza del ciervo.

-Envía para Flamiano la carta, un caballo español para el juego de cañas y la visión de amor por escrito.

6ª.-Sexta embajada: el juego de cañas y la égloga

-Flamiano huelga con la narración de la caza que le hace Felisel y con el oportuno regalo. Lee la epístola y el sueño de Violina.

-Desarrollo del juego de cañas y representación de la Egloga de Torino que recrea el episodio de la caza con Belisena.

-Carta a Vasquirán y envío de dos lebreles y una mula que le obsequian el cardenal de Brujas y el de Felernisa. Felisel debe ahora importunar a Vasquirán para que vaya a visitarlo.

7ª.-Séptima embajada: otra caza

-Vasquirán informa a Felisel de unas calenturas que tuvo. El camarero le recita la égloga y lo pasado en las cañas.

-El camarero y Vasquirán salen de caza a la ribera.

-Vasquirán decide ir a visitar a Flamiano.

8ª.-Octava embajada: la llegada de Vasquirán y las justas

reales

-Flamiano cambia la decoración del aposento y huerta donde va a alojar a Vasquirán.

-Vasquirán se embarca rumbo a Noplesano. El viento contrario les obliga a parar en Malhaze. Canta sus males con una vihuela sobre una roca batida por el mar. Recuerda que en este lugar estuvo Violina con otras señoras del reino.

-Visitas e invitaciones de cortesía a su llegada. Una de las damas de la duquesa de Milán, le ofrece sus favores. Flamiano, siempre apocado, sólo mira a Belisena.

-Flamiano y Vasquirán dejan la cuestión abierta.

-Coplas de Vasquirán a Ysiana negándose a ser su servidor.

-Flamiano convence a su amigo para organizar una tela de justa que les permita mostrar sus males y hacer servicio a las damas. El juego es la eclosión de la riqueza de los círculos de poder napolitanos.

-Conclusión de la primera parte: La justa queda a medio resolver y también la porfía entre los enamorados se deja abierta.

Segunda parte

-Introducción: El autor muda el estilo o forma del texto porque abandona la composición fingida. Aclara que esta "suma e manera de contentamiento e fraternidad" (89) que hemos visto en el Nápoles de 1508 a 1511, se desmorona con la batalla de Rávena.

-Orden de las secuencias

1ª.-Los preparativos militares para el conflicto

-Premonición del desastre: muere la condesa de Avellino, el cardenal Borja, Leonor de San Severino y Marina de Aragón.

-Organización del campo militar.

-Partida del virrey, tras despedirse de las damas. El narrador

ofrece los nombres verdaderos para la especulación.

2ª.-Algunos caballeros quedan en tierra para acabar ciertos negocios, entre ellos, Vasquirán y Flamiano. De nuevo, impone el estilo fingido.

-Flamiano se despide con la vista de Belisa y le envía unas coplas donde asegura que está cobarde con la vida.

-Se despide de Vasquirán y le encomienda a su amada porque cree que va a morir.

-Vasquirán piensa perder la razón por su antigua llaga y la nueva soledad.

3ª.-La resolución de la guerra y la última embajada

-Vasquirán regresa a Sicilia para hacer los preparativos de la guerra.

-Tiene un sueño premonitorio sobre la catástrofe militar.

-Llega la nave del Noplesano con las nuevas. Felisel alaba la honrosa muerte de Flamiano, y compadece la amarga vida de Vasquirán. Le entrega la carta póstuma de su señor.

2.1.2.3.-El ensamblaje de las escenas y las unidades menores

El desarrollo argumental de la cuestión y la trayectoria vital de los personajes se asienta en un juego de dualidades sustentado en una hecho común: la ponzoña del amor. El material base, la cuestión, es un pasatiempo de los espíritus nobles e ingeniosos para dignificar el dolor y consolarse. Se fragmenta y organiza en torno a diversos actos culturales que vuelven a incidir sobre la grandeza del grupo nobiliario. El debate y los entretenimientos son campos semánticos cerrados que proponen un modelo del mundo[12]. La trama presenta una disposición envolvente y balanceada. Sólo al principio de la fábula y al final existe realmente proceso, es decir, alteración por lo que el narrador y los

personajes llaman golpes de fortuna. El resto presenta momentos estelares que confirman, una y otra vez, el modelo de realidad impuesto desde la dos primeras secuencias.

Las conexiones internas entre las unidades mínimas que componen cada embajada son obvias. En este estudio deseo detenerme en las relaciones que se producen entre los dos ámbitos existenciales. El viaje, como ocurrió en Siervo, Triste deleytación y Grimalte y Gradisa, es un factor temático-estructural de primer orden. Felisel narra retrospectivamente a Flamiano y a los lectores los gestos doloridos de Vasquirán y las extrañezas de sus heredades. Al igual que en la Carcel, el Arnalte y Lucenda y Grimalte y Gradisa, hay un espacio acotado donde el exilado de amor escenifica dramáticamente su pasión. Vestido a la manera cortesana, lo hallamos sentado en una pequeña roca, lamentándose y cantando con su vihuela. En la secuencia octava se repite la situación en el golfo de Nápoles, mientras su amigo decora su casa convenientemente. La propia directriz del texto, una cuestión, marca la necesidad de intensificar la vida por la literatura y las formas de cultura noble. En el segundo segmento hace su aparición la fastuosa corte napolitana, ámbito de lucimiento de Flamiano y referente vivo de la felicidad perdida para Vasquirán. Los festejos, muchos de ellos realizados por instigación de Flamiano, se suceden como los eslabones de una cadena en la cuarta, sexta y octava unidad. Vasquirán participa de ese mundo mediante el recuerdo y por los regalos que envía a Flamiano. Así, en la segunda escena, los desposorios del conde de Camarlina motivan la rememoración de otras bodas a las que asistió Vasquirán con su amada (tercera escena). Pero, también, se pone de manifiesto el desamor de Belisena y el afán de Flamiano y los nobles caballeros

por lucirse convocando unas justas -reiteradas con mayor boato al final de la primera parte-. El balanceo entre los dos escenarios es constante. Los baños de Virgiliano traen a la memoria de Vasquirán los juegos y razonamientos de Violina y otras señoras en Malhaze -segmentos sexto y octavo-. La desafortunada caza de Flamiano corre pareja a la otra cacería que tuvo lugar la "semana pasada" en Felernisa (secuencias cuarta y quinta). El doloroso espéctaculo motiva el sueño alegórico de Vasquirán donde Violina lo reprende por su melancolía. Esta visión la pone en verso y se la envía a Flamiano. Este, a su vez, aprovecha el juego de cañas para reconvertir pastorilmente el encuentro con Belisena -escena sexta- y conversa con Quiral, alter ego de Vasquirán/Violina. La secuencia octava pone fin a las embajadas y al ocio nobiliario. Condensa la vida de Vasquirán, expresa en su visita a la tumba (unidades primera y tercera), la pervivencia en el recuerdo de la felicidad perdida y la búsqueda de la muerte. Pero, también, la de Flamiano, condenado a mirar a su amada y a hacer juegos de lucimiento. La unión de ambos se produce mediante la no resolución de la cuestión y la participación conjunta en las justas para mostrar su dolor. Lo novedoso de esta secuencia es que Vasquirán habrá de negarse a las pretensiones amorosas de la peligrosa Ysiana.

No hay antagonismo entre el segundo y primer bloque estructural. Ya desde la primera parte hay datos históricos (el relato se inicia con la entrada a Italia de "El Cabezón") y nombres reales (se menciona la ciudad de Nápoles y muchos títulos nobilirios son reales). La presencia de la muerte tampoco es novedosa. La historia de Vasquirán parte de la muerte de Violina y, de continuo, los enamorados expresan su deseo de autodestrucción.

Existen muchas correspondencias entre los elementos menores que integran las tres unidades estructurales, y entre éstas y las escenas que componen la primera parte. Las muertes de la primera unidad predicen el desastre de Rávena, reconfirmado por los lúgubres pensamientos de Flamiano y el sueño premonitorio de Vasquirán (secuencias segunda y tercera). El desfile suntuoso de los ejércitos es el mejor final posible para el proceso de lucimiento, en especial, de los varones, que veníamos percibiendo en los pasatiempos de la primera parte (unidades segunda, cuarta, sexta y octava). En la unidad segunda Flamiano se despide con la vista de Belisena y le envía una poesía. Antes que él, Vasquirán había mandado unas desalentadoras coplillas a Ysiana (escena octava de la primera parte). Flamiano le pide a Vasquirán que visite a Belisena. Lo hallamos cumpliendo lo prometido en la tercera escena y, tal vez, Vasquirán se exceda con la petición escribiendo la Cuestión. Concluye el texto con la séptima epístola de Flamiano, esta vez, sin posibilidad de respuesta. Felisel vuelve a ser un emisario con voz que otorga la razón a Vasquirán, tal y como sucedió en la primera escena del texto. La realidad, al igual que en la secuencia primera, se impone por la referencia al acontecimiento bélico y la fecha de la epístola de Flamiano: "Ferrara a XVII de Abril. Año 1512" (98).

En definitiva, en la Cuestión se ponen por escrito los sucesos de paz y prosperidad de la sociedad napolitana, pero tanto los divertimentos como los amores de Vasquirán y Flamiano aparecen desbordados. En torno a la línea argumental de la cuestión, cifra de dos formas de expresión de la aegritudo amoris, se entretejen los festejos nobiliarios y la aciaga suerte del selecto grupo.

2.1.3.-La literatura dentro de la literatura

La convención artística de la Cuestión otorga una información suplementaria por las relaciones fructíferas que se establecen entre ficción y realidad. La obra se proyecta sobre un modelo literario base: la cuestión, mas abarca otros moldes textuales sancionados por la tradición cortesana. El narrador, el autor "abstracto" y los personajes juegan con las categorías de realidad y fantasía, de verdad/ mentira (Gerli, 1989: 59-60 y Rohland 1992). El escritor crea una aparente realidad sin pretender, al mismo tiempo, ocultar su intención fabuladora. Por una parte, tiende cabos con la realidad nombrando lugares, hechos y personas reales y, por otra, se apoya en cauces artísticos para ofrecer una relación de sucesos que pudieran haber sucedido. Este movimiento zigzagueante permite que el autor construya una realidad plausible haciendo uso de "ideologemas" (Bajtin, 1991: 150 y 173)[13]. Emplea formas lingüísticas, estilísticas y estructurales que implican en sí toda una concepción del mundo por su filiación cultural y su inmersión en el discurso literario e histórico. El juego y la apertura a múltiples formas artísticas pretenden modelar la comprensión del mundo y crear un ideal de comportamiento cívico. Son ideales formadores de sociedad que se dirigen a un lector iniciado. La estética sigue marcada por una fuerte estilización y artificialidad que conecta con la lírica cancioneril, la prosa sentimental y caballeresca, y una forma teatral nueva en el género: la égloga.

La literatura es una forma noble de relajación de la vida cotidiana y una diversión elegante que responde a los deseos aristocráticos laicos de conocimiento. La Cuestión presenta una disputa como pasatiempo de los protagonista y medio de ejercitar sus facultades intelectuales. El completo perfecto son las

cacerías, las justas, donde se ejerce de noble por los deportes y juegos físicos rituales. La literatura está presente de continuo en las peripecias de los personajes, en la forma de expresión de sus sentimientos y experiencias, en el retrato de sus mundos, e, incluso, se ofrece como la mejor forma de dar espectáculo.

2.1.3.1.-Modalidades de escritura nobiliaria

Los cauces literarios de los que se vale el autor para contar la historia son muy variados: la disputa, la visión alegórica y el sueño premonitorio, los poemas y las letras, una égloga, algunos diálogos, a veces, de naturaleza dramática o en forma de razonamiento, próximo al soliloquio. A través de estos moldes de escritura, el escritor consigue dar carácter de ficción a la supuesta realidad de la parten. Los protagonistas son caballeros y poetas que hacen alarde de sus dotes literarias, yendo más allá de los motes y coplas cancioneriles que realizan lo otros galanes. Así, por ejemplo, las autoridades de las que se valen para afirmar sus razonamientos son escritores de prestigio: Dante, Petrarca, Juan de Mena y Garcí Sánchez de Badájoz.

La multiplicidad de modos estéticos y piezas retóricas permiten recrear en el texto una información automatizada mucho tiempo atrás. Pero la revitalización de la ficción sentimental se produce, también, por medio de la doble historia de amor, el relato cronístico y los juegos "metaficcionales". Los resultados no son, sin embargo, halagüeños. Hay una verdadera superposición de información que sólo busca intensificar los significados ya tipificados. En este texto se pone de manifiesto una característica común a todo el género. Un mundo fuertemente ritualizado exige un universo retórico, un abanico de "soluciones comunicativas codificadas" simples y estereotipadas, creadas en función

de un grupo receptor que pretende diferenciarse y hacer valer sus normas (Ecco, 1985: 243). En la Cuestión la forma del contenido y de la expresión reducen sus posibilidades a un sistema de situaciones comunicativas muy estrechas, hasta tal punto que se reiteran contenidos, como en las visiones, la égloga o las coplas a Ysiana. Lo convencional de este mundo literaturizado exige para su funcionamiento unos códigos artísticos igualmente rígidos, simplistas, y de inmediato reconocibles. El texto se estructura a partir de las necesidades del grupo aristocrático de encubrir el acontecer histórico mediante la ficción. La distancia de varios siglos que media entre la escritura de la Cuestión y nuestra percepción actual nos condena a ser intérpretes indiscretos de ese otro lado que no se quiere dejar ver en la obra.

2.1.3.1.1.-La cuestión: un pasatiempo y una forma de terapia: El desarrollo de la disputa, aunque es tan reiterativo como el de los festejos, otorga cierto movimiento a unas historias amorosas que están terminadas desde el inicio. La cuestión no se cierra con la palabra, sino con los hechos. Flamiano se deja morir en Rávena y Vasquirán queda sumido en una soledad aún más hiriente.

Los razonamientos y las controversiae fueron parte esencial de la educación y el pensamiento medieval[14]. Pero lo novedoso de la Cuestión estriba en que el debate no adopta la forma de un proceso judicial ante un tribunal. Se desarrolla en un ámbito privado y mediante el intercambio epistolar. Si nos fijamos en la contrucción de la obra, se pone de manifiesto la forma de la disputa. Tras el prólogo, el autor "abstracto" sitúa el argumentum y la "declaración de toda la obra" (42). Le sigue un apartado: "Comiença la obra" (42). Este último segmento cumple la

función de la praeparatio en la argumentación de los diálogos[15]. El narrador manifiesta el marco geográfico y espacial a los dos interlocutores, la relación de amistad entre ambos, su rango social y el motivo que da origen a la disputa (Cuestión, 42-43). Las razones que ofrece Flamiano a Vasquirán para consolarlo de la muerte (propositio), ocasionan la contentio o proceso de argumentación. Se emplean numerosas técnicas retóricas, incluso, la auctoritas de algunos poetas, pero no existe un fin didáctico. Como en los dubbi de Boccaccio, lo más importante es polemizar una materia. Los personajes aducen toda una serie de razones y argumentos, y refutan la afirmaciones del contrario aportando pruebas y nuevos argumentos según la lógica y retórica de la quaestio. Tratan de persuadir, convencer y conmover con la elocuencia al otro, y, sobre todo, a los lectores, que, en último término, son los jueces y continuadores de la querella. Considero que responde al tipo que Gómez (1988) ha definido como "diálogo circunstancial" donde

> lo importante no es el punto de llegada, sino la representación del proceso dialógico como una búsqueda conjunta en la que participan todos los interlocutores [...] se imponen las circunstancias concretas de cada diálogo (el carácter de los interlocutores, el marco espacial y la situación temporal) sobre el proceso general de argumentación lógica, de tal forma que la doctrina resultante no es necesariamente única, válida pra todos y en todo momento (63)

La Cuestión tiene por objeto dilucidar una quaestio finita, una cuestión concreta[16]. No hace falta insistir en el peso que adquiere la casuística amorosa en la tradición trovadoresca y cancioneril y, en especial, en la narrativa sentimental[17]. Lo

significativo es que los razonamientos y discusiones de amor reciben un nuevo impulso con la difusión del neoplatónico florentino. La controversia y la discursividad abstracta fueron parte constitutiva del perfecto cortesano y uno de los juegos lúdicos más apreciados durante el Renacimiento. Como en El cortesano de Castiglione, en la Cuestión se trata de averiguar la verdad controvirtiendo el hecho. En ningún caso se busca establecer una enseñanza universal ni zanjar la polémica por la sanción autoritaria. Pero a partir de la cuestión de quién es el que más sufre, Flamiano y Vasquirán estructuran el ideario cultural, social, ético y artístico del grupo en que se insertan. La apertura del diálogo no se traduce, como voy demostrando, en unos contenidos diversificados ni en una valoración del mundo diferente.

La Cuestión presenta algo más que reminiscencias de dos textos de Boccaccio: el libro V del Filocolo y la Fiammetta[18]. La "questione II" desarrolla un tema similar al que presentan Vasquirán y Flamiano (Ferri, 1927: 36-40). Fiammetta determina lo que implícitamente se reconoce en la Cuestión:

> che maggior dolores sentiva quella che il suo amante avea perduto senza speranza di riaverlo [...] chi bene ama non mai oblia: che l´altra se bene riguardiamo poteva sperare d´adempiere per innanzi quello che addietro non avea potuto fornire. E gran mancamento di duolo è la speranza. (40)

A su vez, esta disputa entre el amor desdeñado y el desamor por la muerte es un antecedente de la Egloga II de Salicio y Nemoroso, escrita por Garcilaso. No es menos significativo que Vasquirán reformule la pregunta tomando como base la cuestión IX de Filocolo (88-90): "mira qual pena es mayor: la que sientes

viendo, o la que ausente padezes por ver" (Cuestión, 62), motor de la disputa judicial del Veneris tribunal.

La quaestio se desarrolla a través de cartas y razonamientos, "a manera de diálogo, en demanda y respuesta" (42). La próximidad entre conversación y epístola se pone de manifiesto. El objetivo es resolver ¿quién sufre mayor pena y quién se queja con mayor razón de fortuna, si el que se encuentra enamorado sin esperanza de galardón o el que sabe lo que es el gozo y lo pierde?. Tal "contienda" (42) por superar a todos en el sufrimiento es común a los enamorados de la ficción sentimental, pero esta megalomanía pasional no fue nunca el núcleo del argumento[19]. Un dato importante es que la epístola, el vehículo por excelencia de la recuesta amorosa, es ahora el cauce de escritura elegido para la discusión (Vigier, 1984: 238). Mas la disputa se introduce en otros moldes artísticos: la égloga, la visión amorosa, las coplas y el diálogo directo, y salpica el desenvolmiento de los festejos.

Me llama la atención un aspecto sobre el que nada se ha dicho. Flamiano entra en la tela para alejar al amigo de la locura manteniéndolo en el enojo. La comunicación de las penas de amor y la discusión reafirman su amistad y los sostiene aferrados a la vida, a pesar del rotundo fracaso final (infra, 2.1.5 y 2.1.6).

2.1.3.1.2.-Las visiones: Como Fiammetta, Vasquirán es propenso a las fantasías oníricas para expresar su melancolía. El primer sueño es una visión de amor alegórica en la línea de los dits amoreux franceses y las creaciones petrarquistas[20]. No es preciso explicar las recreaciones del tema de los poetas peninsulares (Santillana, Mena, Imperial), entre los que destacan los valencianos y catalanes (Lida, 1977a: 383). Pero es imprescindi-

ble subrayar las relaciones con la Cárcel de Diego de San Pedro y la continuación de Núñez. La edición conjunta de los textos debió de motivar la peculiar construcción artística de la visión en la Cuestión. La alegoría de la obra es simplista y de escasa riqueza semántica[21]. El terrible episodio de la caza aboca al enamorado a un mayor sufrimiento por no poder gozar del amor y por no desear, como sucede en Núñez, una muerte desesperada[22]. Estas obsesiones diurnas provocan el insomnium donde se representa su mal de amores. Tras un conato de debate ficticio, comienza la visión con una figura simbólica: la soledad. El poeta, ni dormido ni en vela, es abandonado por sus sentidos "como quien de veleño/ sus ponçoñas ha beuido" (62). Ingresa en un prado con una hermosa huerta pero, como en la Sátira y la Triste delevtación, duda y cree que es un yermo[23]. Queja de la muerte descortés, y ve bajar de una montaña boscosa que daba a parar a una ribera a un hosco salvaje. Va acompañado de "la procesión de sus afectos, personificados y vestidos de colores simbólicos" (Lida, 1985: 400)[24]. Deseo, convertido en un nuevo hombre salvaje, le clarifica los tormentos y las leyes de la pasión amorosa, y el lugar donde se halla, como después Leriano al "Auctor":

> Qu´este jardin que aqui esta/ con tantas flores rosas y flores/es el lugar que se da/ a los buenos sofridores/ que con mucha lealtad/ en su mal sufren dolores/ y es ley esta/ y an los amadores puesta/ por razón/ que gana tal galardon/ el que mas caro le cuesta. (64)

Deseo le certifica en su viaje que él es el mejor y más leal amador, tal y como le sucede al E° de Triste delevtación. Lo equipara con los poetas mártires: Petrarca, Badajoz, "sin otros

mill que yo sé" (65). Lo más importante es que en el sueño del paraíso de amor tiene lugar un visum, un núcleo estructural presente en la continuación de Núñez. Violina aparece por una llanura para evitar la marcha segura del enamorado al desierto de la desesperanza. El recuerdo de la Divina comedia me parece manifiesto. Beatriz manda en auxilio de quien la "amó tanto y salió de la vulgar esfera" al poeta Virgilio. Pero Violina no parece poseer la gracia divina. Explica a su amante que ella es producto de la ilusión falsa de su imaginación, producto de su deseo vehemente por recobrar su bien, su dios y su gloria (65). Su situación en ese ordenado más allá resulta ambigua, como sucedía con Leriano en la Cárcel de Núñez. Pone demasiado ahínco en que busque consuelo y abandone el tormento de su fe porque "tu pena/ a los dos ygual condena" (65). Resulta curioso que la misma inquietud sea una de las obsesiones de Ausias March[25]. Este gran poeta velenciano llega a implorar a dios para saber dónde se encuentra su amada. Trata de que sus pecados carnales no la dañen, pero se sabe incapaz de superar el amor mixto y el de los puros animales. Ese temor a que "el cielo me falte" (xcii) y el gasto de la vida en el deleite de un dolor desatado son rasgos caracterizadores de Vasquirán y ejes de la condena de Núñez a Leriano. La visión cifra el significado de la aventura espiritual del personaje. Manifiesta el temor de los infortunados a la pena eterna, donde caen huyendo de la siniestra fortuna, y establece un contrapunto con el cuarto cerco, aquel que acoge a los que bien aman, como se expresa en Siervo (Andrachuk, 1979- 80: 278-79) y en el Laberinto de Mena. Pero, también, la imposibilidad de dar marcha atrás: "como sin seso turbado/quisse llegarme y asilla,/e halleme tan pesado/como quien la pesadilla/sueña que el

tiene atado/de manera/ que no pude aunque quisiera/más hablalle" (65). El protagonista despierta de su sueño al sentir al paje.

La batalla de Rávena no se cuenta. Sólo Vasquirán relata a sus servidores un sueño que tuvo estando "mas atónito que dormido" (97) por el recelo y el dolor. No es cosa vana, sino una visio o sueño premonitorio de la muerte de Flamiano y el desastre de la guerra. Crea un ambiente fantástico y lleno de presagios que logra, al fin, poetizar el sangriento suceso. En la marina de Venecia, a la ribera de un río, escucha el ruido de la batalla cruenta mientras "la tierra toda se queria hundir e que el cielo se caya" (97). Apresura el paso y divisa mucha gente en infinitas barcas. Unos llevan cruces coloradas y otros blancas (papado y ejército imperial), y todos están teñidos de sangre. Flamiano se encuentra con otros personajes del mundo festivo de Noplesano en la barca funeraria principal. Vasquirán observa cómo la barca se pierde por la floresta más hermosa del mundo[26]. Todos van contentos y cantado, con guirnaldas de flores en la cabeza y ramos en las manos. Flamiano, herido en toda su persona, lo saluda desde la proa. Como con Violina Vasquirán intenta entrar en la barca para asirlo. Cuando Flamiano le tiende la mano, Vasquirán cree que su amigo cae al agua y despierta despavorido.

2.1.3.1.3.-La "Egloga de Torino": Flamiano recrea artísticamente el episodio de la caza con Belisena con la representación de una égloga[27]. Sirve para hacer explícita la teoría sobre el amor pasional y para continuar la cuestión. La égloga está presente en el teatro primitivo español y alcanza su cénit en la década de los treinta (Oleza, 1984c: 243)[28]. Hay dos maestros incuestionables: Juan del Encina y Lucas Fernández, cuyo influjo está presente en la narrativa e, incluso, en la poesía. La Egloga

de Torino responde al modelo bucólico de las "églogas virgilianas" de Encina. En concreto, se detecta una influencia de su Egloga de los Tres pastores (Oleza, 1984b: 196-197). La égloga amalgama dos tradiciones que tamizan el desprecio de los nobles por lo bucólico: la popular y la bucólica grecolatina[29].

La Egloga de Torino tiene poco dinamismo. Resalta, sobre todo, su carga irónica porque el autor pone de relieve la artificiosidad de dos géneros elegantes: el sentimental y el bucólico (López Estrada 1974: 221-27). De nuevo, una casa señorial, la posada de la princesa de Salerno, es el ámbito donde se representa este divertimento. Se prepara cuando, tras la cena, los nobles van a cambiarse a sus posadas. Cuando retornan a la fiesta, interrumpen la danza y comienza la escenificación teatral. Tal y como sucedía en las églogas encinianas, en La visita o el Coloquio de las damas, los cortesanos se transforman en actores y se borran las barreras entre realidad y ficción, sala y escenario (Oleza, 1984b). Está escrita en octavas de arte mayor. La representación corre a cargo de Flamiano, actor y escritor de la pieza teatral, y de otros cuatro caballeros. Hay tres pastores: Torino-Flamiano, Guillardo y Quiral-marqués de Carliner, y dos pastoras: Benita-Belisena, e Illana-Ysiana, que emplean nombres fingidos. Como bien ha advertido Rohland (1992: 340), este episodio es conocido por los lectores, pero no por el mundo napolitano.

No podemos hablar de progresión dramática, sino de diálogos yuxtapuestos que subrayan los males del amor. La estructura está perfectamente realizada por Oleza (1984b: 213). La escenográfía de la égloga era sencilla: un tapiz rico, iluminación y músicos (Oleza, 1986: 177). Hay escasas indicaciones escénicas. La obra

se inaugura con las quejas de Flamiano que canta y tañe un laúd bajo un pino. En medio de su lamento entra el bobo Guillardo. Se queda maravillado al ver tanto dolor y razona sobre cuál puede ser la causa. Ve a otro zagal, Quiral, y se lo cuenta. Los dos preguntan a Torino el motivo de su querella y contienden un rato. La dama se acerca y pregunta sobre el altercado. Flamiano le cuenta en verso la sucedido en la caza. Acaba la representación con dos villancicos: el primero está entonado por los tres pastores, y el segundo adopta la forma de diálogo entre Quiral y Torino.

Guillardo es el pastor grosero que emplea el sayagués y reescribe la tópica sentimental para la hilaridad del poderoso público. Quiral y Torino son los pastores idealizados. Quiral pasa de no entender nada a explicar por extenso la teoría renacentista del amor, a hacer un panegírico de los Sforza y a consolar a Torino[30].

2.1.3.1.4.-Las letras e invenciones: La sociedad valenciana y napolitana cultivó con fervor la poesía cancioneril. Hay antecedentes tan notables como Bernat Fenollar, Joan Roís de Corrella y Jaume Roig. En la Cuestión la poesía forma parte de la cortesanía de los nobles caballeros para expresar las cuitas de amor[31]. Hay motes, invenciones y letras de justadores, canciones, villancicos y un decir narrativo e, incluso, las epístolas se rematan con coplas que sintetizan lo expuesto por la narración, como ocurre en Triste deleytación, Grimalte y Gradisa y Penitencia. La profusión de poesía recuerda, sin duda, la forma artística de la Triste deleytación, donde existe, también, un sueño alegórico y un diálogo en verso, dos llantos, y numerosas poesías. La publicación de la Cuestión se sitúa entre la edición

del Cancionero General (1511) y la aparición del Suplemento de 1514[32]. Este tipo de poesía y las crónicas de sociedad surgidas de las prensas valencianas ponen de manifiesto el afianzamiento de la aristocracia. Francisco Rico (1990b) señala que

> la lírica de cancionero, con las invenciones anejas y junto a los libros de caballerías y las novelas sentimentales, subsiste porque es elemento significativo de la más amplia 'morada vital' (como distinto alcance podía haber dicho don Américo Castro) que precisamente para subsistir se ha construido el viejo estamento caballeresco. (224)

Fiammetta alude a las "muy nobles dançaș, de infinitos instrumentos, de enamoradas canciones, assí de hombres como de mugeres hechas y assonadas y cantadas" (186). Pero los "plazientes sones" (188) son privativos en la Cuestión de los varones. Llama la atención que sea, precisamente, Vasquirán quien más ejercite la poesía y, tal vez, habría que confirmar que se trata de Juan Vázquez, autor del Dechado de amor y de un cancionero musical (1551). Los otros caballeros expresan su amor por medio de un desfile interminable de letras e invenciones. En el Cancionero General se dedica una sección a recoger las invenciones y letras de justadores y a glosar los motes. Este tipo de expresión poética constituía una "equilibrada conjunción de cuerpo visual (devisa) y alma literaria (mote, letra)" (Rico, 190). En la prosa sentimental se hallan bastantes ejemplos, pero toma empuje a partir del texto de Núñez. Rohland (1989a) indica que este "juego cortesano" se subraya "con colores significativos y con frases enigmáticas" (578). Harriet Goldberg (1992) ha expresado, con gran acierto, que "in sentimental romances and other courtly works, architectural marvels, banners, shields, gowns, tunics and

hose are colourful embellishment" (221).

2.1.3.2.-El lector en la fábula

La obra artística entrecruza, de manera brillante, las diferentes instancias narrativas. El lector se acomoda a la estructura de expectación fijada de antemano por el autor "implícito" -y corroborada por los personajes- que tiende, en todos los casos, a producir una comunicación simple y sobreorganizada. El destinatario conoce los lenguajes privados de los protagonistas y de su grupo pero, además, se ve comprometido con ese mundo a través del juego[33]. Sus posibles acciones como juez de las justas reales, discutidor de la polémica, e, incluso, escritor ocasional aportan continuidad al sistema literario y social codificado por la escritura y la oralidad. Sólo caben variaciones dentro de una estructura común y cerrada.

Nada nos defrauda: hay entretenimientos, hay casos de amor desgraciado, y existe un momento culminante que da al traste con el modelo ideal de vida planteado, por culpa de la veleidosa fortuna y los desastres ocultos de la naturaleza. El narrador y los personajes apostrofan continuamente al lector: verifican el contacto (función fática) y tratan de actuar sobre él (conativa). Las explicaciones del narrador y los actos y parlamentos repetitivos de los protagonistas son asfixiantes, e impiden el libre pensamiento del lector.

El escritor es consciente de que el triunfo del texto no reside en los sucesos que narra. Para atraer al lector propone divertimentos que despierten la curiosidad, y multiplica los cauces de expresión artística del mundo. No le importa quebrar la ilusión de mímesis, como "cuando alude a los sucesos narrados diciendo que ocurrieron "en prosa", y aseverando que ahora se los presen-

tará "en metro" (Rohland, 1992: 341). La "revista de modas" (Rohland, 1986: 336), con las galanas señoras y los invencionados caballeros, pasa ante nuestros ojos como la expresión más elocuente de la cortesía y la discreción. La disposición de las casas enlutadas y los constantes lamentos de Vasquirán tienen, también, un carácter dramático. Y, sin duda, el final del texto no está exento de cierta morbosidad. Nos compete averiguar quién murió, quién fue herido y quién preso, sin interrogarnos demasiado sobre el cómo y el porqué sucedió. Este mundo se presenta, en definitiva, para que identifiquemos a los protagonistas de este paraíso perdido, como en El cortesano de Castiglione y Millán (Oleza, 1986: 171).

El texto es apto para la lectura pero, sobre todo, es audible y visible. La obra comienza con el argumentum, un recurso propio de piezas teatrales, y se desarrolla por medio de escenas con caracteres dramáticos. El lector actúa como espectador implicado en la historia, lee indiscretamente las cartas y ve con la misma fruición que el escondido Felisel las muestras de dolor de Vasquirán y el espectáculo de lujo nobiliario. A menudo, la información aparece metiatizada por receptores internos con los que se identifica el lector. El autor lucha de continuo contra el destinatario pasivo. Lo torna dialógico como en la propuesta de continuar el texto, o de percibir la descomposición del mundo que representa. También los protagonistas apelan a ellos para que sigan la discusión de la cuestión, o sean espectadores de las representaciones que tienen lugar en el mundo aristocrático. A este juego lúdico contribuye la multiplicidad de papeles que los personajes desempeñan, actores, espectadores y autores, y los marcos espaciales tematizados. Un ejemplo lo tenemos en la

égloga. Los asistentes deben descubrir los nombres en clave, aunque no creo que fuera difícil si conocían el lenguaje de los colores y las letras. Como relata Fiammetta, las denominaciones encubiertas se usaban para comunicar con el amado sin escandalizar a nadie, pero aclara que "yo, en aquellos actos muy cauta o mañosa [...] conocía quién amava y quién escarnecía" (189).

La convención genérica e ideológica predetermina la respuesta del lector. El receptor actúa en la medida en que entre en el juego que se le propone. El lector ideal no puede ser objetivo, ni indiferente ni inculto. Sólo los dicretos y nobles pueden sentir este mundo novelesco como propio y continuar la cuestión fuera del texto, enjuiciar las justas y seguir la escritura. Como los protagonistas del texto pueden ser actores, espectadores y autores. Para el crítico moderno, sin embargo, la fruición se halla en la indiscreción.

2.1.4.-El valor figurativo y estructural del tiempo y del espacio

El tiempo y el espacio son dos factores fundamentales para la construcción del relato novelesco (Segre, 1976, Bal, 1987: 59-87 y 101-07 y Uspenski, 1973: 58-68, 84-89 y 132-33). Como toda la fábula, se los somete al juego de realidad y ficción. Nápoles es la ciudad donde se escribe la obra artística y suceden gran parte de los hechos (Cuestión, 42). La trama argumental abarca un período prolongado, desde la entrada de Carlos VIII en Italia, momento del enamoramiento de Vasquirán y de la huida a Felernisa, y la batalla de Rávena. Mas las acciones que se desarrollan se enmarcan en un tiempo más reducido, de 1508 -muere Violina y Flamiano se enamora- a 1511.

Toda la narración es ulterior a los sucesos, aunque el pasado

se actualiza por el recuerdo y la fábula se instala en un presente donde historia y discurso se unen. Nada mejor que finalizar la narración con una epístola. El tiempo corre sin ser notado en el resumen retrospectivo con que se inicia el texto (1494-1508). Después se ralentiza y parece detenido en las tediosas descripciones de los aparejos y vestimentas de los participantes en los festejos. Esta deceleración sólo se matiza por los viajes de Felisel y la preparación de un nuevo divertimento. Con el conflicto bélico el tiempo se torna rápido y, de nuevo, más pausado con el listado de nombres para, de inmediato, dar paso a la febril espera del desenlace que provoca el sueño premonitorio de Vasquirán.

La Cuestión presenta una posición temporal intercalada que se basa en la combinación de la retrospección con el relato retrospectivo, el predictivo y el simultáneo. El tiempo y el espacio son bastante precisos para dar veracidad a la fábula. A menudo, hay alusiones sintéticas y de carácter general- "al dia siguiente", "una tarde", "al otro dia", la "semana próxima" - con datos de gran precisión (dos horas antes del amanecer; juegan un cuarto de hora). El orden de los acontecimientos sufre distorsiones continuas. Los relatos de Felisel y el recuerdo continuo de Vasquirán van completando la información escueta del narrador. No tenemos más que fijarnos en la funcionalidad de los prólogos, la égloga o las coplas a Ysiana y Belisena. Incluso los cartas y los razonamientos utilizados para la cuestión sólo van añadiendo nuevas pruebas y argumentos porque, como le sucede al narrador, hay una obsesión por redondear significados y repetir cada acto. Hay prolepsis abundantes que afectan al orden y desarrollo de los sucesos en la historia. Los lectores sólo contemplamos un proceso

argumental que, como en la tragedia, está marcado por un tiempo de felicidad y un tiempo de muerte. A las alusiones y explicaciones amplias del narrador, se suman las anticipaciones de los personajes. Por ejemplo, el sueño premonitorio de Vasquirán sabemos que es cierto por la actitud de Flamiano antes de partir, las continuas alusiones del narrador al suceso y la estructura narrativa del texto. Pero, a veces, las antipaciones de los personajes responden a creencias y deseos de los protagonistas, tal es el caso de Vasquirán cuando afirma que su amigo no puede morir.

Hay dos tiempos básicos: el de la aventura caballeresco-cortesana, desarrollado en unos marcos espaciales reglados, y el tiempo como espacio histórico incomprensible para todo el colectivo. Los espacios funcionan como lugares tópicos que adornan la acción (las heredades, los sueños, la conversación bajo unos naranjos), pero también se tematizan e influyen sobre la fábula. Permiten el movimiento de los personajes y una penetración en sus sentimientos e intereses.

2.1.4.1.-El espacio de la aventura amorosa y del dolor

Vasquirán es un caballero de Todomira -Toledo- que se enamora en Ciracunda -Zaragoza- de Violina, una ciudad muy importante que acogió en numerosas ocasiones a la corte[34]. Los amantes salen hurtadamente y por la noche de la ciudad. Cogen un dinero equivalente a su condición, como Ardanlier, y se embarcan en Valdeana -Valencia- rumbo a la isla mayor de Italia, Felernisa-Sicilia-, donde compran una hermosa heredad. Ya desde los primeros compases el mar hace acto de presencia y nunca abandona el relato. Los años de goce se extienden desde 1494 hasta 1508. En el mismo período se desarrolla la amistad con un noble

valenciano que vivía en Nápoles: Flamiano. Cuando muere Violina y Flamiano se enamora sin posibilidad de ser correspondido, todo se transforma. El pasatiempo de Vasquirán es el llanto y el recuerdo del bien perdido. Cada acción y cada marcha atrás en el tiempo va acompañada de un marco espacio-temporal concreto. Mientras Flamiano busca y provoca las grandes celebraciones sociales para exhibir su dolor, Vasquirán, como Arnalte, aclimata su ámbito espacial para cerrarse en la revivificación del pasado y el presente tenebroso. Todo en este mundo cortés se exterioriza y tiende a ofrecerse como espectáculo. Veámos cómo lo expone Vasquirán:

> que no hazen las ansias de Flamiano con las mias. Las suyas baylan e cantan, las mías gimen e lloran; al templenzillo sonarán juntas. ¡Qué ensalada se hará de su morado y encarnado e blanco con mi pardillo e negro e amarillo!. El entre canciones, yo tras lamentaciones, él haciendo cimeras para justar, yo inuenciones para sepulturas; casi juntos andamos, el vno cantando, el otro llorando e los dos sospirando.(51)

Sentimientos y deseos se representan a través de signos externos sancionados por la tradición literaria cortesana del amor. Cada color tiene una cromacidad y un valor asociado que expresa las emociones. Es, al fin, un verdadero lenguaje de la pasión (Harriet, 1992).

Felisel transmite la información de este ámbito de pesares y de desesperación a Flamiano. Se fija en las heredades de Vasquirán, sus hábitos trastocados, sus atavíos, gestos y letras, y su lenguaje oral. Como el "Auctor" del Arnalte y Lucenda toma nueva nota para después contar los visto y oído, el primero a las damas de la corte, el segundo a Flamiano. El protagonista, al igual que la mayoría de la nobleza, posee dos heredades, la de la ciudad y

otra a 4 millas de Felernisa. Tras la muerte de Violina, las casas serán los escenarios predilectos para expresar la pena externamente y para pervivir en el recuerdo. La descripción que realiza Felisel es precisa y detenida. Las puertas pintadas de negro, los colores pardillo y amarillo, las letras, escudos muestran el dolor febril y obsesivo del protagonista porque "La muerte dexó el dolor/e tristeça de manera/que se muestre de dentro y fuera" (47). Incluso, accede al jardín por una puerta secundaria y ve una fuente seca: "Secáronla mis enojos/para passarla en mis ojos" (47)[35]. Las "casas de la tristura", como la de Arnalte, muestran una mente pueril y rayana en la locura. La disposición de la heredad del mar recuerda el pasaje de Arnalte y pueden vislumbrarse ciertos préstamos del paisaje abrupto de la Estoria. Ve a los criados paseándose por una plaza vestidos de amarillo y con unos rótulos por delante de la puerta principal; al costado, un paseador cubierto de cipreses, y, al cabo, una gentil y pequeña iglesia. El camarero acerca a Felisel a la marina donde se encontraba su señor,

> lleuóme por debaxo de vnos arboles hasta la marina cerca de alli á vnas grutas que a la mar la batia, donde hallamos a Vasquiran a solas sobre vna pequeña roca assentado, con vn laud en la mano cantando este villancico (48)

La imagen del espacio donde se encuentra el enamorado es inolvidable. Mientras Felisel lo escucha y lo observa protegido tras la arboleda, Vasquirán expresa un sufrimiento supremo. Una situación que corre paralela a la del "autor" de San Pedro, cuando apenas puede dormir por los gritos de dolor de Arnalte. La letra del villancico y la vestimenta, de pardillo y leonado con una letra, "Mi trabajosa congoxa/nunca en mis males afloxa" (48),

son delatores externos de su pena. El encuentro con Felisel es gráfico y se convierte en muestra iterativa de todas las demás embajadas. Vasquirán "començó a dar los mayores gemidos e solloços que nunca vi" (48), lamentando su suerte y la imposibilidad de mitigar la aflición con el consuelo. Van a la posada y delante de ella estaba la iglesia con la "sepultura de amor" de Violina en el centro. Felisel explica que "llegados cerca de la sepultura me dexó de la mano e echóse de pechos encima, donde más doloridos gemidos y más tristes palabras que a mí me hauía dicho, tornó de nueuo a dar" (48). La posada tenía "los mismos misterios que la otra auía visto" (48). La congoja también se expresa mediante los movimientos y la voz porque Vasquirán a cada palabra parecía que se le "arrancauan las entrañas" (48). Ante este espacio de reclusión, Felisel cuenta que: "en tanta manera, señor, le vi atribulado, que nunca me acuerdo en parte verme que tanta tristeza sintiera como mi alma alli sintio de verle tal" (48).

En la tercera embajada el paseo por "vnos corredores que sobre la huerta salian" -la casa señorial valenciana tenía una amplia entrada y una galería corrida sobre él-, una vuelta a caballo, y la asistencia a misa, completan la imagen de la existencia de Vasquirán[36]. Pero hay otro divertimento característico del personaje: la cacería. Vasquirán relata una caza de amor[37]. El señor y sus criados hacen los puestos y van con los perros a cazar. Persiguen por una llanura próxima al bosque a una pareja de ciervos, y Vasquirán mata a una cierva y la carga con la otra caza en una acémila. Entonces, comienza a sentir los bramidos del ciervo que se acerca a ellos sin temor y derramando infinitas. El protagonista comenta,

Cuando esto vi mandé que a la cierua desollasen el cuero e lo hinchiessen de feno e dentro del jardin lo colgassen en vna lonja en el hay tan alto que el ciervo solamente pudiesse alcançar a su cabeça. E desde aquel dia que alli lo pusieron mandé meter dentro al cieruo e jamas de donde la cierua está se es partido, saluo cuando constreñido por el hambre algun poco por al huerta a pacer se aparta. (61)

Este lamentable suceso origina la visión de amor que ya hemos explicado, y justifica el dolor extremo de Vasquirán que parece querer competir en el sufrimiento con las "brutas animalias".

Cuando Vasquirán viaja a Nápoles, se detiene en una marina próxima a Malhaze. Considero que se refiere a la costa amafilta-na, con sus bellísimos acantilados y peñascos escarpados:

en vna costa que está baxo de dicho puerto a quarenta millas de Noplesano, la qual es tan aspera de rocas e peñas e alta montaña que por muy pocas partes se puede andar por ella a cauallo, empero muy poblada de jardines e arboles de diuersas maneras, en especial de torongeros e sidras e limones e toda diuersidad de rosas, e muchas caseias assentadas por lo alto de las rocas. (76)

No sería raro que Malhaze fuera Massa Lubrense con su Marina della Lobra, poblada de naranjos y limoneros. Tanto en Sicilia como en Nápoles las formas montañosas y el litoral presiden toda la existencia. Vasquirán coge una vihuela y, sentado en "una roca muy alta que la mar la batia" (76), comienza a cantar bajo un árbol. Rememora cómo Violina y otras señoras pasaron "toda vna tarde a la sombra de aquel arbol jugando a cartas e razonando, e hauian cenado con mucho plazer mirando la mar "(76). El juego de naipes, dados y cartas eran otros divertimentos extendidos, como

los razonamientos, entre la nobleza. Un cuadro semejante dibuja Fiammetta al regresar a la costa para sanar de la melancolía, "ni litoral, ni escollo, ni islita se veían que no me dijese, 'Aquí fui yo aûn con Pánfilo, y esto me dixo, y aquí assí hezimos'" (186). La actividades de los señores de Nápoles en la Fiammetta y la de la nobleza de la Cuestión son idénticas. La dama recuerda, por ejemplo, el placer de la cena "so las peñas o rocas sobre la mar" (188), los razonamientos de los jóvenes sobre cuestiones de amor, la riqueza de la caza en Baia, un lugar alabado por Ovidio por sus efectos propicios para amar porque "las más onestas dueñas, pospuesta algún tanto la doñeguil o feminil verguença, más licencia en qualquier cosa me parece que se convenga que en otra parte" (185). Fiammetta y Vasquirán son dos ejemplos de la mudanza de la fortuna que buscan denodadamente desahogar las penas y volver al ayer.

La noticia de la llegada de Vasquirán a Nápoles, a la hora de misa y sin señal de aviso, es muy bella. Flamiano va a recibir a su amigo porque un criado divisa la entrada del barco desde unos corredores de la casa. Sabemos por esta referencia que su casa sería una hermosa mansión con corredores y huerta situada, probablemente, en la zona costera y portuaria napolitana, tal vez, no lejos del Castel Novo. También en la Fiammetta la dama recorre las "marítimas riberas" y está atenta al regreso del barco de Pánfilo. Al día siguiente, Vasquirán se introduce en el mundo señorial napolitano. Todos los pasatiempos se conjugan, la cuestión, ahora discutida bajo un naranjo de la huerta, los amores y las justas reales. La declaración amorosa de Ysiana a Vasquirán reconfirma que en este espacio cortés el amor reverdece.

2.1.4.2.-El espacio del fasto y del placer

Flamiano expresa en forma lúdica su amor desordenado por Belisena. Los festejos formalizan sus sentimientos y aseguran su valer mediante la competión, base también de la cuestión. Nápoles se convierte en el centro de la cortesanía y del placer. Pero es una respuesta reluctante ante la realidad y pertenece, como los tiempos felices que literaturiza Vasquirán, al pasado. El tiempo histórico, como se aprecia en la ficción sentimental, es una fuerza irracional e irreductible que se ceba con los más dignos y felices. Los cuadros festivos y amorosos que encontramos en la Cuestión responden al sueño borgoñón bajomedieval (Knighton, 1987). Resulta un verdadero culto al despilfarro y a la enfermedad del amor (Huizinga, 1982). Pero ese tiempo fijo tiene su contrapunto en el sentido doloroso de la historia. En el texto no hallamos leyes de Escocia, ni furibundos reyes de Macedonia, ni parajes ocultos en los confines del mundo. Ahora la historia se introduce como devenir, como crisis o cambio, y explica la biografía de los personajes y el destino de la colectividad. No temo a equivocarme si digo que la Cuestión es una lucha contrarreloj frente al transcurrir del tiempo. Primero, el autor lo oculta bajo las luces festivas y los deportes nobilirios; después, ofrece la fama y el premio del paraíso a los caídos.

Los pasatiempos tienen un triple valor: 1)informan del círculo cerrado de aristócratas hispano-italianos; 2)buscan divertir y sorprender a los lectores por el despliegue de riquezas; y 3)llevan al límite la función estética y social de la literatura sentimental. La Cuestión es un producto de los valores culturales, históricos y estéticos que pretende inculcar el grupo nobiliario a la colectividad y un modo de cohesión interna.

Maravall (1979) decía que "cuando este régimen empieza a agrietarse y a pasar por transformaciones que lentamente van cambiando su cariz, puede quizá decirse que se produce como reacción un endurecimiento". (13)

2.1.4.2.1.-Valencia y Nápoles: Nápoles aparece literaturizado, como en la Fiammetta o la Arcadia de Sannazaro. La diversión se da en múltiples formas, cada una de ellas reglada rígidamente. También la parafernalia de la guerra comienza como espectáculo lúdico aristocrático, aunque acabe como el rosario de la aurora. El escritor adopta las técnicas de las crónicas cuatrocentistas en su pretensión de ser un "reflejo" de la vida noble (Pardo, 1979). Busca deslumbrar por el fasto de la etiqueta, los costosos pasatiempos y la aventura sentimental desmesurada (Huizinga, 1982: 107-18 y 153-70 y 1987: 7-127]). Las referencias a este tipo de espectáculos son abundantes. Recordemos, por ejemplo, los divertimentos nobiliarios presentes en el Libro del passo honroso de Pero Rodríguez de Lena, el Victorial de Gutierre Díez de Games, la Relación de hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo y las Crónicas de Jean de Froissart. Las diversas formas festivas de la aristocracia no son ajenas a la prosa sentimental, pero sólo en la Cuestión adquieren un fuerte protagonismo[38]. Este texto abre la brecha para la introducción de la historiografía en el género sentimental. Pronto le seguirá otro levantino instalado en Italia: Juan de Cardona.

Nápoles es el eje geográfico y cultural de la Cuestión. El mecenazgo artístico lo ejercieron Federico II, los angevinos y la casa aragonesa[39]. En ella vivió años de juventud, y tal vez de amor, Giovanni Boccaccio, cuajó el Cancionero de Estúñiga y desarrollaron su labor literaria Pontano, Boiardo y Sannazaro.

Pero la situación histórica en que se inserta la Cuestión no es gozosa. El poder del reino ha pasado a manos de Fernando de Aragón, y Nápoles cifra las ambiciones de poder de la Corona española y francesa. Desde la época de Alfonso V se fueron concentrando en estas tierras gran parte de la aristocracia levantina y dos potentes sectores: la nobleza media y letrados. Hay que sumar el papel que juega Valencia en la política de expansión mediterránea a partir de 1484 (Belenguer Cebriá, 1976). El esplendor cortesano fue característica esencial de la sociedad valenciana del quinientos. Fue una ciudad conocida por el lujo, la lascivia de sus retozonas mujeres, y el poder nobiliario (Croce, 1915b: 153-71 y Oleza, 1984b y 1986: 149-155). En Valencia se reúnen varias cortes que ejercieron una mecenazgo cultural de primer orden, la de los Borjas en el ducado de Gandía, lugar de donde salieron tres importantes comedias humanísticas hacia la década del veinte: la Thebayda, Hipólita y Seraphina; las cortes de las diversas ramas de la casa de Aragón: la de las "tristes reinas", Enrique de Aragón y Ferrante, nieto de la reina madre y, quizá, el promotor de la Cuestión; y la casa señorial de Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico, casada con el Marqués de Brandemburgo (1519) y, a la muerte del esposo, con Fernando de Nápoles (1526-50)[40]. Fueron, como expresa Sirera (1986), "micromundos, replegados sobre sí mismos" (250) que lograron crear un espacio de ociosidad y cortesanía. El bello espectáculo, sin embargo, conllevaba los gérmenes de la decadencia (García Cárcel, 1975). Valencia se convirtió en la capital financiera de Fernando, pero los excesivos préstamos, la sobrevaloración económica de las rentas, las crisis frumentarias y mediterránea y la corrupción trajeron una grave recesión (Merca-

der Riba, 1977: 247-49). La burguesía fue incapaz de sobreponerse porque se entregó a la política especulativa y financiera. Se vió desplazada en el gobierno municipal y, con el paso del tiempo, soportó el peso de la expulsión de los moriscos y la bancarrota imperial (Oleza, 1984a y 1986: 151). El vigoroso humanismo decayó al tiempo que fue aplastada la revolución de las Germanías y se impuso un fuerte proceso de castellanización (García Cárcel, 1975 y Oleza, 1984b: 62-63). No hace falta que nos detengamos en las espléndidas letras valencianas del siglo XV, pero sí en la proximidad de fechas de aparición de la Coronación, el Dechado de amor, Cuestión y el Cancionero General[41]. A lo largo del siglo XVI hay diversas producciones valencianas marcadas por características idénticas: son crónicas de sociedad que entrecruzan ficción y realidad, y suceden en ambientes reales y con participantes localizables (Oleza, 1986: 154-55 y Sirera, 1984 y 1986)[42]. La visita de Juan Fernández Heredia se representó ante los duques de Calabria en 1525 y acoge diversos pasatiempos nobiliarios (canto, juegos de salón, desafío por una cuestión de amores). Otro texto similar es El cortesano (1561) de Luís Milàn, escrito hacia 1535. Tiene varios rasgos en común con la Cuestión: la estructura narrativa dramática; la riqueza intertextual y los juegos metaficcionales[43]. Un elemento determinante es la gran variedad de festejos que se describen, y, entre los que sobresalen, los entretenimientos literarios: la lectura de composiciones, audiciones poéticas, pullas, justas oratorias con un veredicto al final, comentarios a poemas como en la segunda jornada en que se reúnen Milán, Francisco Fenollet -hermano de Jeroni-Flamiano-, Fernández de Heredia, y Diego Ladrón, todos poetas del Cancionero. Este tipo de narrativa finaliza con El

prado de Valencia de 1600. Todas estas obras mencionadas manifiestan el amor de la sociedad galante valenciana a las fiestas espectaculares, y los juegos cortesanos heredados del quinientos. Acaban por apadrinar unos letrados a sueldo -conocidos desde el Magnánimo- que realizan una literatura que bien puede decirse de salón y de claro sello aristocrático.

2.1.4.2.2.-Poder, lujo y nobleza: La actividad lúdica se torna factor estructurante del texto y modo de expresión de la cultura y cosmovisión cortesana[44]. La nobleza no duda en echar mano de mentiras retrospectivas para crear caballeros y damas modélicas[45]. Los combates simulados se dan en tres ocasiones, en dos justas y un juego de cañas. Sirven para "illustrer le prestige chevaleresque et guerrier du prince dans la paix, car ils témoignent de son adresse et de sa force vraie" (Clare, 1987: 16). Cada uno de estos ejercicios militares o ecuestres lleva aparejado una fiesta nocturna. El divertimento cortés, por excelencia, es la abundante y rica cena, la música y la danza y, según los festejos, los momos y las mascaradas. Antes de la danza, todos los protagonistas se separan para reposar y cambiar sus ropajes. Todas estas formas lúdicas entremezclan el espacio real con el ficticio, la vida con la representación, en un ámbito cotidiano que se altera para el divertimento[46]. Numerosos elementos de estos rituales de clase llevan en germen las posibilidades de desarrollo dramático (atuendos, indumentaria, torneos, la égloga, desfiles)[47]. Hay, asimismo, festejos de circunstancias, como los desposorios y otros deportes nobiliarios tales como la montería. Todo este espectáculo conforma una autoimagen ordenada de la cultura aristocrática que se opone al caos externo, la realidad de la guerra. Como dice Huizinga

(1987), "entre las características formales del juego la más importante era la abstracción especial de la acción del curso de la vida corriente. Se demarca, material o idealmente, un espacio cerrado, separado del ambiente cotidiano". (33)

Las justas "quatro a quatro a ocho carreras" (45) dan paso a una fiesta en la casa de la señora de Meliano. Flamiano da cuenta a Felisel de los atavíos y ropas de estado que llevará,

> estamos concertados todos ocho de salir en momeria con las ropas que te he dicho, e para esto tengo hecho esto que ahora verás. E assi le mostró vnos paramentos e vna guarnición de raso encarnado chapados todos de vnos braseros de plata llenos de brasas, e la cimera de los mismo con vna letra que dezia: Es imposible saltar/de las brasas donde muero/pues que m´abrasa el brasero// · E mostróle para la noche vna ropa de brocado blanco forrada de raso encarnado con vnas faxas de raso por de fuera llenas de villetas de oro de martillo con vna letra que dezia [...]. Y despues le mostró doze vestidos para doze moços e vn paje de damasco blanco y raso encarnado, con todo su cumplimiento. (45)

Los atavíos y motes, a veces, convertidos en acertijos, son definitorios del <u>status</u> y categoría dentro del grupo. Pero, como veremos en el próximo apartado, la preeminencia de Flamiano en todos los actos y su mostración sobrada de riquezas no se corresponde con su verdadero papel social ni su función. El narrador se extasía en la descripción de las cadenas de oro y las galanas damas. La destreza y el virtuosismo de los caballeros impone un juego en que las damas son, la mayor parte de las veces, meras espectadoras. Todos participan, sin embargo, en la caza mayor a la espera. Flamiano dice a su camarero:

mañana daras orden como se haga para mi vn sayo e una capa, e librea para estos moços e pajes de las colores que te dare en vn memorial, e que hagas adereçar vn par de camas de campo e mis tiendas e algunas confituras e todas las cosas que te pareceran que son necesarias para tal menester porque su señoria estará allá toda la semana y es necessario que para estos gaalnes que alla yran vayas bien proueydo, esn especial de cosas de colacion; por causa de las damas te prouee sobre todo. (52-53)

Durante esta cacería Flamiano aparece "impensadamente" (57) en el puesto de Ysiana y Belisena, que estaban escondidas tras "vnas espesas matas" (57)[48].

Virgiliano es el lugar donde tiene lugar un juego de cañas. Se hace coincidir con el mes de abril, cuando todas las señoras van a disfrutar de los baños. Las noticias sobre Baia son abundantes, pero voy a centrarme, una vez más, en las referencias que hace Boccaccio en la Fiammetta. El nombre en clave remite a la estadía y enterramiento del poeta latino en estos lares. Era un precioso lugar situado al norte de Nápoles, en una zona volcánica y fertilísima -Campo Flegrei-. Fue la localidad termal y de ocio más importante de la época romana. El buen esposo de Fiammetta trata de que su esposa vaya a Baia para hacer que sane del estómago y de la melancolía. Sus palabras son muy descriptivas,

poco allende del plazible monte Falerno, en medio de las angostas cumbres de Puçol, son las deleitosas Vayas sobre las marinas riberas, el sitio de las quales más bello ni más aplazente no cubre el cielo ninguno. El es de montes muy hermosos todo de árboles diversos y de aprrras cuvierto y cercado entorno entre los valles, en los quales ninguna bestia

es dipuesta para caçar que en ellos no sea [...] allí son cercanas las islas Pitaguseas y Nixida de conejos abundantes y la sepultura del gran Meseuo, dante vía a los reinos de Pluto; allí los oratorios de la comiana Sebila y el lago de Averno y el teatro [...] son allí baños muy sanos [...] y allí nunca jamás sin fiesta y gran alegría con dueñas nobles y cavalleros están. (183-84)

Más sabroso, sin embargo, es el comento de Fiammetta sobre este mundo cortesano y licencioso que tanto se parece al de la Cuestión, sea por el "situamiento cercano de marinas ondas, lugar natural de Venus, lo cause, o el tiempo que él más se usa, esto es la primavera" (185). Fiammetta no se olvida de mencionar los continuos razonamientos amorosos entre mujeres solas o con varones, los manjares y vinos nobles, "poderosos no solamente para excitar o despertar la durmiente Venus, mas ressucitar de muerte a cada hombre" (185), los juegos, las danzas bellísimas y las canciones de amor. Las cañas de la Cuestión se desarrollan en "un llano entre la villa y el mar donde en vn gran tablado con mucha tapeceria todas las damas estauan" (67). El bando de Flamiano sale con los colores de Belisena y montando a la jineta, y el del cardenal va vestido al modo turco y de color negro y amarillo. Tras la rica colación, la danza y la cena, los desprendidos nobles regalan sus vestimentas a los criados. Flamiano obsequia a Perrequin, un tamborino de la duquesa. El protagonista desarrolla una actividad febril, participa en las justas, el baile, la égloga y va con el cardenal Luis vestido de máscara.

La tela de justa real cierra las diversiones. En este caso se siguen los pasos dados por los amigos para lograr la autorización y apoyo de los grandes del lugar. Primero, van vestidos de

máscara a casa del cardenal Luis de Borja. Después, se encaminan al palacio del virrey, "el qual con mucho plazer los recibio, e assi todos quatro en la camara de su guarda ropa sentados a vna ventana que sale sobre la mar, hablaron todo el caso" (82). Tal vez, el espléndido palacio del virrey sea el Maschio Angioino o Castel Nuovo, asomado al puerto. Menudean los detalles cotidianos, como cuando informa el narrador que van a cenar a casa del Cardenal "con otros caualleros que alli acostumbran venir a comer" (82). La fiesta comienza con una comida en casa de la duquesa de Meliano. Describe los aderezos de las señoras, sus caballos y pajes, ordenadas en sucesivos círculos de poder -la reina joven, la duquesa de Meliano y la de Francouiso, la señora visorreina, la princesa de Salusano y sus respectivos séquitos-. Don Ramón de Cardona es el centro de atención con sus alabarderos, mozos y letra. Pero la descripción más amplia es, de nuevo, para los mantenedoros y aventureros que salieron a la tela.

La salida del "visorrey" de Nápoles con el ejército es un juego de veras. El nombramiento de los cargos y cómo se van sumando distintas facciones del ejército español, napolitano, italiano y siciliano, ocupa ahora todo el espacio narrativo. Describe los aparejos y vestidos de Ramón de Cardona como expresión máxima del derroche y orgullo del superejército fernandino,

> Lleuaua mas el visrey cinquenta cotinos del rey todos mancebos, hijos de caballeros, los quales yuan tan bien atauiados que ninguno lleuaua menos de dos cauallos de armas con todo su conplimiento de las personas. Lleuaua mas veynte moós de espuelas[...]veinte e quatro cauallos de su persona; ocho de armas, ocho estradiotas, ocho a la gineta, con veinte e quatro pajes en ellos [...] Lleuaua dozientos gastadores con su

capitan para assentar sus tiendas. Lleuaua su capilla con doze cantores [...] sus atauales e trompetas ytalianas, con todos los conplimientos de su casa e criados ordinarios. (91)

De los atavíos sólo menciona, afortunadamente, los de las armas, ocho para ocho caballos. Tampoco olvida a los capitanes y sus caballos, incluso a aquellos que después quedan en tierra porque, precisamente ahora, deben solucionar ciertos negocios. Las tropas salen el *ocho de noviembre a mediodía*. Vasquirán y Flamiano se quedan y conversan bajo un naranjo sobre el amor y la guerra.

2.1.4.2.3.-La agonía del bello espectáculo: La batalla de Rávena quebranda el mundo de ficción creado en la Cuestión, un texto construido en función de este suceso. La realidad pone de manifiesto cómo las altas expectativas del grupo no se corresponden con su papel en la historia. Este juego entre sobreorganización del mundo artístico y desorden histórico aparece también en otros textos sentimentales (infra, III). Pero, sobre todo, guarda un íntima relación con Gracisla (supra, I, 1.4.2.4).

Nápoles aparece ahora como la ciudad que fue el teatro de operaciones de la política imperial de la Corona de Aragón. El plan colonizador de Fernando y sus luchas con Francia y otros estados italianos condenó a algunas casas nobiliarias al exilio (la rama bastarda de Alfonso V y los Sforza de Milán). El narrador y sus personajes informan de algunos datos históricos, pero hay muchas omisiones. El Reino de Nápoles se convierte en el núcleo donde todas las virtudes nobiliarias pueden expandirse y llegar a su máxima expresión, mas se oculta su historia reciente[49]. Nada se nos dice de las conmociones sociales, los cambios en el sistema de gobierno, la economía parasitaria del funciona-

riado y aristocracia, o las alianzas cambiantes entre gobernantes y nobles en la pugna franco-española. El único conflicto que se presenta es el de una batalla perdida que, por ende, se interpreta a manera de guerra santa. No puedo dejar de mencionar algunos hechos históricos que condujeron a la ruina de Nápoles. El esplendor del reino con Alfonso el Magnánimo escondía los gérmenes de los conflictos posteriores (Rovira, 1990). La nobleza meridional, feudal y rural, se sublevó, ayudada por Juan de Anjou y el príncipe de Tarento, contra su hijo bastardo, Fernando I. Fue, finalmente, reconocido como rey por Pío II a cambio del pago de ciertos tributos. La invasión turca (1480-81) y una nueva rebelión de la nobleza, aliada con el príncipe de Altamira e Inocencio VIII, se saldó con nuevos tributos de vasallaje. A Ferrante le sucedió su hijo Alfonso (1494-95), déspota poco querido por los vasallos y destronado por Carlos VIII. Comenzaban, así, las guerras de Italia que se prolongarían hasta mediados del siglo XVIII. Por intervención de la Liga de Venecia y el Gran Capitán ese mismo año se recupera el Reino. Cuando se narra la Cuestión, Fadrique, hijastro de la reina madre, ya tiene perdido el trono por el pacto en su contra de Fernando y Luis (11 de noviembre de 1500). Se opone a la boda de su hijo Ferrante con Juana la joven -reservado para casar con la hija de los Reyes Católicos- y muere en el exilio francés. Ferrandino II, hijo de Alfonso, casa en el lecho de muerte con su tía Juana la Joven, pero ésta fue suplantada en el trono por Federico (1496-1502), hijo de Ferrante I. Don Fernando, Duque de Calabria y heredero del trono, es llevado por el Gran Capitán a Valencia en 1502. Aunque lucha por recuperar sus derechos al trono, no obtiene ningún resultado. Recluido en Játiva en 1511, algunos

dicen que por su inclinación por Germana de Foix, Carlos I recompensó su fidelidad en la revolución de las Germanías casándolo con la virreina Germana (Sirera, 1984). Ambos forjaron una esplendorosa corte a cambio de aplacar a lo sectores humanistas y erasmistas y, probablemente, ayudados por las fuertes multas impuestas a los vasallos tras el movimiento de las germanías. Al calor de estos conflictos, se va engrasando una poderosa maquinaria burocrática y militar. La aristocracia terrateniente y el clero prepotente habrá de compartir el poder con una nobleza de título, en muchos casos comprado, que busca honores y _status_. Esta situación no difiere mucho del retrato de la sociedad valenciana del momento. Oleza (1984b) expresa que

> Valencia vive un proceso de concentración del poder político, social y económico, en manos de la aristocracia feudal, proceso que se acentuará en la misma medida en que se acentúe la crisis general de la sociedad hispánica, ya de cara al siglo xvii.(61)

La batalla de Rávena está ligada a la alianza entre Venecia, los Estados Pontificios con Julio II y la Corona de Aragón para contrarrestrar el sueño italiano (y navarro) de Luis XII. El conflicto se solventa con el reconocimiento papal del derecho de Fernando sobre las tierras napolitanas. En la _Cuestión_ el ejército realiza una exuberante exhibición de fuerza, riqueza y poder. El virrey, Ramón de Cardona, llega a tal despliegue de oro que el narrador, tan acostumbrado a estas muestras, es incapaz de describir lo que ve: "baste que se supo por muchas certenidades que gastó sin lo que propio suyo tenía, veynte e dos mil ducados de oro antes que de Nápoles partiesse, en solo el aparejo de su persona e casa" (91). Pero a este ejército, "el mas rico e luzido campo de aderezos e atavíos assí de armas e ropas como de tiendas

e los otros aparejos a la guerra" (90), le pasó lo que a aquel otro en la batalla campal de Nicópolis (1396). En la primera semana de pasión, primera pascua de alegría, las tropas francesas los derrotan en Rávena (abril de 1512). El sueño de Vasquirán sólo revela parte de la masacre. Croce cita el Giornali de Passaro donde se cuenta el ansia de rapiña que movía a la infantería y los más de 300000 ducados, entre moneda, vestidos y objetos, recogidos por el ejército francés (127-35). Guiacciardini también subraya la importancia de la artillería en la contienda, frente a una caballería presa, muerta o saqueada en su huida por la Romaña (Oleza, 1986: 181-82). Tras Rávena, la liga se reagrupó, pero hubo algunos cambios. Venecia pasó al bando francés e ingresaron nuevos miembros: Inglaterra, Suiza y Florencia. Francia fue derrotada en Novana (junio, 1513), y se recuperó Milán[50].

Es importante que aluda a un último hecho. Las justas, cañas, que sirvieron en un tiempo como preparación para la guerra, carecen de funcionalidad. La militia feudal era ya un cuerpo en decadencia desde el fin de la Guerra de los Cien Años; en Rávena se pone de manifiesto el valor de la artillería frente a la caballería pesada[51]. Las monarquías europeas tienden a hacer una reclusión selectiva de mercenarios y configurar un ejército disciplinado y operativo. Los capitanes a sueldo son numerosos. Fijémonos sólo en los Colona que, como los Sforza, deben su nobleza a sus servicios como "condotieros". Sin embargo, en la Cuestión juegan a ser leales hasta la muerte. La batalla de Rávena, más que ninguna otra, supuso para Nápoles la pérdida de su independencia y sembró la inestabilidad en la vida muelle de la aristocracia catalana y valenciana.

2.1.4.2.4.-Los personajes históricos: El balanceo entre realidad y fantasía literaria hace que nos preguntemos por la identidad de los personajes que aparecen en la Cuestión. Los últimos trabajos sobre el texto han aportado muchos datos importantes que completan la investigación de Croce. Me interesa resaltar que muchos de los actores que aparecen en la Cuestión tenían por delante un futuro del todo incierto, y, cuanto menos, una catadura moral algo dudosa. Las biografías subrayan que los personajes son conscientes de que no viven en un mítico pasado. El texto se escribe desde un presente caracterizado por las luchas de poder y la expansión dolorosa de un colonialismo imperialista de signo moderno. El deseo de control de Europa es, en realidad, lo que motiva tan alta reunión de señores con tan altos ideales.

En Nápoles tenemos un tejido social regido por relaciones feudales intactas, pero en la exhibición del lujo se nota que algo han calado las relaciones contractuales y mercantiles dominantes en ese mundo. Aún más significativo es que esa concordia existente entre los grupos de poder se deshace, de inmediato, cuando se repasa la historia. Más que linajes corteses y amorosos, tendríamos que hablar de castas cerradas y en pugna por sobresalir. Como dijo Croce (1915a: 117), el colectivo napolitano defiende por encima de los intereses nacionales su propio poder[62].

La caracterización del grupo es externa y se sustenta en la capacidad de cada miembro por mostrar su preeminencia por atavíos y ropajes. Sus dos ocupaciones son signos de refinamiento y cortesanía: el amor contrariado y la vida ociosa[63]. Para un lector moderno resulta complicado hallar la identidad de todos

los miembros de estos cortejos, aunque los títulos y grandes están claramente definidos.

Los dos protagonistas son los de más difícil solución porque ninguno es un aristócrata. Vasquirán tiene un nombre que bien pudiera remitir a las bascas de la muerte, esa desazón y rabia que siente por haber perdido su bien. Croce lo identifica con Juan Vázquez de Avila, autor del Dechado (133-35). Su amada se llamaba Violina (Yolanda), un nombre común entre las reinas de Aragón, y no podemos olvidar que el punto de encuentro de la pareja fue Zaragoza. Mas el nombre puede tener, asimismo, una semántica derivada de un color, el violeta, símbolo del duelo y la penitencia.

La identidad de Flamiano la ha clarificado Oleza (1986: 156-58). Existe un gentilicio, flaminio, y también conocemos a nuestra melancólica Fiammetta. Es el ardor, el fuego y el deseo, la "flamma" que no halla fin ninguno. El nombre campestre que emplea en la égloga resulta sumamente significativo, aunque por otras razones. Torino, como explica Crawford (1975: 69), procede de Ettore Pignatelli (Ettorino). Según explica Croce (1915a: 122), a Bona Sforza -Belisena- se le adjudicaron ciertos amores con ese caballero[64]. Flamiano parece que puede ser Jeroni Fenollet, un caballero letrado valenciano que, sin embargo, se comporta como un gran aristócrata en la Cuestión. Aparece como servidor de María Cantelmo en el Dechado. Pertenece a un linaje arraigado en Valencia y de peso en la vida cultural de la ciudad. Hijo de Lluís, bayle de Játiva y contino de Juan II, y de Beatriz de Centelles, hija del primer conde de Oliva[65]. Su hermano Francisco estaba en la corte de los duques de Calabria, y fue uno de los personajes destacados en El cortesano. Era un

reconocido mecenas y poeta de cancionero. Parece probable que fuera uno de los instigadores de la realización y edición de la Cuestión, pero también había otros interesados[56].

Un gran número de personajes de la obra son hombres que proceden de Valencia o que tenían sus vidas divididas entre los dos espacios[57]. Un ejemplo es el príncipe de Salerno, Federico, casado con Marina de Aragón. Fernández de Heredia le dedica algunos poemas, pero él mismo es compositor en castellano y promotor de teatro[58]. Aparecen algunos nombres presentes en el Cancionero general: Rodrigo de Avalos, Pedro Acuña, Quiñones, Fadrique Enríquez de Cabrera. Mas hay otros señores ansiosos de ganar la gloria literaria. El virrey de Sicilia y Nápoles, Ramón Folch de Cardona, casado con una Enríquez, Isabel Requesens, servida por el Marqués de Pescara. Según relata Croce (1915a), se lo llegó a considerar hijo natural de Fernando el Católico (125). Su hermano fue Juan de Cardona, virrey de Calabria y conde de Avellino, al que Ruggieri (1963) le atribuye erróneamente la autoría del Tratado notable de amor. De los festejos no se salvan los altos dignatarios de la iglesia como el aborrecido Francisco Remolinez, cardenal de Sorrento. Mención aparte requiere Luis de Borja, cardenal de Valencia y nieto de Alejandro VI. El narrador nos cuenta que, aunque prelado, era notable caballero y mancebo "inclinado a cosas de caballería" (80). Fue el promotor del Dechado de amor en alabanza de la joven reina de Nápoles. Croce (128) da cuenta de la relación con la princesa de Bisignano, Leonor de San Severino, que les costó la muerte al ser envenenados por el esposo.

Sobre las "tristes reinas" ya sabemos algo (Fernández Murga, 1959, Mateu Ibars, 1963: 100-01, Whinnomm, 1979b: xi-xxii, y

supra, I, 1.4.2.4). Recordemos los afanes de la reina madre por colocar a su hija y recuperar el reino a su llegada a España en 1499, su virreinato en Valencia (1505-12) y la estadía en Nápoles en 1507 en el antiguo Castel Capuano (Croce, 130 y Fernández Murga, 195). La joven Juana, viuda de Ferrandino II, es mencionada en la Cuestión como reina de Nápoles. Pero sólo era un título honorífico. En el Dechado se mencionan varias damas de la corte de Juana. Un ejemplo de la distancia que media entre realidad y ficción es el de María Enríquez, prima de Fernando el Católico. Era servida también por el Cardenal de Brujas, y fue esposa de Pedro Luis Borja (+1488), duque de Gandía. Cuando éste murió pasó, junto con el ducado, a su hermano Juan, asesinado en 1497. Hay otras señoras en el Dechado que aparecen con los mismos colores y símbolos que en la Cuestión. La duquesa de Milán, Isabel de Aragón, con una seda de honestidad y una rueda de Fortuna, o Bona, de blanco y encarnado. Isabel era hija de Alfonso y Maria Sforza, hermana, por tanto, de Ferrante II, el esposo de Juana la joven. Aparece vestida de negro "como solía" (53) y rodeada de damas y dueñas. El narrador declara al principio que vino a Nápoles por un tiempo (42), pero cuando llega Vasquirán se aclara el enigma. Isabel podía quejarse de Fortuna por la muerte de su católico abuelo, el padre serenísimo, el hermano y, sobre todo, por el fallecimiento de su esposo e hijo. Su marido fue Gian Galeazzo (1469-94) y se cree que murió envenenado por su tío Ludovico el Moro, enamorado de Isabel y del poder, o por "coito immoderato" (Croce, 122). Ludovico usurpó el título de duque y favoreció la expedición de Carlos viii a Milán. Luis xii conquistó esta plaza estratégica en 1499 y, como respuesta, se formó la Santa Liga. En esta difícil coyuntura

Isabel regresa a la casa paterna en Nápoles en enero de 1499. Tras la invasión de Nápoles se fue con Beatriz a Ischia. La biografía de Beatriz no es menos conmovedora (Mateu Ibars, 1963: 101). Hija de Fernando I de Nápoles, fue acusada de envenenar a su esposo Matías I de Hungría (+1490) y repudiada por Ladislao VII de Bohemia. Isabel reconfirmó su feudo en octubre de 1502 en España. Perdió a dos hijos, a Ipólita y a Francesco el Duchetto, llevado por Luis a Francia y apartado del gobierno. El ducado sufrió guerras continuas hasta 1525. Se piensa que la cortejaba Próspero Colonna, otro personaje de la Cuestión, pero nunca parece que fue correspondido (Croce, 122). Su hija Bona Sforza--Belisena--Benita (bendita) es el prototipo de la mujer noble y bella que cierra las puertas a la pasión (Cuestión, 42). Nacida en 1493, casó en 1512 y después, en 1517, con el rey de Polonia (Ruiz Martín, 1954). Segismundo parece que se espantó y compuso un dístico: "Regina Bona attulit nobis tria dona: Faciem pictam, dotem fictam, et vulvam non strictam" (Croce, 122, citando a Passaro).

2.1.5.-La distribución complementaria de la información

2.1.5.1.-El autor "abstracto" y el narrador

En la Cuestión hay un balanceo entre el propósito de desliteraturizar la obra y de ofrecerla como pura ficción. El autor abstracto se identifica con el testigo narrador y se entromete en el desarrollo de la fábula. No se trata de un narrador aficionado a comentar las situaciones ni a emitir juicios "auctoriales". Nunca sabremos por qué es rechazado Vasquirán por la familia de Violina, o por qué oculta su nombre el autor. Presenta los puntos programáticos del texto y se muestra como estilista y conciencia estructurante de la obra. Es un narrador preocupado por controlar

la información e hilvanar los males amorosos con los otros pasatiempos. Esto es debido a que tanto las formas como los contenidos de cada escena son de sobra conocidos y no precisan de explicación. En cada escena combina la presentación extensa, donde da botones de muestra del refinamiento de la sociedad napolitana y del ansia apasionada de los amantes, con los miniresúmenes y referencias sintéticas. El relato sumarial afecta a las embajadas, las acciones iterativas y se emplea con profusión para la transición entre escenas.

En la primera parte el relator se sitúa fuera de la narración, engarza las escenas y describe con pormenores los festejos. Debilita su voz y cede espacio a los protagonistas. Los razonamientos, las epístolas, el relato directo, las trasposiciones de discursos que se restituyen en forma dramática, y la literatura, como forma de comunicación de los sueños y sentimientos, son lo medios de los que se sirve para el modo de representación "actorial". Pero los personajes están fijados de una vez en la introducción del narrador. Vasquirán, después de haber puesto en peligro su honra y vida, pierde a su amada y Flamiano se obceca en alcanzar un amor demasiado alto. La historia de Flamiano y de Vasquirán preanuncia el destino de toda la colectividad. El narrador asegura que los males no vienen solos (43), y la fortuna siempre se expresa mediante la muerte.

En la segunda parte cambia el tipo de narrador omnisciente. Se introduce el tópico de la <u>brevitas</u> y busca predisponer afectivamente al auditorio, haciéndose garante de la veracidad del relato. Aparece como un espectador privilegiado situado en el interior de ese mundo y comprometido con él. En la primera parte el relato estaba hecho desde la tercera persona, a menudo,

impersonal; en la segunda, encara la narración desde la primera, apela a los designios y deseos del autor y busca el contacto del público. Los epígrafes dan cuenta de este cambio: "Aquí da razon el autor de lo pasado y declara la fición de aquello" (88). Clarifica la ficción situándola en un marco concreto, "para mejor esto contenderse es de saber que las cosas en este tratado escriptas fueron o se siguieron o escriuieron en la nobilissima cibdad e reyno de Napoles (89. Subrayado mío), y evalúa los sucesos:

> en el qual tiempo todos [...] se hallauan en tanta suma e manera de contentamiento e fraternidad los vnos con los otros,[...] que dudo en diuersas tierras ni reynos, ni largos tiempos passados ni presentes, tanta conformidad ni amor tan esforçados e bien criados caualleros ni tan galanes se hayan hallado. (89-90)

Incluso remarca su posición privilegiada de testigo ocular de los sucesos: "dudo yo que los que han escripto, por mucho que hayan sabido bien componer, si este campo al tiempo que partió de Nápoles vieran, no conocieran ser el más noble e mejor de los que hasta oy vistos" (90). El lector no debe olvidar la fecha de la fábula: "habeys de saber que en el año de quinientos e onze, como a todo el mundo ha sido y es notorio" (90). Vuelve a usar el resumen para la presentación de las tropas y los nombres verdaderos de las damas. Omite los pormenores de la batalla, pero no los detalles de la despedida de los amigos, los recelos de Vasquirán y su sueño premonitorio. La velocidad narrativa la maneja a la perfección para resaltar puntos neurálgicos y llamar la atención sobre determinados personajes. La conciencia estructurante está en su función de lo que yo llamaría ´fiebre del oro´, representa-

do por el colectivo napolitano, y la aegritudo amoris, representado por Vasquirán.

El narrador introduce un discurso metanarrativo en el proceso de enunciación. Las señales de acoplamiento de su labor de organizador son abundantes. El "veréis más adelante" o "arriba habéys oydo" son llamadas de atención continuas. Abrevia y acorta hasta cuando las mujeres van muy galanas (82) y ordena la materia (90). Cumple la función de atestación de la verdad de unos hechos de carácter irrepetible y extraordinario. Pero, sobre todo, entabla una relación afectiva con el auditorio basada en el compromiso moral y social con ese mundo representado. No menos signicativo es que las informaciones complementarias del narrador y los protagonistas produzcan un relato envolvente, como la propia estructura. El desenlace de la batalla se nos ofrece por el autor "implícito" de los prólogos, los comentos del narrador, el sueño, la conversación de Vasquirán y Flamiano, las coplas de éste a Ysiana, el lamento verbal de Felisel y la última epístola del caballero. El narrador, como Froissart, está atrapado por la brillantez de ese mundo, incapaz de realizar la más mínima crítica.

2.1.5.2.-El discurso de los personajes

2.1.5.2.1.-Héroe individual y personaje colectivo. Los personajes son estables y llevan una vida predecible que reconfirma los atributos prefijados de antemano en el género. Son, en definitiva, personajes referenciales que responden a esquemas culturales sancionados, y que corroboran su imagen perfecta en cada acto[59]. Para su calificación se emplea la información del narrador, el autorretrato y los juicios de otros personajes. Los personajes son "tema", representan un modo de vida tipificado, y

"técnica", porque el narrador se sirve de ellos para contar la historia[60]. En este texto, sin embargo, los personajes también desarrollan múltiples funciones, desde la narrativa a la de atestación[61].

2.1.5.2.2.Organización interna de la cuestión. Los personajes poseen un sistema de creencias y valores que es producto de la cultura nobiliaria en la que se insertan. Evalúan con reflexiones abstractas su propia actuación desmesurada. No existe multiperspectiva, a pesar de la forma abierta de la cuestión, sino variaciones dentro de un sustrato ideológico común.

La cuestión sobre quién sufre más la formula de una manera diferente el narrador: ¿cuál de los dos se queja con más razón de fortuna?. Se articula mediante cartas, razonamientos y encomiendas, pero aparece agotada desde las dos primeras escenas. Vasquirán y Flamiano son los instigadores de las acciones en la trama novelesca y agentes de la narración. Felisel se encarga de transmitir la información entre los dos ámbitos. Constituye una mezcla del "autor" del Arnalte y Lucenda y del de la Cárcel, aunque no medie en amores ni acelere la tragedia. Como en el Arnalte y Lucenda es inteligente, observador y buen relator, al punto que

> comprehendio lo que Vasquirán espresamente le dixo mas aun lo que de dolor en las entrañas le quedaua en secreto, viendo lo que publicaua con la boca, el gesto, meneo, y reposo en el comer, dormir, velar, assi a solas como acompañado, y en todos sus actos, atauios e arreos de su casa, e asi de las cosas que en ella vio en todos sus criados e seruidores". (44)

Pero, como el "Auctor" de Cárcel, actúa vicariamente: "esto te

dice" (43) o "te he dicho lo que me mandó mi señor" (44). En su papel de representación, espectador privilegiado y relator lleva paz y descanso a los desazonados caballeros. No siempre es testigo presencial ni puede informar por entero de los que ha visto y oído. Vasquirán le relata lo de la caza y, a su vez, Felisel le narra el episodio a Flamiano; tampoco asiste al diálogo entre Flamiano y Belisena, pero se lo cuenta con lujo de detalles a Vasquirán. Incluso, por mandato de Vasquirán, oculta lo que hablaron en la séptima embajada y el poema que hizo el amador al ciervo. Es importante advertir que sólo oímos su voz en dos ocasiones: en la primera embajada y en la última, y su juicio siempre clarifica la cuestión. Cuando ve a Vasquirán sobre la tumba exclama: "nunca recuerdo haber sentido tanta tristeza" (48). A su regreso de la guerra, vuelve a zanjar la disputa dando un veredicto similar al de Fiammetta. Compadece a Vasquirán, el más solo, lastimado y sin esperanza, porque la fortuna esquiva le ha quitado a todos los amigos y la honrosa muerte militar.

La cuestión se plantea por el afán de Flamiano de consolar al amigo. Fiammetta da cuenta del "quistionear" (205) en Nápoles y se compara de continuo para expresar que no hay un caso semejante al suyo. La disputa se formula de diversas formas en la Cuestión y siempre presenta paralelismos con el Filocolo. Como dije, la "contienda" se plantea igual que en el Veneris: quién sufre más o qué da mayor dolor el de verla o el de la ausencia por verla. Flamiano considera que los males de Vasquirán son más crudos que los suyos, pero que el tiempo y la razón amainarán el dolor, ya que "assi como la carne muerta en la sepultura se consume, assi el dolor que dexa en la viua se resfria" (60)[62]. La filosofía de cuño estoicista no se hace esperar. Debe admitir la naturalidad

de la muerte y conocer que la variable fortuna se ceba con los grandes. Pero, sobre todo, no debe regirse por los extremos y buscar discreción en sus actos. Recrimina al enamorado porque ha olvidado a dios y le recuerda que "mucho llorar es de niños, poco suffrir es de hembra" (50)[63]. Como Violina, expresa que el yerro de Vasquirán estriba en no querer aceptar el cabo. El autorretrato que realiza de sí mismo es bien distinto. Sólo tiene aparejado el camino de la desesperación porque no puede igualar el merecer de Belisena. Para expresar su amor emplea los motivos de la "mortal herida", el "secreto tormento" y las "mil muertes en vida"[64]. La gloria no está en desear, "un accidente que trae congoxa" (78), sino en alcanzar, tal y como se dictamina en el juicio del Veneris tribunal. Para apuntalar esta idea pone el ejemplo de que el servicio al rey carecería de sentido si no existiera recompensa. También se espera el galardón de los padres, "y aun como el vulgo dize, a los santos no querria seruir si galardon no esperasse" (79). Acusa a Vasquirán de echar mano de argumentos de lógico y argulle que "la lengua es vn instrumento en qu´el dolor del coraçon suena" (80). En definitiva, su padecimiento es mayor ya que nunca vio el bien. Los consuelos del amigo sólo valen para un rústico que nunca disfrutó del bien, o para un grosero que no sabe qué desear ni por qué penar.

Vasquirán considera que el mal para los "infernados" está en vivir. Como Fiammetta contrasta las "muchas fiestas" de Nápoles con su pérdida del amor y toma "assí de las alegres cosas como de las tristes que le venían, causas a su dolor" (Fiammetta, 192). Rememorando las palabras de Arnalte, su amigo padece "congoxas veniales" (49) frente a sus "angustias mortales" (49). Vasquirán siempre contrapone los dos ámbitos y estados vitales: yo, carezco

de consuelo y esperanza--tú, careces de consejo y confianza; yo, huyo de compañía--tú, la buscas; yo, deseo morir--tú, deseas gozar. El mayor mal posible consiste en perder el bien y cita como auctoritas a Dante (52). Justifica su dolor por su comparación con el ciervo y por su propia condición de varón. Es de hombres el llorar frente a las mujeres que al ser flacas de sentido y frágiles, poco menos que como el ciervo, pierden la memoria y padecen menos. En contra de los argumentos de lógico de Flamiano, alega que Mena y otros no ponen diferencia entre razón y voluntad, salvo en apetitos viciosos de nuestra naturaleza[65]. En definitiva, es un acto virtuoso y razonable dolerse del amor puro y permanente porque "la primera vez te enamoró, las otras te reenamoran" (62). Su cita de autoridades no deja de ser curiosa,

> Mas sabia el Petrarca que no tú ni yo, mas ya sabes lo que respondio siendo juzgado porque a cabo de veynte años que madama Laurea era muerta la plañia e la seruia, quando dixo: ¿Qué salud dió a mi herida quebrarse la cuerda del arco?. Nunca de tu mal vi ningún martir e del mio verás todas las poesias y escripturas dende que el mundo començo hasta agora llenas, de lo que aun la sangre del martir Garcisanchez viua tenemos e no oluidada la del mesmo Petrarca que te he dicho, sin otros infinitos que dellos no se escriue. (62)

Flamiano alega que Petrarca y Badajoz son virgenes y mártires porque sólo gozaron en la muerte; Vasquirán, en cambio, es un beato porque disfrutó doce años en la vida y "en la muerte la ensueñas" (75). Lo más llamativo es el contraste entre su forma de consumar el amor con Violina y los consejos que da a Flamiano. Afirma, como Quiral, que las virtudes, noblezas y merecimientos de Belisena no son una traba sino un motivo de gloria. Ante esto

sólo cabe, como en la Cárcel, la muerte porque su bien va en contra de la honra, fama y bondad de Belisena. La dama es principio, medio y fin de virtud, nobleza y perfección. Respecto a la necesidad de galardón, considera que los servicios al rey son para la guarda y defensión de persona o territorio, para acrecentar el reino, o "le sirues en la paz acompañandole e siguiendo su corte con mucha costa que te cuesta, de manera que todos tus seruicios son buenos e merecen hauer bien" (79). En la entrega a Belisena, el premio está en la obra misma, al igual que ocurre cuando se ayuda a un señor afrentado o se lucha en campo de batalla. La solución es clara, debe obtener el deseo en otra dama igual a él porque Belisena bajaría de estado.

El encuentro de los amigos en Nápoles no solventa la cuestión ni Vasquirán logra su objetivo: ver si el dolor de Flamiano consigue matarlo (73). Lo recrimina por su afán de querella ya que "si assi supiesses tú suffrir contento tu pena como supiste escoger la causa della, ni comigo competerias como hazes, ni yo te reuocaria como hago (78). Flamiano llega a la conclusión de que los dos dicen la verdad: "lo que hablamos tiene dos sentidos; tú le das el que te parece ó sientes, yo les doy el que parece o siento, e assi sería insoluble nuestra porfia" (80). Por tanto, "dexemos nuestro processo abierto, determinenlo los que lo leyeren" (81). Pero, como dije antes, el verdadero final viene de la mano de Felisel y en la última carta donde Flamiano expresa,

> Yo te lloro porque agora conozco que tu vida será qual publicauas. Ningún remedio para tu consuelo tienes mejor que con la discrecion esperar tras lastimada vida honrrosa muerte, donde segun comiençó a sentir, creo que el verdadero reposo se halla. Assi que discreto eres, conforma tu desseo con la voluntad de

Dios y él te dara remedio (98)

Alude a su próximo encuentro y, a pesar de que comienza a sentir el reposo, como el Leriano de Núñez, sigue padeciendo dolor por Belisena. Y concluye de manera contudente: "El que en la muerte más que tú ha sido venturoso, tu verdadero amigo, Flamiano" (98)

2.1.6.-Teoría aristocrática del amor y de los golpes de fortuna

La indagación sobre la esencia y naturaleza del amor lleva aparejada una filosofía dogmática de la vida. El ideario aristocrático queda intacto y el único punto controvertible del mundo representado es quién sufre más. Flamiano es el personaje encargado de retransmitir la escala de valores que vertebra la cosmovisión altonobiliria[66]. Las vejaciones de la fortuna no afectan a los que tienen "defecto de pobreza" y a los rudos o gruesos de entendimiento, como decía la nodriza de Fedra, la madre de Leriano y Grimalte. En la Cuestión, como en la Fiammmetta y tantos textos sentimentales, se presenta la caída de grandes hombres por los desastres ocultos de la naturaleza[67]. El mundo en la Cuestión aparece dislocado porque les impide "alcanzar prósperas vanidades" (49). Las condiciones reales no satisfacen, en ningún caso, las aspiraciones del grupo ni permiten la cristalización de sus deseos (cf. Andrachuk, 1979-80)[68]. El destino del hombre está dominado por el azar y la incongruencia. La desaparición en la juventud de varias personas, el desamor, el deseo de una muerte que nunca llega, el fin de la felicidad por la guerra, configuran un mundo enrarecido donde dios poco tiene que decir. Los conflictos, como en Sófocles, son completamente humanos y separados de los designios de los dioses. Dios no es ahora consuelo capaz de redimir el dolor de vivir, aunque Flamiano crea

ver que hallará la paz en el Otro Mundo.

Es una sociedad laicizada -valores como la largueza, el "ensenhamen", entendida como discreción y buena educación, el trato cortés y el "solatz", el dinero- que sueña con apuntalar un mundo feudal que sólo existe en la ficción. De este sueño participan los numerosos linajes de cuño reciente que se pavonean en el texto y nuestros protagonistas: unos caballeros letrados. La historia local de Nápoles no puede ser vista aisladamente. Ya he remarcado las consignas políticas y sociales que presenta el texto. El colectivo busca sus señas de identidad en la representación de la etiqueta y el gasto suntuario, pero también en la entrega a un amor dañoso. La concepción del mundo y los códigos estéticos empleados para expresarla recogen a la perfección la conciencia de crisis de la nobleza levantina. El hondo pesimismo del texto salta por doquier. Hay dos máximas que rigen el mundo: los males nunca vienen solos y nada se posee seguro. La amarga concepción de la condición humana se mitiga con un pensamiento neoestocista de raíz petrarquista. Frente al carácter aleatorio de la existencia, los personajes se aferran al cultivo de la amistad y la inmersión en el colectivo napolitano. Virtudes ideales como la discreción, seso y razón nunca se logran y dios aparece como una posibilidad remota de recompensa. Hay muchos personajes rotos por la existencia. Un ejemplo es la duquesa de Milán y el propio Vasquirán, con su dolor seco e impotente para dar marcha atrás.

De la incomprensión del mundo y la falta de espacio del grupo, nace la paradoja y la honda amargura. Flamiano afirma, una y otra vez, que la vida es breve y esquiva. Vasquirán le añade a esta visión el tópico del "mundo al revés". Los asideros de Flamiano

con la existencia se desvanecen, como pasará con Cristerno, cuando se prive de la vista de Belisena y de la conversación con el amigo. La amistad es la forma por excelencia de no caer en la locura y seguir razonando. Las bellas palabras de Flamiano antes de partir son una muestra de cuanto digo: "este amor tan grande que agora nos sostiene e conserua en tanto estremo de bien querer, que de tus entrañas no lo dexes amenguar ni venir a menos, como muchas vezes acontece, segun yo te lo he escripto contradiciendote" (95). Vasquirán teme que Flamiano se sobreexponga en la batalla, pero razona: "no son tus virtudes, siendo tantas, para que tus dias sean tan breues, porque muy fuera andaria la razon e la justicia de sus quicios si tal consintiesse" (95). Las palabras de despedida vuelven a ser de una gran intensidad en boca de Vasquirán: "todo el bien que la muerte me pudo quitar me quitó; todo el consuelo e descanso que la fortuna me podia apartar para mis trabajos, me apartó en tu partida [...] quien a tus dias daria fin a los mios daria cabo" (95).

La muerte es enormemente arbitraria para el que sufre. Como en el resto de textos sentimentales, se piensa en ella como liberación, mas hay temor por las consecuencias morales, éticas y sociales de la acción. Vasquirán retoma las palabras del narrador y de Laureola en Núñez: la muerte es el mayor impedimento para obtener el bien. Oleza (1986) piensa que Flamiano "asume la tentación de una tragedia, aunque, al final, no la consume" (179). Rohland (1992) dice que "entendemos que muere por despecho, como su personaje Torino, aunque ello no se consigne explícitamente" (340). Para mí, los datos hablan por sí solos. No entiendo, por tanto, cómo Rohland ve clara la muerte de Torino y no la de Flamiano. La égloga acaba con una declaración del

protagonista: "quiero penando muriendo vivir, /quiero cantar, llorar e reyr,/ quiero suffrir, gritar e callar,/ quiero por fuerça de grado seruir" (73). Al temor de Vasquirán sobre el exceso de valentía de Flamiano, se unen las propias palabras del enamorado. Flamiano expresa que padece la "intrínseca tristeza del espíritu y ánimo" (97) y se muestra cobarde con la vida-repetido luego en las coplas a Belisena-. Una causa noble: la lucha en servicio del rey, se convierte en vía de suicidio. Vasquirán no logra convencerlo de que se rija por discreción en el honroso srvicio de las armas (95). Como en el caso de la conversación con el espíritu de Violina, el amigo es incapaz de asir a la vida a Flamiano, tal y como manifiesta en el cierre de la visión. La guerra tambalea las bases rígidas del mundo aristocrático y pone de manifiesto el fracaso de la palabra sanadora[68]. La cuestión era una forma de poner freno al desbordamiento pasional de los protagonistas y de hallar consuelo. Flamiano no puede controlar su desazón interna y traiciona su concepto de amistad, aquel que declaraba al inicio de la fábula,

> que el buen marinero en la mayor fortuna en medio del golfo busca saluacion y en la tierra el mayor peligro. E que assi yo en el golfo de sus fortunas y en el de las mias mejor podremos saluarnos nauegando que no surgendo sobre las ancoras de la desesperacion en el puerto de los agenos plazeres con nuestras tristezas. (50)

2.1.6.1.-Dos formas de expresión de la "aegritudo amoris".

Flamiano, como todos los amantes sentimentales, no es un héroe resignado con su suerte. Hasta en la última epístola está lastimado porque no le convence el argumento de Quiral-Vasquirán de que la gloria está en el mismo hecho de amar. Tampoco Vasqui-

rán lleva una existencia satisfactoria. Aunque su vida de gozo y disfrute es la más prolongada (doce años) del género, la fortuna hace girar la rueda y lo apoca hasta prácticamente destruirlo. Como Liesa, la Madrastra, Mirabella o Medusina, Violina muere. Ninguna aventura de este tipo, es decir, que lleva consigo la transgresión de las normas, acaba felizmente. Vasquirán sigue viviendo, pero obsesionado con la idea de la muerte y con el recuerdo del bien perdido. Ryan (1963) advirtió que la poesía del protagonista consigue darnos una expresión sincera de sus sentimientos. Afirma que "the Cuestión de amor may deserve a large measure of credit ussually given to Garcilaso for having introduces genuine emotion into Sapanish love poetry" (65). A tenor de lo que hasta aquí he ido exponiendo, no me parece un juicio muy acertado. Vasquirán, al igual que Fiammetta, es un ejemplo prototípico de los destrozos que ocasiona la aegritudo amoris. Los ensueños son la forma de expresión, por excelencia, de la honda tristeza y de la desconexión con la realidad. En la amorosa visión habla con la soledad y siente que se cumplen sus deseos de muerte, como sucede poco después con las calenturas. Los placeres derramados, sin esperanza; descanso con ropa pardilla y lastimado de dolor; el contentamiento "sospirando sin compas"; la esperanza de amarillo; la memoria llena de dolor y de recuerdo de los peligros pasados por obtener el amor; y el deseo, cargado de pesar y deseando el fin, presentan alegóricamente el estado de Vasquirán. Todos le declaran sus males y Deseo le explica el significado de cuanto ve. La visión representa el tormento por la rememoración del pasado, la muerte mezquina que quiere que muera cada hora y la pérdida de la alegría por el incumplimiento del deseo. Como contrapartida, le está asegurado

el paraíso de los enamorados. Violina lo desengaña de su vida lastimera y, como Flamiano, lo incita a consolarse. La señora aclara que ella es imagen viva de la memoria y visión del corazón, "antojos para darte mayor dolor" (65). La representación fantasmágorica es, por tanto, producto de la banal esperanza de Vasquirán de recuperar el pasado glorioso(p.64). Y no puede resultarnos nueva si tenemos presente las "variables imaginaciones" que tiene Fiammetta, que "más de viciosa muger que de atormentada quasi se pueden dezir" (Fiammetta, 161). Como expresa Vasquirán y los personajes del Veneris, el hombre se consume en estos pasatiempos cuando sólo la ventura guía y la razón está perdida.

Cuando Vasquirán entra en el mundo napolitano es de inmediato requerido por Ysiana, una dama del séquito de la duquesa de Milán. El enamorado no parece sentirse disgustado por los favores, sin embargo "bien sé yo que si posible fuera que en mi pudiera hauer remedio para mi tristeça, el esperança de vos sola la esperara" (77). Más juguetona es la advertencia de Flamiano: "te aviso te guardes, que tiene mala mano. Podría ser que si mucho la mirasses, que como agora de tu mal plañes que del mio llorasses" (81). Vasquirán, sin embargo, actúa como un perfecto caballero. Ysiana se ofreció sin perjuicio de su honra, aunque Vasquirán le envía unas coplillas desalentadoras por si cupieran dudas de su rechazo.

Vasquirán se resiste a abrazar una abstracción de su mente y Flamiano desea obtener el galardón de sus servicios. Al igual que Leriano, reconoce que el deseo es en sí glorioso, pero busca un fin palpable. Flamiano no sigue los consejos de Diego de San Pedro en el Sermón. "Borda invenciones" (Sermón, 174) que

expresan su mal, representa una égloga para despertar la curiosidad en un público, por otra parte, bastante informado, y se viste con los colores de Belisena. El rasgo diferencial de Flamiano respecto a otros enamorados sentimentales es que trata de alcanzar la gloria sin salirse del ámbito social y cortesano en que se desenvuelve[70]. Mas hay que matizar esta afirmación. Las leyes enamoradas y las gracias cortesanas son vías de acercamiento porque ambas forman parte del juego de salón. Es lastimoso ver con qué cuidado prepara los atavíos, cuida los ademanes y los ropajes para resultar atractivo a la comunidad y ganar el amor de Belisena. Sin embargo, sólo le está permitida la expresión del amor dentro del espacio lúdico. En la realidad no son aceptados sus sentimientos porque no es un candidato a la altura de Belisena, heredera del maltrecho ducado milanés. De Bona se encarece más el estado o condición que la virtud y honestidad. El diálogo entre Flamiano y su amada en la caza, y su transformación en égloga pastoril aportan claves importantes sobre lo que digo. Belisena declara que está enterada hace mucho de sus "meneos" y lo reprende por publicar sus fantasías[71]. La señora no le otorga permiso para padecer ni le ofrece ningún remedio. Las palabras con que concluye son muy claras: "mas razon seria que primero ygualasses la medida donde bastas llegar con el merecer" (58). Flamiano echa mano de la mañida retórica sentimental para expresar su sentir contradictorio: "mi intencion no os pide mas de licencia para padescer [...] no useys comigo por el rasero de la crueza [...] E assi de vos no quiero consejo; remedio es el que pido" (58). Pero se añaden recursos estilísticos y temáticos que remiten a la tradición neoplatónica y petrarquista (cf. Rohland, 336)[72]:

> el dia primero que os vi, dentro en mis entrañas e coraçon quedó el propio traslado vuestro perfectamente esculpido; e despues quantas estrallas me haueys tirado que son infinitas, llegadas alli, el fuego que en tal lugar hallan las funde, porque son de oro siendo vuestras e fundidas hallan alli vuestra effigia e de cada vna dellas se haze vna otra semejante. Assi que aunque el coraçon y el alma con las principales sacassen, el cuerpo quedaria lleno con tantas que de aqui a mill años en mi sepultura se hallarian dellas sin cuento [...] si quereys de quereros me aparte, mandad sacar mis huessos e raer de alli vuestro nombre, e de mis entrañas quitar vuestra figura. (58-59)

Flamiano aporta su *sufrir* para contrarrestrar la falta de igualdad de estados. Cuando la doncella rechaza esta vía, amenaza con la muerte y anuncia que sus obras serán testigos de su amor: "en vuestra mano está matarme o darme la vida [...] sé que pues agora os enojays por seros yo de mi grado captiuo, que despues de yo muerto más enjo recibireys de vos matadora" (59). En la égloga este suceso se adorna con nuevos elementos. Flamiano-Torino manifiesta su melancolía amorosa, e increpa al Amor por abrasar a un pobre pastor. Como en la *égloga* de Encina, habla con la amada soledad, con el ganado abandonado por su penar, al zurrón y al rabel, para acabar por autocompadecerse. Como Vasquirán en sus fantasías oníricas, Flamiano sigue con la cuestión, "o mas aborrido pastor sin ventura/de quantos oy viuen en toda la tierra,/ [...] ni tienes pariente, ni tienes amigo, si mueres te falta tambien sepultura" (68). La felicidad suprema estriba entonces en que Benita acepte que sufra, mas se queja de que "me trae peor que a un moro". Flamiano se presenta como un loco

amador, ególatra de su dolor y de su sentimiento.

Guillardo es el pastor rudo que interpreta literalmente el metaforismo cortés de Flamiano. Tras una serie de groseras disquisiciones sobre el origen del mal del zagal -entre otras, por nigromancia o hechizo-, concluye que es el demonio que anda en él. No es casual que Fiammetta también comente que "allí acaeció que algunas a mí atormentada de algún demonio se creyeron, y quasi a endiablada me miravan" (266). Guillardo busca ayuda porque está "tan fuera de tino/que dize que s´arden en brasas de fuego" (69) y que "está ciego". Cuando se entera de que es mal de amores dice, "Y di, tú, Torino, qu´eres sabiondo/ ¿assi te percossas por una zagala?/ haue verguença de ti noramala, no digan que eres algun berriondo" (71).

Con una visión misógina y brutal del sentimiento, considera que el amor "anda tras bobos e los modorrece" (71) y le aconseja que "aburre" de un tiro a la zagala cruel. Acaba su discurso de forma festiva: "San Blas me bendiga y señor Santanton/ con este perdido e con su cachondez,/ lo que agora dize no dize otra vez/ ni mas de una buelta os dirá una razon,/ dot´a mal fuego a ti, a tu question,/ ven acá, Quiral, tañe y bailemos" (73).

Quiral adopta al principio una actitud ambigua. Cree que Flamiano tiene un "esprito malino" o que habla con vino y le aconseja, "razona con tiento, con seso y de vero, peor seras tú que Juan Citolero/ con sus patrañuelas que s´anda contino" (69). Después, especula con que le duela la barriga, tanga mal del ombligo, o dolor de costado -también padecido por el Eº del Proceso-. Descubre, al final, que es mal de amorío por "hembra maldita". De repende alaba el linaje de Benita, "nieta d´aquel que hu mayoral de todos los hatos d´aquesta dehesa" (69), su

hermosura y virtud. Adopta el lenguaje cortés y expresa su amor por Illana-Ysiana. Pasa a explicar la teoría del amor con continuos circunloquios:

> Un mal es que s´entra por medio los ojos/ e vase derecho hasta el corazon,/ alli en ser llegado se torna afficion/ e da mil pesares, plazeres y enojos, causa alegrias, tristeças, antojos, haze llorar y haze reyr,/ haze cantar y haze plañir,/ da pensamientos dos mill a manojos. (70)

Y añade una frasecita algo truculenta para informar al otro pastor: "No come Guillardo sino corazones/, y higados viuos y viuas entrañas" (70). Explica, a continuación, cómo se arraiga el amor:

> Es cosa que nace de la fantasia,/ y ponese enmedio dela voluntad,/ su causa primera produze beldad,/ la vista engendra el corazon la cria,/ sostienela viua dudosa esperança,/ si tal es qual deue no haze mudança,/ ni alli donde está nunca entra alegria. (70)

Guillardo sigue sin entender y está dispuesto a matar a "ese demoño gusano cruel" con su honda. Incluso, llega a exasperarse: "Tú andas, Quiral, chuchurreando/ con chichorrerias en chicharramanchas,/ en prietas, en blancas, en cortas y en anchas,/ y no me quillotras lo que te demando" (70). La visión de Quiral coincide con la de Vasquirán. La llaga es en sí gloriosa y Torino tiene que conformarse con habérselo dicho. La solución es idéntica, debe buscar una "zagala ygual de Benita/c´asina te haga ufano el tormento" (73). Torino explica el amor empleando una rica imaginería neoplatónica y sentimental, como en la metáfora de las efigies,

> Assi que yo muero en mi sepultura,/ de qui a mill años que

vengan a ver/ de tus efigias se podran coger/ tantas sin cuento que haurá mesura,/ y en todos mis huessos aurá una escritura [...] esta es Benita la que desde entonces su nombre nos dura// Assi que si quieres, Benita, que olvide tu nombre e qu´aparte de mí tu querer,/ saca mis huessos y hazte raer. (71)

Aunque el cuerpo se deshaga, su alma inmortal irá de continuo con ella, tal y como sucede en el final ejemplarizador del Tratado notable. Frente al amor que "hace mudar el pellejo" (Egloga VIII) de Encina, aquí no muda estados ni condiciones. Contraviene lo que años antes expresó Pérez de Guzmán: "E auemos de creer que Dios fizo ombres e no fizo linajes [...] y todos fizo nobles en su nascimiento" (Letras, XIV).

Las coplas de despedida que envía a Belisena cumplen una función similar a la carta póstuma. Flamiano le comunica que los males van en aumento y que le han hecho desabrida la existencia y cobarde con la vida. Cuando ya el merecer de Belisena impide cualquier consuelo, sólo cabe desear la muerte pronta en servicio de fe, "muerto estoy/ e muerta el anima mia" (96).

2.1.7.-Conclusiones generales:

Según Andrachuk (1979-80), el autor es un sucesor del didactismo del Siervo libre de amor. Emite un mensaje claro: el fracaso del amor cortés está causado por el ensimismamiento de Flamiano y no por la sociedad napolitana en que se desarrolla y que le da plena cabida. Este personaje fracasa en su relación amorosa, y en su amistad con Vasquirán. Además, la obra requiere dos tipos de lectores: los que ven sólo la corteza -el debate-, "los que leyeren sin leer" (Cuestión, 42), y los que perciben el meollo-la fractura del amor cortés-. A lo largo de este trabajo, he mostrado las disensiones con estos planteamientos. Sólo deseo

recordar que el fracaso no sólo afecta a Flamiano, sino a todos los miembros del selecto colectivo napolitano. Y, tal vez, debiéramos manejar la hipótesis de que "los que leyeren sin leer" puede referirse al tratamiento oral de la querella escrita. La Cuestión plantea una trama relativamente novedosa por la doble línea argumental y por el tipo de amores que se representa. Vasquirán, como Fiammetta, Lucrecia, Ardanlier, Grisel, los enamorados de la Triste deleytación o los de Juan de Segura, pretende saltear las convenciones sociales para consumar el amor. Pero se trata de una muestra más de que el amor y el matrimonio no son incompatibles, y de que el goce prolongado no evita la terrible aegritudo amoris. Excepto en la Estoria, nunca en la sentimental se había consumado el rapto -se acaricia como posibilidad en la Triste deleytación y el Proceso-. Tampoco teníamos un caso de amor trágico por muerte natural de la señora, sólo asesinatos o casi "vendettas" -Estoria, Triste deleytación y Grisel y Mirabella-, o la muerte loca por amor -Fiometa en Grimalte y Gradisa y Lucrecia en la Historia-. Habremos de esperar a la Quexa de Segura para que se rompa la felicidad por una muerte que, no por anunciada, es menos trágica. Novedoso, también, en la prosa sentimental es el protagonismo de la sociedad galante napolitana y su afán de afirmación, así como la fuerza que adquiere la amistad -no el falso amigo ni los lazos de sangre-.

Flamiano desemboca en la muerte desesperada, pero no es un amador ajeno a la sensualidad y 'desfasado' que se aviene al suicidio como "testimonio de su fe" (Ryan, 1963: 61-65). Su obsesión destructiva halla cauce de expresión en los juegos cortesanos, sin embargo, choca de frente con la realidad social e

histórica[73]. La regla que no puede sortear Flamiano es la de la conformidad de posiciones sociales. Como expresa el narrador-protagonista del Tratado de cómo al hombre es necesario amar, el hombre no debe enamorarse de una señora con la que sería vergonzoso contraer matrimonio: "amé donzella limpia cuyo tálamo a fin de onesto matrimonio deseé" (66).

Los enamorados se alejan del pseudomisticismo del amor neoplatónico y sólo extraen, como del petrarquismo, recursos estilísticos, conceptos y temas trillados. Al igual que Ausias March, Vasquirán siente dolor en el alma y las carnes por la pérdida de los deleites (Obras completas, 23), y se aferra a la añoranza y el llanto para recordar el gozo pasado. Flamiano, por su parte, no puede conformarse con ver a la señora. Ambos sufren del amor hereos, esa enfermedad amorosa que se sustenta en la teoría de los humores. La melancolía fue estudiada por la escuela médico-filosófica de Hipócrates y por los científicos bizantinos, sirios y árabes[74]. La sintomatología es evidente en Vasquirán: pérdida del sueño y del apetito, carácter airado y maniático, obsesión lacerante con la muerte y la pérdida de la amada, búsqueda de la soledad, postración en el lecho. También Flamiano está enflaquecido y sufre una debilidad anímica grave que acelera y explica su muerte. Belisena es el objeto deseado que aprehende su corazón. Los espíritus vitales del corazón se queman y se expanden por el resto del organismo afectando a las facultades anímicas. Resecan todo el ser y hacen que la imagen de la amada se adhiera a la imaginación y absorba todo pensamiento. Como expone Vasquirán, la mujer es olvidadiza y no puede sentir tanto dolor como el varón. Esto es sencillo de explicar. Arnaut de Vilanova y Bernardo Gordonio explican que la mujer es húmeda y fría; el hombre,

cálido y seco. Los dos amigos, en definitiva, temen de continuo caer en la locura por esa bilis negra que invade el cerebro de los melancólicos. La cuestión es, sin duda, un modo de ejercer el racioninio y de mantenerse vivos por la amistad, aunque la última página se cierra con el dolor de un Vasquiran condenado a existir.

El mundo representado en la Cuestión quiere ser la encarnación de la virtud, del bien y de la sabiduría suprema. La obra está escrita desde la óptica de la élite gobernante, en su mayoría linajes aragones y valencianos mezclados con la nobleza local, y por los caballeros letrados, verdaderos protagonistas de la historia. El discurso narrativo se forja a partir de una hábil combinación de géneros literarios aristocratizantes, ensayados ya con éxito desde la Baja Edad Media y retomados en el siglo XVI para abonar el efímero esplendor del imperio de Carlos I. Las formas artísticas son, como la manera de pensar, rígidas y estereotipadas porque el objetivo del autor es conservar un mundo ya extinto. Oleza (1986) advierte parte del problema, "es como si las dramáticas invasiones francesas y españolas, las dominaciones que derivaron, los saqueos, muertes, rebeliones aplastadasm, enemigos encarcelados, dinastías caídas, sanguinarias venganzas reales, etc., que dominan Nápoles no hubieran existido" (172). Cada una de las escenas tienen un valor figurativo que remite a una realidad falsificada por los intereses del grupo. Una vez más, habremos de recordar la estética de la identidad como clave interpretativa del género. El autor no pretende que la muerte destructiva, la historia, afecte a la construcción del modelo de mundo propuesto en la Cuestión, pero cuando cerramos el libro da la impresión de que las posibilidades de seguir repitiendo ad

eternum idénticos mensajes en idénticos códigos culturales toca a su fin.

NOTAS

1.Véase, infra, III, 1.1.4, 1.4.6, 1.5.6 y 2.2.8.

2.Hay noticias sobre una edición de Souto Abarce (1971) que se basa en la del profesor santanderino (Whinnom, 1983: L3). Lamento no haber podido consultar el estudio y edición crítica de la obra que realizó Adela García-Herrera Taillefer (1985) por problemas burocráticos (Supplement, L9).

3.La investigación de Ferrer Valls (1991: 51-58) clarifica los contornos de esta sociedad aristocrática.

4.Prieto (1975: 312-14) y Andrachuk (1979-80: 273) tienen una opinión muy semejante.

5.La literatura es parte constitutiva de los juegos de sociedad del grupo nobiliario. Hay dos ejemplos: El cortesano de Castiglione y el de Millán. Vid. Morreale (1959) y Teatro y prácticas escénicas (1984).

6.Prieto (1975: 313-14) señala que la narración sentimental deja paso a lo "histórico-cortesano".

7.Trataré esta cuestión en todos los estudios particulares de los textos del XVI. Doy una visión global en III, 2.

8.Sobre este hecho han llamado la atención dos críticos: Gerli (1989: 59-60) y Rohland (1992).

9.Prieto (314) considera que es compleja.

10.Oleza (1986: 167-68) ha realizado un esquema de la estructura bastante confuso.

11.Martínez Jiménez y Muñoz Marquina (1982: 37) consideran que el final abierto y el individualismo de los protagonistas son elementos burgueses. Pienso que Vasquirán y Flamiano responden a los caracteres de un "yo generalizado", es decir, se reducen a ser representantes abstractos de un forma de sentir cortesana y productos simbólicos del contexto. Tampoco creo que la apertura de la cuestión implique multiplicidad de perspectivas ni modos de sentir diferentes. Vid., 2.1.5 y 2.1.6.

12.Para estas formulaciones, véase Lotman (1975: 82-101 y 343-57).

13.Bajtin explica que cada hablante "marca un punto de vista que pretende una significación social" (150).

14.Este tema lo voy a tratar por extenso en el Veneris, infra, 2.6.4. Vid., sin más, Murphy (1986: 113-17) y Garin (1984b y 1986: 85-111).

15.Es imprescindible consultar el estudio de Gómez (1988) sobre el diálogo renacentista.

16.Lausberg, 1966-68: 55 y 68-82.

17.Sobre las posibilidades dramáticas de las quaestiones, Crawford (1975: 123-50). Los trabajos de Riquer (1975: 67-68) y Ryan (1963) son útiles para la poesía.

18.Cf. Cvitanovic (1973: 242-47). Opina que la polémica del texto es independiente del Filocolo. Impey (1986a: 138-42) ha establecido una relación entre el Triunfo de Rodríguez del Padrón y la obra de Boccaccio. Hay una "coincidencia fraseológica" (139) y se emplean las la "questiones como fórmula narrativa y no como mera digresión" (139). Lowe (1966), por su parte, certifica la larga vigencia de estas elucubraciones amorosas en su estudio de la Galatea de Cervantes.

19.Sí lo es, en cambio, de Fiammetta, Ausías March y un poeta citado por los protagonistas: Sánchez de Badajoz. Sobre March, Joan Fuster (1963).

20.Vid., al respecto, Lida de Malkiel (1985: 398-429), Segre (1986) y Egido (1986).

21.Oleza (1986) dice que "aquí y allá las citas clasicistas de seres mitológicos, como Perseo o Medusa, testimonian ya los nuevos gustos renacentistas" (169). Desde el Siervo hasta el Grimalte y Gradisa las referencias mitológicas son manifestaciones del gusto medieval y del naciente "humanismo vernáculo". Por otra parte, en la Cuestión sólo hay dos alusiones mitológicas: la de Perseo y la de Medusa.

22.En el Triunphete de Santillana el poeta es herido con la flecha de oro cuando está cazando e Hipólito, el cazador de venados, será el protagonista del Infierno. Edic. de Pérez Priego (1983).

23.Sobre el palacio Aborintio, véase la Triste delevtación (20-24). En el Sueño de Santillana, también, el vergel se transforma en desierto (Patch, 220).

24.Vid., asimismo, Ryan (1963: 64). Por otra parte, el "auctor" de la Cárcel de Amor se despoja de Descanso, Esperanza, y Contentamiento al entrar en el castillo.

25.Edición de Ferreres (1979). Para esta cuestión pueden leerse las composiciones xciv y xciii.

26.Sobre la elaboración poética de estos espacios, Patch (1985) y Lida (1985: 409 y 439).

27.Recuérdese que el Proceso de amores se edita con la Egloga silviana del galardón del amor de Luis Hurtado en Alcalá, 1553 (Huerta Calvo, 1988: 358).

28.Oleza Simó (1984b y 1984c) y Teatro y prácticas escénicas (1984). Para una información más amplia del teatro en la época, Surtz (1979: cap. iv); Huerta Calvo (1984) y Le lieu théâtral (1968).

29.Lope (1987 y 1989) y Van Beysterveldt (1972).

30.Hermenegildo (1989) trata el tema de las posibilidades dramáticas de la cuestión en autores como Rueda, Timoneda, Alonso de Vega. También en las églogas se recrean las cuestiones de amor del Filocolo a partir de la Comedia Fenisa (1540), e, incluso, llega la *moda* hasta la *narrativa pastoril* (Oleza, 1984c y Lowe, 1966).

31.Sobre el panorama de la lírica de finales del siglo XV y principios del XVI, vid. Whinnom (1970 y 1981), Van Beysterveldt (1972) y Blecua (1970). Para la preceptiva, López Estrada (1984), y Vicente Beltrán (1988) para los aspectos técnicos.

32.Remito al estudio de Joan Ram de Escrivá, infra, 2.3.

33.Zumthor (1989: 267-92).

34.Los nombres de los lugares son bastantes claros, aunque algunos exigen un riesgoso juego de hipótesis. Tal vez, Vasquirán fue de origen toledano y perteneció a la corte de Fernando el Católico. Todomira nos trae reminiscencias de Taormina en Sicilia. Pero puede referirse a Teodomiro, nombre de la entidad política creada en el 713 por el conde Teodormiro, y que comprendía las provincias de Valencia y Alicante. Tampoco se puede olvidar que Leovigildo constituyó el reino visigodo en Toledo (siglo VI).

35.En El cortesano de Millán la fuente se seca para los caballeros y las damas hasta que interviene Miraflor de Milán que, tras batirse con Deseo, consigue que Cupido les dé de beber (1874: 366-68).

36.Para la construcción civil, Roca Traver (1983: 35).

37.Véase el estudio que hace Débax (1989: 279-81) sobre el motivo de la caza en el Arnalte y Lucenda. Hay que recordar que en este texto también hay una cacería funesta para el destino del protagonista.

38.Existe un estudio de Michel García (1987) sobre las fiestas en la ficción sentimental. Pero, por desgracia, se centra en La coronación, un texto que no pertenece al género. Weissberger (1989) analiza la función transgresora de los festejos en los textos de Juan de Flores. Vid., supra, I, 1.4.2.2 y 1.4.2.3; infra, III, 1.5, 2.2 y 2.3.

39.Boscolo et al (1954).

40.Véase Sirera (1984 y 1986).

41.En el Dechado de amor (circa 1510), obra impresa en el Suplemento del Cancionero General (107-112), encontramos algunos personajes que están presentes en Gracisla y la Cuestión. Además, está compuesto por un tal Vázquez, quizá, el escritor de la Cuestión.

42.Es de suma utilidad el libro de Philippe Berger (1987) para el conocimiento de la imprenta valenciana y los esporádicos editores.

43.Vid. Berger (1987: 266 y 318-320).

44.Oleza (1984b y 1984c) diferencia entre dos modalidades de teatro cortesano: el heredero del fasto medieval -torneos, mascaradas, momos- y la pieza cortesana que se independiza a mediados de siglo.

45.Los festejos y divertimentos nobiliarios cumplen una función social bien analizada por Ferrer (1991) y en el volumen Teatro y fiesta (1986).

46.Para todos estos aspectos son de suma utilidad Cruciani (1972), Les Fêtes de la Renaissance (1960), Teatro y prácticas escénicas (1984) y La fête et l´écriture (1987).

47.Vid. Povoledo (1968).

48.También en El Cortesano de Milán (1874) hay una caza donde los varones dan las piezas cobradas a las damas con un requiebro. Estas deben responderles con gracia. Francisco Fenollet ofrece un ciervo a su amada con un romance interpretado por Olivarte (36-40).

49.Doussinague (1944) y Suárez Fernández (1990). Es de suma importancia la lectura de la Crónica de Santa Cruz (1951).

50.Ya veremos después la expansión del imperio, momento que elige el autor del Tratado notable para desarrollar la fábula (2.7.5).

51.El arte y la técnica de la guerra está bien tratado por Mitre (1985), Keen (1986) y Allmand (1990).

52.Para este tema, infra, 2.1.5 y 2.1.6.

53.Desde el otoño medieval esta pasión exarcebada se convierte en una ocupación sublime para mancebos y metáfora perfecta de la transformación de la colectividad humana, de sus bases sociales, económicas, culturales y espirituales. Vid., III, 2.3.2 y 2.3.3.

54.Vid., asimismo, Ruiz Martín (1954).

55.El conde de Oliva fue editor ocasional y se le dedicó la Cárcel de Amor en catalán y el Cancionero General (Berger, 175).

56.No olvidemos "el carácter comunitario de muchas de las actividades literarias" en Valencia (Berger, 314), expreso en la afición a los certámenes, los concursos y las reuniones literarias.

57.Luigi Volpicella (1916: 211-465) y Mateu Ibars (1963: 85-106) aportan datos biográficos de gran importancia para los personajes de la Cuestión.

58.Vid. la edición de sus Obras de Ferreres (1975: 52).

59.Vid. Cvitanovic, 1983: 17-23.

60.Consúltese, Bal (1987: 97-99).

61.Genette (1989: 308-312).

62.En idénticos términos lo amonesta contra los virajes de Fortuna Belisena-Bona (Cuestión, 77).

63.También el Marqués de Carlerini le aconseja que sepa sufrir cuerdamente y esfuerce en las adversidades, pero Vasquirán no parece tenerle mucha simpatía (77).

64.Vid. Krause (1952).

65.La rica imbricación entre literatura y vida, el carácter autorrefencial del escrito (con referencias explícitas a diversos escritores), la variedad de moldes artísticos, el debate teórico sobre el amor, y la doble historia de amor son ejes caracterizadores de otro texto de ámbito catalán: la Triste deleytación. Vid. Gerli (1989).

66.Pueden leerse, al respecto, los estudios de Suárez Fernández (1975) y Stéfano (1966).

67.Sobre el concepto de tragedia, véase Gascón-Vera (1990).

68.No tengo el último trabajo de este investigador sobre la confrontación entre realidad y ficción porque está en prensa (Supplement, L15).

69.Es bellísimo el texto de Laín Entralgo (1958) sobre la palabra como medio de curación en la Antigüedad clásica.

70.En esto se asemeja a Arnalte, que, como veremos, remeda muchas conductas de Fiammetta (III, 1.5.4 y 2.2.4).

71.La dama emplea frases que Flamiano sólo ha utilizado para comunicarse con Vasquirán, como el tópico de las mil muertes. Mas en el parlamento pone de manifiesto su educación sentimental.

72.Realizo un estudio detenido del neoplatonismo en el Veneris, 2.6.5.

73.Sobre la neurosis, Rey-Flaud (1992: 9-51).

74.Lowes (1914), Nardi (1959), Vigier (1979), María Jesús Lacarra (1988) y Cátedra (1989: 57-84). Para la relación con las teorías modernas, infra, III, 2.2.5 y 2.3.

2.2.-"PENITENCIA DE AMOR" O LA "DESCENDENCIA INDIRECTA" DE LA "CELESTINA"

2.2.1.-Preliminares

La Penitencia de amor (Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1514) es una obra controvertida por su peculiar concreción de dos modelos literarios, la comedia terenciana y la ficción sentimental[1]. El autor del prólogo expone con claridad la materia y forma artística del texto, "esta arte de amores está ya muy vsada en esta manera por cartas y por çenas, que dize el Terencio" (3). A pesar de su atrayente sincretismo literario, la obra sólo ha merecido tres estudios. Lida (1970) hace notar las diferencias y similitudes de la Penitencia con la Celestina[2]. Robert L. Hathawy (1990: xvii-xviii) recoge el débito del texto con la prosa sentimental, pero lo considera un celestinesque romance que rinde homenaje a la obra de Rojas y condena la pasión de Calisto y Melibea. Y, por último, Jesús Gómez (1990c) considera que la obra es una muestra de las llamadas "artes de amores". Urrea pretende contrarrestrar las críticas de la Celestina a los ars amatoria, adoptando la tradición de la ficción sentimental. Por mi parte, trataré de demostrar, primero, que la Penitencia no es una obra huérfana que deba ser incluida en las "artes de amores". La elaboración artística de la obra amalgama la tradición literaria sentimental y la tradición de la comedia humanística, en las que convergen modelos artísticos dispares y ricos. En segundo lugar, pienso que el texto constituye una primera muestra de esa "descendencia indirecta" de la Celestina (Whinnom, 1988: 120). La preeminencia de la imitatio de las comedias latinas, reelaboradas

por la práctica escolar medieval y humanística, se observa en la construcción estructural, la unidad espacio-temporal y de acción, la simplificación y carácter de los personajes, la función de los criados y el tipo de seducción ensayadas en la Penitencia. En tercer lugar, me propongo ilustrar que el texto de Urrea hace una contrafacción tanto de la retórica sentimental como del pensamiento naturalista y misógino universitario. El uso desalmado que los personajes hacen del amor cortesano y de la filosofía natural y las formas exacerbadas con que se expresan evidencian el envilecimiento del hombre y el mundo. Ximénez de Urrea no se muestra capaz de ofrecer un modelo sustitutorio a los ya existentes. Trata de salvar los restos del naufragio apuntalando el orden social y ético bajomedieval, mas este sistema no da respuesta a la desazón de los personajes ni los reintegra armónicamente en la realidad. La idea de virtud se desplaza y se quiebra el orden del mundo. El mundo, envilecido y vuelto al revés, acoge a unos seres ciegos y contradictorios que sólo se mueven para lograr su provecho. Darino no entiende el placer como disfrute de "fembra plazentera". La cifra del goce está en la idea de transgresión, de pecado. Mientras que su amada, Finoya, aunque no desea amores ocultos, accede por la fuerza a la pasión, atenazada por su naturaleza. La atrofia racional afecta, incluso, a Nertano, la figura de autoridad del texto. Alejado de la virtud y del orden jurídico, actúa movido por la reputación y sus deberes al linaje. El honor, en definitiva, "se afirma allí donde el orden puede verse amenazado, porque si se viniera abajo aquél amenazaría toda la organización de la vida del grupo, su misma supervivencia" (Maravall, 1979: 66).

2.2.2.-Datos biográficos. Aragoneses, catalanes y valencianos

en el Mediterráneo

Pedro Manuel Ximénez de Urrea y Fernández de Yxar (1486-ca. 1530) descendía de dos grandes linajes aragoneses: los Yxar y los Ximénez de Urrea. Sus padres fueron doña Catalina, hija del primer duque de Híjar, y don Lope Ximénez de Urrea, primer conde de Aranda (Boase, 1981b: 165-73 y Hathaway, 1990: vii-x). Esta familia está marcada por las continuas luchas con los condes de Ribagorza: "Don Lope fue ciertamente víctima de una antigua querella entre la familia Urrea y los condes de Ribagorza, una querella que se avivó en 1487 y que, en 1513, casi degeneró en una guerra civil" (Boase, 167). El padre de Urrea murió probablemente en el conflicto de 1487. El título lo heredó en 1508 su primogénito, don Miguel[3]. Los preceptores de Pedro Manuel parece que fueron Pedro de Luna y Luis Fernández de Híjar. El hijo de éste, Jaime, casó con una hermana del poeta, Catalina, y participó, junto a Miguel y Pedro Manuel, en la guerra navarra (1512). Boase hace un retrato certero de don Jaime, "no sólo era un afamado soldado, sino que también, como su padre, era un poeta aficionado, y el autor de un tratado titulado Instrucción política cristiana" (169).

Pedro Manuel Ximénez de Urrea responde al prototipo de noble cultivado y contradictorio que se forja en los últimos años del reinado de los Reyes Católicos. La literatura fue su principal vocación. Era un poeta tardío de cancionero y autor de églogas dramáticas, unos cauces genéricos en boga en los círculos cortesanos de entresiglos[4]. Boase considera que tenía una "educación clásica" y algunas "ideas liberales" (171) que, a veces, constrastan con su sentido aristocrático[5]. Asensio (1950) apunta su "secreta amargura de haber nacido segundón" (xvii).

Hathaway (vii-viii) añade dos rasgos más: su misoginismo y cierta misantropía. Don Pedro Manuel tenía una mujer: doña María de Sesé, y una amante literaturizada: Leonor. Tanto los Aranda como los Sesé fueron acusados de tener ascendencia judía (Asensio, xliii; Boase, 170-71). Entre 1518-20 se cree que Pedro Manuel salió de España para hacer una peregrinación, a buen seguro recogida en la perdida Peregrinación de Jerusalem, Roma y Santiago (1523) (Boase, 172-73). Este viaje y "las promesas religiosas confesadas en sus últimas églogas dramáticas tienden a fundar la hipótesis de que, despues de su vuelta de Jerusalem, entró en un convento" (173). Su muerte acaeció entre 1528-30.

Llama nuestra atención la condición de poeta de Urrea -también lo fueron Rodríguez del Padrón, Artal de Claramunt, Diego de San Pedro, Núñez, el autor de la Cuestión-, y la destinataria de sus églogas y de la Penitencia. Pero me gustaría detenerme en la posible "conexión aragonesa"[6]. Es ya de sobra conocida la estadía de don Pedro de Portugal en Castilla y Cataluña, pero no lo es tanto la relación entre el conflictivo principado y la Triste deleytación. Con el oportuno artículo de Rosa Mª Gómez-Fargas (1992) se clarifican algunos aspectos. Artal de Claramunt perteneció a la corte literaria de don Carlos de Navarra que, como Don Pedro, hubo de sufrir el exilio. Tras la elección de su padre, Juan II, como rey de Aragón, el príncipe de Viana se refugió en Sicilia -justo a la muerte de Alfonso V, 1458-. Tuvo amistad con dos hombres claves en la prosa sentimental y el mundo cultural alfonsino: Roís de Corella y Pío II. Si nos centramos en los textos sentimentales del siglo XVI la conexión resulta aún más clara. Aunque he excluido la Coronación (cf. Whinnom, 1979b: xi-xxii) de este género, presenta tres caracteres comunes. Al

igual que la Triste deleytación, la Cuestión y el Tratado notable es un "roman à clef"; recoge un conflicto de tipo político y dinástico (Triste deleytación, Grisel y Mirabella y Cárcel), y alude a figuras catalanas, aragonesas y valencianas que están imbricadas con el espacio italiano (Triste deleytación, Cuestión, Veneris y Tratado notable). La Cuestión es otra narración de clave que se abre con un recorrido espacial significativo. Vasquirán huye de Zaragoza con Violina y se marchan, vía Valencia, a Sicilia. El Reino de Nápoles y el carácter hispano-italiano y cortesano de sus protagonistas ya lo he expuesto (supra, 2.1.4.2). Tampoco es controvertible la fuerte presencia de los Escrivá en Italia desde fines del siglo XV, ni las tareas de Pedro Luis como ingeniero militar y artillero en este territorio. Este proceso parece llegar a su culmen con Juan de Cardona y Requesens, autodeclarado italiano en el prólogo del Tratado notable y que acabó sus días, precisamente, en el Reino de Navarra.

Quiero hacer algunas relaciones sugestivas sobre las que poder pensar. Pedro Manuel es probable que fuera con su hermano a las guerras de Italia (Boase, 169). Y, sin duda ninguna, conoció la Cuestión de amor porque en la Egloga llamada nave de seguridad (h. 1514) se hallan reminiscencia de la Egloga de Torino (Asensio, xxxvi). El hermano de Urrea, don Jaime, casó con doña Aldonza Cardona (Boase, 166 y 169). Esta señora era hija del duque de Cardona, Ramón Folch de Cardona, abuelo, a su vez, de Juan de Cardona, el escritor del Tratado notable[7]. No menos significativo es que Pedro de Urrea, primo de Pedro Manuel, fue embajador de Fernando en las guerras de Italia. Boase dice que "el padre del embajador, también llamado Pedro de Urrea, tuvo

correspondencia con el poeta Torrellas" (165n). Y, quizá, en este marco de conexiones múltiples no sea casual la imbricación de Juan de Segura con Galeazo Rótulo Osoria, hijo de un italiano asentado en Toledo: Gaspar Rótulo.

2.2.3.-"¿Hay algún género tan puro que no esté influido por la forma o el contenido de otros géneros afines?"

Esta interrogación la plantea Whinnom (1988: 130) en su análisis del género celestinesco. La Penitencia presenta una hibridación de formas literarias que, a menudo, ha sido resuelta con juicios apresurados. Los investigadores se alinean en dos vertientes, los que, aún reconociendo sus rasgos celestinescos, la insertan en la ficción sentimental, y los que la consideran una obra dramática a imitación de la Celestina. La controversia viene de lejos. Foulché-Delbosc (1902: 201-02) dijo que la Penitencia "procéde à la fois de la Célestine et de la Cárcel de amor" (201), obras modélicas que le proporcionaron realismo y simbolismo respectivamente. Marcelino Menéndez Pelayo (1943) se limitó a reafirmar esta mixtura genérica. Asegura que "el tipo de Diego de San Pedro es el que predomina, no sólo en la parte epistolar, sino en la retórica culta y alambicada del estilo" (11-12). Pero el débito a la Celestina se hace patente en la forma expresiva, el contenido y el carácter dialogado del texto. Esta contaminatio no parece que satisfizo a Menéndez Pelayo porque, en su opinión, Urrea fusionó los textos "sin hacerse cargo de la radical oposición del sentido artístico de ambos libros, ni de la profunda desemejanza de su plan y estilo" (257). Después, vino el estudio de Matulka (1931a) para añadir "a third source", el Grisel y Mirabella (181-84). Urrea retoma la figura del padre, la severa ley de Escocia, y "the combat of generosity

between the lovers" (181).

Bohígas Balaguer (1951) excluyó a la Penitencia del género sentimental porque "si por su argumento puede agruparse con las anteriores, por su estructura debe agruparse con las imitaciones de la Celestina" (208). En idéntica línea se encuentra Lida de Malkiel (1970: 29-30 y 51-77). La Penitencia es una imitación temprana de Celestina que guarda numerosas similitudes con la obra de Rojas: la declaración del autor en el prólogo de escribir una obra dramática y de amores al estilo de Terencio (29-30), la reiteración de situaciones tipo (572), la seducción de la doncella y la importancia de los criados (279 y 630). Resalta, sin embargo, rasgos que aproximan el texto a la ficción sentimental, aunque yo diría que muchos de ellos están presentes también en la Celestina. A saber: el título (53-54), el triste desenlace (54), el empleo de cartas (396), el predominio del diálogo oratorio (118-19), la retórica del amor (241-45), la desaparición del aparte (145), el tratamiento abstracto y simplificador de lugar y tiempo (158 y 191), la falta de didactismo (308) y la aparición de un padre inflexible (266).

Heugas (1973: 51-70) no incluye a la Penitencia entre las obras de "descendence directe" de la Celestina. Carece de algunos rasgos esenciales, entre ellos: el empleo de una tercera, la continuidad de personajes procedentes de Celestina, y el ambiente abigarrado y marginal. Como bien subraya este investigador:

> entre La Celéstine et ses autres imitations se sont fait jour des influences multiples qui ont accusé le caractère romanesque et parfois mondain des imitations par rapport à l´oeuvre modèle. Ces influences son celles du récit, et du récit sous toutes ses formes, aussi bien les nouvelles du Siervo libre de

amor de Rodríguez del Padrón, les romans de Diego de San Pedro et de Juan de Flores, las Questión de amor, le roman de chevalerie, toutes formes de littérature dont le succès est attesté au long du XVe siècle. (257)

Ruth House Webber (1977) consideró que la "situación amorosa de La Celestina" se 'noveliza' en la Penitencia. El texto adquiere motivos nuevos procedentes de la Cárcel y el Grisel y Mirabella. Trata de demostrar -a mi juicio, con escaso éxito- que "los papeles de los amantes están trastocados a medias" (365)[8]. Piensa que la Celestina hizo dos aportes a la literatura de las dos primeras décadas de siglo: el arte de amor y "el tema lupanario" (365). Pero "estos dos temas tienden a volver a separse en la primera generación de imitadores encabezada por Urrea" (365). Don Pedro Manuel inicia una nueva etapa que seguirán no pocas imitaciones celestinescas. Se caracteriza por el replanteamiento de las relaciones amorosas y la desaparición de la alcahueta y del problema ético.

Los artículos más ajustados al estudio que realizo de la Penitencia son los de Canet Vallés (1984 y 1989) y Whinnom (1988). El primer estudioso analiza la Thebayda y la Seraphina. Los dos textos parecen ser del mismo autor y emplean técnicas escriturales idénticas a las usadas por Urrea (1984: 286 y 298). Presentan las tres obras unos rasgos comunes que las alejan del tema y estilo de la Celestina. Entre ellos, sobresalen: "el gusto por el enredo y la forma de conseguir ese amor" (286), la división en "cenas", la abundancia de digresiones, y la utilización de epístolas y versos que glosan romances del Cancionero General. Canet hace hincapié en el carácter dramático de estos textos. Los recursos teatrales son abundantes: las referencias y

apartes implícitos, los escenarios duales y polivalentes, las conversaciones cruzadas, la supeditación de la acción a un tiempo y espacio reducidos y la reducción del personaje a tipos dramáticos. La Thebayda y Seraphina ofrecen pautas de comportamiento para galanes y damas y desdramatizan el trágico final. Su objetivo era servir como "un "divertimento" cortesano sin planteamientos éticos, religiosos o sociales" (296). En un trabajo posterior, Canet (1989) arroja nueva luz sobre la cuestión genérica y su marco histórico-cultural. La Thebayda, Serafina e Ypólita fueron comedias dedicadas al duque de Gandía. Pide una "tratamiento especial" para "estas mal llamadas "imitaciones celestinescas"" (334). Pero, sobre todo, clarifica que la comedia humanística pasó del ámbito universitario (el género era empleado para los ejercicios retóricos y como fuente de moralidad) a las cortes nobiliarias y señoriales que pretendían ajustarse al cambio de los tiempos. Pedro Manuel dirige su comedia humanística a la gran aristocracia (334), esa misma que promovió el Cancionero General y la Cuestión. Las características de la Penitencia son la noble pareja de enamorados; el ambiente aristocrático; la desaparición de Celestina; el final sentimental, y el uso combinado de versos y de epístolas. Todas estas comedias mencionadas "mantienen la imitatio de las comedias latinas" (334), pero traslandándola a la lengua vulgar. Canet hace un trazado certero del ambiente que clarifica muchos aspectos sobre la producción y recepción de la Cuestión, del Veneris y del Tratado notable. En estas cortes, y por posible influencia italiana, se avivaron los clásicos debates literarios y las disputas sobre el comportamiento cortés y moral de los nobles. Una comedia como la Thebayda haría reír a la sala y

proporcionaría temas de discusión entre los señores (334-35).

A su vez, Whinnom (1988) demuestra que "se efectuaron unos importantes cambios de orientación del género celestinesco, pero antes, cronológicamente, en la descendencia 'indirecta' que en la 'directa'" (120). Los seis textos estudiados por Heugas "se asemejan entre sí pero no al modelo y que -por ahorrar palabras- en muchos casos se parecen a la Comedia thebaida" (120). Entre las modificaciones más importantes están cierta unidad temporal, espacial y de acción, el empleo de la epístola, la métrica al modo cortesano, los largos discursos y la complacencia en la digresión o excursus, la riqueza verbal, la unión de elementos cortesanos con temas escabrosos y el abandono de la moralidad (127-30).

El estudio de Deyermond (1993c: 51 y 61-62) dio nuevas pautas para explicar las trasposiciones genéricas que se produjeron en la diacronía de la ficción sentimental. La Cárcel presta a la Celestina recursos formales y motivos temáticos y, a su vez, Celestina influye sobre la trayectoria del género sentimental al aportar múltiples elementos a la Penitencia. Aunque no comparto su tesis de que la obra de Rojas es la "primera novela europea" (61), estoy de acuerdo en la importancia que le concede para el entendimiento del corpus sentimental[9].

Jesús Gómez (1990c: 13-16) trata de replantear la cuestión genérica al subrayar la deuda contraida por la Penitencia con las "artes de amores" medievales. Recordemos algunos antecedentes. Schevill (1913: 87-108) dedicó algunas líneas en su estudio a marcar la influencia directa de Ovidio en la ficción sentimental y, en concreto, en la Penitencia (124). Años más tarde, Edwin J. Webber (1958), forjó un nuevo marbete para abarcar obras tan

diferentes como el Pamphilus, el De Amore de Capellanus, el Libro de buen amor, el Bursario, las ficciones sentimentales de Corella, todas las obras incluidas en el género sentimental, o la Celestina, el de "artes de amores" (145-50). Gómez considera que el texto de Urrea pertenece al ars amandi medieval. Sus huellas se hallan en la estereotipación de los personajes y el desenvolvimiento de la recuesta amorosa -empleo de intermediarios y seducción por la palabra- (7-9).

Subraya algunos rasgos que diferencian a la Penitencia de la obra de Rojas y la acercan a la tradición sentimental: desaparece Celestina y su inframundo; los criados de Darino son fieles y tienen los mismos intereses que su amo; emplea la epístola para la conquista; el "combate de generosidad"; y el fin ambivalente, ejemplarizador y glorificador de los amantes (10). Pero existen otros elementos que la aproximan a la Celestina, como el tuteo y el empleo de la forma dialogada (11). En relación con el uso del diálogo plantea el problema del carácter teatral del texto, similar al que se produce cuando se aborda la Celestina[10]. Niega "la funcionalidad dramática" del diálogo y de "otros rasgos aparentemente teatrales" (12) de la Penitencia[11]. Apoyado en la autoridad de Edwin J. Webber (1958: 145-55), Heugas (1973: 303-17) y Domingo Ynduráin (1984: 523)[12], Gómez concluye diciendo que la Penitencia es una muestra más de las tan traidas y llevadas "artes de amores". Tales obras presentan una temática similar y formas dispares, aunque responden a las mismas tradiciones literarias, Ovidio, la comedia latina, la ficción sentimental, la Celestina y sus continuadores[13]. En sus propias palabras, "Urrea ha intentado conjugar los elementos formales de todas estas tradiciones, al menos teóricamente, y de este intento nace la

"originalidad artística" de su Penitencia, "originalidad" que responde a una determinada actitud ideológica" (13).

No me convence su aserto ni su base teórica. Retoma al dictado las ideas de Ynduráin (1984) acerca de la Celestina, un texto que "arranca de las artes de amores (por supuesto, no como género literario, ya que, como tal, las artes de amores no existen, pero sí como actitud ideológica)" (523), mas para subvertirlas. Jesús Gómez extrapola esta tesis al caso de la Penitencia. Tras rechazar el término de "novela dramática" por considerarlo anacrónico, no tiene reparos en explicar la forma artística de la obra apelando a una categoría etérea que se explica por la "actitud ideológica" de los escritores. Parte, sin duda, de una afirmación que aún debe demostrar: la ficción sentimental no constituye un género autónomo por su heterogeneidad formal y la diversidad de tradiciones que acoge. Por tanto, alinea, sin más, los textos sentimentales "formando parte de esas "artes de amores" a las que aludía Urrea" (Gómez, 1990b: 530). Es obvio el importante débito de estas obras con la sabiduría erotológica medieval y las prácticas amatorias que se van forjando a lo largo de la historia de la civilización occidental. Tales "artes amatorias" son herramientas de las que echan mano los autores de la ficción sentimental, pero en ningún caso definen la globalidad del corpus de obras que integran el género, ni su caso de amor, ni su marco teórico, ni su forma artística.

Robert L. Hathawy (1990: xvii-xviii) resalta la influencia del Ars amandi en las cartas y en el empleo de la violencia para lograr el amor. Su estudio trata de demostrar que la Penitencia no pertenece al género sentimental, tal y como fue definido por Varela (1970). Es, sin embargo, evidente que desde la publicación

de este gran artículo han pasado casi treinta años, y que los estudios en torno a la sentimental han avanzado algo desde entonces. No es menos cierto que se pueden dar algunos argumentos de peso que acercan la Penitencia a la ficción sentimental como el ambiente cortesano, la importancia del debate y la casuística amorosa, el argumento simple y centrado en una pasión amorosa o el fin trágico. Hathaway parte de la Egloga de Calisto y Melibea y del estudio de Martín Villar (1878: xxix-xxx) para afirmar que la Penitencia es un "arte de amores", un celestinesque romance que se ofrece para rendir homenaje a la obra de Rojas y reprobar los amores de Calisto y Melibea. Urrea reformula la tradición clásica del amor, mas desde su resentimiento de noble segundón (xv-xviii).

2.2.3.1.-La creación artística y la condición aristocrática

Resulta revelador que los partidarios de considerar a la Penitencia como una comedia humanística de raíz celestinesca, acaben por enumerar los débidos de la obra con la ficción sentimental, y viceversa. Es un hecho que pone de manifiesto las fuertes deudas contraidas por la Celestina con la prosa sentimental, y las ricas trasposiciones genéricas que se produjeron en el sistema literario global de esta época. Creo que algunas aclaraciones de teoría literaria no están de más. Un investigador no puede esperar que los autores creen ex profeso los principios contructivos y temáticos que luego caracterizan al código artístico. La originalidad, por ejemplo, de los relatos novelescos sentimentales radica en la peculiar reelaboración y disposición de los materiales y recursos que reciben de diversas series literarias. Pero, además, la vitalidad a lo largo de un siglo de

este género presupone que ha ido cambiado su configuración estructural y artística para responder a los cambios socio-culturales e históricos[14]. La mezcla de tradiciones literarias en la obra de don Pedro Manuel no debiera ser, por tanto, tan problemática. Urrea es un epígono que realiza una concreción de dos modelos artísticos: el terenciano y el de la ficción sentimental, siguiendo las pautas marcadas por Rojas. El afán de ser originalidad no se desliga de sus conocidas aficiones literarias y, menos aún, de la personalidad del autor y los géneros en boga en la época. Tanto la Celestina como el género sentimental eran formas literarias apreciadas por la aristocracia. Urrea realiza una Egloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea, tal vez, para su representación en el palacio familiar. Como la Penitencia dirije el texto a a su madre, la condesa de Aranda[15]. En esta pieza versifica parte del primer acto de la Celestina, "hasta que Sempronio va a buscar a Celestina" (316), y concluye con un villancico sobre la arbitraria ventura. Sus temas y contrucción artística están próximos al horizonte de expectativas de la nobleza: empleo de la égloga como divertimento de corte; sacralización de la amada y apocamiento y pusilanimidad del amador ocioso, temas clásicos de los "filósofos de Cupido" como dice Sempronio; y la "carga de tópicos en alabanza y vituperio del amor y la mujer" (Hathaway, 1978: 315). La censura que realiza el autor de la Celestina también es significativa. En la Egloga omite "la oración indecorosa de Calisto a raíz de la marcha de Sempronio" (Weber, 1977: 362), mientras que en la Penitencia quita de un plumazo a la vieja barbuda y evita la muerte de los amantes.

Ya expresaba Urrea (quizá con más visión que la que tenemos

nosotros) que "nadie puede trobar syno por el estylo de otros, porque todo lo que es a ssido. Mas apartándome lo más que puedo, y hecho esta obrezilla"(3). Roger Boase (1981b) hizo un estudio de las epístolas dedicatorias del Cancionero para trazar el perfil biográfico del autor y sus ideas sobre la creación literaria. En los textos se "demuestra una preocupación típica del Renacimiento por la perfección estética, el decoro, la originalidad y el renombre inmortal" (181). Pero, también, tenía un sentido elitista y un espíritu diletante (Hathaway, viii-x; Boase, 175-83) que le impidieron asumir la poesía como una profesión ajena al "concepto de servicio" (176). Cultiva los géneros poéticos más favorecidos en los círculos cortesanos: coplas, romances, motes, villancicos y canciones, y es imitador de Petrarca, Juan de Mena y Juan del Encina (177-82). Es evidente que "él era un aristócrata, y no un miembro de la clase media minoritaria de los letrados; como tal, fundamentalmente, era un guerrero, un propietario territorial y un cortesano" (177)[16].

La mezcla de tradiciones literarias en la obra de don Pedro Manuel no debiera ser tan problemática. Urrea es un epígono que realiza una concreción de dos modelos artísticos: el terenciano y el de la ficción sentimental, siguiendo las pautas marcadas por Rojas. El prólogo de la Penitencia confirma las ideas expuestas por Boase (1981b: 175-83). Pedro Manuel de Urrea participa del ambiente cultural refinado de su época, y conoce los géneros y corrientes literarias vigentes. En un claro afán por remarcar sus conocimientos retóricos, explaya la práctica totalidad de topoi retóricos del accessus. En primer lugar, declara su fuente literaria, Terencio, y su forma artística, la obra se compone de epístolas y "çenas"[17]. Después, sirviéndose de la captatio

benevolentia, explica el escabroso tema de la obra: el "ayuntamiento". Subraya la falta de correspondencia entre la materia, que "es de tan baxa calidad, que puede ser con razón reprendido" (4), y los "passatiempos" a que se debería dedicar por su condición altonobiliaria[18]. Se relaciona con el tópico de sapientia et fortitudo, luego retomado en el desarrollo de la trama argumental[19]. Recala en la preocupación de la aristocracia bajomedieval por saber de "sciencia" y de retórica para, como decía Maldonado, poder "triunfar y salir victorioso sobre todos" (158). Otros lugares comunes son la falsa modestia, como cuando se refiere a su "obrezilla", y el desprecio del juicio del vulgo, "no querría que esta obrezilla fuese muy vista" (3). Pide, por último, a su madre que "no se mire lo que la obra dize, syno el fin que lieva, que es seruir a vuestra señoría" (4). Engarza, así, con los versos acrósticos del inicio de Celestina (est. 5), de los que carece la primera edición de la Tragicomedia (Zaragoza: 1507), quizá, la más accesible para Urrea (Ruth H. Webber, 362). El afán de ser originalidad se liga a su autoconciencia genérica y el propósito de imitar un modelo, el de la Celestina. La hibridación entre la ficción sentimental y la comedia humanística no hay que buscarla en la Penitencia, sino en la obra de Rojas[20]. Fijémonos en un recurso diferenciador que ha dado lugar a cierta controversia: el empleo de epístolas en la Penitencia. Heugas estableció un curioso paralelismo: "les deux démarches de l'entremetteuse, dans La Celéstine (actes IV et X), correspondraient aux deux premières lettres qu'envoient les deux aristocratiques héros de Diego de San Pedro" (284). La carta fue un procedimiento esencial para la recuesta amorosa desde la Historia de Piccolomini y la Triste deleytación, y también un recurso que

no fue extraño a la comedia humanística italiana en lengua latina. Tampoco son ajenos a este tipo de comedia el fuerte retoricismo ni el final trágico. Fraker subraya que "none of the plays of Plautus or Terence has an unhappy ending, but two humanistic comedies do, the Paulus of Paolo Vergerio and the Philogenia of Ugolino da Pisa (1990: 47). E incluso

> everything gets debated in the humanistic comedy. Two characters in the Cauteraria argue about the virtues of wine. On the first page of the Philogenia of Ugolio da Pisa the hero's love itself is the issue [...] In Enea Silvio Piccolomini's Chrysis one speaker makes a case for the natural promiscuity of women" (Fraker, 82-83).

2.2.4.-Plan estructural

La forma constructiva de la Penitencia no presenta complicaciones. Tras la dedicatoria a la condesa de Aranda y el resumen del argumento, "comienza la obra" a través de "cartas y por çenas" (3). La estructura del texto viene marcada por la evolución de la recuesta[21]. Podríamos dividir el texto en diez autos o "çenas", entendidos como cuadros dramáticos de cierta unidad de acción que van graduando la materia argumental[22]. El auto primero y el décimo presentan el inicio de la relación amorosa y su desenlace, respectivamente. Los otros ocho autos se abren siempre con una escena dialogada entre Darino y los criados. En la conversación se prepara la estrategia a seguir para la conquista amorosa. El arte de amores se materializa en una serie de tácticas que van desde el halago, el uso de la fuerza y el manejo dialéctico hasta el empleo de la epístola y las "fablas". Las variantes que se producen en la disposición interna de las escenas nace de la respuesta de la dama ante el plan de asedio. Hay tres fases

claras. La primera unidad estructural abarca los autos segundo, tercero y cuarto y se centra en los primeros contactos entre Darino y Finoya. En el segundo auto, el enamorado envía una carta y sólo obtiene la negativa verbal de la señora. En cambio, en el auto tercero y cuarto hay dos intercambios epistolares y se establece la primera cita. La segunda fase de la recuesta es de bisagra entre el bloque primero y tercero. Combina, por tanto, el encuentro diurno y a lo lejos de los amantes (auto quinto) y el intercambio epistolar (auto sexto). De nuevo, se concierta una cita, esta vez, a media noche. La tercera fase está marcada por la consumación del amor y, por tanto, desaparece la epístola. Se produce la semiviolación de Finoya (auto séptimo) y una segunda noche de amor que se frustra por el castigo de Nertano (auto octavo). En síntesis tenemos el siguiente esquema estructural:

1.-El inicio de los amores

*-Auto primero:

Primer encuentro entre los futuros amantes. De paseo a caballo, Darino ve a la ventana de su fortaleza a Finoya y cae preso del amor. La dama desconfía de las "aforradas razones" (5) y "gentilezas" del cortesano, pero acepta el juego para que "no me tengas por mal criada"(6)

Darino solo: Debate interno del enamorado, en forma de plegaria a dios, para que lo ayude y lo aparte de la desesperación.

2.-El desenvolmiento de la recuesta

-Primera fase de la recuesta

*-Auto segundo

Conversación Darino-criados: Renedo propone a su señor que sigan las tácticas de Ovidio para la conquista. La fuerza, la

maña y la diligencia vencerán a la flaca doncella. Establecen dos formas de acercamiento: el conocimiento de las servidoras de Finoya y el envío epistolar.

Carta de Darino: Le envía la imagen de los cuatro evangelistas con una letra sobre la trinidad. En el texto desarrolla el tema de la enajenación por el amor y pide a Finoya que acepte la carta, aunque sea para rasgarla.

Mensajería de Renedo: El criado accede al corazón de la doncella por el halago. Finoya se enoja por su desvergüenza y hace que no entiende su propósito. Renedo rompe la carta por el mandato de la señora.

*-Auto tercero

Conversación Darino-criados: Darino teme morir pero se abandona a los consejos de sus criados. Angis considera que las mujeres más hermosas mujeres se pierden por ser loadas y vistas. Renedo insta a Darino a enviar una nueva carta para disculparse.

Carta de Darino: La invención muestra una sepultura con una letra que proclama su martirio. Darino se siente "lleno de contrarios" (15) y dice no pedir nada. Cifra en la "dulce muerte" (15) su salvación.

Mensajería de Renedo: Entre alabanzas continuas, el criado le comunica que su señor se halla dispuesto a obedecer y que su "sola fuerça lo tiene vençido" (16). Finoya se abaja a la deshonra de escribirle para quitarle "tal engaño de la fantasía" (16)

Primera carta de Finoya: La invención que le envía es un vihuela sin cuerdas. Trata de evitar "las escusadas razones y los requiebros que de tu loco consejo y gran liviandad salen" (17), aunque insinúa que le mostrará mejor su enojo en persona.

*-Auto cuarto:

Conversación Darino-criados: Darino opta por morir para salir de la cárcel. Renedo lo persuade con argumentos misóginos y Angis da por hecho el buen fin de los amores. La carta sigue siendo el medio de combatirla.

Epístola de Darino: La invención muestra a un cautivo con una argolla al pescuezo. Desarrolla los tópicos de la voluntad cautiva y la condena por "falso juez" (19).

Mensajería de Renedo: El criado trata de convencerla de que Darino no quiere hacerle daño. Si acepta su cita, Darino morirá tras verla. Finoya sigue el juego: lo verá desde su ventana para ponerle miedo con sus razones.

Epístola de Finoya: La invención muestra unos árboles pequeños. La letra explica "que darán fruto con flores,/ Lo que no ay en tus amores" (21). No manda castigar a Darino "porque no se sepa avn título tan falso como el tuyo y vn castigo tan ciuil como el mío" (22). Lo cita de día para no dar pábulo a sus locuras.

-Segunda fase de la recuesta

*-Auto quinto

Conversación Darino-criados: Darino sigue aferrado a la expresión dolorosa de su pasión, pero se atisba un final honroso para el varón, como advierte Angis.

Encuentro Darino-Finoya: Darino se autopresenta como un penoso reo llevado ante un juez injusto y cruel. Considera que es merecedor de todos los tesoros del mundo por sus servicios. Finoya le advierte, sin embargo, que no siga cazando con sus lisonjas y buenas palabras.

*-Auto sexto

Conversación Darino-criados: Se produce un debate sobre la mujer, las funciones del noble y la corrupción del mundo por el ligamentum rationis y el poder del dinero.

Epístola de Darino: Envía unos ruiseñores para que canten los amores, mientras él llora el desamor. Informa que ella demanda con toda sus persona lo que niega con la lengua.

Mensajería de Renedo: El criado convence a Finoya para que olvide "la fortaleza de tu virtud" (31) y acepte la cita. La señora reconoce que le "contentó su prática de cauallero" (31) y establece el encuentro "debaxo de mi ventana y a las doze de media noche" (31).

Epístola de Finoya. Envía un pavo con una letra. Responde "porque no me tengas por neçia" (32) y lo cita para deshacer el lazo con su virtud.

-Tercera fase de la recuesta:

*-Auto séptimo

Conversación Darino-criados: Renedo aconseja a Darino que prepare para la cita sus "cortesanas razones"(33). Angis le advierte que aguarde el tiempo propicio, y que la conversación es "principio y puerta por donde entran a lo de más" (33). Hace un nuevo excurso sobre la condición voluble y débil de las mujeres. Darino se muestra esperanzado.

Encuentro Darino-Finoya: El enamorado se sabe próximo al fin y considera que ha recibido más paga de la deseada. Se produce un juego dialéctico cargado de eufemismos sexuales.

Auto octavo

Conversación Darino-criados. Diálogo de descaradas connotaciones sexuales que preludia la consumación amorosa. Darino se encomienda a dios para tomar la fortaleza y Renedo le

da palabras de aliento para que use las manos.

Encuentro Darino-Finoya:Consumación violenta del amor en el cuarto de la doncella. Finoya se debate entre su deseo y su honra, pero Darino la tranquiliza y le aconseja que disimule.

*-Auto noveno

Conversación Darino-criados: Darino cuenta que ha llegado al fin de su deseo y defiende, aunque tibiamente, a su señora de las acusaciones de ligereza y presuntuosidad que realiza Renedo. Dice no temer nada del padre de Finoya y de la actitud de la señora. Planifican la defensa para la próxima noche de amor.

Pullas honestas de Renedo y Lantoyo, servidor de Finoya.

Encuentro Darino-Finoya Finoya se subestima por su pecado e increpa a su amador. Darino se muestra cínico y goza con la transgresión: "el mayor plazer es pecar mortalmente" (47).

3.-Desenlace de la acción

*-Auto décimo

Razonamiento de Nertano: Preocupado por el público conocimiento de los amores, los encarcela en unas torres hasta el fin de sus días. Pero "la fama que se pondrá a de ser que Finoya mi hija es muerta" (48), y Darino "se a ydo al cabo del mundo" (49).

Razonamiento de Darino y de Finoya a Nertano: El combate de generosidad. Darino acusa al padre de no ser un caballero por usar con él de la "justicia de yglesia" (49). Se autoinculpa pero no se arrepiente. Finoya muestra su mala conciencia y se somete a la autoridad paterna.

El encarcelamiento en las torres. Simbolismo y letras. Finoya va de negro y con una letra que clarifica que su pasión deriva de haber tomado el amor por sí misma. Sobre la torre derecha hay un águila y una letra de defensa de la dama. Darino

entra preso con unas cadenas. La letra especifica que se perdió por la doncella. Encima de la torre se encuentra un león con un rótulo, "guardo lo que es más que yo,/ Y perdióse de manera/ Que ninguno se perdiera" (50).

2.2.4.1.-Mixtura artística y preponderancia del modelo terenciano

La forma artística de la Penitencia retoma los rasgos teatrales de la comedia elegíaca y humanística, cuyos orígenes hay que buscarlos en la comedia latina clásica. El argumento, la seducción de una doncella por la intermediación de unos cautos servidores, y la forma de trabarlo están más próximos al modelo terenciano que a la ficción sentimental[23]. Tras el primer auto, de presentación de los personajes y debate interno del enamorado, se desarrolla, con desigual intensidad dramática, el juego teatral. Los dos recursos empleados: el diálogo y la epístola, ya estaban presentes en las comedias humanísticas. Hay un balanceo entre las cartas, cuatro de Darino y tres de Finoya, y los encuentros, cinco en total, uno de conocimiento, dos de "fabla" y dos de consumación.

Pero también en la construcción artística se aprecia la hibridación genérica de la Penitencia. Retoma algunos rasgos que son propios del género sentimental, en especial, el empleo del proceso de cartas de amores y las letras e invenciones cancioneriles. Es importante advertir, sin embargo, que algunos caracteres atribuibles a la "originalidad artística" de la Celestina estaban presentes en la prosa sentimental. No pocas obras de la ficción sentimental adoptan la estructura episódica del teatro medieval y se sirven del diálogo polémico y los razonamientos para enfrentar ideas. Ejemplos señeros de lo que decimos los

encontramos en la Triste deleytación, la Cárcel, el Grisel, y la Cuestión. Tampoco está demás recordar el peso que los artes amandi tienen en la creación y configuración del género, desde la Triste deleytación y el Arnalte y Lucenda al Proceso.

La pullas se han visto como un "pugilato de groseras desvergüenzas" (Menéndez Pelayo, 255), y un excurso desafortunado que interrumpe la acción (Gómez 1990c: 6 y Hathaway 1990: 64, n. 55). Hay, sin embargo, que puntilizar algunos aspectos. Primero, debemos relacionarlo con el papel que desempeñan los criados en la Penitencia. Ovidio aconsejaba al amante seducir a la sierva, aunque siempre era conveniente gozar primero de la dueña (Ars amandi, II: 55)[24]. Para encubrir los amores, los criados de Darino se encargan de jurar loco amor a las "vellacas donzellas" (48) y, yendo más allá, Renedo se permite echarse unas pullas soeces con Lantoyo, servidor de Finoya. Es legítimo preguntarse por qué toda la ciudad estaba al tanto de las relaciones de Finoya y Darino, como dice Nertano. Quizá habría que buscar ciertas responsabilidades. La excesiva familiaridad entre criados y señores, por una parte, y, por otra, el descaro con que se aborda la cuestión amorosa aportan no pocas claves. En segundo lugar, las pullas interrumpen la acción y nos tornan a una suerte de mundo rústico que contrasta con el proceso de seducción ensayada para la caza amorosa[25]. El mismo contraste se halla en la Cuestión con la representación de la égloga (supra, 2.1.3.1.3 y 2.1.6). Pero las pullas eran un juego verbal muy arraigado en un género hecho para su escenificación, la égloga. En la Penitencia los versos gradúan la intensidad dramática; las pullas estan situadas entre la violenta consumación del amor, que marca el clímax de la obra, y el segundo encuentro, momento en que se

produce el trágico desenlace. Hermenegildo (1989) ha realizado una explicación certera de este tipo de coplas "prouocantes a riso" en el teatro castellano primitivo. Son un medio de relajación de la tensión dramática, presentes en la Vita Christi y continuados dramáticamente en las obras de Lucas Fernández. No resulta menos importante las implicaciones ideológicas de las inocentes pullas. Este investigador explica que

> El pastor y sus pintorescas lengua y costumbres son objeto manipulado por el escritor con el fin de producir un cierto efecto anticatártico y distanciador de carácter transitorio. Si Lucas Fernández hace del pastor el símbolo de la sumisión, de la integración en el discurso oficial, Iñigo de Mendoza lo aísla y construye con él una instancia que vive condicionada por su carácter ancilar, subalterno, y, consecuentemente, supeditado al triunfo final del discurso dominante. (339)

2.2.5.-Piezas retóricas

A pesar de que la Penitencia no hace acopio de recursos que marquen su teatralidad, la obra, como acabamos de ver en la disposición formal, tiene un carácter dramático innegable que pretendo ir demostrando de a poco[26]. Junto al diálogo de largas réplicas oratorias, como el empleado por Sempronio y Calisto, existe la conversación ágil y cómica que pone en entredicho las formas conductuales ante el amor[27]. Según María Rosa Lida, en la Penitencia aparece un nuevo tipo de diálogo que evita la tensión trágica. Consiste en unas réplicas adelgazadas para "lucir el virtuosismo epigramático de los interlocutores" (120). Para mí, tal forma de diálogo, sintetiza ideas medulares, impone cambios de ritmo en el transcurso de la convesación, y provoca una respuesta que matiza la idea general que se está desarrollando.

Mención especial requiere el diálogo corto y vivo que se emplea en las escenas eróticas de los amantes (119). Su estilo entrecortado, rápido y nervioso, junto al abundante empleo de eufemismos proporcionan una fuerte tensión dramática.

La Penitencia se aproxima a las formas dialogadas sentimentales por el escaso empleo de la acotación (Lida, 103-04), la mayor parte de las veces incorporada en las intervenciones de los interlocutores. Sobresale el empleo de la acotación enunciativa, útil para marcar el transcurso de la acción y la situación de los personajes. Pero, sobre todo, Urrea se vale de la acotación descriptiva, característica de la ficción sentimental en su afán por captar las actitudes y sentimientos internos de los personajes, y trazar el marco espacio-temporal. La Penitencia se aleja de la Celestina al descartar un recurso dramático de primer orden, el aparte (Lida, 136-45). Ningún personaje habla entre dientes, ni murmura porque hay unos intereses y una cosmovisión básicamente idéntica entre los personajes[28].

Mas, las églogas de Urrea también se caracterizan por la sencillez escénica, "siendo la palabra la que crea los espacios y el tiempo de unas obras en las que el vestido y la mímica harían el resto" (Egido, 1991: 221). En estas piezas teatrales sólo emplea una acotación explícita, el argumento introductorio; el resto son implícitas, y propician el movimiento escénico.

Tampoco es del todo cierto que, como en la ficción sentimental, la Penitencia potencie la epístola frente al diálogo (Lida, 103-04). Démos, para empezar, algunos datos numéricos. Frente a las siete cartas amorosas, hay cinco "fablas" de Darino y Finoya, ocho conversaciones entre Darino y sus criados, cuatro diálogos entre Renedo y Finoya, y un cruce de parlamentos final protagoni-

zados por Nertano, Darino y Finoya -si no contamos el juego de motejar de los criados, también dialogado-. Mas es verdad que el tipo de diálogo que predomina en el texto es el oratorio, apto para el debate sobre la condición de las donas y sobre casuística amorosa, como sucedía en la Triste delevtación, Cárcel, Grimalte y Gradisa y Grisel y Mirabella. Al igual que en la ficción sentimental, el diálogo no es tanto una forma de representación concreta de vida como un medio de ofrecer, a través de distintos personajes, una imagen global sobre el amor y su incidencia en el ser humano (Vián, 1988 y Gómez, 1988). El escritor va tocando temas diversos: la pasión, la condición y función del noble, la idiosincracia de la mujer, y la guerra de los sexos. Su objetivo es dar una teoría universal sobre el mundo y el hombre partiendo de las artes de amores, del ayuntamiento entre hombre y mujer. Su concepción artística responde a los criterios medievales del diálogo didáctico. La enseñanza la establecen los criados sirviéndose de un proceso de argumentación lógica. Para hacer más amena su docencia, Urrea se vale de la presentación de un auto de amores -la probatio- donde se van confirmando las doctrinas incontrovertibles que cada criado ha ido estableciendo (propositio). No es casual que Darino recoja el esquema doctrinal de puer-senex al dirigirse a sus criados:

> Vosotros soys de más tiempo y más esperiencia. Quiero seguir lo que dize Aristóteles, que la palabra y dotrina de los viejos deue ser ley a los moços; y avnque vosotros no tengáys tanta edad que os pueda llamar viejos, pero soys de más prueua que yo, según el consejo de mi padre con vosotros he visto (12).

La retórica de la seducción no sólo afecta a Finoya sino al público lector. Las técnicas de acercamiento con el público son

la ironía, y la familiaridad y fluidez conversacional entre los criados y Darino! Pretenden ganar la confianza del lector y hacerlo asentir con unas ideas de larga tradición libresca. Obsérvese, además, el contraste de estilos existente entre las charlas de los criados y Darino, y la estilización que tan burdas ideas sufren cuando la receptora es Finoya. El contraste revela, a la vez, la falta de sintonía entre pensamiento y práctica.

Otro recurso dramático es el monólogo. La Celestina lo emplea siguiendo el modelo artístico sentimental (Lida, 128-32). A menudo, se confunde con la mera acotación, y sirve para trazar el carácter de los personajes y su zozobra interna (124-26). La Penitencia utiliza mayoritariamente el monólogo breve y de pura acotación. No obstante, sobresale el monólogo del inicio. Darino, tras el enamoramiento, dramatiza su lucha interna en una oración a Dios. Ya Capellanus aconsejaba que se diera gracias a dios por el don concedido (II: 175), y no pocos amantes turbados invocaron la ayuda de esas "poéticas fictiones" (6) -frente a las que se posiciona Darino- para zanjar el debate entre voluntad y razón. Ejemplos señeros son Pánfilo, Fiammetta, o el Eº de la Triste delevtación.

Pero en la Penitencia hay otro tipo de diálogo, las epístolas[29]. Como antes en la Fiammetta, la Historia, el Siervo, la Sátira, y las dos obras de Diego de San Pedro, hay una epístola dedicatoria que abre la historia sentimental. Me interesa, sobre todo, analizar su función en la comunicación amorosa. El proceso de cartas es un cauce fundamental para el desarrollo de la intriga (Vigier, 1984). Como recomendaba Ovidio (Ars, II: 57), la epístola es el primer cómplice del amante. Aunque hay antecedentes españoles importantes, la Triste delevtación y los textos de

San Pedro, el modelo básico es, sin duda, la Historia de Piccolomini. Como en la Penitencia, Euríalo se enamora al ver a Lucrecia en su ventana. Inmediamnente comienza el acoso con las epístolas mensajeras. El amante envía cuatro epístolas, todas respondidas por Lucrecia, que acaban en la primera noche de amor. Las dos últimas son sólo de despedida de los amantes. Aun más importante son las disonancias entre la personalidad de los protagonistas y su cauce de expresión. El juego cortesano del amor perdura encapsulado en las cartas, mientras las acciones corren por cauces bien distintos pero igulamente insertos en una tradición literaria. La "integridad moral" del hombre, sus buenas costumbres, virtudes y cortesanía no son rasgos diferenciadores del noble, como decía Capellanus[30]. Estos amantes falaces están atentos a "satisfacer su libido o presumir en sociedad de sus conquistas" (II: 311)

Pero antes de pasar a ver la estructura del proceso epistolar en la Penitencia, vamos a analizar el empleo de la poesía. La lírica cancionerial forma parte de la construcción artística de los textos sentimentales. No tenemos más que recordar la profusión de poemas en el Siervo y en la Triste deleytación (Rohland, 1989a, Andrachuck, 1980 e Impey, 1980c). Pedro Manuel de Urrea introduce, sin embargo, algunos cambios. Por primera y única vez aparecen unas "pullas onestas" (43) entre Lantoyo y Renedo, escritas en octavas de arte mayor. Aunque, como dice Rohland (1989a), son "comparables quizás con las coplas de disparate en Triste deleytación" (579), revelan no pocos datos del panorama de las letras españolas. Pero, a nosotros, nos interesa resaltar la afición de D. Pedro Manuel por los motes y letras (Le Gentil, 1981, I: 214-17; II: 291-304; Whinnom, 1981: 47-62 y Rico,

1990a). Tales formas poéticas se emplean en la Triste deleytación y, con mayor profusión, en la continuación de la Cárcel de Amor. Mas su culmen se sitúa en la Cuestión de amor, por los mismos años en que se publica el Cancionero General[31]. Esta recopilación poética contenía un apartado dedicado a las "Invenciones y letras de justadores", que, según señala Rico (1990b), "a juzgar por las reimpresiones y sobre todo por la estela de reminisciencias, fue una de las secciones más apreciadas" (193). En el género sentimental era práctica habitual que las epístolas se cerraran con una o varias coplas, este es el caso de la Triste deleytación, el Grimalte y Gradisa, y la Cuestión. Sin embargo, nunca, hasta ahora, la invención y su letra precedían a la entrega epistolar y ésto puede indicar una posible carga teatral del texto. Sólo constituyen rudos intermedios líricos que redundan, con su lenguaje abstracto y poética concioneril, en el cariz cortesano del amor. Pero, además, como veremos, extraen la idea principal en torno a la que gira la carta. Un empleo diferente de este tipo de "fantasía de amor" (Penitencia, 21), lo tenemos al final de la obra. Sustituida la guerra real por la batalla de Cúpido, y la muerte gloriosa por la sentencia sorda, las empresas caballerescas ("devisas", motes y letras) son un medio eficaz de dar cierto lustre a unas acciones repetidamente groseras y anticortesanas y de cerrar gráficamente la obra[32].

Por medio de la "enamorada carta" (19), se establece un verdadero "art d'aimer" (Vigier, 1984: 245). Renedo clarifica la funcionalidad de la epístola cuando le explica a Darino que "cada carta tuya es vn combate" (19). Angis, más proclive a razonar, explica por qué usan tal vehículo para vencer la voluntad de Finoya,

Verdad es que es mayor atreuimiento escreuirle que hablarle, pero esto cáusalo su ençerramiento, que no se puede ver. (12)

Es indudable que Darino se sirve de la "gentil conuersación". (23)

Ovidio aconsejaba al amante que se valiera de la elocuencia no afectada (II:58), y Capellanus volvía a hacer hincapié, varios siglos después, en el valor de la "gran facilidad de palabra" (I: 71). Darino conoce el estilo conceptuoso y cortés de las epístolas sentimentales, y las utiliza para asaltar la fortaleza[33]. Temblando entrega la primera carta a Renedo para hacer conocer su pasión. Va precedida de una invención, los cuatro evangelistas, y una letra alusiva a la trinidad[34]. La carta desarrolla tal cruce blasfemo, y justifica su atrevimiento porque siente un amor trabajoso y desesperado por la beldad de la doncella. Lo más llamativo es que, andando por un camino trillado, el enamorado se conforma con que reciba la carta, aunque la rompa. Finoya no lee esta "neçia y atreuida carta" (11). Como es cuerda y virtuosa, hace rasgar la epístola, y amenaza y pone miedo en Renedo. Este furor es un lugar común que la Celestina recrea para burlarse (Green, 1953)[35]. Como le dice Celestina a Calisto, si Melibea hubiera accedido a su pedido, "ninguna differencia avría entre las públicas, que aman, a las escondidas donzellas" (VI: 179). Darino escribe la segunda epístola, "llena de temor, scripta con trabajo y cerrada con desuentura" (19). La invención y letra se refieren a la muerte por desesperación. Como es habitual en la ficción sentimental, este envío tiende a ahondar sobre el motivo de la enajenación mental del enamorado, y a entremezclar la alabanza a la señora con la acusación de homicida, ya que permite que muera un reo que no pide nada. En general, esta embajada

provoca la respuesta de la dama. Finoya envía una vihuela sin cuerdas para expresar lo inútil de su porfía. Muestra por escrito su enojo, y trata de desengañarlo y disuadirlo para que abandone tan loco afán. Sus letras e invenciones son siempre de esquivez y cierre al amor. Renedo vuelve con la carta, y socarrónamente le dice a Darino que "viene tan rigurosa, según ella me a dicho, que viene más scripta con huego que con tinta" (17). Pero Darino, siguiendo en esto la pauta establecida por todos los amantes sentimentales, hace caso omiso. Identifica carta y emisario hasta el punto de recrear el ámbito privado de la doncella,

> Ésta es mi vida, ésta es la salud de mi dolencia, la melezina de mi mal, el reparo de mi perdición, la consolación de mi desconsuelo; por ésta se alarga el viuir y se van acortando y quitando los dolorosos cuydados de mi pensamiento. Yo te beso, carta, que traes razones pensadas del gentil entendimiento de aquélla que no tiene comparación. ¡O palabras escriptas por aquella mano blanca y delicda!. ¡O papel guardado en aquella arquilla donde tiene aquella dama el espejo y atauíos sin los quales ella puede pareçer dondequiera, y ninguna delante della!. ¡O cómo huele a los suaues perfumes de quien la embía!. (17)

A partir de la primera carta de respuesta de la señora, se suele establecer una nueva fase en el proceso de amores de la ficción sentimental. Hay dos formas básicas, bien se rompe el intercambio epistolar por la aparición de un factor externo y amenzador, o el celo excesivo de la señora por su honra pide más pruebas para acceder plenamente a su deseo.

Renedo considera que se va por buen camino. La epístola es mejor que otras gentilezas (justar, hacer juegos de cañas, los

toros, o la música), realizadas más para gloria del propio caballero (18). La tercera invención y letra desarrollan el topos del siervo libre de amor. La carta explicita el motivo del cautivo condenado a cárcel perpetua por un juez injusto y cruel. La doncella mitiga su esquivez. El dibujo representa a un árbol pequeño -algo ha arraigado el amor-, pero la letra le dice que su amor será esteril. Esta apertura y cierre al amor se repite en la carta. Finoya desconfía del enamorado porque, como dice una dama de la alta nobleza en el De Amore, el enamorado cifra "toda su esperanza en su propia elocuencia", "en su brillantez de discurso y en la duplicidad de sus palabras" (I: 241). La doncella desea castigar su vergonzoso requerimiento, pero comienza a ceder cuando le ofrece "oyr de mi boca estas palabras" (22). Finoya advierte a Renedo, "Cata aquí este papel escrito que es como ley que le doy" (21), aunque no convence a nadie. La cuarta carta muestra el momento de tránsito entre el aparente desamor y la correspondencia. Darino trata de tranquilizar a la señora de que sus acciones no atentan contra su honra, y le recuerda que por su condición noble está obligada a tener piedad. Finoya responde con una figuración sintética de los sentimientos y aspiraciones del enamorado, el pavo, presente en el debate de Torrellas y Braçaida[36]. Reconoce que el placer de Darino es su daño, pero cambia de estrategia. Para librarse del lazo en vez de soberbia, empleará la conversación. Finaliza con el primer encuentro nocturno. Se cumple el cometido que Angis había otorgado metafóricamente a las epístolas, "como te daría la laça en el campo, leuaré aora cartas y cartas a la que tu seruicio fuere" (28).

La Penitencia guarda no pocas similitudes con el descarnado Tratado de amores (¿1480-1530?). Esta obra combina el diálogo, la

narración y el envío de tres epístolas a la señora. En ambos casos se emplea un intermediario cauto, elocuente, y libre de pasión, aunque en el Tratado de amores, el enamorado es motor de todas las acciones. Los dos textos muestran a las claras la disonancia entre el ideario sentimental, reproducido como ritual carente de contenido, y el pensamiento práctico, hedonista y amoral que mueve las acciones de los protagonistas. Mas que nunca, "la obsesión por el placer impide amar" (Capellanus, De Amore, I: 60).

2.2.6.- El tratamiento reductor de las coordenadas espacio-temporales

En la Penitencia no encontramos la flexibilidad de tiempos y lugares que se hallan en la Celestina, ni su certero dibujo del ambiente ciudadano (Lida, 38-40)[37]. Urrea simplica la acción (Lida, 158) y reduce el tiempo y el espacio, haciéndolos funcionales dentro del proceso de amores[38]. No pretende dar veracidad a su historia, pero sí marcar con precisión los espacios y tiempos de la acción a través de las acotaciones implícitas. Remiten tanto a la realidad externa como a los estados anímicos de los personajes, determinados, ambos, por la pautas de la comedia elegíaca y la simbología de la ficción sentimental.

Darino pasea a caballo y cae preso del amor al ver a Finoya en la ventana de su palacio y casa fuerte[39]. Es una situación similar a la que encontramos en la Historia de Piccolomini y la Triste deleytación. Darino casi amenaza a Finoya con que presto tendrá noticias suyas. Los ritmos dramáticos sólo vienen marcados por los intereses del protagonista, atento a lograr el fruto en el menor tiempo posible. El monólogo desarrolla la convulsión interna que se produce tras el enamoramiento, como en Fiammetta,

Triste deleytación y Arnalte y Lucenda. Es un momento de pausa que da paso a la acción, dominada por una angustiante conciencia del tiempo[40]. Un día despues explica a sus criados lo sucedido con algunos comentarios que dibujan la realidad concreta:

> Ayer quando vosotros os bolvistes, que os mandé yo bolver, por ser la tierra muy buena, me pareçió que con la soledad se gustaría mejor el deleyte; y andando mi camino, llegué a vn castillo y casa fuerte, donde vi vna dama tan perfeta en todas las cosas que no puedo quitar del coraçón la vista de los ojos. (9)

De inmediato, sale Renedo con la primera carta. Las referencias espacio-temporales vienen marcadas a partir de ahora por los desplazamientos del criado. A medida que la dama hace hincapié en su rechazo, el enamorado aumenta los signos enamorados hasta desconocerse a sí mismo y esperar "temprana sepoltura" (14). El requirimiento transcurre con rapidez, "la prisa es tardanza", como dice Séneca, y pronto se pasa del papel a la vista. Finoya propone a Renedo desengañar al enamorado con sus razones: "mas me pareçe que querría que viniesse, y de mi ventana, estando él en la calle, dezirle lo que él mereçe oyr" (21). Incluso explica en su epístola las razones que la llevan a concertar la cita de día: "Y si acordares de venir a ver tu muerte, no vengas de noche, que sería dar color a tus locuras, syno de día, que será de noche para tí" (22). Esta entrevista da un viraje de ciento ochenta grados a la situación. En la conversación con los criados, Angis explica que Finoya "querrá conoçer tu manera y conuersación, para que si de ti se contenta, deseará lo que tú desseas" (23). Darino pasa de la desesperación a un tiempo de dudas y gozo:

> ya me tiemblan las carnes temiendo la cruda sentencia que me ha

de dar. Ya salen las lágrimas de los ojos, ya se muda mi gesto de color, ya sudo gotas de congoxa. la vista se pierde, la lengua se enmudeçe. Ya estoy al cabo de mi jornada y al principio de mi esperança. (24)

Ahora el tiempo adquiere mayor relevancia como factor coaligado con la victoria. Renedo lo expresa con precisión: "si agora haze fortuna, podrá ser que venga bonança y avn calma" (26). Y Darino emplea una imagen plástica para subrayar su compromiso en la empresa: "No soy como el león pardo que, si en dos saltos no toma la liebre, luego la dexa" (27). Finoya reconoce ante Renedo que "el otro día quando le ví, a mí me contentó su prática de cauallero" (31). En esta fase de la trama se desarrollan los encuentros a lo lejos. Finoya se autoprotege viéndolo de lejos, "Mas no creo que ofendo a mi onrra, pues que tan lexos hablo con él" (31). Pero la idea de la presencia física del amante la turba: "venga él debaxo de mi ventana y a las doze de media noche *solo que pues yo estaré arriba, poco miedo le terné. Y avn assí* me tiembla el coraxón" (31). Ante su temor de que se divulguen sus amores, Renedo la tranquiliza realizando un dibujo sintético del ambiente ciudadano en verano: "No temas, señora, nada, que no es cosa nueua, agora que haze gran calor, estar las damas tan tarde a la ventana y pasar caualleros. No sabrán quién eres tú ni quién es él" (32). El daño está próximo y Renedo se siente eufórico. Al llegar a la casa, como Celestina, da muestras sobradas de su alegría:

Pequeña cosa es tu casa para que yo quepa en ella: mas ancho vengo que capitán que a vençido en batalla, pues he vençido lo que es más fuerte que todas las huestes del mundo ayuntadas. (32-33).

La noche es ahora aliada de los amores prohibidos porque, como dice Renedo, "la noche es la que cubre los pensamientos y las obras de los ombres y mugeres" (29). Darino, remedando a Calisto (XII: 255), se impacienta ante el correr detenido del tiempo, hasta el punto que quiere ir antes de tiempo a su encuentro (a las once). Por vez primera da órdenes para que le saquen las ropas y colores apropiados. Darino reconoce la rapidez con que todo sucede (34). Las referencias espacio-temporales aumentan a medida que los encuentros se suceden de un día para otro. Hay numerosos ejemplos, así, Finoya exclama: "¡Jesús! Pues no vengas a suspirar tan çerca" (35), y entra un juego eufemístico con el ventallo: "¡Ay, Jesús, que se me a caydo el ventallo! Por mi vida, que me lo vueluas que bien alcançarás con la mano, por aquí, por entre la reja" (34). Darino percibe que ya está próximo el fin y diseña el asalto final. De la cita de la ventana pasa a solicitar mayores dones: "si aora no puede ser, entre en cámara" (35). Incluso subraya las connotaciones espacio-temporales del proceso de amores al preguntar a Finoya: "¿Qué te pena, más, hablar estando aquí baxo o ay arriba?" (35). Renedo emplea las imágenes de la cárcel y el desierto enamorado para recalcar el cambio: "ya son abiertas las puertas de tu cárçel, ya es cumplido el tiempo de tu destierro, ya es venido la ora de tu bienauenturança" (36).

En este tiempo previo a la consumación, comienzan los temores a ser descubiertos. Los criados, armados, toman posiciones en la fortaleza: "nosotros entraremos como ombres de la misma casa, y tú con nosotros disimulado. Como está su cámara cabe la puerta, ponerte as dentro de la cámara, y avn de Finoya" (37). Una vez logrado el goce, se dan vuelta los papeles de dominado-dominante,

arriba-abajo. La base de la relación no es nunca la igualdad. Darino, antes destruido (23), pasa a ser el bienaventurado que marca las pautas de los próximos encuentros. Finoya, en cambio, entra en el camino de la desesperación por la deshonra:

> ¡O cabellos míos! ¿Quién me dixera que yo assí os avía de mesar! ¡O honra perdida! ¡O coraçón mío, rebienta, que ya está perdida toda mi onrra sin que la vergüença se perdiesse! ¡o quien tubiesse armas para matarte o matarme!. (38)

LLega a pensar dar fin a su vida despeñándose por la ventana, una acción que remeda la de otras enamoradas: Fiometa, Mirabella y Melibea. Pero no pierde el sentido de la realidad ni su instinto de supervivencia. Su acción sería inútil porque la ventana está baja y con rejas. Darino concreta una cita para el día siguiente y a la misma hora.

El último diálogo con los criados está cargado de cinismo. El tiempo de recuesta ha sido en extremo corto, y Renedo burla de ello: "¡Válame Dios, que cosa no pareçe syno que la as ganado a juego!. ¡Tan presto a sido!" (41). A partir de este momento las prisas disminuyen y se impone el tiempo de las disimulaciones para gozar del deleite. Nertano se convierte en una amenaza real y próxima. Darino da órdenes precisas para defenderse de la "rebuelta": "Poneos vosotros aquí en esta camarilla que está apartada de todo, y esperáme aquí" (47). En la habitación de Finoya no encuentra lo esperado. Darino busca disfrutar de su linda persona, despreocupado del mundo exterior (48). Finoya, en cambio, está aterida de miedo y dolor. Será ella la que descubra la llegada del padre: "Mas escucha, ¿qué pasos oyo?. Que vienen hablando...callando, y muy quedo...Baxan...Escuchan" (48)[41]. El padre, como en el Grisel y Mirabella, los sorprende en sus

juegos y con una medida punitiva, sin detención ni ruido, neutraliza la transgresión. La casa fuerte, sepultura y paraíso sucesivamente, se transforma ahora, no sin ironía, en cárcel perpetua para cumplir penitencia (Hathaway, 1990: xxii).

2.2.7.-El estilo y la imaginería

Tanto en la Celestina como en la Penitencia se nota el peso de la poesía cancioneril y de la ficción sentimental[42]. El tono declamatorio, la sintaxis latinizante, la frecuente disposición simétrica o paralelística de la frase y las amplificaciones dan fe de ello[43]. Lo mismo podría decirse de la imaginería empleada. Pero hay algunas modificaciones en la Penitencia debidas a la influencia de la Celestina y del humanismo. La prosa se torna más viva y ágil en algunos momentos, mientras los refranes, las máximas y sentencias se entreveran con las consabidas alusiones eruditas y mitológicos (Lida, 21-22 y 124). La distorsión del código amoroso cortesano en la obra no sólo se manifiesta en las acciones de los personajes sino en el lenguaje. La ironía, el humor, el doble sentido de frases y palabras, las falacias dialécticas y las contradicciones internas en los discursos son cauces que erosionan la retórica cortesana.

Me interesa detenerme en el excelente análisis que ha realizado Boase (1980) de las imágenes empleadas por Urrea. Sus figuras retóricas se centran en tres temas comunes a la literatura secular europea: el amor, la muerte y la fortuna. Estas materias se expresan en tres tipos de imágenes: las de la naturaleza, las del arte de la guerra y las del mar. Además, "imagery here denotes, for want of the better word, alla descriptive, allegorical or figurative language wich conveys to mind's eye a vivid mental concept or imago" (17). Las imágenes del paisaje se

expresan en dos tipos de metáforas, el "bosque mixto" y el locus amoenus. Son de raigambre bíblica y cortesana, pero serán modificadas por el género pastoril en el Renacimiento. En Urrea encontramos el "jardín amurallado", expresión de la psique del amante, con una variante, el "vergier" de la poesía provenzal y galaico-portuguesa (18). Otra imagen es la del "desierto enselvado". Sirve para manifiestar el error humano y la desesperación del amante. El jardín es, también, una imagen ambigua. Muestra las apariencias engañosas de este mundo y versiona el tema del contemptus mundi. En la segunda carta que envía Fincya dibuja un árbol pequeño con una letra, "darán fruto con flores,/ Lo que no ay en tus amores" (21). Pedro Manuel emplea, con frecuencia, la imagen del amor como un árbol florido cuyos frutos sufren por la pasión desbordada. Establece, asimismo, una analogía bíblica entre la caída de la humanidad y el árbol. Entre las flores del árbol se esconde una serpiente, origen de la concupiscencia y del mal. En un plano semejante está "la rosa entre abrojos", símbolo de la dicotomía entre deleite y amor divino. Retoma el tema hedonista de collige virgo rosa, pero es más frecuente la imagen cortesana de la flor marchita por el desamor. En el jardín se encuentra una fuente de amor, a un tiempo, tentadora y esquiva. En definitiva, para Urrea, "trees, fruit, flowers and fountains all serve as reminders taht human love cannot be a genuine hortus conclusus, a refuge from death and the whims of fortune" (21). En el Cancionero de 1516 se detecta una mayor presencia del mundo natural. Está relacionado con la difusión del género pastoril y con el fervor religioso del autor (21-22). El prado se convierte ahora en refugio frente al amor humano y la inestabilidad del mundo. Idéntica función cumple la imagen de la nave de seguridad

en el mar de la fortuna.

Respecto a las imágenes de guerra, pueden establecerse tres categorías: las de asalto, prisión y exilio (23). Como en la poesía cortesana, la guerra describe la lucha interior y la enajenación mental del amante. Su fuente, aparte de los sermones populares, se encuentra en la poesía cortés y Diego de San Pedro. El amante combate contra sí mismo, contra Cupido y contra su dama. Veremos que en la Penitencia se redunda sobre este simbolismo en torno a la alegoría del castillo, el cerco y la prisión. La imaginería de la guerra fue, a menudo, un medio de autoexculpación del enamorado. Finoya se protege con su virtud, a manera de fortaleza, mientras dispara dardos con sus ojos para aprisionar al enamorado. En la Penitencia el amante ha dejado de ser una víctima pasiva, y se convierte en un agresor porque "like Calisto, Darino employs the language of courtly love, but his words contradict his intentiosns" (25). Ha de vencer a la mujer y a sus escrúpulos sobre un amor que considera debilitador del hombre. Pero no creo, como dice Boase (26), que Darino esté paralizado por el conflicto interior, al igual que Leriano. Ya en la primera cita se abren las puertas de la cárcel y el enamorado retorna de su exilio en el desierto. La prisión se considera un estado transitorio e imprescindible para lograr su afán. La segunda carta de Darino simboliza el aprisionamiento de la mente para coaccionar a Finoya. La casa de Finoya, primero sepultura, y después lugar placentero, acaba conviertiéndose en calabozo, cárcel real de amor, donde acabarán sus días. Tal transfiguración se produce, aunque en términos bien distintos, en la Cárcel. Pero la prisión última es social, no psicológica, y compartida porque "manda la ley de amor/ que paga por un tenor/ hazientes y

consintientes" (xxxiii: 327, Citado por Boase, 26). Urrea aúna, en algunas de sus poesías, cárcel y perdición o peligro del alma.

El mundo es concebido como un campo de batalla donde el hombre se ve asediado por la muerte, Lucifer y la fortuna. De raíz moral y cortesana, como ocurría en el Roman de la Rose, representa la fragmentaión del mundo en la mente medieval. Este empleo abusivo de las imágenes guerreras está imbricado con su condición de caballero y aristocráta. Boase aclara que "warfare imagery in late mediaeval literature may thus be linked, on the one hand, with the prevalence of baronial anarchy and civil war, and, on the otrher, with a growing stress on man´s capacity to shape his destiny through his own volition" (23).

La imaginería en torno al mar se divide en tres categorías, el mar tormentoso, el barco (de religión) y el puerto o ancla (27). Está fuertemente influida por la alegoría religiosa. A menudo, retoma la metáfora del navegante en el mar del mundo, dominado por la rueda de la fortuna. El mar simboliza también el estado mental del enamorado. Cuando el hombre se entrega a la nave del amor se expone a navegar en un mar de tormentas y desesperación. En la Penitencia hay una hermosa metáfora marina que retomaré despues e, incluso, el protagonista se parangona con Leandro. Según Boase, la originalidad de Urrea radica en haber aplicado la metáfora del mar a la vida religosa, el barco de religión[44].

2.2.8.-Los personajes: determinismo e invención literaria

Los personajes carecen del desarrollo psicológico individual que se percibe en la Celestina[45]. Son planos y y estereotipados en su comportamiento, y sirven para el desenvolmiento pautado de la trama amorosa (Gómez, 1990c: 7)[46]. Pero los dos modelos que le sirven de base para su contrucción: el de la comedia elegíaca y

humanística y el de la ficción sentimental, provocan no pocas faltas de sintonía.

Ya Ovidio aconsejaba que el amador se sirviera de un mensajero para llevar las cartas y vencer la resistencia de la mujer con su complicidad (I: 57)[47]. Los criados de la Penitencia no responden al carácter del servus fallax de la comedia romana (Lida, 30), aunque tienen puntos en común. Lo más destacable es la familiaridad con el amo y su importante papel para resolver las dificultades de la batalla amorosa. No parece que su lealtad esté condicionada por el dinero, sino por el respeto 'natural' de un criado a su señor. Como en la Thebayda, discuten con Darino, lo ayudan y le dan consejos prácticos para hacerlo vencedor (Lida, 624 y 630-32 y Canet, 1986). Renedo adopta un papel activo para la realización de los deseos de Darino. Angis, en cambio, interviene en las conversaciones para ir urdiendo la red en torno a Finoya y la visión homogénea del mundo. Ambos son leales, obedientes y serviciales con su señor (Lida, 278-79). No hay fisuras entre la forma de pensar de los criados entre sí y respecto a su señor. Todos son misóginos, experimentados en las lides del amor y con un sentido hartamente aristocrático de la vida.

Renedo cita expresamente a Ovidio como el maestro del amor y sigue sus indicaciones. La seducción de la doncella será el producto de la diligencia y astucia de los mensajeros y, sobre todo, de la naturaleza de la mujer y de la condición del noble varón. Las mujeres son volubles, las más fuertes resultan ser despues las más blandas, y yerran antes que los hombres. Su imperfección se evidencia más si las comparamos con la categoría del hombre y, en concreto, con de la excelsa categoría de un

aristócrata. Renedo lo expresa con claridad al decir a Darino:

> Pues tu, señor, tan sabio, esforçado, discreto, y virtuoso cauallero, no desesperes ni muestres tan poco ánimo, que pierda tu grande coraçón la confiança, porque en estos casos de amores muchas vezes vemos cosas que son tan grandes, que luego quando se dizen no se creen. (8)

El diseño de la conquista se basa en la prédica pseudo-aristotélica de que la mujer es "un animal imperfecto" que se deja vencer por su vanagloria. Sólo una vez parece flaquear en su misión y duda del fin victorioso, como los terceros del Pamphilus, la Historia y la Celestina: "Dize Séneca que del ayrado nos apartemos por poco tiempo, y del enemigo por largo; mas la yra de Finoya, no ay tiempo que la quite" (13). En la segunda embajada, sin embargo, sus miedos desaparecen,

> Avnque vengo espantado de lo que e oydo, no tengo del todo perdida la confiança que pofiando no se alcancasse otra y otras cartas; que yo sé qué cosa son mugeres, que avnque sean cuerdas y virtuosas, de contino les agrada la conuersación y las alabanças, de donde naçen avinentezas, y de las avinentenzas los yerros. Esto alcanço yo por práctica y por teórica. (17)

Los medios de combate son las cartas y la conversación con "cortesanas razones", puerta por donde se encaminan al yerro las mujeres. Para asegurar la conquista y mejor encubrirse buscan el conocimiento de las servidoras de Finoya. Renedo persuade a Finoya diciéndole las palabras que ella desea oír y adoptando una actitud suplicante y cortés. Incluso, convierte la deshonesta entrega en un motivo de vanagloria para Finoya: "no tengas, señora, por tan libiano a Darino; que sus cosas no an sido libianas. ¿Qué mejor cosa pudo él azer que seruirte?. ¿Qué más

que perder quanto tuvo por sólo verte?" (21). Con su manejo hábil de la retórica sentimental, se pliega irónicamente al engaño de Finoya: "si esso, señora, hazes, presto se acabará tu deseo, que es ver la perdición de aquel cauallero, porque tus razones le darán temor que podrá ser morir luego" (21). A medida que la recuesta avanza, la actitud de Renedo se torna más sarcástica y cínica. En su última embajada convence a Finoya de los beneficios que traerá hablar con su señor porque "tu gentil conuersación no puede estar sin conuersar; pues ¿con qué cauallero puedes mejor hablar que con Darino?. Oluida, señora, la fotaleza de tu virtud, que bien puedes ser virtuosa avnque pratiques con aquel caualle-ro, y será mejor tu alabança, porque tendrás más resistencia quando tengas más prueba" (31). Nunca, sin embargo, llega a emplear ante la dama el desparpajo grosero y sabiondo que lo caracteriza en la casa de Darino. Vamos a poner un ejemplo,

> Lo que as de hazer, señor, es que estando en auenteza, exsecu-tar las manos con las lengua, porque ellas nunca se vençen de otra manera sino diziendo, ¡No quiero, no quiero!; y son como frayres que quieren que ge lo echen en el capillo. Y si por caso esto no hiziesses, ella misma te ternía por çiuil. (37)

Otro rasgo de este personaje es cierto "voyeurismo", presente también en textos tan dispares como el Tirant y la Celestina. Siempre pide estar presente en los encuentros, aunque no parece sufrir de dentera como Lucrecia (XVIII: 324). Esta actitud se completa si vemos la identificación de Renedo con Darino. Finoya así lo reconoce: "me miráis con ojos dañados de pensamiento contra mi onrra. Vete, ya, traydor, delante de mí, [...] ni quiero hablar contigo, ni menos responder al desdichado Darino" (20).

Angis, como bien señala María Rosa Lida (632), parece más práctico y, para mí, más cauto y sentencioso. Muestra una erudición sacada de los florilegios medievales y gusta de saltear sus palabras con abundantes sententiae y exempla. Como Renedo, está libre de pasión y presto a satisfacer los deseos y caprichos de su señor. Da por hecho el gozo de la gloria porque "tres cosas tienes, señor, para que deues estar alegre: lo primero, que por tu persona mereçes tanto y más de lo que desseas; lo segundo, que los casos de mugeres son quales tú sabes; lo tercero, que tienes seruidores diligentes para procurar el fin de tu desseo" (8). Sus invectivas contra la mujer y, en concreto, contra Finoya son extensas y están sustentadas en una teoría general sobre la vida y el amor. Recoge todos los lugares comunes sintetizados por el archimisógino Torrellas: las mujeres son mañosas, eligen siempre lo peor, se procuran a escondidas lo que desean, etc.. De su saber libresco, nace el descreimiento ante la furia de Finoya ya que "las muy hermosas más presto tropieçan, porque se ponen en avinentezas por ser loadas y vistas" (13). Finoya, como toda mujer, es mudable y falta de seso, "poco a poco yrá perdiendo el fingido enojo que tiene, y quiçá muy presto, según se rigen algunas por estremos" (19). Darino, en cambio, como todo hombre, pierde su dignidad al acercarse a la vil mujer. Su visión misógina y anticortés se completa con el planteo del amor como una lid donde la pieza sacrificada es la mujer, "para que tu onrra se gane, se a de perder la de Finoya" (23). Es el único que presiente el peligro: "que oy pasando por allí me pareçe que vi muy triste a Nertano" (43), y aconseja no descuidarse.

Finoya, como las protagonistas del Pamphilus y la Celestina y la ficción sentimental, se debate entre el débito al honor y el

amor (Lida, 36). Para Lida está mal desarrollada (360 y 457-58). Acepta al amante porque quiere mantener su fama de cortés y despues su carta para no dar escándalo e, incluso, le contesta para retirarlo de su amor. Al final, lo acepta pero sigue tan cerril como al principio[42]. La afirmación de Lida es una verdad a medias. Como dice Hathaway (1990: xxii), no podemos saber hasta qué punto su rechazo del amor de Darino es real u obedece a un comportamiento normado. Lo que sí sabemos es que la consciente lucha de la mujer entre su papel social y moral y el deseo de asumir el placer como algo connatural a su ser la conducen a fuertes tensiones emocionales. Al cerrar la obra, la dejamos obsesionada por los sentimientos de culpa y a merced de la autoridad paterna.

La opacidad de su carácter se explica, en parte, por la propensión de los autores de la comedia humanística y terenciana a provocar la risa por las inconsecuencias de sus personajes. En la Penitencia se suma otro factor: Finoya se somete a una forma amatoria depauperada. El amor sentimental está radicalmente desquebrajado tras el triunfo de los Pánfilos y las Celestinas y en la perspectiva masculina que informa todo el texto. Finoya juega con la pasión pero, frente a Melibea, no quiere llegar a sus últimas consecuencias. Su carácter se entiende desde la conjunción en el texto de dos tradiciones amorosas de signo diferente. La normativa sentimental cifraba la valía de la mujer en su hermosura y vergüenza. Los obstáculos de la dama eran una manera de cercar las fantasías desbordadas de los enamorados y, sobre todo, de aquilatar la fe y valía del amador. Esta premisa da lugar a la lucha femenina entre el rechazo y la aceptación del amante. Lucrecia, la Enamorada de la Triste deleytación y el

Proceso, Laureola e Ysiana dan buena cuenta de este debate. La resolución de la recuesta viene determinada, en último término, por el grado de compromiso de la mujer con la sociedad y el papel que se le ha asignado. Poco importa en este caso el purismo con que el hombre cumpla las leyes enamoradas. Las ataduras sociales vencen la mayor parte de las veces y se expresan de dos modos: la autocensura de las mujeres para el goce y el castigo ejemplar. De signo bien diferente son las obras donde las protagonistas adoptan una actitud decididamente refractaria ante el amor, piénsese en la protagonista de la Sátira, Lucenda, Gradissa y Belisena. A esta tradición artística sentimental se suma la de la comedia elegíaca y humanística. No sólo aportan el esquema de seducción de la doncella por un tercero, sino la necesidad de consumar el amor, incluso, empleando la violencia, como Pánfilo en la Didascalia de Terencio. La Penitencia, al igual que el Pamphilus, tiene una acción escueta y breve. No es necesario más. Urrea sigue una vía conocida y sus lectores aportan para la interpretación del texto sus conocimientos del cauce literario.

Existe una graduación en la respuesta de Finoya que va del rechazo tibio a la aceptación a medias del amante. Ovidio aconsejaba a las mujeres demorar la entrega para acentuar el deseo (III, 105) y será una idea tópica en toda la ficción sentimental. Pero el maestro del amor también apuntaba otro hecho, en las lides del amor las damas son las más dañadas (III, 122). Lo característico de Finoya es la desconfianza hacia Darino y sus requerimientos. Su recelo aparece desde la primera página cuando le dice: "tus lisongeras razones, Darino, son de hombre cortesano, que se precian por sí mismos burlar de nosotras para después tener qué contar" (5). Ante las aforradas y ligeras

razones, Finoya responde con precaución. Como Lucenda, Gradisa o la señora del Proceso, descree de la sinceridad del amante y adopta una actitud vindicativa. Su premisa es clara:

> Todos los hombres tenéys por costumbre, siempre que con nosotras habláys, loarnos más de lo que mereçemos, porque nos tenéys en tan poco, que pensáys que algunas, de libianas, creen vuestras burlas y palabras, que son lazos donde caen las que no están dotadas de buen seso (5)

Por esto se propone probar la fe del enamorado y vencerlo, pero entrando en el terreno siempre escurridizo del amor. Sigue el juego "porque no me tengas por mal criada". De a poco, sin embargo, se deja arrastrar por las gentilezas y excusadas razones de Darino y su criado. Su pecado es doble, permite que el cortesano explaye su elocuencia y deja sin control su peligrosa naturaleza femenina. Finoya, como mujer, cae en el celo por coquetería y curiosidad (Hathaway, 1990: xxii-xxiii)[49]. La protagonista es incapaz de llevar a la práctica sus palabras, "no sean tus razones largas, porque a mí con caualleros no me contentan muchas palabras, [...] porque tus desseos son contra mí, y tu voluntad es enemiga de mi virtud" (6). La furia por la carta de Darino es una respuesta tipificada en la sentimental, Lucrecia, la enamorada de Triste deleytación, o Laureola son algunos ejemplos. Se trata de no caer en las redes negando lo que se desea. Finoya es consciente de este juego cuando le dice a Darino,d"no cures de andar a caça, que no soy tan boba que por dulçes lisonjas, que es como el çeuo del anzuelo, aya de caer e cosa que la onrra me costasse" (25). Otra vía de defensa es la amenaza, nunca cumplida en la ficción sentimental, de divulgar "vna cosa tan de burla" (24). Finoya no está tan preocupada por

el recato como por demostrarle que no todas las mujeres son iguales, ¿"por qué nos tenéys por libianas, pues no lo somos todas?" (34). Se resiste a comprometerse a fondo con la pasión, pero gusta del juego del amor cortés y de la "prática de caualle-ro" (31). Cuando el final se precipita, se aferra a otro autoen-gaño, la conversación no transgrede la norma de virtud[50]. Pero, sobre todo, se aferra al reto que le presenta Renedo, "la onestidad de las mugeres ase de probar con el requerimiento de los ombres" (31). Finoya, incluso, maneja con precisión los eufemismos sexuales. Cuando cae el ventallo se produce una sabrosa conversación:

> Darino. [...] ¡Alabado sea Dios, que tengo cosa tuya!
>
> Finoya. ¿Qué aprouecha, pues no lo tienes con mi voluntad?
>
> Darino. Desa manera ni la merezco ni la espero.
>
> Finoya. Déxate aora de burlas, y vuélveme mi ventallo; que assí goze, que sy no me lo buelues, que nunca te hable.
>
> Darino. Soy contento. Mas dexado esto, yo te suplico, mi señora, que me des lugar que yo te pueda hablar ay en la cámara porque vea de más çerca tu gentil figura que me tiene desfigu-rado.
>
> Finoya. ¡Bueno es esso! ¡Más desfigurada estaría yo! Déxate deso. (34-35)

Finoya, como Laureola en su epístola ("quien viese lo que escrivo pensaría que te amor" (110)), vuelve a distorsionar los sentimientos: "si te veen pensarán que venís de veras, y vienes de burlas" (35). Esta doblez salta, de nuevo, en el encuentro. Recibe a Darino semidesnuda y, entre reproches y amenazas de llamar al padre, deja que se consuma el acto sexual. Es en este momento cuando se derrumban sus ilusiones y entra en crisis. La

preocupación por su linaje, por la deshonra y la fama, la llevan a plantearse el suicidio. Pero más que ninguna otra cosa le preocupa que se le note: "¿con qué ojos miraré yo a nadi, y con qué ojos me mirarán a mí?" (39). Su juego de vencer al caballero en un terreno propio del varón acaba fracasando. El autor demuestra un concepción de la mujer y del hombre mecanicista. Finoya está predeterminada por los patrones culturales de ser mujer y noble[51]. La dama se comporta como una refinada señora que disfruta la fina ironía y la hipocresía que esconde el selecto amor cortés. Mas su privilegiada situación desaparece cuando Darino decide 'desplumar la perdiz'. Finoya pierde, simultáneamente, el control sobre el satisfecho amante y la autoestima: "¡O quánto valía ayer más que oy, y cada día valdré menos!" (40). Darino, por su parte, ya no precisa usar de la retórica sentimental y explicita su descarnada visión del mundo y del amor. Finoya despierta de sus sucesivos autoengaños y exclama: "¡Ay, vellaco, descomedido, en quán poco me tiene!" (48). Se amilana y pide un castigo inmediato a su acto pecaminoso. Cuando los descubre Nertano, no muestra rabia por la pérdida del placer, como sí lo hicieron Mirabella y Melibea (Lida, 42 y Hathaway, xxiv-xxv). Su idea del gozo es bien distinto. Finoya expresa que "no querría plazer que no lo pudiesse dezir" (47) y maldice "tal descanso que tan caro me cuesta" (47). Su sumisión al padre es la última muestra de asunción de la falta y de reconocimiento de que la relación con Darino no tiene futuro porque ya tiene lo que buscaba.

Como en la comedia romana y humanística, Darino es un enamorado pasivo que deja el asunto en manos de sus criados (Lida, 41-2). Es menos impaciente que Calisto, aunque "bien dize Séneca que la

prissa es tardança en el desseo" (14), y mucho más experimentado y fuerte. Los criados se refieren varias veces a sus conocimientos como leído y experimentado en estas lides. Cuando Renedo le aconseja que ejecute las manos ya que ella se ha puesto en "avinanteza", Darino contesta: "vosotros me consejáis lo que ya yo sabía" (37). Como el protagonista del Tratado de amores incompleto, tiene las ideas muy claras, pero su carácter se va dibujando de a poco.

Hathaway dice que Darino "is a courtly hypocrite, more brutal than Calisto and not destined by his creator to be parodic" (62, nota 46). Creo que es innegable que la violenta sexualidad de Darino se convierte en el acicate de todas las acciones[52], pero su propia voracidad barrena la imagen ideal de amante cortés (cf. Gómez, 1990a: 15). Para cualquier lector su actitud es despreciable y encima, salvo en contadas excepciones, no provoca risa. Hasta la obtención de la gloria su carácter es vidrioso. Participa abiertamente de los comentarios eróticos y hasta soeces que hacen sus contertulios y da el parabien a su plan de conquista. A raíz de la aceptación de Finoya, sin embargo, se hacen patentes su falta de escrúpulos y de cortesía. No repele por su concepción naturalista del amor sino por la bajeza de sus pensamientos. Darino es, en efecto, otro "rompenecios" (Celestina, I: 122) pero, como demostraré, de signo bien distinto a Calisto. Lleva al límite las actitudes mentales y psicológicas de la juventus galana dibujada por Duby (infra, 2.2.11). Tal vez, como su autor, se halle desplazado por el poder paterno y condenado a ritualizar su status para mantener su autoridad.

Desde el inicio se muestra más atento a obtener los favores de su señora que a extasiarse en la dulce contemplación. Sólo

depliega la verborrea sentimental para obtener los favores de su dama, la ayuda de sus criados y hasta la de dios. En el primer encuentro con Finoya declara que "las cosas de amor siempre son desta manera. Como es cosa de herida, luego puede matar, quanto más donde se tira con tanta razón, que es lo que haze las heridas mayores; el contentamiento es lo que hiere, y el pensamiento lo que no dexa sanar" (5). Trata de convencerla de que su amor es verdadero: "no tengas mis palabras por fingidas, que de oy adelante mi gesto será testigo de mi lengua; todo lo que digo con amor probaré con desuentura" (5). A pesar de que piensa que "como tu gracia está acompañiada de discreción, está como fortaleza sin padrastro, que no ay por donde ponerle sitio" (5), se busca dos buenos aliados: dios y sus criados. En su monólogo hace profesión de fe para pedir a dios que lo ayude a salir de su "honda desuentura" (7).

Ejerce su autoridad como amo que paga por unos servicios. A un Renedo apocado por la furia de Finoya le advierte que "obligado eres a no quebrar mi mandato". También establece la jerarquía en el goce: "una vez tomemos la fortaleza, que lo lano a nuestra mano estará de contino. Tengo yo a Fynoya, que las suyas serán vuestras" (36). Y selecciona el momento adecuado para dar recompensas. Darino le dice a Renedo: "¡O buen criado, o astuto servidor, o sabio mensajero!. Gualardónense aora mis seruicios, que despues se guarladonarán los tuyos" (33). El señor sólo aporta un elemento en el plan de conquista, el regalo, "este poco oro labrado" (10).

Su primer monólogo contiene un conato de debate entre las facultades del alma (apetito, razón y voluntad) que va reiterándose despues en cada epístola. En la primera carta lo expresa

mediante la frase, "yo mismo me soy contrario: todo se ha reuelado contra mí"(10); en la segunda, "todo estoy lleno de contrarios" (15), y en la tercera, "¿qué haré yo, triste, que no tengo con qué regirme, y hago mis hechos acertados y no me aprouechan?" (19). Despliega todos los tópicos sentimentales de expresión, la pasión por una mujer donde dios puso toda la perfección, la cárcel de amor, la búsqueda del justo peligro en una gran empresa, el temor a morir desesperado. Pero su actitud es artificial y falsa. La retórica y lenguaje gestual con que comunica la enfermedad psicosomática resultar vacíos. Fijémosnos en un "leit-motiv": la muerte. En el primer diálogo con los criados alardea de estar de acuerdo con el juicio de Petrarca: "Bien dize Petrarcha quel morir es vn salir de presión, y que no es triste syno para los que tienen puestos los vanos cuydados en el lodo deste mundo" (7). En las páginas siguientes, en cambio, la muerte es sólo un buen medio para zafarse del destierro enamorado y aferrarse a la vida. Se transforma en el instrumento ideal para coaccionar a Finoya para que lo salve, "ante que llegue esta carta donde está tu gentil persona avrá ya dexado mi alma al cuerpo, si el alegría de ver que te escribo no alarga la poca vida" (10), y va inextricablemente unida a la idea de gozo, "yo ya veo la casa que a de ser la sepoltura mía" (24). Como el martirio, la disfamia por ser homicida, la acusación de falso juez y el abuso de su fuerza son elementos para chantajear la voluntad remisa de la señora. Estos motivos son lugares comunes de toda la ficción sentimental, pero pocas veces son usados con tal grado de cinismo e hipocresía. Por ejemplo, cuando Finoya alaba el servicio de sus criados, Darino responde, "a mí no me pagarías con todos los tesoros del mundo" (26). Finoya entiende

bien su discurso y le dice, "vencer a vno con sus razones es como matallo con sus armas. Pues tú dizes que no te podría pagar tus seruicios con todos los tesoros, ¿con qué quieres que te pague, con mi persona?" (26). A medida que se acerca al fin deleitable, Darino se torna menos cauto y su discurso más explícito, incluso, en sus retóricas cartas. Así, le dice a Finoya: "tú me mandas que no te sirua; si con la lengua lo mandas, con toda tu persona lo desmandas, porque viéndote tan desigual en todas las cosas que en vna dama se requieren, ¿quién será aquél que quiera ni pueda dexar de servirte?" (30).

En el tercer encuentro las insinuaciones sexuales se multiplican: "Pues si tú supiesses de mi vida, harías que supiesse yo de la tuya, porque verías en mí tantas passiones, que ternías alguna compassión y me darías a conoçer tu conoçimiento" (35)[53]. Finoya entiende sus eufemismos: "No te enrames por ay, que ya sé todo qué es" (35). Su ansiedad de gozo eclosiona antes de ir la primera vez a la cámara de su amada, "ya la sangre me vulle por verme en lo que dizes" (37). Ahora presume de saber todo sobre amores y, cuando llega al fin de su deseo, sobre la condición humana. Tras la distensión pasional, su inseguridad de amante apocado queda lejos y va en aumento su cinismo. Finoya habrá de escuchar la sentenciosa concepción de la vida y del amor de Darino. El amante le reprocha, como ya lo hizo antes Arnalte, que "otras hazen de grado lo que tú hazes por fuerça"(38) y burla de su preocupación por la honra. No entendemos por esto la defensa que hace Ruth H. Webber (1977) del personaje. Según este investigador, Darino está "humanizado hasta tal punto que le preocupan los sufrimientos y el estado de ánimo de Finoya. El quiere que ella experimente el mismo goce que él en vez de ensimismarse en

sus propios sentimientos como Calisto y Leriano" (363-64). Sin embargo, cuando la dama afirma que se matará, Darino le responde burlonamente, "no serás tan fuerte como eso. Dexa estar essas desesperaciones, que asta tres días estarás aconortada. ¿Y crees tú que se puede viuir otramente sin tener amores? Syno que tuuiesses el alma de Cristo no te podrías defender" (40). La ironía alcanza a la atribulada enamorada: "creo que te pena en que te dexo sola. Encubre y disimula asta mañana, que de allí adelante no sentirás nada" (40). Y trata de sanarla dándole un consejo: "di que estás doliente, que muchas lo dizen assí estando desse mesmo mal, o bien" (40). El cierre de oro de su insolencia viene cuando se despide de Finoya: "no siento mucha fatiga. Mas esto mañana lo verás, que si aora me despides con pena, mañana me allegarás con descanso"(41). No menos revelador de su carácter es su concepción de que el amor para dar placer ha de ser comunicado (Celestina, VIII: 212). Como Pánfilo y Calisto, cruelmente ridiculizado por Sempronio, cuenta a sus criados las gracias de que ha disfrutado,

> ¿Cómo podré yo contar a vosotros lo que avemos passado Finoya y yo, syno en conclusión que queda concluydo?. Yo he llegado al cabo de mi desseo. ¡O, qué gentil persona tiene!. Tanto vale lo encubierto como lo descubierto; que suelen en algunas aver faltas secretas, más en ésta, avn está Dios por hazer otra tal (41).

La defensa de su amada ante las acusaciones de ligereza que hacen los criados son débiles. Su tesis aboga por la omnipotencia del amor y la falsedad de los filósofos, tal y como hizo Galterio. Se muestra orgulloso por haber alcanzado más que otros conciudadanos de igual gentileza, y no teme por el cese de la

relación porque "quando pasaren algunos días, que se podría sospechar, entonces son las dissimulaciones" (43).

En el segundo encuentro en la cámara pide perdón a Finoya por "el forçoso y voluntario atreuimiento" (47). Pero es una forma de cortesía que choca con su manera de pensar. Para mitigar la ira de la señora, usa abundantes diminutivos como hacía Celestina, "¡qué cosillas son las de vosotras! ¡Ay, Jesús, amarga tenga la miel! ¡Qué palabrillas! ¿No conoçes que estás mejor que estauas? El mayor placer es pecar mortalmente; los que no gozan desto no tienen descanso" (47). Y neutraliza el sentimiento de culpa de Finoya porque "si tu madre por ser vieja va rezando con sus cuentas, tú por ser moça as de yr tomando deleytes, que ella ya a posado este mesón. No cumple santidades, que todos somos vmanos" (47).

Cuando Nertano impone su castigo, Darino le reprocha que no es un caballero. Pero es la única vez en todo el texto que muestra un signo, aunque no inequívoco, de compasión por Finoya:

> ¿Cómo as podido çufrir el desamor que a mí me tienes, dándome tan poca penitencia en pago de lo que yo he hecho? Y a Finoya, el amor de padre, ¿cómo la puede encarçelar? [...]Acaba ya de matar a mí y de soltar a Finoya; yo pagaré por los dos (49).

Es legítimo preguntarse si pretende salvar a Finoya, o busca la muerte como culmen de su idea de la nobleza de sangre y de la preeminencia varonil.

En la Penitencia falta el durus pater de la comedia elegíaca (Lida, 35), y se aparta de la figura del padre incestuoso o autoritario de la humanística (41). Tampoco sigue el retrato de Pleberio en la Celestina (Lida, 265-66). Es el padre justiciero de la sentimental, "calderoniano", según Lida (482). Recuerda al

padre de la enamorada de Triste delevtación, ese "segundo Nero", que se toma la justicia por su mano para limpiar su honra porque "por el amor de padre no te puedo matar, y por amar la virtud no puedo estar sin castigarte; si castigo no te diera, el coraçón me reuentara. Pues tú as dexado de ser hija, yo dexaré de ser padre" (48). No se lo puede ver desligado de la concepción aristocrática del texto ni del desorden que impera en el mundo.

2.2.8.1-Un apunte sobre la controversia entre misóginos y feministas

En la ficción sentimental es común el debate entre misóginos y femenista para exponer una determinada concepción del mundo y del hombre. El protagonista de la Penitencia se entrega a una pasión desordenada movido por el "aguijón atractivo de delectación" (Breviloquio, 77). Los criados, lejos de reprenderlo por su conducta, apuntalan la fuerza del amor y buscan reconfortarlo con el goce de la mujer amada. Su visión del amor y de la mujer responde a parámetros ascético-cristianos combinados con la teoría naturalista universitaria de tipo festiva. El amor es un placer libidinoso que comporta la degradación del ser humano y, especialmente, del varón. Maniatada su razón, se encamina a la perdición de la virtud y de la fortaleza. Urrea, retomando los postulados del de contemptu mundi expresados por Capellanus, hace derivar de la lujuria los males del mundo. El origen de la falta está en la mujer, presta al goce placentero y al engaño para satisfacerse. Renedo dice que las mujeres "más saben que nosotros en estos casos; con mayor esfuerço los acomenten, y con mejor astucia los remedian" (23). Si lo desama, Angis vuelve al tópico de la loba, "porque ellas nunca escogen lo bueno. Que como son mañosas, tiene vanas vueltas de raposas, que a las vezes las mata

el más ruyn galgo; y los más ciuiles ombres gozan de las más gentiles mugeres, el más ruyn puerco se come la mejor bellota" (29). La más peligrosa es la dama bella y discreta porque emplea el conocimiento para el suave y efímero deleite[54]. Y el experimentado Angis añade que "No le pesará a ella que la veas y le hables y la siruas, que por algo se peina" (13). El amor se plantea, entonces, como una batalla furiosa entre los sexos. Si gana el varón, obtendrá más gloria mientras la mujer queda doblegada e inmersa en la deshonra.

El comportamiento de Darino y el discurso sentencioso de los criados van subrayando todas las tópicas lacras del género femenino. Para probar los juicios remiten a filósofos gentiles y católicos doctores ya manidos en el género sentimental (el Génesis, Diógenes Laercio, Aristóteles, Séneca, Boccaccio, el Tostado, Arcipreste de Talavera, Torrellas). La fuerza del amor es incontrovertible, pero es una pasión nefanda de la que se debe huir. Al igual que Sempronio, los servidores consideran inaudito que se someta "la dignidad del hombre a la imperfeción de la flaca mujer" (Celestina, I: 95) porque "dize el Philósopho que la muger es hombre imperfeto, por donde pueden hazer ante vn yerro que nosotros" (Penitencia, 9). La jocosidad de la obra, como en la comedia humanística, nace de la sátira contra la mujer (Lida, 31-2 y 37-50)[55]. La ironía va saltando a medida que se acciona el mecanismo de la seducción y la mujer juega sus cartas. La dama muestra furia y doblez para no ser descubierta y sólo calla "porque no se sepa avn título tan falso como el tuyo y vn castigo tan ciuil commo el mío" (22). Celestina marcaba ya la diferencia entre las públicas y las escondidas doncellas (VI: 179), y Angis tranquiliza a Darino porque "naturalmente las

mugeres están muy aparejadas ha mudança. Avnque sea tan virtuosa, no a de tomar enojo en ser servida" (12). El alegato misógino está aderezado con los muchos daños ocasionados por las mujeres y los ejemplos señeros: Eva, Cava y Helena. Pero, quizá, la principal diferencia es la capacidad intelectual. Por eso, Angis le advierte a Darino para que "no desmaye tu coraçón varonil, que naturalmente son las mugeres flacas: no tienen el seso tan raygado como los varones; presto hazen vn yerro y presto lo saben remediar" (13-14).

Los virajes de Finoya confirman la concepción masculina y misógina. A las mujeres les agradan las pláticas y las alabanzas, como ya dice saber "por práctica y por teórica" (17) Renedo. Con la autoritas de Séneca y Juvenal, asegura que no tienen medio: "las mugeres o aman ardiendo o aborrecen mortalmente" (18). Cuando Finoya comienza a ceder, la teoría se confirma; las damas son extemosas y es peligroso que anden solas porque "la muger que sola piensa, mal piensa" (33). El pensamiento de Darino no se diferencia del de sus criados. Sólo hace una tibia defensa de Finoya cuando Renedo la acusa de ligereza, "no digas mal de Finoya, que mi señora es por quien yo tengo de perder la vida" (41-42). Y añade un argumento ya tópico, "Dexa hablar en la filosofía natural; todos los filósofos se perdieron. Dios es sobre natura" (42).

Si nos fijamos en los caracteres de Celestina y la Penitencia hay algunas diferencias notables. Melibea dice en su monólogo: "cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad y vergüenza, que siempre como encerrada donzella acostumbré tener" (X: 238). Pero se entrega al "licor de corrupción (X: 241) con voluptuosidad y entusiasmo: "Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo

te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?" (XVIII: 323-24). Y Calisto le responde con su certera frase: "Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas" (XVIII: 324). Melibea no desea una boda convencional: "ni quiero marido, ni quiero padre ni parientes" (XVI: 305) y su desesperación final sobreviene por la pérdida del goce (XVIII: 328)[56]. Finoya es tan hipócrita como Melibea y responde a un modelo educativo bastante similar[57]. Pero hay diferencias notables en la forma de asimilación de la cultura. El saber, como expresa Torrellas en el Grisel y Mirabella, es un bien que está imbricado con el ejercicio de poder. La dama no ha de recibir instrucción intelectual sino normas de conducta. Como en la Triste deleytación, la educación ideal se orienta a la conservación del marido y el gobierno de la casa (Impey, 1986b). Sin embargo, la cultura cortés que interioriza Melibea abona sus deseos de afirmación y la búsqueda por sí misma del placer. Tal vez, Melibea, como les sucedió a Francesca y Paolo Malatesta con las aventuras del Lancelot del Lago (Divina comedia, V), no llegara a las últimas páginas del Grisel y Mirabella.

Finoya es incapaz de gozar de los amores prohibidos por los fuertes remordimientoss (cf. Melibea, XIII). Juega a ser una enamorada cortés pero está cosificada por las normas, las de la propia creación artística y las de la sociedad. Su carácter sigue el planteo de la Galatea del Pamphilus. Finoya, como Galatea, parece que desea casarse (Pamphilus, 133 y 157). Ambas rechazan con virulencia al tercero y amenazan con chillar cuando las presionan sus respectivos amantes (169). Pero también las dos reconocen que "¡la liebre acosada ha caído, como ves, en el

lazo!" (Penitencia, 75). Pánfilo, como Darino, busca el placer y califica de desliz el acto sexual diciendo que no mereció la "furiosa cólera" de la señora. Su conducta, sin embargo, está más motivada por cuanto había otro pretendiente. El final del Pamphilus es dulce al lado del de la Penitencia: la presumible boda final mitiga la cabalgada y las consecuencias de la deshonra.

2.2.9.-Los "donayres de palacio": placer y transgresión

El acelerado derrumbamiento del sistema socio-político e ideológico medieval se percibe en el modo de sentir de los personajes[58]. El amor de Darino es arrollador, decididamente sensual y en exceso violento[59]. Desde el inicio del texto ni Finoya cree en la locura cortés de Darino ni éste confía en la sinceridad de los sentimientos de su amada. Sin embargo, se presentan algunos síntomas de la aegritudo amoris, en especial, en las epístolas. Darino maneja bien la retórica sentimental para seducir a Finoya:

> los cinco sentidos míos, tú los tienes robados [...] Yo guiado por el norte de tu beldad, ¿por qué tengo de leuar mal viaje por la mar de tu gentileza?. ¿Por qué tengo de correr fortuna, pues no a sido mi grado o ventura mala, que gran bien fue para mí el conoscerte?. (19)

Pero se pone en manos de sus criados para conquistarla con las reglas del ars amandi ovidiano y su peculiar depreciación del género femenino[60]. La dependencia de Darino de los consejos de sus servidores llega a extremos insospechados. Un ejemplo de la paridad y comunión entre los tres lo encontramos en la conversación que tiene lugar tras el segundo encuentro. Darino les dice: "visto avéys todo lo passado. Dizen que los sabios por lo presente pueden juzgar lo que estó por venir; ¿qué os pareçe a

vosotros de lo que tratamos?" (26). Renedo aboga por la conveniencia de usar "diligencias y mañas, que, como dize Ouidio, por arte de los remos y velas van las fustas por la mar, por arte son ligeros los carros y carretas, y por arte se a de regir el amor"(8). Hay un decálogo de reglas del "maestro tierno del amor" que pueden sintetizarse en los siguientes puntos:

-Como en el Pamphilus, el "amor ingenioso vence todos los obstáculos" (157).

-La virilidad se usa para el amor y el combate.

-La fortuna sólo ayuda a los osados.

-Si se acosa a una mujer, pronto se satisfará el deseo.

-Todas se creen dignas de ser amadas y no importa mentirles porque todas engañan.

-La tercería.

-Las buenas relaciones con las siervas.

-El secreto, aparentemente guardado por Darino, como cuando le dice a Renedo: "mejor es que vayas tú que otro, porque no vea ella que tantos lo saben y de tantos me fío" (13).

-El empleo de cierta violencia para satisfacer el deseo

El amor cortés y su parafernalia sublimadora de la pasión dejan de tener sentido. Darino, como antes Calisto (VI: 186-87), duda de la posibilidad de poner cerco a la amada ya que "poco aprouechan las fuerças ni las mañas para alcançar lo impossible: la fortaleza que no se puede minar mala es de combatir[..] quanto más lo que yo quiero, que es tan dudoso como medir el çielo a palmos" (8). En Celestina la vieja neutraliza con ironía la queja de Calisto: "cessa ya, señor, esse devanear, que me tienes cansada de escucharte y al cordón, roto de tratarlo" (VI: 187). En la Penitencia, en cambio, sólo la mujer es centro de las

burlas. Los criados y Darino tienen un enemigo al que vencer, Finoya, y el triunfo sólo sobrevendrá a costa de ella, "o, como dize el Filósofo, que no puede venir bien a vno sin que venga mal a otro" (23).

El amor es deseo de ayuntamiento con mujer placentera[61]. En esta concepción, la necesidad de secreto queda desvirtuada porque, según Renedo, "como tú, señor, sabes, en estos casos de amores vemos acaeçer ya cosas tan comunes y públicas, que ya no se estima nada" (18). Darino, al igual que Euríalo, Calisto y, después, Berintho, huelga de comunicar su pasión y de que haya testigos de su gloria. El amor no es una vía de perfección espiritual porque las virtudes son consustanciales al varón noble. Los criados se encargan de apostillar, una y otra vez, la alta categoría social de Darino frente al carácter flaco y voluptuoso de la mujer[62]. El deseo responde a una concepción naturalista aún más alienante para la mujer que la se hallaba en la ficción sentimental (Rodríguez-Puértolas, 1982: 138 y Martínez Jiménez y Muñoz Marquina, 1982: 38-39). El "¿Ya todos amamos?" (VIII: 213) de Sempronio apuntala ese sentido del placer. Los servidores de Darino gozan de los "retraydos deleytes" con las criadas de Finoya sin que medie conquista, se dan como un hecho que nace de la superioridad del género masculino y la inmundicia del femenino.

La máxima de <u>omnia vincit amor</u> se convierte en motor de vida, sin importar la virtud y la norma social. Darino reitera las palabras de Lucrecia, la natura del hombre está donde encuentra su placer. Y, sobre todo, de la vieja Celestina: Dios ordenó que amarámos y éste no pudo hacer cosa mala. El pecado, por tanto, es no amar. Darino vuelve a repetir la teoría sobre los diferentes

papeles que corresponden a la juventud y la vejez. Lo mismo sucede en el Pamphilus (103 y 163), en la Historia y en Celestina. La alcahueta dice a Alisa: "Dios la dexe gozar su noble y florida moçedad, que es [el] tiempo en que más plazeres y mayores deleytes se alcançarán" (IV: 154). El protagonista de la Penitencia no es menos contenido en sus declaraciones. En la última cita con Finoya, le explica que

> las personas que no son negociadoras no son estimadas; assí como los mercaderes en adquirir haziendas, las damas en procurar plazeres. Y aora mientras que eres moça, que después viene la actoridad y las celimonias; que assí como ay diferencia en las edades, la a de aver en las condiciones. (47)

Además, "yerras en tener fatiga de lo que es plazer" (48). Pero, para gozar con plenitud es necesario el encubrimiento, "no temas, señora; ora tú para las cosas de encubrillo, yo para esso y para el esfuerço" (35). Lejos de Calisto, cuando ya "resfriado, agora que está elada la sangre que ayer hervía" (XIV: 288), se queja del "breve deleyte mundano" (288), Darino reafirma su derecho al goce.

Un dato más que diferencia a la Penitencia de toda la ficción sentimental es la consumación sexual usando de la "grata violencia" (Ars, 65-66). Venus aconsejó a Pánfilo la conveniencia de emplear cierta violencia para la conquista (95, 99 y 101). E, incluso, la alcahueta lo impele a la acción diciéndole, "muestra tu hombría" (151). La precipitación de Pánfilo se debe al próximo de matrimonio de Dorotea con otro hombre y sus escrúpulos por "violar un legítimo matrimonio" (141). En cambio, la conducta de Darino es inmotivada. Sólo se explica por lo que expresó Calisto: "No es cosa más propicica del que ama que la impaciencia" (III:

138). Aun más llamativo es que en la Penitencia no exista ningún signo de delirio sexual mutuo que justifique la violencia para vencer los temores de la doncella[63]. Mas hay que ser cautos porque la perspectiva masculina que domina el texto y la esquemática presentación de Finoya impiden una apreciación exacta de su personalidad. Darino entra en la cámara dispuesto a aplicar el consejo de Renedo, "so color de hablar, si vieres manera, haz como ombre" (37. Subrayado mío). Esta posible dualidad entre lo que oímos y lo que realmente sucede en la cámara vuelve a aparecer cuando están consumando el placer. Finoya se resiste, aunque, al mismo tiempo, exclama: "¡Ay, ay, ay!. Acaba de matarme" (38). De cualquier forma, no existe un amor placentero y pleno como el de Calisto y Melibea. Falta un preludio que muestre los deseos mutuos de unión, como cuando Melibea maldice las puertas y cerrojos que no pueden franquear sus "flacas fuerças" (XII: 262). Falta, asimismo, la vehemente pasión con que la doncella busca el amor. Melibea dice: "señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que hazes con tu visitación incomparable merced" (XVIII: 324). En definitiva, mientras Finoya no desea amores escondidos, Melibea busca su propio goce fuera de los lazos matrimoniales. La desesperación de cada una obedece a causas distintas. Melibea se suicida al perder el placer; Finoya se derrumba con el deleite del amor deshonroso, y siente alivio al asumir la penitencia.

2.2.10.-Sobre el amor, el pecado y la condena

La advertencia de Pármeno a Calisto, "la pena causará perder tu cuerpo y el alma y hazienda" (II: 123), sólo se materializa a medias en la Penitencia. Menedemo acaba la Thebaida con un discurso, sustentado en la historia de la religión, sobre las

edades de la humanidad. La sexta se produce tras la venida del Mesías (Canet, 1986: 12-13). La novedad del mensaje evangélico radica en la posibilidad de perdón de los pecados, puesto que los hombres "poniéndonos a los pies del sacerdote y manifestando nuestros pecados claramente quedamos assueltos y libres de las penas del infierno" (67). Darino usa a su antojo de esta gracia y misericordia divina para hacer su entera voluntad. Para consolar a Finoya le dice: "Dios sólo fue el que no pecó, que nossotros caemos y leuantamos, y despues Dios nos perdona, pues que lleuamos cruz en la frente"(39). Le advierte que no vale de nada guardarse porque, incluso, en el monasterio "pasarás peligro" (39). Y como guinda trae a colación ejemplos de famosos pecadores: Séneca, Salomón y Virgilio, ya que "todos papas, emperadores y reyes, gente de yglesia y del mundo, an pecado en esto más que en otro[...] ninguno se pierde syno por deseperado" (40).

La reforma eclesiástica que instituyó el sacramento de la penitencia es, al final, un medio más para legitimar su viva sexualidad. La teoría redentorista de Darino falsea el acto virtuoso del dolor por la falta y el posterior arrepentimiento. Desoye los consejos de Renedo sobre el uso de la discreción y asume el peligro y el pecado. Ya en el inicio dice: "dáme acá el cauallo; vamos a la batalla, que mi lengua ha de ser mis armas, y mi aduersario es lo que yo leuo comigo" (24). Entiende la pasión como una falta contra dios, pero confía en el perdón de la iglesia (6-7). Sin embargo, como Calisto, se niega a llamar yerro "a aquello que por los santos de Dios me fue concedido" (XII: 263) y se revela contra la pena impuesta.

Ni los enamorados ni los criados ni Nertano son personajes moralmente íntegros. Las severa penitencia impuesta por el padre

de Finoya aboca a los enamorados a una expiación y mortificación perpetuas, sin posibilidad de absolución. Aplica el castigo en la intimidad del hogar y guiado por una necesidad social, en ningún caso ética. La penitencia es una forma de lavar su honra herida y salvaguardar su linaje. El honor deja de ser una virtud para convertirse en pura opinión y fama[64]. Nada más alejado de la doctrina estoica de Petrarca donde el mal moral produce dolor y daño, *pero nunca infamia*[65]. *Como el padre de Mirabella*, Nertano lleva a la practica un ley obsoleta que choca con la realidad y las necesidades del tiempo concreto. Parece que no conoce todavía que Madona Felipe modificó esas leyes que castigan a las "cuitadas mujeres" (Decamerón, VI, 7: 327). La complejidad de la figura paterna en el Grisel y Mirabella es mayor, pero el fin es idéntico: la conservación del poder heredado y el prestigio mediante el castigo. Nertano se arroga la jurisdicción criminal para evitar la anarquía en su linaje y, tal vez, conservar sus posesiones familiares. No da muerte a Finoya "porque el coraçón no me lo a çufrido" (48) ni a Darino "porque penéys más" (48). Pero, difundirá que

> Finoya mi hija es muerta, y assí le haremos las onrras. Y de Darino se dirá que se a ydo al cabo del mundo: vnos creerán que por veer tierras, otors que de desesperado se a ydo por la muerte de mi hija, que ya sabían que la quería (49).

Atento a la fama, revalida el orden partriarcal. Como dice Maravall (1979: 13-112) y Chauchadis (1984: 75-87 y 111-29), el honor se acentúa cuando se ve amenazado el orden, y va de la mano del endurecimiento del modelo señorial y la extensión de la violencia privada[66]. El secreto para llevar a cabo la sentencia revela, asimismo, que nos hallamos ante la honra como problema

social. Pone de relieve lo anacrónico de esta forma de castigo. Beceiro y Córdoba de la Llave consideran, a pesar de los pocos datos existentes, "que a finales de la Edad Media el castigo privado de los agravios fue siendo progresivamente sustituido por el recurso a la autoridad pública o por formas intermedias" (371). Darino no parece entender la pena y pregunta airado a Nertano:

> ¿En qué batalla me as vençido, que me tienes encarçelado, que tan libre me as dexado según lo que he cometido, y que tan atado me tienes, según lo que merezco?[...]No vses de justicia de yglesia, que es misericordia que no mata a nadi. (49)

Su discurso pone sobre el tapete la crueldad con que se conduce este 'tercer Nero', sobre todo, porque ha sabido herir a Darino allí donde más le duele: en su autoestima aristocrática. El combate de generosidad no demuestra sólo que "a literary or fantasy not to be regarded as applicable to real life" (Drysdall, 1985a: 26). Hay otras claves para su análisis. Darino expresa que "no merezco yo más mal del que yo me doy. Yo mismo hize el yerro, yo propio me doy el pago; de mí solo a salido el pecado y la penitencia" (24). Pero la autosuficiencia se matiza con el comento de Finoya, preludio del castigo sordo impuesto por Nertano:

> Tú eres el mayor enemigo que yo tengo, porque vienes encubierto, y el daño que se haze secreto es mayor quel público; que por esso dizen que mereçe más muerte el que mata con yeruas que el mata con cuchillo, por ser más secreto, que no se pueden assí guardar (25).

Si Darino se revela contra la penitencia es porque

> los hombres de gran coraçón, más huelgan con la muerte que con

la triste vida [...] Y cierto bien dizen que muchas vezes la vida es peor que la muerte, que por pena de algún caso no dan sentencia de muerte y ponen en cárçel perpetua, que querría el tal más morir; quanto más yo, que mi perpetua cárçel es tal que, cabe ella, todas las otras son casas de deleyte (18)

Nertano no juzga a Darino según su alto rango, sino de acuerdo a su falta. Le niega, incluso, la posibilidad de morir trágicamente usando "achaque de yglesia"[67]. Darino juega con los sentidos de la muerte durante todo el texto. Al inicio formula la idea petrarquista de la muerte como fin deseable para los que no se enfangan en el lodo de la vida (7). En realidad, la idea de suicidio será un medio de coacción de la señora. Renedo, por ejemplo, trata de ablandar a la doncella con estas palabras, "más quisiera que me mandaras matar con cuchillo que con tus palabras, de tal manera por mí temidas que podrá ser no llegar biuo donde mi amo Darino me espera" (11-12). Además, la pervivencia en el dolor es la forma por excelencia de expresión del alma noble, arrojada y virtuosa. Darino declara: "No tengo mayor enemigo que yo mismo; soy tan desuenturado que avn la muerte no me quiere" (15). La sentencia de Nertano envilece la dignidad de Darino y pone de manifiesto que las "mil muertes" son sólo un motivo poético. Lo condena a vivir en una cárcel real cuando ya estaba liberándose y le quita la posibilidad de una muerte gloriosa por las armas. Finoya, en cambio, acepta la "miserable sentencia" y se autoinculpa por "maluada" (49). Reafirma, así, que el yerro es de la mujer que acepta los amores ilícitos para ensuciar su "limpia persona" (16)[68].

Como en el Grisel y Mirabella, en la obra de Urrea se advierte sobre los desastres del amor y se aplica otra variante de la ley

de Escocia, esta vez, en el ámbito familiar. A los amantes sólo les resta la posibilidad de dignificar la pena y, tal vez, la naturaleza real del amor con las letras e invenciones. La letra de Finoya explica que su castigo procede de haber tomado el placer por sí, y en la torre se aclara que no mereció tal castigo. Darino va encadenado y cumple en la realidad, la pena de la cárcel alegórica (Boase, 1989). Al igual que en Grise y Mirabella, la ley no se ajusta "a las características de la situación particular sino al revés" (Checa, 1987-88: 373).

2.2.11.-Signos de crisis e involución. El "mundo al revés"

María Rosa Lida afirma que no existe rebeldía contra la ley social en ninguna imitación y, en concreto, en la Penitencia sólo aparece un moralismo mitigado (308 y 460). Por su parte, Hathaway (1990: xxvi-xxviii) piensa que la obra es un tributo a la Celestina, y cuestiona el código cortés desde la condición de noble segundón del autor. Jesús Gómez (1990c: 14-15) también considera que Urrea, tomando como base la ficción sentimental, hace una crítica de las artes de amores, pero deja, al mismo tiempo, intactos los valores caballerescos. Vamos a puntualizar estas afirmaciones.

Pedro Manuel de Urrea abre su prólogo diciendo que "no se mire lo que la obra dize, syno el fin que lieva, que es seruir a vuestra señoría, cuya vida guarde Dios por largos tiempos" (4). La Penitencia es algo más que un acto de servicio a la condesa de Aranda. Como en la comedia humanística, la lección nace del contraste y de la parodia.

En la obra aparecen al desnudo las desviaciones sobre las reglas socio-políticas y éticas vigentes en el período bajomedieval. La relación amorosa al "estylo de Terencio" (3) sirve de

núcleo para expresar la falta de homogeneidad de los valores en curso y la subjetivización de las normas[69]. Jorge Checa (1987-88) registra las "contradicciones y desajustes" (369) que afectan a la construcción artística del Grisel y Mirabella y a su autor. Instituciones y normas son incapaces de responder a dos problemáticas: la rebeldía ante la autoridad y la violencia[70]. Pero, sobre todo, el "Grisel es un libro inquietante, pues no alberga, en cuanto a su efectos, ninguna enseñanza tranquilizadora" (377). Esto se debe a "una crisis cultural e histórica que rebasa, y termina diluyendo, la efectividad de un hipotético didactismo" (370). Tales asertos afectan a la practica totalidad de obras que integran el corpus sentimental, tal y como voy demostrando. Es un género surgido en una época de cambio y, por tanto, de confusión y corrimiento de valores y normas. También la Penitencia presenta un mundo desconcertante, sin regla, y hostil para sus habitantes. El autor, como todos los escritores de la ficción sentimental, adopta una posición retrógrada ante el proceso de cambio de la realidad. Exacerba los rasgos distintivos de la nobleza feudal y cortesana y, tras cuestionarlos, protege los intereses de clase y su subcultura nobiliaria[71].

La vida, como en la Celestina, aparece como una contienda. Dios y la ley están ausentes, o plenamente subjetivizados[72]. El pragmatismo y egoísmo de los criados y el señor, todos desplazados de su función social, son fundamentales para apreciar la crisis. No menos significativo es el carácter brutal de Nertano y la flojera ética de Finoya, presa de sus propias contradicciones.

El tópico del mundo al revés, broche final de la Celestina (XXI: 338), sirve para demostrar lo que acabo de exponer. El extrañamiento del hombre en un mundo adverso lo conduce a cometer

continuos desatinos (L'image du Monde 1979 y Maravall, 1975: 307-351). El carpe diem, tan cantado por Celestina y despues por Darino, no es sino un engaño cuando la razón humana duerme. Las cortapisas al goce proceden, básicamente, de la cultura cristiana y del neoestoicismo. Una aserción importante de esta última filosofía se convierte en un tópico de la ficción sentimental y la Celestina. Sempronio lo expresa con bastante buen tino: "Oydolo avía dezir y por speriencia lo veo, nunca venir plazer sin contraria çoçobra en esta triste vida" (VIII: 215). Cualquier deleite en la existencia es un espejismo que reconfirma, como decía Pleberio, que vivimos in hac lachrymarum valle (XXI: 343). Los usos amorosos fueron considerados en el cuatrocientos y quinientos como detonantes y expresión máxima de la descomposición socio-cultural y ética. El pesimismo y acritud con que concluye la Penitencia es parangonable al que presenta la Celestina (Maravall, 1981: 98-117 y Van Beysterveldt, 1975). Castro acierta al decir que la Celestina se alza contra el mundo ideal representado en la literatura. Goce y desastre van unidos, como van unidos devoción y pecado. Logrado el galardón se precipita el castigo y, como antes Piccolomini, Urrea avisa a los mozuelos sobre el carácter destructivo de la pasión.

La visión pesimista no sólo afecta a la relación sentimental sino, lo que es aún peor, a la concepción del hombre. El miedo no es sólo una forma de impedir el goce, sino de impedir la transgresión de principios tradicionales de índole religiosa, ética y civil. No sólo el cierre de la Penitencia es medieval, como afirmaba Rodríguez Puértolas (1982), sino la concepción entera de la obra en su pretensión de dar una respuesta a "la crisis y el estado de descomposición del sistema y de la ideología feudales"

(137). Darino no expresa una forma nueva de concebir la exitencia humana ni el amor. La tradición sapiencial a la que recurre es aún más vieja y mañida que la sentimental. Es un especimen más de lo flora de amantes desalmados que en nombre de la naturaleza buscan su propia satisfacción. Su inclinación al placer resulta una pulsión primitiva y malsana. El deleite de Darino nace del mismo sentimiento de pecado, de posesión de lo prohibido, y sojuzgamiento destructivo del otro. El desorden del mundo halla su cifra en la dislocación interna, "todo estoy lleno de contrarios; lo que pareçe bien me es mal, y lo malo bueno [..] En todas las cosas hallo desorden; nada viene que convenga" (15). El individuo no se siente responsable de sus actos y, por tanto, no puede asumir la pena moral. Las únicas normas claras que imperan es el egoísmo privado y la satisfacción individual. La tercera senda por la que encamina el protagonista del Siervo es una vía ideal que no halla espacio en la realidad. Al hablar de Petrarca, Gilman expresó que "el individuo dividido entre sentimientos y conclusiones racionales, tiende a considerar desunido y anárquico el mundo, y percibido ahora de este modo tiende a sumir al espíritu en la más profunda duda y confusión" (262). La clave del desorden, como en el Canto a la naturaleza de Lille, hay que buscarlo en la inversión humana de los planes de la naturaleza. El hombre, al entregarse al placer, desobedece los planes naturales y divinos. El neoestoicismo de la Penitencia es una filosofía que funciona como superestructura en el texto es inviable en la práctica. El hombre que se entrega al amor carece de razón y, consecuentemente, de virtud, de juicio para la elección de lo bueno. Esta situación se agrava cuando la lujuria de la mujer no puede ser contenida por la educación. No sólo se entregan al

placer con iguales, sino aún con civiles y llevan a la corrupción a la humanidad. El placer, entendido única y exclusivamente como promiscuidad sexual, es el origen de todos los males. La obra destruye el carpe diem y, como contrapartida, ofrece un mensaje catastrofista. Renedo explica a Darino el porqué de la imperfección y corrupción del mundo,

> ¿Por qué piensas que es el mundo tan malo, sino porque no son todos hijos de quien dizen que son sus padres?. Y como están hechos en pecado mortal, sale la gente tan mala. ¡O quántos ay que hablan en las calles con sus padres y no los conoçen!. Dize y manda Dios que el marido y la muger sean dos personas en vna carne, ¡y la vezes son más de diez!. Todo va a río buelto; quien quiere pescar, caça. No te ponga temor ninguna cosa, que ya las cosas de virtud no pareçen; con Dios subieron al cielo. Todos somos tan malos que ya es el fin del mundo, ya es naçido el Antechristo. Todos somos tan peruersos que Dios de muy enojado exhará huego del çielo y acabará esta flaca vmanidad. Mayormente en estas cosas de amores, no quiero dezir lo que siento. (29)

Los pecados de la carne atentan contra dios y la estabilidad de las estructuras sociales. Frente al vicio 'natural' se ponen barreras. Pero la sanción del jefe del clan y la autoinculpación de Finoya no creo que conduzcan a una "harmonious resolution" (Grieve, [1983: 94]).

Otro hito dentro del proceso de robustecimiento natural de la "refeudalización" se halla en el reforzamiento de los lazos vasalláticos. Pensemos que entre 1475 y 1530 se produce "el culmen del status económico y social de la nobleza titulada, pero también el principio de su decadencia" (Beceiro-Córdoba de la

Llave, 1990: 89). Cuando la preeminencia nobiliaria se cuestiona, los signos de poder se multiplican (supra, I, 1.4.2.4 y II, 2.1.4.2). En la Penitencia, tal vez, puede hablarse de un elemento que agrava esta situación, el puesto de noble segundón de su autor. Darino parece responder al patrón de comportamiento de esa nobleza pendenciera y galante que, apartados del poder fáctico, buscan las aventuras galantes y la guerra (Duby, 1980: 132-47). Su corazón de caballero es fuerte para luchar contra la ventura y capaz de abordar el "justo peligro" (5). Darino es digno de todo por su sangre y su función social, "mereçes tanto y más de lo que desseas" (8), le dice Renedo. E, incluso, su mando sobre los criados, como el sistema jerárquico medieval, se sustenta en los ordenamientos religiosos. Darino expresa a sus criados que "Adam no pecó porque comió la maçana, que el fruto dulce era, mas pecó porque quebró el mandamiento de Dios" (11-12). Esta estratificación social se traslada al ámbito de las relaciones sexuales. Angis expresa la asunción de cada uno de sus papeles: "Y vaya por recta línea como la erencia: si el señor con la señora, los seruidores con las donzellas, porque mejor nos encumbramos" (36)[73]. Tal apuntalamiento de la estratificación social contrarrestra la falta de meta de la aristocracia (Stone, 1976). Angis se explaya hablando de esa función guerrera que monopolizaba la nobleza desde el siglo XIII:

> Al cauallero tan natural es la guerra. Mira que el sosiego es vicio [...] Mucho mejor las armas que los brocados, los quales se gastan más cauallerosamente en los campos batallando que en los destrados diziendo donayres. No an de ser los ombres todo en burlas, que se avezan a çufrir injurias, mas las más vezes vestidos de fieltro y de cuero, y morir en el campo y no en la

cama, lleuar la barba creçida, porque en todas las cosas que el ombre se puede apartar de pareçer muger, es razón que lo haga. (27)

Pero Darino sabe que el ingenio ya no se aplica en actos guerreros porque "estando todo en paz y en sosiego, mal podré yo ser batallador" (28). Es una verdad a medias. Si bien se concluyó el siglo con la pacificación del territorio peninsular, las campañas militares siguieron en Italia, América, el reino navarro y en la costa norteafricana. A esto se sumó la muerte de Isabel (1504) y un conflictivo período de regencias que volvió a traer a primer plano el cariz bandálico de la aristocracia. Lo que se esconde tras la afirmación de Darino es la conciencia de que la rancia idea de aristocracia guerrera ha perdido su función y el carro de la historia. Darino advierte que, tal vez, se dedique a algo que es propio de su clase: "Verdad es que dizes bien que yo por mí mismo podría exercitar las armas; todo se podrá hazer" (28), pero lo postpone. Ahora, como dice Renedo, hay que "vsar del exérçito de la guerra como de los donayres del palacio" (28).

Para la armonía entre Darino y sus criados, esa clase ociosa subalterna de la que habló Maravall (1981: 79-97), resulta revelador que

> La aspiración de todo criado que se encuentre entre los guerreros habituales de la casa o entre los que desempeñan cargos administrativos en ella es convertirse en cabeza de su propio linaje y señorío y formar una casa propia y autónoma, desgajada de la de su amo y señor. En definitiva, tienen el mismo objetivo que los segundones de los linajes importantes. (Beceiro y Córdoba de la LLave, 337)

La sangre es un factor diferenciador importante y aún más lo es

la paga de un salario. Darino se encarga de hacerle notar este matiz a Finoya y despues a sus criados, "siempre he yo conoçido en vosotros muchos seruicios sin que yo os e mandado hazer, que estos son los que más se agradeçen, y por esto doy por bien empleados los dineros que por vosotros e gastado" (9). Nada más alejado del ciego comento de Melibea a Calisto: "bien empleado es el pan que tan esforçados servientes comen" (XI: 265). Pero el dinero también hace acto de presencia en la relación de pareja. Finoya rechaza burlonamente su servicio porque "yo no tengo de tener otros seruidores syno aquéllos que mi padre tiene pagados" (25). Darino le responde que "a essos pagas con dinero, y a mí no me pagarías con todos los tesoros del mundo" (25-26). Este planteo rebaja el amor a una suerte de trato mercantil, como ya lo hizo Grisel. Darino ofrece su corazón para obtener una ganancia, una recompensa. Angis, incluso, habla del valor del dinero para realizar la estrategia amorosa,

> Ya ay otras mañas, que es por dinero, porquel dinero haze hazer muchas cosas; por él se vençen muchas batallas con gentil gente, y otras vezes ninguna gente[...] Algunas mugeres an sido por interesse deçebidas, mas Finoya no es de poner en el número déstas; con cartas, es mi pareçer, se deue porfiar, porque es más gala que el interesse. (27)

Esta forma exquisita de conquista no evita que Renedo envíe oro labrado a su señora y que ella corresponda enviándole "otra cosa" de igual cantidad (16). Los obsequios son una forma de ganar voluntades y de hacerse querer, como Cristerno con sus silvestrinas y Doña Juliana con las ricas rosquillas.

2.2.12.-<u>Conclusiones</u>

La comedia elegíaca y humanística, surgidas del estudio escolar

de las obras de Plauto y Terencio, tuvo su representación más aplaudida en el Pamphilus de Amore (ca. 1180-1200). La Penitencia debe su estructura artística y técnicas a la comedia humanística, reformulada por la Celestina, y, en menor medida, a la ficción sentimental. El amor sentimental, como código artístico que conlleva un mecanismo compensatorio de la realidad, se desquebraja. Pero Urrea tampoco ofrece una forma alternativa de entendimiento del amor y del hombre. Echa mano del tratadismo misógino y naturalista universitario para parodiar el discurso amatorio cortés y, al mismo tiempo, ironizar las "artes de amores" de las que se sirven los jóvenes para justificar todas sus acciones. El tratamiento de la pasión, las actitudes psicológicas y sociales de los personajes, la fuerte jerarquización social y el topos del mundo al revés son algunos signos que evidencian el desasosiego de una etapa de cambios profundos. Los personajes han quedado sin convicciones capaces de sustentar sus vidas, y socavan con su visión los fundamentos sociales y éticos del mundo cristiano bajomedieval. El castigo final de Nertano logra esconder la deshonra, pero no subsana las raíces de las que nace la transgresión.

NOTAS

1.Cito el texto por la edición de Robert L. Hathaway (1990).

2.Edición de Severin (1990).

3.Aurora Egido (1991) se equivoca al decir que Don Pedro "llegó a ser Conde de Aranda en 1508" (218). Precisamente, su condición de noble segundón será un factor de primer orden para entender su personalidad.

4.Cancionero (Logroño: Arnau Guillén de Brocar, 1513) y Cancionero de todas las obras de don Pedro Manuel de Urrea, nueuamente añadido (Toledo: Juan de Villatirán, 1516). Tenemos la edición de Martín Villa (1878).

5.Sobre las ideas educativas de la época entre los cuadros dirigentes, véase Lawrance (1979).

6.Tal conexión reformula la tesis de Pedro M. Cátedra (1983: 25-33). Es probable que don Pedro influyera en la primera fase de desarrollo de la ficción sentimental. Mas, a raíz de los estudios biográficos de Gwara (1988a) y Parrilla (1985a: clii-clxxx y 1989), Flores se sitúa fuera del marco aragonés. Se confirma, en cambio, que este escritor era "más viejo de lo que se creía" (Cátedra, 69).

7.Para la relación entre el quinientos valenciano y la Penitencia, Canet (1984 y 1989).

8.Hay dos errores en este estudio que considero bastante graves: la creencia de que el padre de Finoya es un rey y el supuesto "final narrativo" (363).

9.Hay varias obras donde se puede apreciar la influencia directa de Celestina: la Cuestión, el híbrido e incompleto Tratado de amores (Parrilla, 1985b y 1988a), el Tratado notable y el Proceso (Huerta Calvo, 1989 y [1989]). Véase el planteo global que realiza Rohland (1986: 73-76).

10.La controversia en torno al género de la Celestina puede sintetizarse en tres posturas: Stephen Gilman (1982: 303-09, y 337-48) la considera "agenérica", a mitad de camino entre el drama y la novela. Lida de Malkiel (1970: cap. 1) y Ruiz Ramón (1981: 57-60) la adscriben a la comedia humanística o elegíaca (italiana). Un estudio actual, el de Charles Fraker (1990), clarifica sus débitos con la comedia terenciana a partir de su comentador medieval: Donatus, y con la comedia humanística. Deyermond (1979: 301-02, 308-13), Severin (1984a y 1990: 16-17 y 25-39) y Ferreras (1987: 13-15) ven en la Celestina la primera muestra de la novela moderna.

11.Pedro Manuel Ximénez de Urrea escribió una Egloga de Calisto y Melibea para versificar parte del primer auto de la Celestina (Hathaway, 1978: 314-30 y 1990: xv-xvi).

12.Puede leerse el extracto de Cocozzella (1989-90). Resulta relevante que subraye el empleo del término auto de amores en la Triste deleytación, y su interés por una obra bilingüe, La noche, dirigida a Joana Cardona.

13.María Rosa Lida discute el desafortunado marbete de Webber y el de "novela dialogada" o "dramática" (54 y 57). Para completar esta debatida cuestión, vid. Heugas (1973: 303-17) y Bataillon (1961: 77-78).

14.No tenemos más que pensar en las fuentes literarias de la carta de amores y la tercería para lograr el amor. Y, tal vez, recordar que los impresores entremezclan los géneros. En la edición de 1512 de la Historia de Piccolomini, en la de 1514 de Penitencia y en la Coplas y cartas aparecen grabados de la Celestina.

15.Sobre el carácter teatral o semiteatral de estas obras pueden consultarse los trabajos de Asensio (1950: xxxiv-xxxv) y Surtz (1979: 170-72).

16.Sólo tenemos un autor de la alta aristocracia: don Pedro de Portugal; el resto parecen pertenecer a esa nobleza segundona, militar o/y cortesana, al servicio de grandes señores o de la corona, que originará no pocas innovaciones sobre lo recibido.

17.Fraker (1990: 23-66) analiza con brillantez lo que se entendía por "comedia" en la época y, concretamente, por "terenciana obra".

18.Lida (1970: 241) y Russell (1978: 225-26).

19.Son interesantes los artículos de Lawrance (1986) y de Russell (1978).

20.María Eugenia Lacarra (1990: 22-41). Mi agradecimiento a esta investigadora por haberme regalado un ejemplar de su clarificador trabajo.

21.Vigier (1984: 244-45) hace un buen esbozo de la construcción de la Penitencia. Hay tres tipo de módulos: A)Módulo A: escena entre Darino y sus criados; carta de Darino a Finoya; envío de la carta con Renedo. B)Módulo B: respuesta de Finoya. C)Módulo C: escena de Darino y sus criados; escena de Darino y Finoya. La construcción es la que sigue:

-Nacimiento del amor (entrevista de la pareja y soliloquio de Darino)

-Módulo A (carta rasgada); módulo B; módulo B; módulo C (entrevista a distancia: escena de "reja"); módulo B; módulo C (escena de "reja"); módulo C (consumación); módulo C (segunda unión física, interrumpida por Nertano, padre de Finoya)

-Desenlace: discurso de Nertano; combate de generosidad; y castigo de los enamorados.

22.Para la sinonimia entre acto y "cena", vid. Andrieu (1954), Guazzelli (1971: 58-59) y Heugas (1973: 117-81). Gilman (1982: 143-167 y 183-85) entiende los actos como "situaciones dialógicas" que desenvuelven la acción. Un estudio reciente marca nuevas

vías de análisis del "auto de amores" (Cocozzella, 1989-90).

23.Para la Celestina, Gilman (1982: 143-86), Lida (1970: 12-261), Dunn (1975: cap. 7) y Sanz Ayán (1985).

24.En el Proceso analizaré la seducción de la sierva negra por el fiel amante (2.8.10 y 2.8.11).

25.Sobre la influencia de Lucas Fernández y Juan del Encina, vid. Hathaway (1990: xv-xvi). El empleo de las pullas en el caso de Urrea está bien estudiado por Crawford (1915), Asensio (1950: 59-60) y Egido (1991: 236 y n. 23).

26.Cf. Gómez (1990c: 12).

27.Bataillon (1961: 78-87) habla del empleo del tuteo, el diálogo, en especial, cómico y vivaz, y el aparte en la Celestina. Para las imitaciones, Heugas (1973: 183-231).

28.Vid. el estudio de los personajes de Celestina realizado por Bataillon (1961: 78-87).

29.La mixtura entre ambas formas literarias en el humanismo es de sobra conocido. Piénsese en Antonio de Eslava y Poliziano.

30.Edición de Creixell Vidal-Quadras (1985). Sobre esta cuestión, I: 97 y 117-21.

31.El ambiente cultural que propició el resurgimiento de este tipo de poesía está estudiado por Lawrance (1979 y 1981) y Boase (1981a).

32.Del gusto por tales formas refinadas nos habla René Bertaut de la Grise, traductor francés que, amén de engrosar el texto con pasajes del Grisel y cambiar el final trágico, triplicó las invenciones echando mano de la Cuestión (Drysdall, 1985a: 473-87 y 1985b: 23-31 y Rico, 1990b: 210-11).

33.Heugas (1973: 283-301) dedica un apartado a las cartas de amor, presentes en numerosas imitaciones (Segunda Celestina y Tercera Celestina, Policiana).

34.Joly (1985) observa la difusión de este esquema en las cartas de amor rufianescas.

35.La ironía está presente en el caso de Lucrecia que, tras cocear a la alcahueta, recompone la carta; o en la señora de Lucena que coge la epístola del rellano de la escalera y la lee en soledad.

36.Hay una rica imaginería de animales en Celestina (Shipley, 1982).

37.Consúltese Heugas (1973: 233-55).

38.Aunque, en general, las referencias espacio-temporales de la ficción sentimental son escuetas, no todas las obras se limitan a presentar un espacio simbólico: el de la imaginación enamorada.

Hay textos donde se forja un modelo de realidad para superarla con los cauces de la creación literaria, como en la Cuestión y el Tratado notable. E incluso la historia sentimental tiene lugar dentro de un marco ciudadano concreto y vital, como en la Historia, la Fiammetta, Triste deleytación y el Proceso. Vid. infra, II, 2.7.6 y 2.8.9; III, 1.5 y 2.1.

39.Hay un artículo en prensa que aportará, seguro, nuevas claves de análisis. Se trata de "La dama en la ventana y el galán en la cama: sobre la teatralidad de algunos diálogos de Cancionero" de Sirera.

40.Para la Celestina, vid. Lida (1970: 167-88).

41.Lida (1970: 104) alude a la tradición de los "Pasos oigo".

42.Los trabajos de Shipley (1975), Gilman (1982: 37-94), Kassier (1976) y Taravacci (1983) son excelentes para el análisis estilístico y retórico.

43.Samoná (1953: 169-72 y 197-221) y Fraker (1985: 67-100).

44.No comparto del todo esta afirmación. El Siervo es un ejemplo de la peregrinación simbólica del hombre y la restauración del vínculo divino a cambio de la exclusión del amor terrenal. Para ver el simbolismo de la "nave de seguridad" y su larga tradición medieval, Egido (1991: 222-28).

45.Los personajes de Celestina están analizados por Lida (1970: 316-728), Gilman (1974: 98-132), Bataillon (1961: 108-200) y Heugas (1973: 355-538).

46.La Penitencia responde al modelo actancial propuesto por Greimas (1973). Vid., al respecto, Forster (1983: 71-88) y Bal (1987: 33-44 y 87-100).

47.Edición de Moreno Cartelle (1987).

48.De la misma opinión es Ruth H. Webber (1977: 363-64).

49.Mª Eugenia Lacarra (1989b) comenta que "el problema de Melibea es que ella misma es víctima de su coquetería y malicia, las cuales han revelado su falta de discreción, su imprudencia y su carácter apasionado" (15) desde el primer acto.

50.Para estos aspectos del amor, consúltese Cátedra (1989: 57-112).

51.Heugas (1973: 355-407) pone de relieve la relación entre comportamiento de la doncella y misoginismo.

52.En este sentido se hallan los estudios de Van Beysterveldt (1975: 90-116) y Ayllón (1965) sobre Calisto.

53.Whinnom (1981: 34-46 y 63-72 y 1982d) analiza los eufemismos y dobles sentidos. Puede verse, asimismo, el estudio de McPherson (1984).

54.La misma inconveniencia de enamorarse de un hermosa mujer la expresa el protagonista del Tratado de cómo al hombre es necesario amar (61).

55.Severin (1978-79 y 1984b) ha tratado los rasgos humorísticos de la Celestina.

56.Vid. el estudio de Deyermond (1985).

57.El carácter arrebatado y pasional de Melibea está bien analizado por McPheeters (1985: 7-19).

58.Es interesante consultar para el conocimiento de la época la obra de Valdeón Baruque (1975), Pastor (1973), García de Cortázar (1980), Maravall (1981), Domínguez Ortiz (1985a y 1986) y Suárez Fernández (1990).

59.Para la parodia del amor cortés, vid. Martin (1972: 71-134) y Severin (1984b).

60.Cátedra (1989) ha realizado un excelente análisis de la teoría naturalista del amor en el ámbito festivo universitario. Se pueden entresacar cuatro rasgos comunes: el "alarde paremiológico", la parodia e ironía, el empleo del pensamiento misógino y erotológico naturalista, y el autobiografismo.

61.Weinberg (1971) y McPherson (1984 y 1985) estudian el simbolismo sexual. Para la falta de ajuste entre imágenes retóricas y práctica del amor consúltense, Martin (1972), Shipley (1973-74 y 1975) y Bataillon (113-15).

62.Merece la pena que resaltemos que tanto en el Tirant como en la Celestina hay una coda final idéntica: "por ser tú hombre eres más digno" (50). Vid. Ricardo Beltrán, 1988: 50.

63.Deyermond (1977) ha realizado un divertido análisis del delirio sexual en la Celestina.

64.Castro (1916) y Chauchadis (1984: 75-87) resaltan el peso del honor en la sociedad castellana.

65.Chauchadis cuenta que Jerónimo de Urrea entendía la honra como una forma de obrar rectamente. Llama la atención, sin embargo, sobre la dureza de las penas impuestas en casos de adulterio. La mujer debía ser recluida en un convento o devuelta a sus padres; el varón, en cambio, era ajusticiado públicamente, y el más vil verdugo debía cortarle la cabeza (87-95).

66.Un caso que todos conocemos es el de la Triste deleytación. El marido agraviado sólo es capaz de cortar el "cavo de la oreja" al Aº, pero hace asesinar a la Mª.

67.En Celestina la vieja explica a Pármeno lo que le sucedió a su madre: "Poco sabes de achaque de yglesia y quánto es mejor por mano de justicia que de otra manera" (VII: 199). Pero esta opinión contrasta con el final de los criados. Mueren al saltar por las ventanas porque "no muramos en poder de justicia" (XII: 273). Sobre esta pérdida de "prerrogativas sobre la justicia"

(48) de Calisto, vid. María Eugenia Lacarra (1991: 48-50).

68.Hay una imbricación entre aislamiento femenino y las nuevas ideas humanistas. Gentil da Silva (1984) piensa que de la "complicidad se pasa a la competencia y al aislamiento" (12).

69.Sobre el público de este tipo de comedias, Chevalier (1976: 139-66), Orduna (1988) y Canet (1984 y 1989).

70.Grieve (1983: 94-111) subraya el proceso de denigración que sufre la mujer en el Grisel y Mirabella y el restablecimiento de la armonía (bastante inestable, según yo creo) por el pago de todos los personajes de sus faltas.

71.Maravall (1981: 32-98) y Rodríguez-Puértolas (1979 y 1982) resaltan la economía dineraria de la época y el ennoblecimiento de la burguesía. Sobre la precariedad de este sector social, García Valdeavellano (1969) y Domínguez Ortiz (1985a).

72.Para la fortuna y la descomposición del mundo, Gilman (1982: 187-241 y 251-320).

73.Esta dependencia no es tan rara si tenemos en cuenta que una de las misiones de los señores era gestionar los matrimonios de la servidumbre (Beceiro y Córdoba de la LLave, 1990: 139-41).

2.3.-SOBRE LOS DECIRES Y DEBATES CANCIONERILES: LA "QUEXA QUE DA SU AMIGA ANTE EL DIOS DE AMOR" DEL COMENDADOR ESCRIVA

2.3.1.-Notas introductorias

Esta obra fue publicada en el Suplemento del Cancionero General (1514)[1]. Existe controversia sobre la filiación genérica de la composición. El profesor Menéndez Pelayo (1943: 55-56) determinó que era un texto "alegórico-sentimental" perteneciente a la "novela sentimental". Un tiempo después, Bohígas Balaguer (1951: 208) negó el carácter novelístico de la obra. Lida de Malkiel (1977c), en cambio, expresó que esta "arficiosa composición, que desarrolla en prosa el relato y en verso de arte menor el lenguaje directo de los personajes, se encuentra a medio camino entre la alegoría amorosa cara a los poetas franceses de los siglos XIV y XV y la novela sentimental" (101). Por último, Le Gentil (1981) le dedica algunas líneas certeras en el apartado sobre "Le débat narratif" (515-17). Coincido con este eminente investigador cuando afirma que la Quexa no es un romance sino un débat narratif cuyos ascendientes hay que buscarlos en las razos y dits franceses. En la actualidad, sin embargo, continúan los vaivenes acerca de su configuración genérica y el desinterés de la crítica por estudiarla. Whinnom (1983: 73) la incluye en la guía bibliográfica de la ficción sentimental, y sólo hay un par de artículos (Nebot, 1989 y Sirera, 1989) que analizan los aspectos teatrales y el fuerte sello cortesano del texto.

2.3.2.-Biografía y marco socio-histórico

Los Escriuanes llegaron a Valencia en la época de la conquista[2]. Según Gaspar Escolano (1610: 711-12), procedían de Narbona y

tuvieron que probar que "ya eran nobles" en un pleito fechado en 1315. En 1322 Jaime II reafirmó su nobleza. Jordi Ventura (1978: 161) ofrece algunos datos sobre los orígenes conversos del poeta que, según el autor, explican la confusión existente sobre su nombre y la defensa que realizó del castellano como lengua de cultura[3]. La familia Escrivá ocupó altos cargos políticos y judiciales en el concejo municipal y en el reino ("maestres racionales", "bayles", alcaldes, regidores, jurados)[4].

Joan Ram de Escrivà de Romaní fue maestre racional en Valencia (1481-1502) y administrador de la orden de Montesa. Desarrolló una importante labor como embajador de los Reyes Católicos en Nápoles entre 1494 y 1497. A pesar de sus gestiones diplomáticas, no se pudo evitar la invasión francesa. Tras engrosar su patrimonio, el Comendador Escrivá regresó a Valencia en 1501. El rey don Fedrique le hizo merced a "este embaxador eloquentissimo y diligentissimo consejero" de ciertos territorios confiscados a la rebelde condesa Catharina de Santo Senorino (Escolano, 715). El fin de la historia es conocida por todos. En 1505 el Reino de Nápoles pasó a manos de Fernando en detrimento de sus legítimos herederos. Según Escolano, Mossèn Joan sirvió también al padre de Fernando el Católico cuando era jurado de Valencia en 1472. Pacificó el Rosellón y Cerdaña, y ayudó a don Juan en Perpiñán. Una afición extraña de este poeta y diplomático fue el amor por las matemáticas (Picatoste y Rodríguez, 1891: 80-81). A su muerte incluso se forjó una leyenda (Escolano, 715)[5].

Joan Ram, por tanto, fue otro miembro de la nobleza valenciana que sirvió en el cuerpo de funcionarios reales, base fundamental para el éxito de la política expansionista y pactista de los Reyes Católico (Boase, 1981a: parte i y ii). Ya he destacado las

conexiones de Valencia con Italia, en particular con Nápoles, en el estudio de la Cuestión (supra, 2.1.4.2). El quinientos supuso un auge de la cultura cortesana valenciana de la mano de los grandes linajes instalados en la ciudad y las cortes virreinales[6]. Este poderío nobiliario vino acompañado de un proceso de castellanización (iniciado desde la época de Alfonso y doña María) y del retroceso de la modernidad en todos los campos, económico, cultural e histórico (Riquer, 1984: 434-47 y Teatro y prácticas escénicas, 1984). Desaparecieron los intentos humanistas del primer renacimiento y, por contra, hubo una fuerte producción literaria unida a la corte (Mercader Riba, 1977, Oleza, 1984a, 1984b y 1984c, y Nebot, 1989). Si nos fijamos en lo aspectos sociales, el grupo aristocrático paralizó la movilidad de los grupos productivos por medio del afianzamiento del régimen de señoríos y la creación acelerada de nuevos títulos. El proceso de refeudalización se acentúa a partir de la represión de los agermanados (y en Castilla de los comuneros), y desemboca en la toma de poder político por la alta aristocracia con Felipe II, sustentadora al fin y al cabo de la monarquía absoluta (Bennassar, 1982: 43-60; García Cárcel, 1975; Jago, 1982 y Salomon, 1982). La producción cortesana constituyó una forma privilegiada de legitimación del poder nobiliario y de plasmación de su visión de la realidad[7]. Valencia, como expresaba el Marqués de Santillana, era una tierra adepta a la literatura cortesana y, en concreto, a las formas poéticas cuatrocentistas (Ausias March, Bernat Fenollar, Francesc Fenollet, Joan Vidal, Joan Roís de Corella, Jaume Roig). La poesía constituía, como en los tiempos de Baena, cifra del carácter gentil y gracioso del cortesano. Ejemplos de tal afición levantina son el Cancionero de Estúñiga,

de tan honda influencia en la Cuestión de Amor, y el Cancionero General (1511), que recoge la más amplia muestra poética de la lírica bajomedieval hasta 1509, en especial, de la época de los Reyes Católicos (Le Gentil, 1981; Rodríguez Moñino, 1968 y Whinnom, 1970). Pero el ambiente cultural y social ha cambiado considerablemente entre las dos compilaciones poéticas[8]. Cuando edita Hernando del Castillo el Cancionero existían "unas reglas de trovar al modo cuatrocentista al alcance de cualquier bolsillo" (Gómez y Alvar, 1987: 95), un mapa político enrarecido en la segunda regencia de Fernando el Católico -y no sólo por su matrimonio con Germana de Foix-, y un panorama social de calma chicha que precede a la revuelta de las Germanías y la revolución comunera (González González, 1987). Estos hechos son imprescendibles para entender el éxito editorial del texto. Existieron tiradas de hasta 1000 ejemplares y sucesivas ediciones e impresiones hasta la de Amberes, en 1573, sin olvidar la difusión de algunas composiciones por otros cauces, tales como los florilegios y pliegos sueltos. Los sectores sociales son relativamente amplios, la oligarquía ciudadana, alto funcionariado, letrados y miembros de profesiones liberales, que se indentifican con el modo noble de vida (Berger, 1987: 309-10). Entre la literatura de salón valenciana también se encontraban nuestros relatos novelescos sentimentales.

Mossèn Joan Ram era un poeta menor de cancionero que, sin duda, conocía la ficción sentimental peninsular. Participó del ambiente literario cortesano que promovía los certámenes, concursos y "parlaments", como los celebrados en casa de Berenguer Mercader y Bernat Fenollar (Berger, 307-29). Pertenecía al grupo de amigos de Fenollar, además de tener evidentes relaciones con Roís de

Corella (Sirera, 1989: 259 y Riquer, 1984: 181-224 y 171-72). Incluso estaba casado con Beatriz de Monpalau, hermana del poeta Luis de Castelví. Publicó en las dos lenguas obras de diversa factura temática y formal (composiciones alegórico-mitológicas en verso y prosa, morales, satíricas, amorosas, religiosas), entre las que sobresalen las canciones breves (Menéndez Pelayo, 1943: 55-56 y 1944, iii: 162, 398 y 401; Riquer, 217-22; Deyermond, 1979: 303-04 y Vicente Beltrán, 1988: 23 y 92-93). Tiene una treintena de obras en castellano, la mayor parte recogidas en el Cancionero General de 1514 y divulgadas, en muchos casos, en diversos florilegios (Caravaggi, 1989: 249-50). Participó también de la afición valenciana por la producción colectiva. Editó en colaboración con Fenollar la Contemplacio à Jesu Christ crucifi= cat, incluida en el Jardinet d'Orats e impreso en la colección poética Lo Passi en Cobles(1493) -ambas obras recogen otras composiciones de Escrivâ-. Trabajó con Corella en dos ocasiones (Riquer, 222). La narración mitológica Le joi de Paris de Mossèn Joan Ram era continuada por Corella con la Alegoria ipsius juditii, y en el romanceamiento ovidiano colectivo Parlament en casa de Berenguer Mercader ilustró la fábula de Orfeo. Algunos poemas suyos son de gran belleza, como el famoso "Ven muerte, tan escondida" (Cancionero General, 1511: fol. 128v) y la "Nao de Amor" (1514: fol. 185r). De su conocimiento de la literatura sentimental da muestras en la híbrida Queja y en otras composiciones. En "Una carta del mismo a su amiga" (1514, fol. 186r) pone de manifiesto, como en Frondino y Brisona, la importancia de la epístola en la recuesta amorosa. Pero su obra en castellano precisa de un estudio minucioso (Riquer, 221-22)[9].

2.3.3.-La impronta estamental de la literatura. Algunas notas

sobre la forma de construcción

Existen numerosos puntos de contacto entre la Quexa y algunos textos sentimentales, en especial el Siervo, la Sátira, Triste delevtación, Cárcel y Arnalte y Lucenda. Pero estas coincidencias no suponen que la obra del Comendador sea un relato novelesco sentimental. Una vez más se pone de manifiesto que el género sentimental se nutre para su composición de los poemas alegóricos y amorosos cancioneriles -decires y canciones-, y que ambos códigos artísticos remiten a un universo cultural idéntico.

2.3.3.1.-El hilo argumental

El tema poético "nous le conaissons bien" (Le Gentil, 516). Representa la lucha dolorosa de un enamorado (identificado con el autor abstracto y el narrador) para lograr el amor de una dama. La amada recuerda sin ambages la imagen de la "belle dame sans merci" trovadoresca. Para revertir su situación crítica, el protagonista impreca a Amor y lo responsabiliza de su martirio. Amor se presenta ante él con el fin de defenderse de las acusaciones y mostrar su omnipotencia. Convoca un juicio para ver quién es el culpable del fracaso amoroso, el enamorado o su dama. El Nuncio de Amor va por la dama y le expresa los cargos que pesan sobre ella, la crueldad e impiedad. Mientras tanto, el amador emprende un viaje imaginario al Trasmundo para vadear la muerte[10]. Cuidado lo traslada en su barca de sufrimiento a la otra orilla. Una hermosa doncella, Esperanza, lo acompaña como abogada suya hasta el monte alegre donde se halla la gloria de Amor[11]. La dama, distante y altiva, pregunta el porqué de su apresamiento. Alega que es inocente ya que no provocó el surgimiento del amor, y manifiesta la incompatibilidad del querer y la piedad con la vergüenza y bondad femeninas. El protagonista se

muestra como un preso sumiso pero la inculpa de matarlo a cada hora. Amor dictamina que el caballero debe olvidar su pasión y amar en otra parte si desea beneficio, y condena a la señora a vivir despreciada. El amante se rebela contra la sentencia y retorna a su angustia primera.

2.3.3.2.-La estructura de la materia

La composición está vertebrada por el viaje alegórico al tribunal de Amor, el segmento estructural más extenso y complejo[12]. Advierto tres partes, un marco previo, el desarrollo de la materia argumental en dos bloques narrativos y el desenlace.

-El preámbulo o "praeparatio" muestra la doble controversia que se desarrolla en la Quexa. El enamorado describe su lamentable estado emocional, y ensaya un diálogo trovadoresco con sus ojos y lengua.

-Desenvolmiento de la trama:

a)-Discusión entre el enamorado y Amor: Amor irrumpe en la sala y muestra un poderío que se pondrá en cuestión en el veredicto. El aunamiento de ficción y realidad prepara a los lectores para introducirse en el sueño poético del tribunal de Amor.

b)Viaje alegórico y debate judicial: La dama es requerida por un heraldo de Amor y el enamorado se encamina al tribunal llevado por su imaginación. Hay una descripción alegórico-simbólica del estado emocional del enamorado y del tribunal. El pleito se desarrolla según las reglas de la retórica forense-acusación, refutación, argumentos de apoyo y reprehensio del contrario y veredicto final-. Tiene tres escenas: el encuentro del amador con Esperanza, el diálogo entre el amante y su doncella y la publicación de la sentencia.

-El epílogo: Está centrado en las quejas del enamorado por el dictamen y el ahondamiento en su fe destructiva.

La estructura presenta una organización de elementos duales y complementarios. Toda la composición se sustenta en un doble movimiento interior del enamorado que tiene, a su vez, una representación espacial altamente literaturizada: A)La cámara es el trasunto de la oscura cárcel de amor. El enamorado se aferra al acto mental del recuerdo enamorado para representar el sistema conceptual y alegórico de la pasión -esbozos de diálogo trovadoresco y llegada de Amor-.

b)El espacio del ensueño propicia la recuperación del sentido del amador y posibilita la representación plástica de los entes imaginarios forjados por su imaginación en una realidad plausible. Pero este acto creativo, poético, no supone un aprendizaje que modifique su situación a partir del conocimiento certero del amor -cf. Siervo-. Por el contrario, como sucede en la Sátira, tras la querella se aferra a la retención de este amor dañoso y ahonda en la desgracia tornándola irreversible.

2.3.3.3.-La combinación de prosa narrativa y verso

La Quexa aúna los versos de arte menor para el diálogo y la expresión de los estados anímicos -el diálogo trovadoresco con los ojos, la lengua, cuidados, y corazón-, y la prosa para la reflexión y organización textual[13]. Este modo composicional está presente en las razos y dits franceses. Encontramos muestras significativas en el Cancionero de Herberay con obras tan renombradas como el Lamento de Lucrecia y el Razonamiento en defensión de las donas de Torrellas. Esta técnica también influye en dos composiciones sentimentales, el Siervo y la Triste deleytación, donde el verso es parte constitutiva del desarrollo de la acción

(Impey 1980c y Rohland 1983a: xi-xl). Para dar pábulo al desarrollo de las elucubraciones amorosas emplea la técnica cancioneril de la disputa, como en el partimen y joc-parti, y el diálogo imaginado -tensó fingida- con abundantes personificaciones alegóricas (Riquer, 1975: 65-70 y Le Gentil, II: 458-519). El diálogo bajo la forma de pleito judicial era un juego cortesano muy apreciado (Cummis, 1963 y 1965). En la Quexa subraya la valía del amador por amar siendo desamado y, sobre todo, pone de manifiesto las diversas realizaciones posibles dentro de las leyes de amor.

2.3.4.-El punto de vista

La información parte de un autor dramatizado que conjuga el plano temporal del pasado y el presente. Sirera considera que hay varios logros artísticos en el texto, la perennidad del amor doliente, la narración retrospectiva en presente y la perspectiva doble del texto (262-63). Todos estos "valores", sin embargo, son rasgos consustanciales a la ficción sentimental y numerosas composiciones de cancionero. El autor implícito se identifica con el sujeto amante, a la vez, protagonista y relator autodiegético. Esta primera persona actúa, a la vez, como narrador "auctorial" y "actorial" y dramatis personae. Tal fusión de instancias narrativas es un elemento dominante de las historias ficticas e inverosímiles. El escritor ficcionalizado, sujeto de la enunciación y del enunciado a un tiempo, maneja según sus intereses toda la información del texto. Esta visión unilateral se ve enriquecida con el empleo de la forma dialogada (desdoblemiento del yo en las hablas internas y diálogo polémico). Distribuye la información entre distintas voces para crear significados completarios de sobra conocidos en la tradición cancioneril y sentimental del

amor. El narrador cuenta y describe en primera y, a veces, tercera persona verbal y en prosa. Aunque sus juicios son, a menudo, abiertamente parciales y subjetivos trata de crear un ilusorio distanciamiento psicológico y temporal entre las vicisitudes de su "je narré" (diálogos) y su función como narrador y testigo de unos sucesos pasados. El narrador "auctorial" ejerce un fuerte control estructural e interpretativo de la fábula. Así, por ejemplo, mientras el triste corazón se desamaya y arrastra al cautivo enamorado, el narrador cuenta por extenso el diálogo entre la doncella y Amor y las palabras de aliento de Esperanza. Tmabién relata cómo el Nuncio se presenta ante la doncella e, incluso, clarifica los motivos alegóricos del ensueño.

2.3.5.-La alegoría amorosa

Funciona como medio de análisis de los sentimientos y expresión ornamental del juego amoroso. El pleito judicial materializa y da forma plástica a las emociones internas del poeta, aunque desarrolla un torpe alegorismo que borra cualquier signo de individualidad y originalidad creadora. La simplista y esquelética alegoría construye un mundo tangible donde cristalizan las ideas abstractas (Tuve, 1966 y Jung, 1971). La fábula de amores se enriquece con los diálogos imaginario con entes ficticios y la creación de un espacio imaginario (Lewis, 1969: 37-98 y 205-58, y Post, 1971). A partir del Cancionero de Baena se recogen muestras de la poesía alegórica con autores como Micer Francisco Imperial, Villasandino, Dueñas y Andújar. La influencia del conceptualismo y estilo de la técnica alegórica tendrán un gran peso en la primera fase de la ficción sentimental. Y aún después perduran las formas simbólicas del pensamiento medieval en obras tan

exitosas como la Cárcel y tan alejadas en el tiempo como la Quexa y aviso de Segura. El sueño y el viaje al país imaginario de Amor fueron centros estructurales de las visiones amorosas de Santillana, Bernat de Rocabertí y Juan del Encina[14]. Otra poesía de Escrivá redunda sobre el mismo tema: la Nao de Amor hecho por él mismo (Cancionero General, no. 131). Representa la lucha del poeta por huir de un amor dañoso. El marco espacial del sueño adquiere un sentido simbólico que es explicado por el autor "implícito". El espacio de la imaginación es el lugar placentero clásico del paraíso de los enamorados y la gloria de Amor. Trasladado al amanecer en una nube, nuestro poeta llega a un campo tan florido que le renueva la vitalidad perdida. La florida floresta estaba bordeada de altas montañas de las que surgían "tan dulces sones [...] que oluidando a mí, la causa de mi venida oluidaua" (434). En el centro de la selva había un "pequeño monte de floridos naranjos" donde la suave armonía era capaz de parar en vuelo a las aves. Ve un barco pequeño con un viejo remero y se introduce en él para salir de este "placible e oculto lugar" tan ajeno a su sentir. El enamorado interroga al barquero y éste habla con voz muy baja, roto por la tristura y el mal. Explica el significado de sus vestimentas y oficio y corta de raíz cualquier otra pregunta[15]. Se trata de Cuidado, un hombre de gran crianza que lo transporta en su barca del sufrir por el río caudaloso y claro. Todo enamorado debe traspasar el vado de sufrimiento para llegar al paraíso de los bienaventurados amadores. Al llegar a la otra orilla ve un alegre monte pero no encuentra el camino para entrar. Camina entonces por la "ribera de mis cuydados" hasta que escucha la dulce canción de una linda doncella, Esperanza. Le interroga para saber su identidad y la joven le revela por

extenso quién y por qué va en su busca. De su mano entra en el alegre monte donde se hallan infinitas gentes a los lados y describe el cadalso donde esá Amor en su gloria, escuchando loores de voces angelicales. El himno cifra bien el significado de esta orden donde la "guerra es la paz que damos/al que coronas d´amor" (436). Después fija su vista en el rico cadalso por donde sube la señora acompañada de muchas damas. Es el momento en que se desmaya el corazón por las guerras pasadas y la cercanía de su amada, y los dos caen al suelo. Una vez emitida la real sentencia, el enamorado retorna al hondo río y es llevado por la nube que "trocando en obsequias de muertos los dulces cantares que a la venida traya" (442) lo devuelve a la realidad de la muerte segura.

2.3.6.-Los rituales del siervo

La obra se desarrolla en el ámbito de la introspección psicológica cancioneril y sentimental. El tema poético es el lamento por el desamor de la doncella y la petición de justicia a Amor. Escrivá no logra crear una pieza nueva sino que reelabora una estética anacrónica con el principio de la restricción y simplificación de la técnica y el tema. Lo que importa es ver cómo reitera tópicamente el material amoroso heredado de la tradición cancioneril y la ficción sentimental, en concreto de los decires amorosos y alegóricos (Salinas, 1947: caps. i y ii y Green, 1969).

Los sentimientos se expresan con el vocabulario cortés impregnado de fórmulas sacroprofanas y de vasallaje feudal. La voluptuosidad masoquista es carácter esencial a la práctica del amor cortés en el otoño medieval. Prefija la inaccesibilidad de la dona y las sucesivas pruebas rituales con que trata de vencer la

resistencia y aún de sobresalir sobre los demás miembros del grupo por la intensidad del sentimiento autodestructivo. Así el enamorado queja de los alegres comienzos y fines desesperados y de cómo cuanto mayor es el servicio menos galardón recibe. Sólo llega al juicio trasladado por el remero Cuidado en la barca del sufrir, sin el cual ningún enamorado puede alcanzar amores ni pasar el vado. Como tantas veces hemos repetido tal formulación remite a la coyuntura de cambios nobiliarios en el tránsito a la modernidad (Waltz, 1971: 183-188). Deyermond (1988b) apunta que la pervivencia de la poesía cancioneril hay que conectarla con la conciencia de los hombres y mujeres bajomedievales de "vivir en una sociedad y en una cultura precarias, fugitivas y hasta caducas" (21). El amor desmesurado ocasiona un conmoción intelectual que conduce a la sujeción de las facultades racionales. La solemnidad ritual con que se expresa y prueba la fidelidad amorosa -elocuencia y morum probitas- llega a ser hasta ridículas, como en la Cuestión o Grimalte y Gradisa.

Hay numerosas normas del amor del Languedoc que se modifican y parecen deber mucho a la prosa sentimental que hace cambiar el sentido del fin'amors como ars amandi de la cortesía. El amante tiene una obediencia callada sólo como forma de acceso a la doncella y de legitimación de los derechos contraidos como amador. El ideal de servidumbre feudal pervive como cáscara vacía. Como sucede en el Veneris, el enamorado grita su mal y busca algún culpable, pero no tiene enfrente ningún amigo que contrapuntee sus palabras. Reconfirma que el hombre cortés ha de ser enamorado y sufriente. Como señalaba Gonzalo Fernández de Oviedo (1989), era común "fingir que aman por servir y favorescer a alguna dama, y gastar como quien son en fiestas y otras cosas

que se ofrescen de tales pasatiempos y amores, sin que les dé pena Cupido" (110). El canto a las virtudes morales y físicas de la domina pasa a un segundo plano, y prevalece el dibujo de un amante doliente que busca la consumación arrogándose unos derechos que la desdeñosa señora no le ha otorgado. Cuando Amor le propone que tenga confianza en él, el amante responde: "Dezis que no desespere/mi captiuo coraçón;/si del mal que aueys que muere/vos tuuiésseys compasión,/serian sus galardones,/no el dolor que le causays,/otro que buenas razones/fuera el pago que le days/de tan sobradas passiones" (432-33). Existe por ende un juicio desigual. La dama se presenta sólo ante el tribunal y culpable de antemano de diversos cargos. El enamorado, en cambio, cuenta con Amor y con su abogada Esperanza que lo ayuda a volver en sí y liberar su "trabada alma" para el enfrentamiento dialéctico, e incluso lo defiende con "avisadas razones" (440) para obligar a Amor a restañar la herida. El enamorado se defiende en el juicio aduciendo lo inevitable de su amor y acusando a la señora de diversos cargos: "vuestra vista llama/á quien el gesto despide" (439), "desama/ al que más arde su llama/y al que no merece pide" (439), e incluso "al que más siente passión,/quanto más tiene seruido,/más lejos el galardón" (439). Como vemos, no hay nada nuevo sobre la condición femenina en estas líneas.

La doncella no pertenece a la militia de amor, o, como dice la Esperanza, es en todo caso una "falsa vassalla" (440). Contradice el código amatorio de la sociedad cortesana al rechazar el amor como fuente de cortesía, y al poner cuanto menos en duda la autoridad de Amor para castigarla[16]. La dama es una criatura excelsa y cruel, con caracteres idénticos al hijo de Venus, a la que todos los personajes responsabilizan del nacimiento del amor

y del estado lamentable del enamorado. Sigue de cerca el esquema de la Belle Dame sans Merci que ocasionó una línea fructífera de imitaciones y refutaciones. De nada vale interrogarse sobre la realidad de este ser porque lo importante en la obra es resaltar la ficción poética, los juegos conceptuosos y retóricos que pone en juego el poeta que se finge enamorado. La señora pregunta extrañada a Amor: "¿Qué mal hize yo, Señor,/que mandays que presa venga?" (437), aunque previamente ya ha sido informada por el Nuncio. En realidad, es una pregunta retórica que revela su consciencia de que está en un juicio sin garantías. El recurso del juicio y las razones que expone el enamorado y Amor subrayan la preeminencia del deber y la necesidad con que se gobernaban las relaciones individuales y sociales en la época. El amor cortés que surgió, en un primer momento, como respuesta al maritalis affectio es un sentimiento fatal y malsano que induce a la servidumbre y la muerte, y conlleva obligaciones por parte del hombre y la mujer. A la dama se la acusa de no pagar lo que debe, a pesar de que sigamos escuchando hipérboles sacroprofanas características de la religio amoris[17]. Explaya unas razones de defensa que no logran convencer a los espectadores. La causa es evidente: la señora aparece convertida en una entelequia cruel y prepotente que se refugia en razones de honra para no cumplir su deber de socorrer al amante. Se autoexculpa diciendo que ella no ha provocado el nacimiento del amor, y resalta la perversidad implícita del amante al enfrascarse en una entrega dañosa. Y concluye: "Vuestra es la culpa, amigo,/no cureys de más razones" (439). La rebelión del enamorado ante el veredicto neutraliza el fin penoso de la doncella, ya de sobra vulgarizado en obras como la de Chartier o en el Clam d'amor.

El Amor se duele, "más por fuerça que de su grado" (433), de su vasallo, y parece mostrarse solícito con su pedido de correspondencia al convocar el juicio. Pero tras el primer deslumbramiento de la gloria de Amor, se cumplen los temores del narrador-protagonista. El hijo de Venus es un soberano que gobierna de modo personal y tiránico su reino. Su voluntad es la ley. Rompe los pactos de ayuda y auxilio del súbdito, y se muestra incapaz de controlar una situación que él mismo ha provocado. Esperanza es la abogada del enamorado, reseñable porque pone en remojo a todos los personajes y alude a la laxitud moral y cívica que el amor impone al noble. Revela la incontinencia y el desafuero del amante -vid. su ira por las respuestas humildes del enamorado en el debate (440)-; la altivez de la dama; y arremete contra Amor: "triste sol de triste día/que nace en las almas tristes,/que uuestra ciega luz guía" (440). El veredicto condena a la doncella a vivir desamada y aborrecida por su desagradecimiento, e insta al enamorado a olvidar su amor y a buscar en otra parte si quiere paga. La sentencia contradice el poder omnímodo de este dios y la bondad, justicia y misericordia señaladas por Esperanza y por el narrador (431-33, 436 y 440). Amor es un lobo ladrón y traidor que encadena con halagos y dulzuras al que se hizo siervo libremente para luego darles dolores, pesares y penas (por ejemplo, Macías, Cancionero de Baena, nos. 307 y 308). Defrauda al enamorado que había recobrado inútilmente la esperanza con las promesas del necesario galardón. El amante no acepta esa sentencia a medias tintas y exige el don por sus servicios: "Mas mandadle que me quiera,/pues teneys tal poderío,/que podreys, avnque no quiera, forçalla de tal manera/que se duela del mal mío" (441). Pero el Amor se niega a seguir escuchándolo: "véte,

que no quiero oyrte/mientras que tu fe la siga" 443), Esperanza huye despavorida y el enamorado endereza sus pasos al hondo río: "Amaré pesar, tristura;/será mi vida gemidos;/hasta ver la seponltura/andaré con alaridos/publicando mi ventura" (442). Como en muchos relatos novelescos sentimentales y poesías amorosas (Macías, Rodríguez del Padrón, Badajoz) la exasperación amorosa presupone el sacrificio y la autoinmolación del amante.

La misma economía de medios artísticos que emplea la Queja y poco después las Cartas y coplas ponen de manifiesto el esqueleto ideológico que configura la doctrina amorosa bajomedieval y su función social. Ya expresó López Estrada (1979) que

> La literatura representa así un factor de orden social; y aunque se sostenga que estas manifestaciones son convencionales, por lo menos su reiteración continua en estos siglos xiv y xv llegó a crear un sistema de expresión y una materia poética que el grupo social cortés tenía como válida. (392)

El juicio de Deyermond (1979) completa la visión: las canciones son "muestras del ingenio inútil en una cultura que, como otras, acometió un camino desviado" (356). El ideal común de arrojo ante un amor dañoso triunfa entre los diversos sectores del grupo cortesano aunque fuera concebido por la pequeña nobleza (Kohler, 1984). Si algo llama la atención en el texto no es ya el final, cuando el Amor echa con cajas destempladas al enamorado, sino la reproducción formalizada del género. Fijémonos en dos aspectos temáticos, ya harto presentes en obras sentimentales y cancioneriles, para verificar la estereotipación extrema del código y su desprecio por los nuevos modos de vida y cultura renacentistas. a)El personaje prescinde de las obligaciones socio-morales en pro de un amor excepcional donde se autodestruye por motu propio. Es

decir, cristaliza la libertad de ser siervo siguiendo una normativa cortesana contradictoria, dañina y arbitraria. b)Y, por otra parte, los personajes manifiestan una clara incapacidad para integrarse en el mundo y para compatibilizar la diversidad de facetas que exige su condición noble (infra, III, 1.4 y 2).

2.3.7.-La cuestión del género

La obra llega a adquirir cierta condición dramática como ya puso de relieve Menéndez Pelayo (1944, III: 501, nota 110). Incluso Lázaro Carreter (1976a), en su afanosa búsqueda de piezas teatrales, definió la Queja como un texto característico de los autos de amores que nacen de la hibridación entre narración y diálogo dramático (77)[18]. La obra de Escrivà puede haberse nutrido de experiencias parateatrales, como las ensayadas por Portacarrero en sus Coplas (Cancionero General, 1511) y Rodrigo de Cota, Diálogo entre el amor y un viejo.

Es innegable que junto a la afición poética la nobleza levantina gustaba de los espectáculos dramáticos. Recordemos las obras de Roiç de Corella, el Colloqui de les dones de Fernández de Heredia o las piezas recogidas en El cortesano de Lluís Milá y en El prado de Valencia (Teatro y prácticas escénicas, 1984)[19]. Esta modalidad de teatro cortesano se caracteriza por el juego entre realidad y ficción, la visualización alegórica, el diálogo trovadoresco, el requiebro amoroso, y el debate judicial en el palacio de Amor. La Quexa de Mossèn Joan puede ser entendida como un espectáculo teatral con un planteamiento, clímax y desenlace. La estructura se construye por la ilación de pequeñas escenas insertas en dos tiempos y dos marcos espaciales. El eje temático se centra en la expresión cortés de la cuita de amor. En la praeparatio el protagonista cuenta los antecedentes de la

historia amorosa en el ámbito cerrado y oscuro de la cámara. La llegada de Amor posibilita el cambio escénico sin brusquedad y una continuidad suave entre el espacio real, igualmente literaturizado, y el ficticio. En el segundo marco espacio-temporal encontramos el luminoso y vital paraíso de Amor donde se representa el juicio en un presente ilusiorio. El fin aciago hace que el protagonista retorne al dolor pasado y a la búsqueda de la muerte. Presenta elementos escenográficos y dramáticos evidentes pero su representabilidad es sólo una hipótesis. El tratamiento espacial, los numerosos signos de gestualidad, y la preeminencia de los sentidos de la vista y el oído en el diálogo y la descripción revelan técnicas claras de representación escenográfica. A esto habría que sumar la existencia de pocos personajes, y una clara diferenciación entre autor-narrador-->recitación y autor-personaje-->canto (Sirera, 1989: 265-66 y 1992). Incluso el juicio en sí conlleva elementos escenográficos y dramáticos de primer orden por el empleo del debate, el diálogo con réplicas breves, y la presentación simplista del marco espacial con sus actores y espectadores. Mas tales signos de espectacularidad visual y el modo dramático de representación son elementos comunes a la práctica totalidad de producciones cortesanas, como ya hemos ido viendo en la prosa sentimental.

Sin lugar a dudas, el Comendador conocía la prosa sentimental cultivadas en el ámbito catalán y castellano (Riquer, 105-29). Una línea de vital importancia para el entendimiento de la Quexa es la de la prosa poética catalana. De su especial vitalidad en la Corona de Aragón nos hablan la bella Història de l´amat Frondino e de Brisona, Lo despropiament d´Amor de Romeu Llull, el Somni de Francesc Alegre recitant lo procés d´una qüestió

enamorada, el Pensament de Pere Joan Ferrer y varios textos de Corella que posiblemente influyeron en la construcción de la Quexa de Escrivà (Riquer, 150-75 y Sirera, 1989: 264-65)[20]. Lo novedoso de La istoria de Leander y Hero, la Historia de Biblis o la Tragèdia de Caldesa es que aúnan la forma narrativa poética y técnicas parateatrales (Menéndez Pelayo, 1943: 56 y 1944, iii: 162). El culto al amor dañoso, el desarrollo polémico de una cuestión de amor, y la prosa poética son caracteres distintivos de la narrativa catalana de tipo sentimental-alegórica.

Aunque la Quexa participa de algunos elementos temático-compositivos de las piezas teatrales cortesanas y la ficción sentimental, su parámetro constructivo básico hay que buscarlo en los géneros dialogados de la lírica cancioneril. No se puede olvidar los débitos de la prosa sentimental con los decires y canciones líricas de cancionero (Waley, 1971 e Impey 1980c). La Península muestra preferencias por los géneros dialogísticos cortesanos y el decir, una subforma literaria del jeu-parti, que potencia los rasgos narrativos y la técnica alegórica, frecuentemente aplicada a las visiones (Le Gentil, I: 254-70 y II: 460-515; Lapesa, 1954 y 1967: 145-71). La obra de Escrivà tiene, como otros decires, tiene un "caractère judiciaire et allégorique" (Le Gentil, 460). Incluye el debate entre la señora y el amante por el mal de amor, y con el Amor que acaba siendo juez del caso-clásico en el partimen o jeu-parti sobre doctrina cortés (462)-. Este tip de discusión sobre la problemática del amor cortés nació en las reuniones mundanas y fue ampliamente recogida en el jeu-parti, y vulgarizada por Boccaccio y Capellanus. Del ámbito catalán hay ejemplos de estos débats fictifs y narratifs como los de Jacme March o Anselme Turmeda. Le Gentil dice a propósito de

esto, "nous savons qu'à Barcelona et à Valence, la société élégante se réunissait, comme la société française, pour discuter de questions de casuistique amoureuse ou morale" (465-66).

El Cancionero General recoge abundantes muestras de poemas cortesanos que desarrollan sueños o visiones amorosas sustentados en la forma alegórica y con una estructura dialogada -de debate-. Los orígenes de la combinación de canción dialogada y narrativa hay que buscarlos en autores franceses e italianos que cultivaron con fervor los dits y visiones de ultramundo -Dante, Jean Froissart, Paradys d'Amor y Deschamps, Lay du Desert d'Amours y Lay Amoureux-. Las muestras de poemas alegóricos de tema amoroso son numerosas y de indudable calidad literaria en el área catalana por sus fructíferos encuentros con tres culturas, la provenzal, la francesa norteña y la italiana. Por mencionar algún ejemplo baste recordar la Gloria d'Amor de Rocarbertí y la Passió d'Amor de Jordi de Sant Jordi[21].

La Queja entronca con el género de las visiones, vulgarizado en la literatura medieval y recuperado con afán crítico por el erasmismo. Como ya expresaron Homero y Virgilio la ebúrnea puerta de márfil da paso a los sueños vanos. Los rasgos constructivos de esta visión nocturna y falsa se fijan con autores de la talla de Francisco Imperial, Marqués de Santillana y Mena. El formulismo hiperbólico negativo para la descripción del goce, la verificación sensorial, el tópico inicial del locus amoenus que hace revivir al poeta, el deslinde entre lo visto y lo soñado, las frecuentes mezclas entre realidad y ficción, la lucha entre personificaciones abstractas o personajes alegóricos, la introducción de motivos narrativos y la forma estructural de diálogo son característicos del esquema estructural[22]. Estos sueños

alegóricos se producen cuando el intellectus y la ratio abandonan al empedernido amante, y se torna por causas externas e internas en un preso de su facultad imaginativa y de su fantasía. La Quexa desarrolla el insomium de fuerte tradición literaria y aún antes el visum o aparición fantasmagórica con la aparición real de una figura de su fantasía: el dios Amor. Un esquema literario semejante será el que veremos en el Veneris (infra, 2.6.4). Pero la corte de Amor no aparece descrita con detención ni se presenta el palacio aborintio, aunque sí se detiene en la presentación del "lugar ameno" con sus naranjos en flor y en la clarificación alegórica del viaje espiritual.

En definitiva, en la Queja tenemos un debate ficticio sobre otro interior y real mas igualmente ficcionalizado. Se asimila al modelo franco-provenzal del dit allégorique y narratif -visión de la gloria de Amor en contraste con el desierto del mártir de amor: juicio en la corte del hijo de Venus que declara una sentencia sin apelación ante la "belle dame sans merci"; diálogo imaginario con corazón, lengua- reformulados por los poetas de cancionero catalanes y castellanos. Como señala Le Gentil, es un debate narrativo al estilo de Bias contra Fortuna que se confunde con el dit d'amour de gran predicamento tras Machaut y Chartier. La Queja es una muestra poética ejemplar porque armoniza caracteres dramáticos y líricos por su estructura dialogada y narrativos[23].

2.3.8.-El valor artístico

Riquer (1984: 222) ha resaltado la "elegància" y "dignitat" de la obra de Escrivà. Y aun Sirera (1989: 264) le encuentra otros aciertos: la sencillez, la economía de medios y la claridad. Tal vez, tales valores no sean más que hijos de la simplificación

extrema y la sobreorganización en que desembocan unas formas alegórico-sentimentales osificadas y domeñadas mucho tiempo atrás. Pienso que la Quexa es un producto devaluado artísticamente que no introduce ninguna novedad[24]. No pretende desembarazarse del sistema de valores expresivos y formales forjados por el grupo nobiliario, sino conservar intactos los materiales heredados. El trazado que he hecho de esta época me llevan a considerar que este tipo de composiciones sirvieron para reforzar las señas de identidad del grupo nobiliario. La repetición de estereotipos artísticos y de conciencia acaban por dar la ilusión de que sólo existe un modelo y paradigma de entendimiento de la realidad y del arte. Nada más congruente con la política unificadora y uniformadora de los Reyes Católicos y su apuntalamiento del orden social.

NOTAS

1.Citada por Rodríguez-Moñino (1959: 429-42).

2.Son muy útiles para la biografía del autor los estudios de Martín de Riquer (1984: 218-22); Caravaggi (1989: 248-50) y Sirera (1989: 259-60). Me informa Nicasio Salvador Miguel que ha salido un nuevo artículo de Riquer, "Los escritores Joan Escrivá y el Comendador Escrivá", Cultura Neolatina, 53, 1-2 (1993), 85-113. Lamento no haberlo podido leer. En la Biblioteca de Filología de la Universidad Complutense falta el tomo 1-2; en el CSIC todo el año 93 se halla registrado, pero en paradero desconocido; y en la BNM han tenido algunos problemillas con la suscripción.

3.Boase (1981a: 116-17 y 32-34) hace un magnífico análisis del papel cultural y político de esta nobleza administrativa, y marca las diferencias que existían entre ricoshombres de natura y de mesnada.

4.Oleza (1986: 151) nombra el palacio de los Escrivà como un ejemplo más del "espectacular urbanismo" valenciano.

5.Aparte del comportamiento 'ejemplar' de los Escrivá en el conflicto de las Germanías, me interesa seguir ahondando en las relaciones familiares de los escritores valencianos (vid. supra, 2.2.2). Sobre la ligazón de los Escrivá y los Fenollet hay un ejemplo claro. Cristóbal de Fenollet, baile de Játiva y gentilhombre de Carlos I, casó con una nieta del Comendador: Magdalena Escrivà, hija de Joan de Romaní Escrivà, segundo maestre racional, y de Jerónima Boil.

6.Vid. Vendrell (1933), Ryder (1987) y Rovira (1990).

7.Maravall (1979: 13-144 y 251-302 y 1984c: 77-105 y 1984d).

8.Para el Cancionero de Estúñiga, consúltese el estudio de Salvador Miguel (1977) y su edición crítica (1987).

9.En el Supplement I se menciona una "Tesi di Laurea" de Inés Ravasini (N4).

10.El enamorado es transportado en una nube al tribunal de Amor. Lida de Malkiel (1985: 390-91 y 401-02) recuerda que en el Laberinto de Fortuna Providencia sale de una nube, e indica al poeta el camino hacia la morada de Fortuna. También en una composición de Boscán el poeta viaja en una nube hacia un campo donde, en compañía de Cuydado, observa los casos de fortuna y los desastres del amor. Sobre el motivo del vuelo en otras composiciones, Patch (1985: 222-36).

11.Patch, 235, analiza el significado de esa "barrera fluvial".

12.Me parece acertado también el esquema estructural ensayado por Sirera (1989: 260-62).

13.Hay una excepción a esta regla. En el diálogo con Amor el enamorado critica en prosa la "mala condición" de su dios, y utiliza las coplas del corazón para que certifique sus palabras con hechos (431).

14.Segre (1986) y Egido (1986) tienen unos magníficos estudios sobre el género.

15.Lo mismo hará Amor ante la perorata de Corazón (431-33).

16.Sobre las cortes de amor y las reglas de las "leyes enamoradas", vid. Ruiz Domènec (1982).

17.Vid. Lida (1977e).

18.Consúltese, asimismo, Cocozzella (1989-90). Expone que el "auto" en la literatura catalana bajomedieval tiene una tendencia a la alegoría y "the objetivization of the lover's passion" (153). Añade otros ejemplos de "autos de amores": La noche de Francisco Moner y la Triste deleytación.

19.No puedo adentrarme en las prácticas teatrales. Remito a unos buenos estudios para quien desee ampliar el tema, Konigson (1975); Newels (1974); Aubailly (1976) y Ferrer Valls (1991: 51-90).

20.Novel.letes 1970 y Novel.les 1982.

21.Este texto presenta un desenlace que recuerda el de la obra del Comendador. El poeta es maltratado por Enveja y Malallengua, sin que Amor ni Voler hagan nada por remediar su situación. Finalmente, sale del castillo del dios expulsado por Dolor.

22.Egido (1986) y Lida (1985).

23.No redundaremos en dar notas de estilo -desarrollos paralelísticos y contrapuestos, antítesis, paradojas, amplificaciones elocuentes, latinismo, juegos conceptuales y léxico abstracto y mañido-. Consúltese Whinnom (1981) y Vicente Beltrán (1990).

24.Vicente Beltrán (1988) realiza un excelente estudio técnico de la canción de amor. Puede observarse el olvido en el Cancionero General de los poetas coetáneos (23-24) y "el empobrecimiento general de las formas" (181) y de la expresión.

2.4.-UN PLIEGO SUELTO. LAS "CARTAS Y COPLAS PARA REQUERIR NUEVOS AMORES"

2.4.1.-Preliminares

Las Cartas y coplas son un manual de escritura para amadores basado en la convención genérica sentimental y la poesía lírica de cancionero. Este pliego suelto es de autor desconocido y puede fecharse hacia el año 1515[1]. Considero pertinente dedicarle unas sucintas notas para demostrar que no es un texto sentimental y la iteracción entre literatura y vida. La formalización y estabilización del lenguaje retórico y las estructuras cognitivas del género sentimental condujeron, sin duda, a una ampliación del público-lector. La prosa sentimental y la poesía amorosa cancioneril fueron capaces de influir sobre las pautas sociales y de modelar la comprensión del mundo hasta bien mediado el siglo XVI. Partiendo de esta subcultura cortesana aparece en el mercado editorial renacentista un producto nuevo y más acorde con los tiempos: las guías de recetas rápidas para "requerir nuevos amores" (232). Más que aprender podríamos decir que los lectores repasan comportamientos y actitudes sancionadas por la tradición cortesana del amor para llevarlas a la práctica[2]. De esto se deriva una primera conclusión: el público sigue viendo sancionado sus deseos pasionales y sus modos de sentir la realidad en estos dos códigos literarios.

El profesor Francisco López Estrada propuso una doble lectura de las Cartas y coplas. Por una parte, el texto sería "un primer intento de componer en español una novela epistolar original" (228), luego cristalizada en el Proceso de Juan de Segura. Por

otra, se trataría de un simple manual de cartas de amor para aquellos enamorados cuya imaginación poética no les bastaba para componer epístolas amorosas. El retoricismo, como decía Whinnom (1982a), era consustancial a la relación amorosa misma, además de satisfacer a "las apasionadas y retóricas damas de su tiempo" (López Estrada, 228). En este estudio pretendo probar que la obra no es una protonovela epistolar. Se trata de un cuadernillo de fórmulas discursivas y motivos temáticos tipificados en la ficción sentimental y la poesía de cancionero. Su fin es práctico: enseña al enamorado cómo debe expresar sus estados anímicos y deseos a la áspera señora, valiéndose para ello de dos códigos artísticos reconocidos y sancionados por la sociedad[3]. En la Cartas y coplas no hay la menor pretensión de originalidad artística. El escritor recapitula la retórica alambicada, y las formas de actuación y reconocimiento de la realidad de la ficción sentimental y las coplas de cancionero.

2.4.1.-La estructura del contenido y de la forma

Existen abundantes indicios que ponen de manifiesto el carácter preceptivo y pragmático del pliego suelto. En las Cartas y coplas no se crea una intriga narrativa, y tampoco existen coordenadas espacio-temporales ni personajes. Constituye una especie de folleto con instrucciones e indicaciones útiles para que el amador recueste a su amada. El destinatario de la época, si lugar a dudas, reconocería el valor cultural de unos modos amorosos antiguos que, como sucede en el Tratado notable y el Proceso, constituyen el único referente posible.

Las Cartas y coplas recogen los esfuerzos del dolorido amante por mitigar el rechazo de la señora. El autor emplea dos modalidades de escritura ensayadas con éxito en la ficción sentimental:

la epístola breve mensajera y las coplas cancioneriles de arte menor -coplas mixtas y castellanas y una real-, que aparecen engarzadas sin transiciones[4]. Hay seis enamoradas letras que siguen la tradición cortesana medievalizante (Ynduráin, 1988b: 494). Están construidas según las partes retóricas de las artes dictaminis y se rematan, a excepción de la cuarta, con versos cancioneriles (supra, 2.1.3.1.1 y 2.2.5; infra, 2.5.3.3, 2.7.4.1, 2.8.5 y III, 1.2.4)[5]. La poesía cancioneril, forma artística por excelencia del tardío amor cortés, sintetiza y completa los contenidos expresados en prosa (2.1.3.1.1, 2.2.5 y III, 1.2.1)[6]. El pliego presenta un desenlace doble. Hacia la mitad del impreso aparecen unas coplas de cierre: "Finge que se destierra y dexa la presente obra" (239), y termina después el texto con la despedida: "Fin y con este fin acabo" (236), y unos "Loores a vna dama" (236)[7].

El autor ejecuta en las Cartas y coplas un programa codificado mucho tiempo atrás por Diego de San Pedro. No aporta el menor vuelo imaginativo en la contrucción formal ni en la recopilación de los materiales de la diégesis. Como en Villasandino, la recuesta se centra en la expresión dolorosa de la pasión y la porfía inútil del amador por ganar el amor de la desdeñosa mujer. Hay intentos de pasar de la "contemplación" a lo lejos al factum -la charla (alloquium) y el beso (basia)-, pero no logra la capitulación de la dama (Nelli, 177-83). En las Cartas y coplas no hallamos un proceso de amores, sino una guía práctica de formulismos y conceptos cancioneriles y sentimentales para los primeros intentos de acercamiento a la dama[8].

En este pliego suelto se nos ofrece una vivencia estereotipada del amor cortesano que puede ser extrapolable a cada situación

concreta. La aparición de este manual hay que situarlo dentro del proceso de desgaste de la poesía cancioneril y de la ficción sentimental. El Cancionero General y textos como la Cuestión de amor o la Penitencia presentan una síntesis de formas elocutivas, situaciones-tipo y paradigmas psíquicos y conductuales topificados al máximo. En las Cartas y coplas encontramos un abanico simple y adocenado de situaciones ficticias que el amado construye para conmover a la dama, simple prototipo de la "belle dame sans merci". La clave del posible éxito de este pliego suelto estriba en la expresión vehemente de la pasión[9]. Para ello elige los motivos más gráficos e inexcusable: la fructífera unión de muerte y amor, el destierro, la enfermedad, la muerte desesperada que infama a la dama, y la fe y constancia en el servicio, y las armas estilísticas consabidas que prueban, precisamente, su efectividad por su carácter vulgar, adocenado.

El protagonista es el sujeto narrador que focaliza la historia y el discurso desde la primera persona gramatical. Apostrofa a esa vuestra merced: la dama, receptora virtual de sus epístolas y coplas. Al constituir una guía de instrucción amorosa, el autor ignora la actuación concreta de la doncella y no se produce intercambio epistolar. Pero para crear cierta ilusión comunicativa, el enamorado imagina las respuestas y actitudes de la dama, incluso llega a reproducir su pensamiento mediante el discurso exterior narrativizado. Todos los comentarios y acciones que realizada el amador remiten al acervo cortesano heredado. El escritor ofrece una guía sintética de triquiñuelas y recursos de estilo para vencer en la conquista. Consigue, además, crear cierta movilidad escénica con las prosopopeyas (primera y sexta epístolas) y el desdoblamiento reflejo del yo.

La primera carta: "Si por escriuiros vuestra merced se descontetare:/suplícole que lo sufra" (233), muestra cómo comenzar una relación de amor. Presenta a un enamorado que aquilata su valía por el sufrimiento. Ofrece su servicio a la dama, y justifica el atrevimiento de escribirle por las muchas penas que lo tienen cautivo. El amador juega con una doble posibilidad. La dama puede adoptar una actitud refractaria a su fe, o, tal vez, puede aceptar contenta su amor. Los versos finales reconfirman la función de la carta como emisaria del deseo cautivado, y la súplica del amante para que la señora acepte el cortejo.

La segunda epístola: "Ni mis penas afloxan, ni vuestros oluidos cansan" (233), delata que no ha existido respuesta de la dama. El amador cambia el rumbo de su ventura al solicitar que la señora se duela de su "coita" amorosa. La poesía amplía la argumentación de la carta. Plantea una nueva hipótesis: si la señora ha aumentado su crueldad con la queja, el galán debe guardar la tinta y el papel para que sean testigos de su firmeza y de la acción nefanda de su matadora. También enseña cómo calmar a la homicida con dos argumentos: que no sea poderosa en destruir y matar, y que no tome venganza de él porque todo su remedio está en ella.

A partir de la tercera epístola los epígrafes anuncian el contenido a desarrollar. El autor aclimata dos temas favoritos de la lírica cancioneril: la partida y la ausencia (Lapesa, 1967: 10). El título es harto significativo para comprender el fin del pliego suelto: "Si la señora responde que se dexe/ de amarla y se aparte del pensamien/to embíele esta carta" (234). Y no menos importante es que el enamorado muestra pesadumbre porque la señora ha destruido la esperanza que había puesto en el remedio.

Si hubiera un proceso de amores esta declaración supondría una incoherencia argumental. En la función pragmática que buscan las Cartas y coplas se trata, en cambio, de una nueva conjetura que da pie al desarrollo de otro motivo, el de la muerte. El topos del martirio es la vía por la que opta el enamorado para alegrar a la señora, mas parece que ventura no consintió este fin. A este motivo cancioneril le sigue otro de no menor éxito: la amenaza con salpicar la fama de la dama porque, siendo la culpable del nacimiento del amor, no ofrece el remedio. La carta concluye con la asunción del amor como destino ineludible, y la afirmación de la fe, a pesar de las "grandes ansias de mi morir" (234). Las coplas finales condensan los dos lugares comunes: la muerte como culminación justa del sufrimiento, y la concepción del amor como una guerra causada por la doncella.

La cuarta epístola vuelve a evidenciar el caráter preceptivo de esta guia. Con "Finge que él está malo, y em/bíale esta carta y coplas" (235) enseña a los varones a chantajear a la señora. Todos los amantes sentimentales emplean la muerte como forma de despertar la compasión de la señora (el enamorado de la Triste delevtación y el Proceso, Arnalte, Leriano) y, a veces, sufren alguna enfermedad de amor, como el Captivo y Cristerno. Al igual que Flamiano en sus coplas a Belisena, Leriano, y, aun antes, el vivaz Arnalte, el personaje se da por muerto "so la tierra" antes de consumar el suicidio o exiliarse. Pero abandona la fe dada porque ya no la precisa ni su cuerpo ni su alma, y le imputa a la desconocida señora todos los males que sufre.

El quinto envío está escrito sólo en coplas cancioneriles y se titula, "Finge que se de/stierra, y dexa la/ presente obra" (239). Como en tantos poemas cancioneriles y textos sentimen-

tales, el enamorado inicia su destierro a los alegóricos yermos apartados donde habitan los desesperados. Es la reclusión imaginaria de los atormentados que se expresa mediante metáforas e imaginería alegórica en la ficción sentimental. Le sigue un apartado: "Continúa" (239), con un pequeño subepígrafe: "Fin" (239). Es un lamento por la "fuerte desaventura", y una queja por hallarse sumido en el "dolor de negrura". Se contenta imaginando cómo lo recordará la señora tras la terrible partida. La última estrofa, sin embargo, presenta la resistencia del amante a un destierro inmerecido: "Assi me parto y me vo/ donde no deuiera yr/[...] que nunca verán partirme/ mientras no seré so tierra" (239). Apuntala la fe dada en el servicio hasta que la muerte le haga perder la conciencia (cf. epístola cuarta).

La epístola quinta reanuda el precario envío epistolar que parecía concluido en la carta anterior: "Después de partido, em/bíale esta carta y fin" (237). Vuelve a retomar el motivo de la ausencia para forzar a la dama a darle una respuesta positiva. Como ya anunciaba en las coplas precedentes, la huida no le aprovecha. La representación imaginaria de la figura de la señora y sus gracias son cuchillos que destruyen el vivir. El destierro espiritual y el pensamiento enamorado son todavía más dolorosos que la contemplación (lo mismo que sucede en la Cuestión y el Veneris). La ventura es, de nuevo, la responsable del destino aciago. El enamorado ya no busca remuneración, sino contemplarla, aunque vuelve a insistir en que la señora dé respuesta a su carta. Acaba con la personificación de la carta. Le advierte que si su señora pregunta por él le comunique cómo espera la hora final en soledad.

El segmento estructural séptimo es una carta: "Desque es venido

házele/ saber la venida suya" (238). La vuelta de este taimado amador de su abandono imaginario al dolor y la muerte pone de manifiesto su ahínco en resucitarse para continuar pidiendo dones. Si en la epístola, donde se finge enfermo, declaraba que "pienso que so la tierra cansarán las penas de que nunca sóys cansada de darme" (235), ahora afirma que con la ausencia aumentan los cuidados "tanto que de la muerte sufrida me han resuscitado" (238). Sin cejar en su empeño de obtener mercedes, pide un don de clara sumisión feudal: "Besar vos quiero las manos" (238). Incluso, añade que quiere ir a verla para lograr alguna alegría, y darle a ella cierto descanso tras los sufrimientos. Pero los pensamientos lúgubres no lo abandonan. La ventura desaparece y toma protagonismo dios, una divinidad que acelera la muerte. Por ello le dice a su señora: "quedaos a dios que me vo/ do nunca pienso venir/ [...] que queréys con el ausencia/ darme las penas de muerte" (239). La coplas recogen todas estas paradojas y contradicciones. Nada más llegar de su exilio amenaza con recluirse en el ámbito de la desesperación, y retoma la idea de la muerte como única opción para restañar el daño. La autodestrucción tiene un carácter benéfico y reparador para el amador, ya que vence "malos días" y da satisfacción a la agraviada señora que lo condena a muerte.

Las coplas castellanas "Fin y con este fin acabo" (236) retoman los motivos de la ausencia o destierro por desesperación y el martirio de amor (de la unidad quinta a la séptima). Se afana en expresar su deseo de aislarse del mundo y buscar la muerte. Recuerda su regreso de "tierras extranjeras" -yermos de desesperación- debido a "aquel morir" por vida cautivada. En un subtítulo denominado "Fin" (236) emplea el formulismo del homenaje

feudal para reafirmar su fe.

El pliego concluye con los "Loores a una dama" (236). Los versos laudatorios explayan la topística de la alabanza cancioneril. El poeta se muestra incapaz de alabar adecuadamente la virtud, gracias, y los altos merecimientos de la señora. De su excelencia nace la imposibilidad de calcular sus penas, "al mejor ymaginar/ hállolas ser infinidas" (236). En el apartado "Fin" (236) reitera la indecibilidad de la galanura y discreción de la dama, y su derecho a implorar la correspondencia amorosa.

Las Cartas y coplas tienen un claro objetivo. La primera y segunda epístolas establecen los primeros pasos de la recuesta. Después se presentan las acciones que el enamorado inicia para lograr, cuanto menos, la piedad de la dona[10]. Adopta la actitud tipificada del apocado e indefenso servidor, y trata de sortear la impiedad de la amada mostrándose enfermo, lleno de males, y abocado al destierro y la muerte. A pesar de los lúgubres pensamientos del insatisfecho amador, la esperanza no lo abandona. A tal grado llega su fe que, incluso, se resucita de la muerte para seguir solicitando beneficios. El flirteo con la muerte vertebra la línea argumental de sus epístolas y coplas, mas, como sus idas y venidas simbólicas (presentes en la Triste deleytación), carece de emoción y verismo. Los grandes motivos argumentales, el retoricismo estilístico, y el lenguaje abstracto y generalizador de la ficción sentimental aparecen al completo, aunque del todo descarnados.

2.4.3.-Manuales de escribientes y pliegos de cordel

Los pliegos sueltos alcanzaron una amplia difusión desde principios del XVI al calor de la imprenta[11]. Hay, además, tres factores que potencian el despegue: "el despego del mecenazgo, el

olvido de los compromisos oficialistas y las perspectivas de una España pujante" (Infantes, 1989: 88).. Fué la edad de oro de la poesía de cordel (Rodríguez Moñino, 1961: 81-90 y García de Enterría, 1973: 30-37 e Infantes, 1989: 85)). En concreto, en España la literatura de cordel llegó a tener una gran importancia hasta los primeros años del presente siglo. Pero "lo que se conserva, a nuestro entender, es una mínima parte de lo que existió" (Rodríguez- Moñino, 1961: 92). Aparte de noticias y avisos, acogió textos literarios en prosa y, sobre todo, poesía y obras en verso -piénsese en el Regimiento de príncipes (1482) de Manrique- (Norton y Wilson, 1969: 5-6, Rodríguez-Moñino, 1968: 31-32 y 1970: 11-12 e Infantes, 1988 y 1989: 87-88). Sus tiradas eran extensas, calculadas entre 1500 y 3000 ejemplares. Así, de un pliego de Juan López de Ubeda tenemos 12000 ejemplares, correspondientes a ocho ediciones (García de Enterría, 34). La causa es clara: "cuando un folleto tenía éxito se iba repitiendo indefinidamente" (Rodríguez-Moñino, 1961: 90)

La fecha de publicación de las Cartas y coplas se sitúa por los mismos años en que aparece en el mercado editorial la última compilación de poesía de cancionero: la Cancionero General, y un texto sentimental: la Cuestión de amor. Pronto vendría la época de las reediciones de textos sentimentales del cuatrocientos. Pero ya no es una época de esplendor para el género, desde la Cuestión hasta el Proceso sólo hay dos nuevos títulos: el Veneris tribunal (1538) y el Tratado notable (h. 1545), que no gozaron del favor del público. Conviene saber que en estos años de renovación de los ideales borgoñones hay un fenómeno novedoso: la proliferación de numerosos pliegos sueltos con un estilo y temática semejantes a la que se hallan en las Cartas y coplas[12].

Podemos advertir, entonces, que la literatura cortesana de la Baja Edad Media ha perdido su fuerza estética, mas se conserva como subcultura que funciona socialmente. Los pliegos sueltos se destinaban al correcto aprendizaje del retoricismo expresivo y topística argumental de la carta amorosa, un goce lúdico del que no quedó exento ni el creador del Marco Aurelio.

A esta conservación de los ideales amorosos expresados en los cancioneros y en la ficción sentimental contribuye otro factor. A lo largo del siglo XVI experimentan un auge sin precedentes los manuales de escribientes. Responden al proceso paulatino de burocratización y formalismo social, y a las necesidades de nuevos grupos sociales de acceder al mundo de la cultura. De este gusto por normar la escritura de cartas tenemos ejemplos sobrados[13]. El libro formulario del secretario Gaspar de Tejeda, Estilo de escribir catas mensajeras cortesanamente (1549 y 1553), me servirá para dibujar el panorama cultural y social en que son recibidas las Cartas y coplas. Tejeda, como el autor del pliego suelto, recoge los tipos de expresión, motivos argumentales y retórica que caracterizaron a la ficción sentimental y la literatura cortesana. Domingo Ynduráin (1988b) recuerda que

> Las cartas amorosas incluidas en las narraciones cortesanas y caballerescas cumplen una función dentro de la trama argumental del relato, pero, aisladas, sirven también como modelos para que los lectores escriban las suyas, o simplemente las copien. (493)

Y trae a colación el conocido ejemplo de las cartas mensajeras a Libia y Macrina de Marco Aurelio (493)[14]. Para nuestro objeto de estudio es aun más importante que las Cartas y coplas se editaran en dos ocasiones junto al Proceso[15]. Mas este hecho no implica,

bajo ningún concepto, "que para los usuarios era lo mismo el pliego que las novelas", como asegura el profesor Ynduráin (1988b: 488).

En definitiva, es de vital importancia haber conservado este pliego por dos motivos. Por una parte, pone de manifiesto el calado social de la ficción sentimental en sectores más amplios de los que originalmente la produjeron y acogieron[16]. A esta diversificación contribuye, sin duda, la ampliación de los lectores legos y el abaratamiento de los costes de los pliegos. Por otra, se evidencia que, a pesar del aupamiento de nuevos códigos artísticos y valores culturales en el Renacimiento, perviven formas expresivas y estéticas que hunden sus raíces en el período bajomedieval hasta bien entrado el siglo XVI. Esta situación está abonada por la consolidación de la posición de privilegio de la aristocracia y el absolutismo regio, en contra de una endeble economía precapitalista que "barrenaba los fundamentos del orden nobiliario" (Ortiz, 1986: 117). En el orden socio-económico y cultural peninsular la burguesía es de tipo mercantil, y pierde progresivamente su espacio sin haber logrado crear su propio patrón cultural. La cosmovisión caballeresca y cortesana del amor sentimental prevalece como la única subcultura preeminente, y llega a tomar nueva vitalidad con la vuelta de Carlos I a España y la pacificación sangrienta de la meseta castellana, Valencia y Baleares. Caballeros e hidalgos castellanos, infanzones aragoneses y barones catalanes aceptan los ideales de vida nobiliarios, y tratan de ajustar su vida a tales patrones mientras van ocupando altos cargos en los municipios[17]. Los nuevos ricos, entre tanto, tratan de confundirse con la aristocracia por medio de los matrimonios con la nobleza, la

compra de títulos y los cambios en la actividad económica. La economía especulativa y financiera y la explotación agraria deja de lado la creación de capital industrial (Carande, 1943, I: 47-52 y 87-122). En definitiva, el "poderío español no acompañó nunca un grado paralelo de engrandecimiento económico" (Carande, 90).

2.4.4.-Recapitulación

El pliego suelto desarrolla la recuesta amorosa a través de dos moldes de escritura habituales en la ficción sentimental: las epístolas mensajeras y las coplas cancioneriles. Explaya una retórica topificada que abusa de la antítesis, las paradojas y los juegos de palabras. El vocabulario es extremadamente restringido y abstracto. De las cuatro escalas que el amador cortés debe superar el amante no pasa de "pregrador" o suplicante (Nelli, 1963: 177-83). El punto de vista masculino filtra toda la información acerca de la mujer, convertida en una imagen hierática e inmisericorde de la "Belle Dame sans merci".

El tiempo es psicológico y completamente indeterminado. Pero la forma epistolar y la copla lírica crean la ilusión de simultaneidad en el presente. Esta equivalencia entre el tiempo intrínseco de la obra y el de la enunciación narrativa, junto a la reiteración de los motivos temáticos, posibilita la reactualización del texto en el presente imaginario del lector. Es una obra que se proyecta sobre la experiencia artística del lector. Tanto la forma del mensaje como la estructura formal, el lenguaje artístico, y la retórica amorosa se han simplificado al máximo en justa correspondencia, sin duda ninguna, con el desgaste de los códigos literarios empleados. Pero la propia estereotipación posibilita la imitación y vivificación de los clichés sociales

y literarios para los endebles y añorantes amantes.

Las decisiones que adopta el enamorado nunca dan frutos. En este pliego suelto no hay proceso de amores ni intriga novelesca, sino un esquema cultural de expresión de la pasión apto para un consumo más amplio. La literatura ofrece una forma artística y unos paradigmas de acción válidos para ser reproducidos en la realidad. Incluso, el ajuste a este tipo de expresión estética del amor es, como ocurre en el Proceso, una garantía de éxito para la relación. Las Cartas y coplas para requerir nuevos amores aportan, por tanto, una valiosa información sobre la recepción y el efecto estético de la prosa sentimental en el siglo XVI. Este tipo de literatura de cordel iría dirigida a revalidar unos valores y estilo artístico ya osificados, aunque vigentes culturalmente y reconocidos por la comunidad. Nos podemos preguntar quiénes leían estas guías, a buen seguro rentables para unos libreros e impresores que crearon "un entramado comercial y económico reñido casi desde sus inicios con cualquier veleidad cultural benéfica y altruista" (Infantes, 1989: 86). Berger (1987) indica que "probablemente a este género de editores (los libreros y los impresores) hay que atribuir lo esencial de la abundante producción de "pliegos sueltos" que han afluido en España durante siglos" (164). Por otra parte, parece acertado pensar que en su redacción participaron letrados, juristas y secretarios, y que su difusión obdece y conlleva necesariamente a un cambio significativo del público-lector y de sus gustos estéticos. Es preciso advertir que "a fines del siglo XV y a principios del dieciséis el libro es por regla general el signo de cierto lujo, y eso no sólo por su coste [...] sino primeramente y sobre todo porque no es un artículo de primera necesidad;

en una sociedad eminentemente oral, se puede prescindir de los libros" (Berger, 378-79). En cambio, en las Cartas y coplas hallamos dos rasgos que hacen apeticible su lectura para una amplia gama de sectores sociales: es una mercancía barata y un manual útil para el aprendizaje o recuerdo del amor a la antigua usanza. A pesar de que la población analfabeta llega hasta el 80%, hay varios grupos interesados en adherirse y familiarizarse con las formas culturales aristocráticas para afirmarse socialmente (Chevalier, 1976: 13-64). La clientela y familiares de las casas señoriales y de la corte se sumarían a los magistrados municipales, la alta burguesía comercial, los médicos, notarios, hidalguillos, juristas o letrados y los prelados, potenciales receptores a los que casi un siglo antes se dirige el Cancionero de Baena. Junto al patriciado urbano y los hombres de profesiones liberales, no podemos olvidar a los caballeros rurales que, tal vez, como el Caballero del Verde Gabán tuvieran "hasta seis docenas de libros, cuales de romance y cuales de latín".

NOTAS

1.López Estrada (1945) ha realizado la edición facsímil de las Cartas y coplas, pero la fecha de 1535 debe ser corregida. Existe un ejemplar en la BNM. R-2261. S.i.-s.a.-s.l.. Consta de dos cuadernos con signaturización 4a y formato en 4ª (fols. [a$_{1}^{r}$-a$_{v}^{v}$]). Consta en el lomo el año de 1535. Tiene dos grabados xilográficos que recuerdan a los de Celestina (López Estrada, 229). Es una copia defectuosa que puede completarse con dos facsímiles del siglo XIX, R-3959, que perteneció a Don Pascual de Gayangos, y Cª 226-40, éste, actualmente, en paradero desconocido. Cambió de signatura V/Cª 226-nº 40 y se debe encontrar en la sala general de la BNM. Intenté buscar el ejemplar por V.E. y por Caja, como lo consignan originalmente López Estrada y Whinnom (1983: 01), sin resultado ninguno. Si comparamos el original de la BNM con el facsímil R-3959 es importante advertir que falta la segunda carta y cambia el grabado interior (fol.[a$_{iii}^{v}$]). López Estrada reproduce en su edición la primera lámina y la décima del facsímil R-3959. Existen varios ejemplares de las Cartas y coplas, uno de ellos en la BNP. Rés. Y^{2}. 861. 4º. 4 ff. 4a, e impreso entre 1516-20. Las noticias son de Rodríguez-Moñino (1970: 764), Norton (1978: 937) y Norton & Wilson (1969: 11). Hay, asimismo, otra edición en la BP Mu Oporto. X^{1}.3.26. 4º. a^{4}. 4 ff., fechada circa 1515. Entre otros, dan cuenta de su existencia Rodríguez Moñino (1970: 765), Norton (1978: 1116) y Norton & Wilson (1969: 10). Domingo Ynduráin (1988b: 494) recoge la impresión de 1515 en Toledo, y las de Sevilla, 1516, 1520, 1535. Por otra parte, no quiero entrar en la cuestión, ya bien tratada por Víctor Infantes, de las reproducciones fotolitográficas falsas del señor Sancho Rayón.

2.Téngase presente que la Cárcel de Amor llegará a ser un texto base para el aprendizaje escolar del castellano (supra, 1.2, e infra, III, 2.4.2).

3.La crítica posterior ha seguido manteniendo esta doble interpretación del "breviario epistolar". Una postura diferente es la adopta Martínez Latre (1989) al afirmar que "esta obra no es una auténtica ficción sentimental, pues falta la respuesta de la dama y el movimiento narrativo" (15).

4.Del éxito y la amplitud del público-lector de la poesía cancioneril nos habla la impresión de 1000 ejemplares en Valencia del Cancionero General y sus sucesivas ediciones. Remito para esta cuestión a los apartados 2.1.3, 2.3.2 y 2.3.3.

5.Val (1956) considera que "las cartas constituyen el principal recurso narrativo" (xvii) del Arnalte y Lucenda y la Cárcel.

6.No se puede perder de vista que en gran medida las obras sentimentales "novelizan (objetivan, en definitiva) la poesía cancioneril del siglo XV" (Domingo Ynduráin, 1987: 590).

7.Esta parte no aparece en su orden original en el facsímil de López Estrada. La sitúa entre la cuarta y la quinta epístola, mientras que en el impreso de la BNM, R-2261, y en el facsímil del siglo XIX, R-3959, cierra el pliego. Nosotros seguimos la colocación del ejemplar de la Nacional, aunque percibimos que la cuarta carta anuncia unas coplas que no aparecen.

8.Domingo Yndurain (1987) decía a próposito de El Cortesano y el Enchiridión que, como la oratio, pretenden "la exposición sistemática y completa de una doctrina: son propuestas públicas, y "científicas" en cuanto aspiran a una validez general y objetiva (588).

9.García de Enterría (1973) expresa que "si los pliegos de cordel escogen la narración y descripción de pasiones violentas, el lenguaje será pasional, fuertemente afectivo" (171).

10.Vigier (1984: 252) realiza un esquema estructural semejante al que propongo. Discrepo, no obstante, en la valoración del texto porque no percibo ningún bosquejo de intriga.

11.Hay muchos estudios útiles sobre el tema, entre ellos los de Rodríguez-Moñino (1961 y 1970), Infantes (1988 y 1989), García de Enterría (1973) y Romero de Lecea (1974). Mas se echa en falta una investigación de los pliegos en prosa del siglo XVI.

12.Vid. Castañeda y Huarte dan algunos ejemplos: Desesperaciones de amor que hizo vn penado galán (1922: 17-24); Testamento de amores hecho por Juan del enzina (1922: 53-60), Pregunta que fizo el cauallero mancebo a Alonso de Armenta sobre qué cosa es amor (1933: 1-18), la Carta que embia la reyna philis a su amado demophon quexándose de su tardança en athenas (1933: 49-62), pliego con unos grabados presentes en la edición de la Celestina de 1538 (xii), y múltiples lamentaciones de amor. Vid., asimismo, López Estrada (227) y Huerta Calvo et al. (1980: xxxiii-xxxv).

13.Véase Vigier (1984: 252-53), Domingo Ynduráin (1988b) y Lawrance (1988).

14.Para una ampliación de este tema, Redondo (1976a: cap. ix, ii) y Prieto (1986: 177-218).

15.Tenemos dos ediciones impresas en 8ª, una en la ciudad de Stella, por Adrián de Anvers, y a costa del mercader de libros y vecino de Çaragoça, Miguel de Suelbes Infançon, en MDLXII: y otra con el mismo título, aunque con distinta distribución, grabado y pie, impresa en Estella, en MDLXIIII (Val, xxi, y Huerta et al., xxxviii-xli).

16.Esta cuestión es más fácil en el caso de los poetas de cancionero. Está probada que si bien la poesía era una actividad aristocrática por excelencia, participaban palancianos, burócratas y hombres de muy diversa extracción social. Vid. Blanco-González (1962) y Berger (1987).

17.Hay excelentes estudios generales sobre la producción editorial y el público, el volumen colectivo Libri (1979), Hirsch (1967), Frenk (1982), y el de Whinnom (1980) para la ficción

sentimental. Pero faltan trabajos ajustados a la realidad española y análisis de la recepción de cada género concreto.

2.5.-EL "TRATADO DE AM[-ORES]" INCOMPLETO. LA CONFLUENCIA DE TRADICIONES LITERARIAS

2.5.1.-Introducción

El Tratado de amores es un texto anónimo y fragmentario que ha sido editado recientemente por Parrilla (1985b). A partir de pruebas objetivas extraídas del manuscrito, sitúa la fecha de escritura entre 1480 y 1530 (473-74). Hay tres rasgos que caracterizan esta muestra singular de la ficción sentimental: a)la fábula de amores está muy esquematizada y mediada por la intervención de "una mi grande amiga" (480); b)la estructura episódica se construye con una hábil combinación de partes dialogadas, narrativas y epístolas; y c)la fuerte escisión entre los ideales de la práctica amorosa sentimental y la conducta prosaica del enamorado[1]. El Tratado de amores es una narración pseudo-autobiográfica sentimental marcada por el golpe mortal que asestó la Celestina a la retórica amorosa y, a su vez, por la apertura de nuevos cauces de expresión artística que inició Fernando de Rojas[2].

2.5.2.-La construcción textual

La precaria tradición textual nos ha conducido a tener un único y fragmentario manuscrito de la obra. Desconocemos el principio y fin de la trama argumental. Parece haber una sola acción narrativa, sencilla y sin la complejidad de otros textos sentimentales (Parrilla, 474). El eje estructural lo constituyen las estratagemas que el enamorado despliega para lograr el dulce galardón. Tras un primer contacto fallido con la dama, el siervo busca una "madre" (481) que lleve sus cartas mensajeras y ablande la

aspereza de la señora por la palabra galana[3]. Comienza, de esta forma, el envío sucesivo y cada vez más ágil de tres epístolas. Las cartas están enmarcadas por el diálogo entre la tercera y el enamorado y por los pensamientos interiores del narrador-protagonista. Las quejas enamoradas en las epístolas van in crescendo a medida que aumenta la seguridad del enamorado en el éxito final. El texto conservado termina cuando la dama le concede una golosa entrevista.

2.5.2.1.-Partes estructurales: Es importante detallar las unidades constructivas que componen la obra.

a)A modo de introducción: El enamorado es narrador-protagonista de la historia. Describe su sufrimiento por el anhelo de posesión de la hermosa dama y se dispone a buscar remedios. Tras un tímido acercamiento (estrena), decide iniciar la recuesta con una epístola[4].

b)Desarrollo de la trama argumental: La presentación de los acontecimientos se lleva a cabo a través de escenas casi simétricas y en gradación ascendente. El autor emplea la técnica epistolar y la breve narración personal de la ficción sentimental. Las fases de la recuesta amorosa están completamente tipificadas, tanto en los motivos argumentales de la fábula como en los caracteres de los personajes y las piezas retóricas empleadas para la expresión (Parrilla, 1985b: 473-74). Responden a tiempos de espera y de acción marcados por el uso del relato sumarial y la escena. El texto conservado presenta tres secuencias interrelacionadas:

b.1.Primera secuencia sintagmática: El enamorado determina hacerle llegar a la señora un epístola mensajera a través de una tercera. En la carta expresa los temblores de muerte que lo

azotan y el proceso psicológico de desmembración interna. Espera la bienaventuranza y apela al perdón y piedad de la señora. La tercera muestra signos externos de fracaso mientras se identifica con los males del señor.

b.2.Segunda secuencia: Hay un replanteamiento de las vías de conquista y se menciona expresamente al destinatario, el "señor amigo" (481). Aunque el enamorado expresa su deliberación de darse muerte, aplica las reglas del ars amandi ovidiano y de la erotología naturalista del amor para llegar a la gloria. La militia amoris es el medio de vencer a la débil y voluble mujer. La aparente sumisión del amante en la epístola se contrarrestra con su convicción de que es merecedor de todos los dones. A pesar de que la mensajera cree que el asunto se ha malogrado, el enamorado sabe que ha vencido y se hace todo brazos y boca para abrazarla.

b.3.Tercera secuencia: El final está cercano: la estructura narrativa y el ritmo de las acciones se modifica. La epístola gira en torno a la imagen cancioneril del "mártir de amor" y la "mujer homicida". El tiempo de espera que media entre la ida y vuelta de la señora amiga es mucho menos dilatado. El foco narrativo se centra en el habla y el gesto de la propia mensajera. Esta le anuncia que "como vençida, determina que le plaze que la veáis y habléis" (486). Ambos parten porque "de largas tardanças, a las vezes, muchas mudanças se determinan" (486).

2.5.3.-Las piezas retóricas

El Tratado de amores combina las piezas retóricas habituales de nuestro género, el relato personal de un yo protagonista y narrador; el diálogo con verba dicendi; el discurso traspuesto y las epístolas para la recuesta amorosa. También se menciona el

envío de una estrena, como sucedió en el Siervo. Las escenas dialogadas que se entreveran con las reflexiones en voz alta del narrador-protagonista y sus actos de dolor presentan un débito indudable con el Arnalte y Lucenda, la comedia humanística vernácula y la literatura celestinesca. Este tipo de esquema constructivo sirve para poner de manifiesto las disonancias entre concepción teórica del amor cortés y el verdadero ideario que mueve las acciones de nuestro protagonista, bien formulado en los diálogos ágiles con la mensajera y en la narración.

2.5.3.1.-La "narratio"

El texto propiamente narrativo es escueto y se halla salpicado de discursos interiores narrativizados que dan introspección al relato[5]. Como en la retórica clásica, tenemos con toda probabilidad a un autor convertido en protagonista del discurso y hablando de sí mismo. Hay una evidente tendencia, reforzada por las epístolas y el diálogo, a dar la ilusión de que la historia se está realizando en presente. Veámos una muestra: "mas luego un desmayo me tomó que [...] conmigo acabar de tomar esfuerço ajeno [...]. Y como este mi mal era tan lleno de dolores" (479). La narratio queda reducida a su mínima expresión en la tercera escena. Gana espacio el breve y sustancioso diálogo con la señora amiga, y el lenguaje gestual de los sentimientos.

2.5.3.2.-El debate interno

El "habla interna" (Vigotski, 1972) clarifica el desenvolvimiento de la trama amorosa, recoge las esperanzas y temores del personaje en el negocio amoroso y revela su personalidad. Son razonamientos monológicos mixtos, en cuanto que presentan la voz del narrador en la orientación del discurso mental (Gullón, 1980: 83-121). El debate se encuentra al inicio del relato, durante los

tiempos de espera entre cada envío epistolar, y llega a salpicar las conversaciones con la mensajera. A través de estos monólogos mixtos el enamorado condensa los momentos de tensión y lucha, y su proceso mental a medida que avanza la historia. Es importante señalar que estas reflexiones íntimas no suponen una parada de la acción. Muy al contrario: son momentos de raciocinio en que el personaje toma decisiones, justifica su modo de vida y actuación, y legitima el derecho a disfrutar del amor.

2.5.3.3.-Epístolas

A través del arte epistolar se desarrolla el proceso de amores tipificado por el código artístico sentimental[6]. La idiosincracia de la relación amorosa está en ese contrapunto que se produce entre la retórica de la carta mensajera y la queja enamorada, por una parte, y por otra, entre los diálogos y pensamientos bastante más prosaicos del enamorado. Como bien dice Parrilla (1985b y 1988a) las cartas siguen los modelos retóricos de las artes dictaminis medievales. En el Tratado de amores se amplía el exordium, la narratio se torna breve, y adquiere gran espacio la petitio en detrimento de las otras partes descritas por los dictadores boloñeses[7].

Conservamos tres cartas mensajeras del enamorado y ninguna de la señora; ésta sólo envía respuestas verbales. Cada epístola incide sobre un par de temas claves, luego desarrollados con convicción por la tercera ante la dama. Hay una inteligente gradación de las cartas. La primera sirve para justificar el atrevimiento de escribirle. El enamorado muestra su abatimiento y el deseo de ser redimido por la dama. La epístola llega a personificarse como mensajera de los amores de su dueño. La dama la rompe sin leerla y amenaza con la deshonra a la mensajera. En

la segunda epístola hay una tópica combinación de dos motivos cancioneriles: el siervo sufriente que contempla la excelencia de su amada y la actitud soberbia del apocado amador porque "si la brevedad del tiempo que aquí tal voluntad he mostrado, non me haze digno de gloria con vos, hágame algún deseo que tengo tan cresçido, que de los bienes todos deste mundo me hallo digno" (482). La destinataria rasga la carta, mas después de leerla. El enamorado escribe, entonces, una tercera epístola, esta vez con la ayuda de la mensajera. Sintetiza las convenciones formales y temáticas de la epístola amatoria. Pone por testigo a Dios de los males que padece y en la expositio se centra en la imagen del mártir de amor y la cruel matadora. La muerte aparece como el menor de los males posibles. El cambio más notable de estos lugares comunes se da cuando el enamorado dice que en el otro mundo no va a hallar una dama como ella, y lo que es peor aún sería una lástima perderla sin haberla conocido. En la petitio le ruega que amaine los corajes de sus sañas. Subraya el gran desequilibrio entre sus flacas fuerzas de amante cercenado de angustias y el poder de la alta señora, "y no, por Dios, me dexes ansí pasar vencido contra los crueles cuchillos de la muerte que estas entrañas tristes traspasarán" (485). En la conclusio reitera su disposición de servicio y se erige en pregonero del merecimiento de su dama hasta el fin de sus días. La mensajera retorna mientras la carta "queda en su poder resçibida, non rompida, y mostróme alegre cara" (485). En el texto se observa que a medida que el enamorado ve próximo el cabo de su gloria subraya los efectos destructivos de la pasión en sus epístolas. Busca la compasión de su señora para vencer la resistencia socio-moral que engendra tal género de amor. Esta triquiñuela de la

piedad ya fue ensayada por todos los amantes sentimentales, y llegó a afectar al círculo de parientes y amigos, e, incluso, al lector. En definitiva, contrasta la actitud pesarosa que adopta el amador en sus epístolas con su presunción y jactancia en los diálogos y "hablas internas" de que obtendrá el fin por su buen manejo de las leyes enamoradas. También puede advertirse por la apelación al "señor amigo" (481) que, tal vez, el texto no sea otra cosa que una epístola expurgativa pseudo-autobiográfica en respuesta a la inquisición de su caso.

2.5.3.4.-Diálogo

El discurso oral salpica todo el desarrollo narrativo. No se trata del diálogo oratorio y de largos parlamentos casi monológicos del común de las obras sentimentales -Cárcel, Grisel y Mirabella, Veneris-. A excepción del primer diálogo, con un parlamento relativamente extenso donde perfila toda la estrategia amorosa, el resto es de carácter conversacional. Es un diálogo cargado de sobreentendidos, comunicador e incitador a la acción. En las réplicas breves y ágiles se aprecia la complicidad entre los interlocutores. Mas a menudo la voz narrativa interrumpe el juego de réplicas breves para encauzar al lector hacia una correcta apreciación de la fábula y de su código estético.

2.5.3.5.-Estilo indirecto

Estas formas de narración encubierta son de uso frecuente en un texto que desarrolla la conquista amorosa a través de una intermediaria. Lo encontramos en las instrucciones que da el señor a su mensajera para que adobe con su plática sabrosa y su gesto la entrega epistolar, y en la transmisión de la mensajera de lo hablado con la dama. La tercera condensa, por ejemplo, las largas razones pasadas con la enamorada en el tercer encuentro.

Señala cómo su señor tenía una voluntad de amar "qual nunca en mi vida avía conosçido a persona en este siglo oviese" (485). En este texto, al menos, en la parte conservada, la amada no escribe carta ninguna. Al igual que Melibea y Calisto sólo da instrucciones verbales.

2.5.3.6.-Sumario de sucesos no verbales

El autor realiza una suerte de juego escénico en el proceso de la fábula. Los gestos, pensamientos, miedos o actitudes de los personajes están recogidos en los comentarios que realizan la tercera y el narrador personal. El diálogo y la acción narrativa aparecen fusionados como en la acotación enunciativa. En el texto también se detalla los sentimientos y emociones de los personajes por manifestaciones externas tales como la voz, el semblante o el caminar (acotación descriptiva). Este lenguaje gestual logra completar la información de los diálogos, epístolas y acciones de los personajes. Y, sobre todo, pone de manifiesto las motivaciones e intereses de los personajes. El enamorado realiza el siguiente retrato de la mensajera a su regreso de la primera embajada:

> aquella mi amiga viene a mí tan llena de miedos, tan pesarosa, la cara marrida que, a poco rato, oras que tardara la oviera desconoçido. No niego que las flaquezas de su gesto llegaran a mí [...] la conosçí sañuda.
>
> -Señora mía, amiga grande, ¿qué dolor es el que siento venido a causa de la turbación de vuestra cara?[...]
>
> La qual con una boz como del otro mundo venida, los ojos en tierra puestos muy avergozadamente, repuso. (480)

Tras la segunda mensajería, el enamorado muestra un entusiasmo que sorprende a la tercera:

-Ya, señor, y la cosa de mí más amada, ¿qué avéis podido sentir de mi venida que ansí alegre me recibís?

A la qual, yo dixe:

-Non me ha consolado el mensaje que de vos espero, pues manifiesto no lo tenéis, mas reçelo que venís agora con lo que primero venistes me haze que a vos y a mí ponga esfuerço, porque según la ternura de vuestro coraçón, de que la vez pasada os vi enflaqueçida. (483-84)

En la tercera escena los signos externos son aún más importantes. El enamorado acecha la venida de su amiga, y "a poco rato la veo venir" (485). La tercera le declara que ha hecho una alabanza de él porque la señora "mostróme alegre cara hablando de vos, la qual conosçí en dispusición tan plazentera" (485). La celestina muestra la interioridad de la dama por la descripción de sus gestos y la paráfrasis de sus escasas palabras. A excepción del último diálogo conservado, las apreciaciones del varón no coinciden con las conclusiones que extrae la tercera de sus visitas a la dama. En realidad, las intuiciones del amante se convierten en un punto de vista interno de carácter evaluativo e ideológico de toda la historia. Esto es debido a su conocimiento profundo del arte de amar y a su visión retrospectiva de la narración en cuanto yo-narrador-protagonista.

2.5.4.-Guiños burlescos y tradiciones literarias

Cuando leemos el Tratado de amores llaman la atención dos hechos: el narrador "autodiegético" no es dado a la introspección psicológica, y el escritor emplea una movilidad narrativa que contrasta con el tempo moroso de la prosa sentimental. Los ideales cortesanos del enamorado y su empaque retórico sentimental entran en conflicto con el pensamiento naturalista del que se

sirve para buscar la gloria. La técnica de seducción y las ideas en torno al amor y la mujer están impregnados de elementos ovidianos y celestinescos que subvierten el código sentimental. Estas disintonías las percibe el lector a través de los continuos guiños burlescos que realizan los personajes. El público conoce las tradiciones por donde transita el buen amador. Suple el esquemático planteo de la fábula y la cosificación de los personajes con su conocimiento certero de la ficción sentimental, las reprobationes amoris medievales y la literatura celestinesca. Aunque los medios social, familiar y geográfico queden desdibujados en este Tratado de amores, la actuación de los personajes, las técnicas narrativas y el estilo empleados aportan casi todas las claves interpretativas[8]. Por el relato del narrador y las entrevistas de la señora con la tercera parece que la pareja se encamina a un amor ajeno a la ética del esfuerzo y la lejanía frustrante de la ficción sentimental. A pesar de que carezcamos del principio y conclusión del texto, no me parece arriesgado aventurar un hipotético final: la consumación del amor seguida de un tiempo posterior donde se despeñarían los anhelos de los amantes.

El protagonista no es un héroe víctima. Sus quejas lastimeras son un cliché vacío de contenido. En ningún momento el amor mutila su capacidad de raciocinio ni de pensamiento. Camina por una senda tipificada para la conquista del amor y sustentada en dos pilares: el asedio constante y rápido del objeto amado, y la conciencia de saber que ya hubo otras mujeres que se entregaron a su enemigo, aunque al principio se mostraran ásperas y distantes (Parrilla, 1985b). Confía, en definitiva, en la victoria porque ha internalizado la erotología de los artes amandi medievales. El

amante impone un ritmo rápido, hasta precipitado, a las embajadas. En el amor no hay necesidad de un servicio prolongado y yermo como los que realizaron el tozudo Grimalte o el triste Cristerno[9]. El enamorado plantea su teoría del esfuerzo para lograr el amor, "mas como estas cosas se han de ganar por larguras de tiempos, o por servicios grandes, o por mucha continuación, el amor nunca faltando, delibré de me esforçar" (481). Expresa su deseo de morir: "digo verdad que con mis propias manos deliberava de darme muerte" (481), y muestra sus males in crescendo a medida que se aproxima el goce. Pero su aparente postración masoquista sólo es un topos para precipitar el final. En realidad, los elementos automatizados de la ficción sentimental carecen de sentido a medida que se impone una filosofía naturalista del amor.

En el Tratado de amores hallamos una sola comparatio hiperbólica, frente a la retahíla de ejemplos a que nos tienen acostumbrados los amantes sentimentales. El enamorado se equipara a Encéfalos para ejemplificar y objetivizar su dolorosa hazaña[10]. Este personaje fue uno de los hijos nacidos de la unión de Titán y Gea. Simboliza la fuerza vital, pero también la pena y condena eternas, como Yxión o Sísifo, tan renombrados en la ficción sentimental. Se rebeló contra los dioses, y fue castigado a soportar sobre sus espaldas la isla de Sicilia. Según esta fábula mitológica, las erupciones volcánicas del Etna no serían otra cosa que los movimientos dramáticos de este titán soterrado bajo la montaña. Pero el enamorado del Tratado de amores no tiene sentimiento de culpa ni existe una tensión social añadida en la relación. Es un joven voluptuoso que combina la retórica elevada de la ficción sentimental con un lenguaje y pensamiento pragmáti-

co. La estrategia del amante se sustenta en el asedio continuo de la fortaleza por los "guerreros deseos" (Arnalte y Lucenda, 103), una idea de honda raigambre desde la Antigüedad.

Quizá, lo que más llama mi atención es que un personaje tan sabio, arrojado y activo contrate los servicios de "una mi grande amiga" (480). Sólo hay tres explicaciones: la autoconciencia genérica, el carácter venéreo del amor, y, algo más improbable, el difícil acceso a una dama guardada. A esto se suma la peculiar relación de empatía entre ambos. La tercera verbaliza sus emociones usando la misma retórica cortesana que el enamorado: expresa su deseo de haber muerto en tierna edad, se siente cercada de males por el alejamiento de descanso y se autocompadece por ser la persona más desventurada del mundo. El proceso de seducción del varón resulta ser doble: afecta a la dama y a su mensajera. Trata de implicarla en la historia y la llama "amada mía" (481). Al preguntarle sobre el resultado de su misión, el enamorado declara: "deste vuestro mensaje está pendiente el tiempo todo que de bevir me queda" (480). Esta fusión llega a cotas insospechadas. El señor le encomienda que "toda se hiziese contemplativa delante de aquella en cuyo poder yo me hallava" (483). Le ruega que corrija "lo mal escrito" (483) y adobe "lo que mi simpleza non avía podido alcançar" (483) para contar sus afanes y dolores continuos. En realidad, como en las arengas militares, el personaje trata de insuflar ánimos en su mensajera. El discurso enaltecedor de su propia valía como enamorado se da antes de cada embajada. Pretende dar confianza a la medianera y transmitir cierta convicción al lector sobre la fuerza de su pasión. Este proceso de identificación puede haberse aprendido de las obras de Diego de San Pedro, de Belisa y el "auctor". En

efecto, en el Tratado de amores la imbricación entre señor y mensajera no parece estar sustentada en el dinero, ni en los socorridos regalos y dones, ni en la servidumbre. La tercera aparece, en realidad, como un alter ego del protagonista, aunque algo asustadizo y ciego. En el primer encuentro con la dama aparece sobrecogida por las amenazas (iguales a las de Lucrecia, Laureola o Melibea) y temerosa del fin (cf. la tercera de la Historia y la esforzada Celestina). No es la vieja experimentada, subtilis et ingeniosa, del Pamphilus o de Piccolomini, ni la codiciosa e inteligente Celestina, ni posee la sabiduría de la cara balia de Fiammetta y la Triste delytación. Mas la misma elección del enamorado para que tercie en los amores, su habilidad con la palabra, y la forma de transmitir los gestos y palabras de la señora la señalan como otra Trotaconventos. Incluso acaba arrogándose el éxito de la misión, "Y cargada de mis porfías, y aun algo de vuestro amor me pareçió" (486), y aconseja al enamorado acudir con prontitud a la cita: "y luego partid conmigo, que de largas tardanças, a las vezes, muchas mudanças se determinan" (486)[11]. La figura de la tercera sólo se explica por la necesidad, como diría nuestro Lucena, de subrayar el carácter venéreo del amor. Aun podemos esgrimir otro argumento explicativo. Los amores terciados forman parte de la cultura amorosa medieval. Precisamente el Tratado de amores se ofrece ante nuestros ojos como una guía sintética de seducción, un breviario de las sutilezas cortesanas para llegar a la victoria. En este contexto poco importan los matices, la relación lógico-causal de la fábula, y el desarrollo psicológico de los personajes. Pero sí importa la fuerza de la mensajera para convencer con su elocuencia a la dama. La palabra siempre parca y fría de una

epístola se complementa con las súplicas y llantos de la tercera.

En el Tratado de amores hay, además, numerosos pasajes irónicos. Tras cada entrega epistolar la excitación del amante va en aumento. En los tiempos de espera no parece torturado por la facultad imaginativa: planifica las acciones y disecciona los sucesivos mensajes que le llegan de la casa de la señora. Todos estos factores impiden el surgimiento de un drama íntimo y la autocensura por el acto temerario (cf. Parrilla, 1988a). Su conducta es muy similar a la de Arnalte y Darino. Hay un contraste burlesco entre el vitalismo y pragmatismo de su conducta y las virtudes cortesanas que dice poseer y que tanto engrandece a la vista de su "señor amigo". Su retoricismo cortesano choca con su fuerte sentido de la realidad y su concepción naturalista del amor y la condición de la mujer. Así comenta cómo,

> Ya avemos visto otras mujeres ansí fuerte como essa do venís aver buelto las alas de sus furias en algún arrepentimiento [...] y conoscemos que la tierna condición de las otras y dessa señora mía que non son ansí ásperas en los fines como en los principios se muestran rigurosas (481)[12].

La mensajera usa un tono zumbón y festivo para resaltar la insinceridad del enamorado. Cuando regresa de su segunda embajada, el enamorado emplea la acotación enunciativa y descriptiva en tiempo presente para mostrar su ansiedad: "he aquí do viene aquella [...] corriendo al recibimiento suyo" (483). El desconsuelo de la mensajera choca con el entusiasmo del amante. Al verla se hace todo brazos y boca porque "la vez pasada os vi enflaquecida, conviene agora que esfuerçe yo en vos lo que para mí mismo allegar non puedo" (484).

Pero, en realidad, su felicidad nace de la convicción de que

alcanzará las "reliquias de gozo" (484)[13]. La dueña amiga explica su agudeza para hacer que la dama leyera la carta y se doliese del penado amador. Llegó a besar mil veces sus manos, y le hizo más de cien obligaciones como sierva a señora. La transcripción de las palabras de la dama añaden más esperanzas. La señora dice amarlo como a hermano y le aconseja que no inicie algo que no puede tener fin. Tales ideas eran habituales en el primer envío epistolar de muchas protagonistas, Lucrecia, Lucenda, la Señora de Triste delevtación, la dama de la Repetición. La amada vuelve a incidir sobre el carácter irreconciliable del honor y pasión, pero, según parece, con bastante desgana. No obstante, la óptica masculina que domina el texto y la falta de final impiden cualquier afirmación tajante al respecto. Lo que sí es evidente es el conocimiento libresco del amador y su perspicacia para buscar en la dama "algo que paresçiese de plazentero" (484). Como Liessa, Mirabella o la señora de la Quexa, es consciente que de la piedad se pasa al amor. El amante interpreta en su justo término la segunda respuesta de su señora. Ese hermanear que menciona la señora sabemos que en un contexto amoroso -desde la Triste delevtación a La Regenta-, encierra un doble sentido que sobrepasa los vínculos de unión amorosa sin lazo sexual. El enamorado busca entonces que el amor encubierto aflore. Mediante la palabra embaucadora y un pertinaz ataque trata de vencer a su oponente. No abandona la recuesta en un tiempo que le es propicio (cf. el regocijo campestre de Arnalte, las largas ausencias de Cristerno), ni se aferra al dolor hasta el punto de no reconocer las señales enamoradas de la señora (cf. Triste delevtación, Cárcel, Quexa y aviso). Con gran sagacidad, procura su salud lo antes posible. Pero el lector desconfía de la rectitud de este

taimado amador. De nuevo la tópica sentimental de la que sirve para la conquista esconde una pasión de factura bien distinta. Algunos de los hitos del género se pierden o carecen del vigor de antaño, y gana espacio una concepción naturalista del amor. En ningún momento, por ejemplo, se menciona la alta sangre de los enamorados ni sus costumbres aristocráticas. Pero sí la sabiduría que emplea el protagonista en el arte de amar, cómo muestra desolación en los tiempos de espera, cómo redacta una epístola de amor, y de qué forma asesora a su mensajera para que ejecute el plan[14]. Todos estas cuestiones que hemos venido analizando: el tratamiento del amor, el asedio de la doncella a cargo de una tercera que es mero apéndice del enamorado, la estructura narrativa, y las piezas retóricas de la obra responden a la lógica interna de un producto literario híbrido. El Tratado de amores surge de la fusión entre el género sentimental y las tradiciones artísticas que confluyen en Celestina.

2.5.5.-Focalización y modo narrativo

El texto es un relato novelesco de carácter pseudo-autobiográfico. El relator es sujeto actuante y narrador en primera persona de su experiencia personal. Los diálogos breves, las epístolas y los relatos de acontecimientos están regidos por su perspectiva, bajo la que integra incluso las palabras e ideas que deberá exponer la tercera ante la dama. Es, siguiendo a Doležel (1973: 4-15), un Ich Form personnelle. Cuenta retrospectivamente sus locos amores a un amigo[15]. Esta relación da lugar a un diálogo textual con su interlocutor en el que interpreta y valora los sucesos de la fábula. La focalización es interna, centrada en el protagonista-narrador que, a su vez, parece asistir como espectador privilegiado de su historia pasada. Esto es debido a

que la organización del discurso se realiza desde un presente posterior a los sucesos narrados. A menudo el narrador "autodiegético", como si de un "auctor" se tratara, apostilla las acciones y pensamientos:

> Pensad agora, vos, mi señor amigo, quien alguna alegría esperava contemplando en el serviçio [...] Mas como estas cosas se han de ganar por larguras de tiempos, o por servicios grandes. (481)

En general, es un narrador que trata de regirse por la perspectiva de su "yo narrado" y respeta el acontecer lógico de las acciones. A la ilusión de que nos hallamos ante una historia sincrónica contribuye el ocultamiento de las afirmaciones "auctoriales" en los comentos del personaje, y las modalidades de escritura que emplea el autor[16]. El monólogo mixto, los diálogos y epístolas tienden a crear un clima de incertidumbres para el lector. A menudo, el discurso del narrador fluctúa entre los verbos de duda y los de intención para intentar mantener la intriga. Hay ejemplos abundantes, por ejemplo, "acordé, aunque entiendo que fue mal seso, que una letra mía le dixese" (479); "póngome a pensar qué podría ser de aquella mi encomendada gloria [...] Y ansí en este comedimiento, guerreando conmigo solo el bien y mal que me venía de ser resçebido o despedido" (480). Después de la segunda embajada los verbos de orden y certidumbre son más abundantes, e indican la seguridad del enamorado en la victoria. Pero el público tiene más información que la que explícitamente da el narrador, ya que conoce las tradiciones literarias que confluyen en la obra. Es indudable que el personaje presenta una visión de sí mismo y su mundo sentimental de hondo sabor libresco. El Tratado de amores, como la Tragicomedia

y la Penitencia, es una obra que se estatuye como acto de lectura y contestación del corpus literario anterior, básicamente el sentimental.

La función de control estructural del texto está muy bien marcada. El narrador introduce los diferentes moldes de escritura por donde discurre la fábula con gran precisión. Pongamos algunos ejemplos: "ya la carta despedida de mí y encomendada a una mi grande amiga" (480), "y preguntéle" (480), "la cual [...] repuso" (480). Hay un balanceo entre el relato de acontecimientos, las epístolas amorosas, y los diálogos que se entablan tras cada mensajería. La primera conversación con la tercera tiene lugar cuando el enamorado decide buscar a alguien que allane el "camino de holganza" (479). Se divide en dos secciones: la primera da cuenta de la esterilidad del primer contacto, y la segunda de las instrucciones del enamorado para abordar a la dama. El segundo diálogo, más extenso y animado, expone el pesar de la tercera y la alegre premonición del amador. De la última conversación sólo tenemos la exaltada alocución de la mensajera porque ha logrado la primera entrevista con la señora. El texto conservado finaliza cuando la tercera insta al protagonista a ir con rapidez al encuentro. Lo más importante es que todo el texto aparece dominado por el narrador "autodiegético". El protagonista predetermina las acciones y palabras de la tercera, y reduce a su mínima expresión las funciones de los otros actores. Un ejemplo claro de su preminencia son los consejos constantes a su mensajera:

> que ella los supliese y enmendase corrigiendo lo mal escrito y adobando lo que mi simpleza no avía podido alcançar; [...] y que llevase presente aquellos afanes de que me dexava guarnido,

y non olvidase los dolores que jamás me dexan; y llorase en absençia mía lo que yo presente seyendo gritaría. (483)

Estas exhortaciones dan indicios, incluso escénicos, sobre el desarrollo del encuentro entre las dos mujeres. La mensajera completa la información a su regreso de cada embajada. En estilo indirecto va reproduciendo los mensajes de la dama: "que como a hermano le plaze quereros si vos, señor, quisiéredes, y que todo lo ál çese" (484); "y que le pedía por merced, ansí por que de vos supiese vuestro daño " (485); "nunca tanto he podido que una razón me aya dado para vos con que algo paresçiese de plazentero" (484). E incluso sus "ahíncos" y "obligaçiones" (484) para buscar la entrega final de la amada: "y relaté como de nuevo aquellas de amores en que os quedávades quemando, y el deseo que de servirla tiniédes" (485). Pero como el narrador sintetiza lo pasado, "non quiero, señor, enojaros recontando las largas razones pasadas entre aquella vuestra señora y mía conmigo, porque ni yo las podría relatar ni a vos hazer provecho" (485).

Los personajes son funcionales, mas el autor acentúa las disintonías entre lo que piensan, lo que dicen y cómo lo expresan. Tenemos un amante que lucha por colmar su gozo con todos los medios posibles, aunque se autopresenta como un enamorado sufriente y fiel; una airada señora que pronto parece tornarse placentera; y una mensajera que oscila entre la inexperiencia y la sabiduría en su difícil misión. En cualquier caso en el Tratado de amores se impone la desconfianza hacia el sentido literal de los mensajes lingüísticos y gestuales. El retoricismo y estilo ornamental de los discursos corteses queda puesto entredicho. Véamos, ahora, la función globalizadora de los personajes. El enamorado ofrece explicaciones subjetivas e

interesadas de sus acciones y pensamientos. Trata de justificar su conducta y busca aserciones de carácter universal:

> Non querría que se olvidase, en este benfiçio mío, quán piadosa es hacer nobleza y bondad a los así de amores lastimados como yo, y las gracias que dar se deven a los que blandamente ponen salud do ay tanta dolençia. (482)
>
> La mujer también sufre este proceso de generalización porque conosçemos que la tierna condiçión de las otras y dessa señora mía non son ásperas en los fines como en los principios se muestran rigurosas. Y pues algo desto que digo a vos ha seído notorio y a mí non está encubierto, mucho esforçad. (481)

De este afán universalista no escapan los otros personajes. Obsérvese el juicio de la tercera sobre la señora: "como vençida, determina que le plaze la veáis y habléis, y luego partid conmigo, porque de largas tardanças, a las vezes, muchas mudanças se determinan" (486). Redunda en una idea ya expresada por el amador en páginas anteriores, "y porque la prisa destos negoçios es lo más saludable, pído[o]s por merçed agora que esta otra mía la llevés" (484). También la dama realiza afirmaciones contundentes: "que deste perdido camino os desviéis y que nos hagáis comienço de cosa que fin non tiene" (484).

En el Tratado de amores es de suma importancia la función comunicativa. Al inicio del relato la escritura está referida a un indeterminado "verés" (479), que luego se torna más concreto con un vocativo, el "señor amigo" (481). El protagonista, como en otros textos sentimentales, busca la complicidad de este interlocutor interno y le pide de continuo que se ponga en su posición para entender sus acciones:

> Y aconsejado conmigo de lo poner en obra, ésta le escreví que

verés [...] Ya la carta despedida de mí y encomendada a una mi grande amiga, yo soy quedado con tan poco sosiego como alma pecadora, y póngome a pensar qué podría ser de aquella encomendada gloria; o qué finiría de los fines de tan dubdosa batalla. (479-80)

A pesar de que busca agradar a su confidente -y con él al lector virtual-, no creo que su modus vivendi postizo atraiga muchas simpatías. La historia amorosa es ciertamente poco creíble. Los personajes más que sentir lo que dicen actúan y representan papeles prefijados. El arrodillamiento ante Dios y los tormentos del protagonista, las furias de la enamorada, y el amilanamiento de la mensajera son en exceso rituales. La escritura pierde su carácter real y gana interés, por contra, el carácter ficticio de la trama. La obra se presenta como un compendio de recursos propios de la recuesta amorosa medieval.

La fórmula de escritura elegida: una memoria dirigida a un confidente, y la manera de urdir la trama dan una idea cabal de que el fin de la historia sería desastrado. Como en tantas otras obras que precedieron al Tratado de amores, la relación serviría para justificar su pasión arrolladora, y, al mismo tiempo, como una suerte de terapia para superar la crisis [17]. Este repaso de la experiencia amorosa vivida se realiza siempre desde la desolación. Pueden darse tres casos: el personaje se halla, como Arnalte o Grimalte, en una soledad absoluta y busca la compasión y la fama; torna sobre sus pisadas, al igual que el siervo de Rodríguez del Padrón, para reencontrar un fin transcendente; o busca un consejo que lo ayude a salir de la encrucijada (Proceso). En el Tratado de amores hay evidencias que indican que el desenlace no sería feliz.

2.5.6.-El orden y el ritmo del relato novelesco

El relator establece una distancia entre el acto narrativo y el tiempo de los sucesos[18]. La focalización en el personaje hace que los retrocesos y evaluaciones de la historia sean frecuentes. Las prolepsis, en cambio, parecen ser al principio meras hipótesis que cifran los anhelos y esperanzas del amador. Mas a partir del éxito entrevelado de la segunda epístola el índice de credibilidad de las anticipaciones y la capacidad del lector para prever los sucesos aumenta. Este tipo de ordenamiento del relato es habitual en aquellas historias narradas restrospectivamente. El plan temporal que realiza el autor responde al esquema de tipo mixto establecido por Uspenski (1973: 67-68):

a)El actor proporciona la ilusión de coincidencia entre el tiempo de la historia y el de la narración para acercar la fábula a los receptores. Las escenas dialogadas y las epístolas redundan sobre esta equiparación temporal[19].

b)Hay un relato sumarial en tiempo pretérito e imperfecto.

Esta unión temporal está expresa en el siguiente pasaje:

> Y ansí conmigo en esta batalla, he aquí do viene aquella esperada de mi mensajera amiga, a la qual como vi, soy todo fecho braços y boca, y con una alegría debaxo de los pies sacada, so ido corriendo al reçibimiento suyo, la qual como me vio ansí alegrado de dubdosa buena nueva, como que sonriéndoseme, responde. (483)

La amalgama de los dos tiempos permite al protagonista realizar juicios evaluativos de su historia pasada en un presente indeterminado. Por ejemplo, al enviar la epístola maneja dos posibilidades, pero adelantándose al acontecer nos dice "entiendo que fue mal seso" (479). El relato condensado tiende a marcar el ritmo

narrativo al situarse alternativamente entre cada escena[20]. Al igual que en los textos sentimentales, el lapso temporal que indica el tiempo no narrado se marca con evaluaciones imprecisas, o, simplemente, mediante elipsis calificadas que subrayan la desolación del amador. Ni el espacio ni el tiempo aportan datos sobre el contexto. Mas también es cierto que la máxima estereotipación de los elementos constructivos y temáticos del texto no precisan de ninguna explicación.

El tempo narrativo es ágil, aunque poco preciso, y la duración condensada. Las tres secuencias progresivas remarcan el deseo de goce inmediato de un amor abrasivo. En la obra se compagina el ritmo vertiginoso del ir y venir de la mensajera con un tiempo más detenido, donde el narrador detalla su estado anímico. Los viajes de la tercera se suceden uno tras otro como momentos de corta duración, a pesar de que son vividos con la intensidad del que desea una pronta consumación amorosa. Este ritmo precipitado está subrayado por la viveza de los diálogos y los efusivos encuentros del enamorado con la tercera: "con una alegría debaxo de los pies sacada, so ido corriendo al reçibimiento suyo" (483). El vehemente protagonista no desea "ganar" el amor por "larguras de tiempos" (481) sino por los "grandes servicios" (481). De nuevo, como en la Celestina, "una de las maneras en que el autor puede llevar la acción de la obra adelante es precisamente por medio de la impaciencia de Calisto" (Ayllón, 1965: 97).

2.5.7.-El tratamiento del espacio

Aunque la fábula está incompleta, los espacios aparecen bien delimitados. El narrador reparte el espacio entre los actos de dolor del enamorado en su cámara, y la planificación de la estrategia que la tercera se encargará de ejecutar. El movimiento

espacial es de vital importancia para la meta del enamorado; se recoge como puro deambular de la tercera entre la casa del enamorado y la de la dama. Hay, asimismo, dos ámbitos característicos de la ficción sentimental: a)el de la cámara, de dolor e impaciente espera, y b) el del paraíso, de esperanza y liberación, que se halla cifrado en el cuarto de la señora. El Tratado de amores dedica la mayor parte de sus páginas a detallar el programa de seducción del amador. El centro espacial se halla en la casa del protagonista, lugar donde expresa sus quejas, y puesto de mando desde donde delinea el plan de asedio para remdiarse. Espacialmente se presenta la lucha entre el 'aquí dentro' (lugar de encuentro con la tercera y de reclusión del alma enamorada) y el 'fuera-allí' (posibilidad de realización virtual de los deseos). Como en la mayor parte de textos sentimentales, no tenemos unos espacios muy sugerentes y precisos. Pero en el Tratado de amores hay que subrayar la angustiosa espera del enamorado, siempre alerta, como Fiammetta, tras la ventana. Es de notar, además, que los desniveles entre los enamorados, por una parte, y entre éstos y sus servidores, por otra, dejan de tener valor en esta obra.

2.5.8.-Técnicas de seducción

A pesar de que el Tratado de amores está incompleto y su trama argumental es muy esquemática, el texto guarda muchas claves literarias que pueden ser reveladas con tesón y conocimientos. En este estudio sólo voy a realizar algunos apuntes acerca de la relación de la obra con el Ars amandi de Ovidio, y con dos comedias humanísticas: Celestina y Penitencia de amor, su imbricación con la ficción sentimental y las abundantes imágenes de la religio amoris que contiene.

2.5.8.1.-La sabiduría ovidiana del amor

El Ars amandi de Ovidio expone "con qué medios tienes que conquistar a la que te ha gustado" (I: 50). Las similitudes entre las técnicas de seducción ovidianas (II: 50-70) y la estrategia del amador del Tratado de amores son abundantes. El protagonista confía en su propia capacidad para la obtención del fruto que busca: Fortuna y Venus ayudan a los audaces. Las redes que va tendiendo en torno a su amada son idénticas. Corteja con mimo a su señora, pero sin descanso; mantiene ocultos los deseos e, incluso, la dama parece esconder los "amores furtivos" so capa de amistad; y se sirve de una medianera que añade palabras persuasivas y que jura que el enamorado está dispuesto a morir. Pero en el Tratado de amores no se insinúa el trato sexual con la buena amiga para hacerla cómplice de la pasión.

El enamorado, como el "maestro dulce del amor", considera que con el tiempo el dócil novillo se somete al arado. Mas el acoso es rápido para satisfacer con prontitud el deseo. El amador mantiene el empleo de la ambigüedad y la observación atenta del lenguaje paraverbal, el de las señales enamoradas. La recuesta comienza con el envío de una epístola de súplica y galanteo porque es el "primer mensajero cómplice de tus intenciones" (Ars, II: 57). Sin embargo, contraviene el consejo de Ovidio de que se use una elocuencia sin afectación. No se aparta de la práctica ovidiana cuando exhorta a los hombres a que representen con fervor su papel de enamorado. Las fingidas penas y el aspecto demacrado lograrán la compasión de la vanagloriosa corderilla porque "toda mujer se cree digna de ser amada" (II: 64). La concepción de la mujer no difiere tampoco en los dos textos. La señora desea ser vencida y, por esto, no importa el uso de la

dulce violencia. Mas el enamorado del Tratado de amores choca con el orgullo desdeñoso de la dama, y se ve obligado a tornar a su apremiante recuesta en una delicada insistencia. Esto se produce porque las mujeres -cf. la loba de la Coplas de Torrellas- desean a quien les huye y detestan a quien las acosa. A la vanidosa mujer hay que conquistarla mediante promesas, halagos, e induciéndola a pensar que ella ejerce un poder sin medida sobre el amante. Ovidio tampoco se olvida de las mujeres. En el "Libro III" las incita al gozo de los lascivos amores, pero también les da algunos consejos. Las similitudes entre la dama ideal ovidiana y la señora del Tratado de amores salta a la vista. La mujer no debe entregarse fácilmente al hombre, aunque tampoco puede mostrar dureza ante sus súplicas: "procura que sienta temor y esperanza a un tiempo" (III: 122-23).

2.5.8.2.-Paralelismos entre el "Tratado de amores", "Celestina" y "Penitencia de amor"

La propuesta del autor del Tratado de amores sólo puede ser comprendida si fijamos su fecha de escritura en el primer cuarto del siglo XVI. En este momento de desgaste de la ficción sentimental se entiende la introducción en el texto de recursos de series literarias vecinas, la desarticulación del discurso convencional, y la quiebra de la configuración estructural heredada. Sin duda el escritor sigue los pasos de la Celestina, y logra, aunque parezca una paradoja, reactivar el valor estético y la funcionalidad social de la prosa sentimental. Hay que tener presente, sin embargo, que la parodia de la retórica sentimental no es patrimonio exclusivo de Fernando de Rojas. El autor del Tratado de amores puede haber aprendido mucho de la forma constructiva y del contenido conceptual que Diego de San Pedro

recrea en el Arnalte y Lucenda, de la Madrina de Triste deleytación, o de la amarga ironía que rezuman los textos de Flores. Ahora bien, a partir de la Celestina se consagra una nueva organización sistémica, que coincide con la perdida de funcionalidad de algunos elementos, y un cambio en las reglas esperables de la serie literaria sentimental. A Grosso modo puede decirse que se conservan los valores axiológicos y formas de expresión del molde sentimental. Pero hay una reformulación que rompe la codificación semántica, los moldes de escritura y las recurrencias discursivas del género.

El cambio en la función constructiva, comunicativa y cognoscitiva de la ficción sentimental es observable en la Celestina, el texto de Urrea y el Tratado de amores. Aunque existe una desigual calidad estética, las tres obras poseen una bases culturales y literarias esencialmente idénticas. El nudo argumental está nucleado por el ideal amoroso cortesano. Sin embargo, se le sobrepone un modo de pensamiento y conducta que responde a la erotología naturalista y ovidiana. El paradigma sentimental se ve parodiado mediante la ironía, el humor verbal, los eufemismos y el arte del diálogo. Frente a la multiplicidad de piezas retóricas y la estructura ornamental, estos textos siguen el modelo de la comedia humanística. El Tratado de amores combina la técnica epistolar y las "çenas", como la Penitencia de Urrea, pero añade la narración en primera persona de la ficción sentimental. El empleo de la tercería presenta caracteres propios en cada obra. En Celestina todos los intermediarios -tras la resistencia inicial de Pármeno- actúan por interés propio y burlan de los amoríos de los señores (VI: 182). La codicia los lleva, como expresa Celestina, a alargar la "certinidad del remedio" (I:

107). Pero la conquista recae sobre la "vieja puta" y alcahueta. Logra tamizar el dulce veneno mediante la astucia, el tono lastimero y lisonjero, y un manejo excelente de la retórica cortesana. Aunque en todos los casos los servidores denuncian la brecha entre palabras y hechos de sus amos y amadas, cambia el grado de intensidad de este contrapunto irónico. Urrea retrata a unos criados familiares, sentenciosos y prácticos. Burlan del depauperado ideal amoroso, mas no hay apartes ni búsqueda de beneficios. En el Tratado de amores hallamos una "amiga señora" y "señora mía y del alma" que parece recordar a los calificativos empleados por Calisto para denominar a su tercera. Se sonríe de los desafueros del amador, pero su figura se halla más próxima a los mensajeros de la prosa sentimental. La señora no parece buscar recompensa ni es la instigadora principal de la acción.

Hay similitudes entre los enamorados, aunque cada uno tiene un carácter propio. En todos se produce una disintonía entre la bajeza de las intenciones y pensamientos y el empaque retórico sentimental. Propio de estos textos es la falta de identificación del lector con los protagonistas: su búsqueda denodada de gloria, su visión egoísta del amor e hipocresía no despiertan la compasión del receptor. En el Tratado de amores, al igual que en la Penitencia, no existe la riqueza del marco externo y del mundo marginal de la obra de Rojas. Su parquedad sobre la realidad corre paralela a la simplificación de los personajes, ya convertidos en meros prototipos. El estado fragmentario del Tratado de amores impide que hagamos un análisis de la cosmovisión del mundo. Tal vez, como la Tragicomedia, sea un *exemplum* que retracta la condición del loco amor y un *speculum* de la vida humana. Ahora bien, no tiene la acritud crítica de la obra de

Rojas ni el sentido aristocrático de la Penitencia. Todos los textos participan, sin embargo, de unos pocos núcleos temático-estructurales que paso a enumerar.

-Todo está creado a manera de contienda.

-Hay un empleo paródico y sarcástico de las reglas del amor cortés y de la hipérbole blasfema. Incluso, los enamorados realizan actos piadosos: Calisto va a la Magdalena para que interceda Dios en su amor, Darino pide ayuda a la divinidad, y el enamorado del Tratado de amores da muestras de su piedad y llega a prometer que se hará beato si logra su objetivo.

-La muerte se considera una bienaventura para los desolados, pero esta convención boeciana pierde su sentido ético.

-Los textos parten de una premisa idéntica: Omnia vincit amor.

-Abundan los alegatos misóginos y los juicios sobre quid est amor? que revelan la precariedad del deleite y de los bienes mundanos. La mujer siempre es extremosa, dañina y desconfiada. El hombre que se enamora debe seguir el ejemplo de los que vencieron. Es bien sabido que las sañas de la "escondidas doncellas" se apaciguan con mimos, halagos y tiempo. La ira del inicio es un gesto ritual que concita no pocas risas de criados y señores. Melibea se sale del estereotipo de mujer porque se queja, como la Madrina de Triste deleytación, del encogimiento del género femenino porque "el amor no admite sino amor por paga" (XVI: 304).

-Un proverbio virgiliano: la fortuna ayuda a los osados, nuclea la actividad de terceros y señores. En la Penitencia el esfuerzo es puesto como cualidad connatural a la alta sangre del enamorado, aunque Renedo dependa de la diligencia de sus servidores. El enamorado del Tratado de amores muestra una obsesión sin medida

por la victoria amorosa, cifrada en la fuerza y el acoso.

-El hombre busca lo deleitable, como dice Celestina remedando, tal vez, a Séneca, pero siempre es breve y nunca se obtiene placer sin contrarios. El sensualismo afecta también a amos y criados en el texto de Rojas, mientras que en la Penitencia este motivo de la trama aparece mal desarrollado y en el Tratado de amores desaparece.

-Los personajes viven en un entramado de intereses egoístas e inconfesables. Las relaciones de amistad, de servicio de los criados, y de amor se desvirtúan en Celestina. En la Penitencia la hipocresía afecta a la mujer y al amante que adoptan los convencionalismos del amor sentimental y, tras la consumación, el encubrimiento. El enamorado del Tratado de amores ni siquiera se detiene a explicar las dobleces y simulaciones, sólo burla y hace continuos guiños al lector y su tercera.

-Los enamorados manifiestan una cómica impaciencia porque "bien dize Séneca que la prissa es tardança en el desseo" (Penitencia, 14). Melibea también desea curar con rapidez la llaga amorosa, como Fiammetta, Lucrecia y Mirabella. Pero la demora es producto de la necesidad de la tercera de obtener beneficios. En la Penitencia la consumación es excesivamente rápida, a pesar de la desaceleración que impone Finoya. Sobre el Tratado de amores no podemos llegar a ninguna conclusión veraz.

-El conocimiento del tiempo y el uso de la oportunidad hace al hombre próspero.

-La empatía entre los señores y los mensajeros recibe un tratamiento burlesco en Celestina y la Comedia Thebayda. En el texto de Urrea y el Tratado de amores se mueven por idénticos intereses, al tiempo que denuncian el verdadero código amoroso.

-El secreto en la relación viene impuesto por el temor a la deshonra de la mujer, mas se vulnera de continuo. En el Tratado de amores no sabemos la dimensión que adquiere este problema.

A estos paralelismos que he entresacado pueden sumarse otros muchos. Podría, sin ninguna duda, completarse el estudio con un análisis de los calcos textuales existentes, ya visibles en una primera hojeada. Por ejemplo, piénsese en los comportamientos homólogos de los enamorados que esperan las "albricias de mi gozo", o cómo se retrata la vuelta de los mensajeros tras la primera visita a la señora.

2.5.9.-La epístola expurgativa

La obra se presenta como un memorial del yo-narrador dirigido a un "señor amigo". Este tipo de comunicación confidencial hace pensar en la justificación de un caso de amores locos y desdichados, como en el Siervo o el tratado De cómo al hombre es necesario amar[21]. El enamorado se sirve de un doble parámetro: el de las artes amandi medievales y el del código del amor cortés, detectable en la ficción sentimental desde obras muy tempranas. Su visión entronca con la recia tradición misógina del Medievo y el empleo de la bella cobertura del amor cortesano para expresar un amor lujurioso. La adopción de conceptos y términos de la feudalización del amor son abundantes. El acto de vasallaje como relación contractual se toma en sentido metafórico: el siervo promete obediencia y fidelidad al señor a cambio de protección y algunas recompensas. El amante se vincula a la dama por el aherrojamiento de su libertad y la tortura interior. La fides y el service d'amour a ultranza son signos de reconocimiento de la superioridad de la dama y la valía del amador. Esta relación de vínculos humanos basados en la desigualdad, dominado vs. dominan-

te, la expresa con nitidiz el enamorado,

> Y baste ya, si vuestra merced mandare, que después que este camino de serviros comencé, jamás de alegría me hallé basteçido, y sólo con el estudio de vuestros meresçimientos me desvelo, los quales aunque creçer non puedan, por el poder mío ser pequeño, non un punto pierden nada de aquello de que dios os hizo guarnida, y a mí de la lengua de pregonero que nunca çesa, ni yo cansaré hasta que la vida en vuestro serviçio haga fin. (485)

Este derecho privado está llamado a desaparecer. En la nueva realidad socio-política las relaciones se establecen entre estado e individuo, y se quiebra la potestad de los señores. Mas en el amor el sometimiento seguirá siendo una conducta fingida, como dice Ovidio, para vencer a la mañosa señora. Unida a esta idea del poder está la consideración del amor como un combate, una "dubdosa batalla" (480), donde hay un vencedor y un vencido.

La relación amorosa no remite a una unión bendecida por la iglesia, el clan familiar y la sociedad. Como los amores sentimentales, la pasión del protagonista lleva en sí la transgresión. Pero en el Tratado de amores la lucha clásica de los amantes sentimentales entre razón/sentimiento/voluntad es un mero cliché usado para procurarse el sumo favor. Aparece como un ritual que se reproduce en cada espera:

> ya la carta despedida de mí y encomendada a una mi grande amiga, yo soy quedado con tan poco sosiego como alma pecadora [...] Y ansí en este comedimiento, guerreando conmigo solo el bien y mal que me venía de ser resçebido o despedido de aquel camino. (480)

La actitud melancólica y las formas bellas de representar la

frustración amorosa no son debidas a la superposición de diferentes códigos de conducta (cf. Wardropper, 1953). Existe una única subcultura cortesana que encierra en sí pautas de conducta y formas de pensamiento paradójicas. Por ejemplo, el amador siempre cifra su amor en una dama inalcanzable por su virtud y bondad. Esta exigencia conduce, por una parte, a la inhabilitación de la mujer como sujeto activo del amor y, por otra, a la petición de recompensa por el sufrimiento. Los amantes sentimentales acaban presos de sus propias contradicciones. En la personalidad de este tipo de amantes se observa una fuerte atrofia del ego, expresa cuando afirma, "y si la brevedad del tiempo que aquí tal voluntad he mostrado, non me haze digno de gloria con vos, hágame algún deseo que tengo tan cresçido, que de los bienes todos deste mundo me hallo digno" (482)[22]. El amor se despierta por la radiante hermosura de la señora. Tal belleza conlleva la respuesta extremosa del hombre, manifiesta en sus señales enamoradas, para nivelar sentimiento-varón y objeto amoroso-mujer sobresaliente (Solomon, 1989-90). El protagonista lo expresa con claridad: "sea verdad que la gran beldad que de vuestra hermosura conosçí en una obligación de serviros me puso que ninguna gloria igual de aquello sentir podría" (482). La mujer, en cambio, responde al segundo estadio moral, caracterizado por el sociocentrismo. El subcódigo del honor recae en la dama, más atenta a seguir la norma y ética aceptadas por la comunidad. Se enfrenta al afanoso amante, pronto a satisfacerse aún a costa de su fama y honra. En efecto, son raros los casos de cierta ilusión de igualdad de sexos en la ficción sentimental. Aun cuando en la dama expresa la voluntad libre de amar por encima de los deberes al linaje y de la vergüenza, se trata de enmascararla. Las vías para encubrir la

pasión son bien conocidas: las quejas de la propia enamorada que dice haber caído por la fuerza en la celada; la sobreposición de un aparato teórico-discursivo sobre los papeles de cada sexo en el desenvolmiento de la trama trama narrativa; o el final aleccionador. Desde la perspectiva masculina, la entrega de la mujer es un bien[23]. Ahora bien, el rechazo de la señora constituye la mejor forma de probar la virtud y méritos del varón, aún a costa de la disfamia de la dama. Tenemos, así, un orden social esencialmente diferenciador de los papeles de los sexos, bajo un patrón cultural configurado por las clases dominantes. No olvidemos que,

> En todo tiempo y lugar, la sexualidad está obligada a atestiguar el orden que reina en la sociedad y a pronunciarse a favor o en contra de él. Legitima este orden o denuncia su ilegitimiedad. (Godelier, 1989: 1155)

La subcultura cortesana, ya bastante expurgada, aparece dogmáticamente impuesta en el texto. Encuadra acciones y pensamientos de los personajes mediante una retórica rica que abusa de la paradoja, el eufemismo y la ambigüedad. Pero el <u>bon´amors</u>, como vía ardua de acrecentamiento de valores y virtudes cortesanas, se pierde en favor del protagonismo de las vías de obtención del logro amoroso (<u>fach</u>). A pesar de los esfuerzos del personaje por mitigar su conducta vitalista usando los moldes de la literatura cortesana, su filosofía del amor es naturalista. Concibe el amor como una batalla de dos bandos irreconciliables, y despliega rápidamente su plan de conquista. Como en otros textos sentimentales, "cada favor concedido trae aparejada la petición de otro superior" (Wardropper, 1953: 170). Esta <u>gradatio</u> sufre cambios sustanciales a raíz de la difusión de <u>Celestina</u>: se

ahonda en la escisión efectiva entre la naturaleza real del amador y su apariencia falsa. La mostración de la angustia y de la desesperación del amante llega a tener un marcado sentido práctico y casi diría que mágico,

> mas males que non me dexan ansí me tienen atormentado, que ningún reposo sin vuestra contemplaçión me sé, y si querría que algunos trabajosos ratos que la oscuridad de la noche me promete, pudiese pasar sin que vuestro acuerdo me matase, Dios lo sabe, mas Él testigo, que de vos non me tirando, siento un dolor en mil tantas congoxas que la mayor, que sería la muerte, avría por más pequeña [...] Y no, por Dios, me dexes ansí pasar vençido contra los crueles cuchillos de la muerte que estas entrañas tristes traspasarán. (484-85)

El desenlace de los textos siempre busca potenciar el sentimiento trágico. Satisface, de esta forma, a un público gustoso de las emociones fuertes y amigo del momentáneo desorden. El enamorado recrea esta marca de éxito en una epístola a la señora: "la covardía que en mis sentidos puso la gran hermosura y meresçimiento de vos, señora, esforçó algo esta mano pesada para [que] los males de su dueño recontase" (479). Hay una atracción, casi deslumbramiento, por el caso extraordinario y la conducta desmedida y ciega de los amadores. La estilización del sufrimiento y frustración amorosa sigue siendo, aún en el siglo XVI, un modo clave de sublimar unos ideales insatisfechos de la aristocracia y la clientela aristocrática. Pero esta forma artístico-cultural cultural nunca se planteó como un sistema sustitutorio de la realidad.

2.5.10.-El sistema referencial religioso

El cristianismo ofrece al amador imágenes estéticas y conceptos

deslumbrantes que expresan la virulencia de sus impulsos y deseos (Gerli, 1981a). En efecto, en el Tratado de amores encontramos una religión de bolsillo, esquematizada y degenerada (como el propio transcurrir amoroso). Si tornamos atrás vemos que en la práctica totalidad de relatos novelescos sentimentales los protagonistas viven atenazados por la idea de pecado. En la religión se entiende el pecado como una transgresión voluntaria de la norma moral humana o divina. Para conseguir el perdón hace falta el arrepentimiento y un castigo purificador semejante al daño realizado. La renombrada culpa en nuestro género parece nacer del sentimiento de transgresión del orden. Pienso que procede de la imposibilidad de los personajes de poner en práctica el sistema de valores (cívicos, religiosos y éticos), la ideología y los principios de sociabilidad (orden político-social) que ellos mismos reconocen como plausibles. La práctica del amor sentimental desgrana al enamorado de la comunidad pero, a cambio, consigue individualizarlo para el grupo de referencia para el que está creado. La subcultura cortesana construye ex profeso unas formas conductuales y de pensamiento ideales que sirven para el reconocimiento y diferenciación de unos grupos nobiliarios insatisfechos. El amador del Tratado de amores siente la misma inquietud que las almas pecadoras cuando aguarda la respuesta de su dama. Si embargo, el sentimiento de culpa no está esbozado como problema moral ni social[24]. El concepto tomista de pecado como ligamentum rationis, cifra de la crisis aristocrática del período y de la valía del amador, no aparece. La controversia entre bien y mal es una imagen altisonante para expresar la zozobra interna que lo invade por el fin incierto de su recuesta. El pecado se entiende en el género sentimental como un acto que

se acomete por necesidad pero que se elige voluntariamente. El "bien" se concreta en el Tratado de amores en la consecución del objeto agradable: la gentil dama, que deberá responder a los requerimientos del mañoso señor. Esta apetecible unión está moralmente condenada. El hombre elige un bien deleitable y fatuo que obedece a una satisfacción de índole sensitiva y le impide la transcendencia, como explica Torrellas, o el narrador "auctorial" de la Historia y la Quexa y aviso. Una de las vías para arropar, estilizar, y legitimar esta pasión es la adopción de términos y conceptos sacros que den orden al deseo y lo transformen en un bien perfecto que dignifica la naturaleza humana. En la ficción sentimental, por tanto, acaba por construirse un sistema de realización humana que aprovecha términos y conceptos de la filosofía dogmática cristina. Las metáforas sacroprofanas y los eufemismos sexuales propician la creación de una mística del amor carnal. El enamorado realiza actos de devoción en su angustiosa espera, al punto que determina vivir como "beato" si llegara al deseado gozo. Un pasaje gracioso de su desorbitada religiosidad ilustrará cuanto digo:

> Y puesto donde algunas devociones me pudiesen ayudar, las rodillas al suelo, encomendadas comencé mis oraciones, hize promesas, ayunos, visitar hermitas, descalços los pies llevar estadales de cera, limosmas secretas, consolaciones de enfermos, averiguaciones de avergonzantes y desnudos, y toda mi vida bevir en una religión como beato, por que aquel mi deseado gozo algún camino de verdadera salud prometiese. (483)

Más que beato podríamos decir que el amante es un santurrón interesado y falso. La beatitud, nacida de las tesis espiritualistas del platonismo, se vulgariza y adquiere un sentido bien

prosaico. El enamorado contrae obligaciones religiosas con la divinidad y su Iglesia a cambio de un placer y entusiasmo 'intelectual' bastante terrenal[25]. La petición de ayuda directa a Dios y el ropaje de santidad cristiana nace de la confianza del hombre religioso en la plegaria, en los votos y obras de caridad, pero también denuncian el ateísmo práctico del protagonista. El ardor amoroso lo impulsan a buscarse cómplices poderosos, como sucede en el Pamphilus, la Fiammetta, el Arnalte y Lucenda o la Penitencia. En esta continua ligazón del plano del amor divino y humano hay un innegable juego lúdico. Por ejemplo, le cuenta a su amada

> que estoy más cerca de las puertas deste mal [referiéndose a los dolores de Encéfalos] que de aquellas donde la gloria de vuestra respuesta bienaventurado me harían [...] y que por vuestro los días que me quedan sean despendidos, pues es la mayor gloria que de Dios y de vos espero. (479-80)

Después compara la visita a la casa de la señora a ir de romería. También Fiammetta se propuso ir de romero a Florencia para recuperar a su amante, y un caballero del César aprovecha la visita de Lucrecia al santuario para darle un billete de amor. Incluso, el Eº de la Triste deleytación se disfraza de romero para zafar las guardas de su dama. Mas, quizá, el más insolente sea Arnalte cuando se enamora de Lucenda en el entierro del padre, y se disfraza de mujer para sentarse junto a ella en la iglesia. No es preciso extenderse en el sentido licencioso que tuvieron las romerías ni que, como la iglesia, fueron centros de reunión social y de trato amoroso. El enamorado del Tratado de amores desliza el significado de las "pasadas" (paseos) de la dueña a una visita al santuario de la dama por la devotio de "un

su enamorado".

Este uso blasfemo de conceptos y términos religioso fue característico de la religio amoris, y vino abonada por la traslación de la contemplación y la beatitud divinas al ámbito de las relaciones amorosas. Estas ideas vertebran la poesía stilnovista, pero también Hildegarda expresó cómo el amor humano puede conducir a Dios. Leriano reformula esta idea cuando advierte que la pasión de amor hace a los hombres virtuosos, contemplativos y contritos, y vuelve a ser un axioma en el prólogo del Tratado notable de Cardona. Tras esta concepción, se esconde una visión popular de la religión. Se establece un tipo de relación contractual entre creencia y seguimiento de los ritos religiosos y el éxito en la tarea amorosa. Existe un desplazamiento continuo de lo religioso a la esfera profana. Así, el protagonista aboga por la obtención del galardón aduciendo una razón incontrovertible: el amor no fue producto de su voluntad de amar, sino de la "contemplación" de la desmesurada belleza de la dama. La palabra contemplación es usada en diversos parágrafos de la obra hasta adquirir un significado pleno. En un sentido teológico, la contemplación se refiere al estado absorto que invade al alma ante un misterio religioso o por la visión de dios, a menudo, tras una larga ascesis purificadora[26]. A partir del neoplatonismo la contemplación no pretende el conocimiento del objeto sino el gozo y posesión de lo sagrado. En el lenguaje ambiguo y eufemístico del enamorado la contemplación traduce la memoria y representación mental de la señora, e, incluso, la unión efectiva con la amada.

2.5.11.-Conclusión

El esquema narrativo que nos presenta el Tratado de amores

responde al prototipo de "novela erótica de ambiente burgués" que expuso Durán (1973), aunque falta saber el principio y final del texto. La imaginería amorosa y el tono declamatorio de la retórica sentimental se recoge en el proceso epistolar. Pero los diálogos con la tercera, los monólogos mixtos del protagonista y el plan de conquista muestran la brecha entre el discurso formal y las pautas de conducta y pensamiento[27]. El tono juguetón y sarcástico del amador y la habilidad para procurarse el cabo del deseo obedecen al peso de las artes amandi medievales. Los elementos característicos de la estructura del contenido y de la forma de la ficción sentimental adquieren en el Tratado de amores un valor funcional muy distinto. El amante no se rige por una ética del esfuerzo, sino de las consecuencias. Como expresa Maravall (1981) respecto a la Celestina, existe "un pragmatismo agrio y pesimista, un verdadero maquiavelismo del comportamiento interindividual, desligado de vínculos tradicionales y atento a la eficacia de fin egoísta que se persigue" (113). La concepción naturalista del amor conduce a una subvaloración de la mujer y, por tanto, del propio sentimiento en pro del goce inmediato. La base de este cambio puede rastrearse en algunos textos sentimentales, aunque el éxito de Celestina y, tal vez, la lectura del autor de la Penitencia consagran la transformación. La hibridación de diversas tradiciones también se observa en otros elementos. Existe una narración confesional, pero desarrolla una intriga simple y bien trabada de amores terciados. La estructura puede ser divida en tres escenas que conjugan la narración con diálogos directos y epístolas mensajeras. En definitiva, el Tratado de amores responde a los cambios en el gusto estético y en las preferencias del lector que se produjeron en las primeras

décadas del siglo XVI. Coincide con un momento de transformación de la ficción sentimental porque, aunque sigue siendo un modo de expresión de los ideales caballeresco-cortesanos, ha perdido parte de su capacidad comunicativa y artística.

NOTAS

1.A propósito del Proceso, Ynduráin (1987) señala, con acierto, que con La Celestina se rompe la coherencia entre palabra y obra, y entre mundo aristocrático y función social por el enfrentamiento del ideal cortés con la realidad. No obstante, esta disintonía aparece en textos anteriores de la ficción sentimental. Vid., III, 1.4, 2.2 y 2.3.

2.Sobre los cambios en esta tercera fase del género, vid. Rohland de Langbehn (1986: 73-75) y supra, II, 1.3 e infra, III, 2.1.3. Para la bibliografía acerca de la Celestina y la literatura celestinesca remito a mi estudio de la Penitencia, supra, II, 2.2.

3.En la ficción sentimental abundan los mensajeros y confidentes de los enamorados. Pero las tercería suele recaer en amigos, servidores y familiares; sólo en la Penitencia y el Tratado de amores hallamos una "madre amiga". Vid. III, 2.2.

4.La estrena era una dádiva o don que se otorgaba en señal de afecto y reconocimiento. Coincidía con fechas navideñas,-en el Siervo, "al día siguiente primero del año" (163)- y, generalmente, según explica Pierre Le Gentil (1981: 205), era un poema.

5.Pozuelo Yvancos (1986) y Artaza (1989).

6.Vigier (1984: 235-39) y Domingo Ynduráin (1988a y 1988b). Sobre el empleo de la epístola de recuesta en la ficción caballeresca y la carta de amor rufianesca, Roubaud y Joly (1985) respectivamente.

7.Hay muchos artículos dedicados a la retórica epistolar, vid. Copenhagen (1983-84, 1984-85, 1985-86).

8.Cf. Grieve (1983: 72).

9.En la ficción sentimental hay un evidente largueza de tiempos y sacrificios. La media está entre los dos años y medio y los cinco, aunque hay casos de consumación rapidísima (Fiammetta, Historia, Estoria, Grisel y Mirabella, Penitencia, Quexa y aviso) o de dilatación extrema (Grimalte y Gradisa).

10.En muchos textos sentimentales la comparación retórica es también un medio de consuelo y, al mismo, de legitimación interior y exterior de unos amores lesivos para el individuo y la sociedad. La base de apoyo estriba en que antes ya hubo otros que siguieron la misma senda.

11.Obsérvese cómo el factor tiempo es visto como perentorio desde el principio por el enamorado. Por ejemplo, léase esta frase paralela a la de la tercera: "Y porque la prisa destos negocios es lo más saludable" (484).

12.Cf. cómo caracteriza Heugas (1973: 336-40) a estas heroínas de naturaleza débil y "condición vergonzosa".

13.Calisto traspone esta gloria eterna de los elegidos o bienaventurados de dios al goce supremo del amor terreno.

14.El enamorado ejerce una autoridad sin paliativos en su relación con la tercera. Este tipo de conducta de los señores no ha merecido la atención de la crítica. Los enamorados aparecen rodeados de criados, amas y terceros, cuando no de cierta parentela difusa, prestos a hacer realidad sus deseos. Este poder contrasta con su libre sumisión al "mandato del mando", como diría Grimalte, de las damas y su propensión a la inactividad.

15.Weissberger (1979-80 y 1984), Mandrell (1983-84) y Deyermond (1993d).

16.Recuerdo que sigo los estudios de Lintvelt (1981) y Genette (1989: 219-311).

17.Vid., al respecto, el Siervo libre de amor, infra, III, 1.1.4, 1.4.1, 1.5.1 y 2.2.1.

18.Cf. Parrilla (1985b: 477n) dice que la obra no admite un estudio temporal, cosa con la que evidentemente no puedo estar de acuerdo.

19.Cf. con el prólogo de Penitencia: "Esta arte de amores está ya muy vsada en esta manera por cartas y por çenas, que dize el Terencio" (3).

20.Vid. Genette (1989: 89-218 y 273-83).

21.Es de sumo interés el estudio de Cátedra (1989: 113-59) y los "apuntes" de Rico (1983) al Lazarillo.

22.Para la definición de los "Moral Stages", véase kohlber (1981, I: 17-22) e infra, III, 2.2 y 2.3.1, 2.3.2, 2.3.3 y 2.3.5.

23.No comparto la idea de Gili y Gaya (1950: xiii) sobre el amor como don gratuito. Por el contrario, considero, como ha visto Whinnom (1968-69) en la poesía cancioneril, "un deseo físico, abrumador e insoportable" (379).

24.Hay que poner en relación el pensamiento del protagonista con el concepto de pecado que vimos en la Penitencia, supra, 2.2.9 y 2.2.10.

25.Parrilla (1985b) nota el carácter humorístico de su plegaria y lo parangona con la Carta de buena nota, publicada en un artículo posterior (1986).

26.La contemplación fue un tema fructífero en la Edad Media, desde el Libro de contemplación de Llull pasando por la escuela contemplativa del doscientos de Hugo y Gerardo de San Víctor para llegar a la rica mística alemana, flamenca y francesa -Gerson, Ruysbroeck, Kempis-.

27.Sobre la línea popular del amor, Whinnom (1982: 7-43).

2.6.-EL "VENERIS TRIBUNAL" DE PEDRO LUIS ESCRIVA Y LOS GENEROS DE ENSEÑANZA

2.6.1.-Preliminares

El Veneris tribunal se ha conservado en tres ejemplares, el primero de ellos editado en Venecia en el año 1537 (Whinom, 1983: 75 y Rohland, 1983b: xiii). Ha sido un texto olvidado por las historias de literatura peninsular y por los trabajos sobre el género sentimental. No es causalidad: el torpe y manido tratamiento de los segmentos estructurales, el efectismo verbal y el estilo farragoso denuncian, de inmediato, la escasa calidad estética de la obra. Pedro Luis Escrivá cifra el deleite artístico en la técnica retórica y la recreación de las materias conocidas. Es, como Lucena, un repetidor que parafrasea fragmentos de dos textos de éxito: el Corbaccio y el Filocolo de Boccaccio, pero introduciendo cambios importantes. La historia pseudo-autobiográfica sentimental es sólo un marco narrativo que da pábulo a la discusión judicial de una quaestio amorosa. La intención pedagógica se pone de manifiesto por el despliegue de los medios expresivos y estilísticos de la escolástica, y las innumerables argumentaciones a cerca de la concepción amorosa cortesana y neoplatónica. Menéndez Pelayo (1943) afirma, con toda razón, que "hartas afectaciones y pedanterías de estilo [...] hacen de ella una de las peores de su género" (55-56). Pero no creo que sea "un libro sin interés alguno" porque aporta algunos datos significativos para entender la ficción sentimental. En primer lugar, manifiesta el escaso calado de los discursos y significados estereotipados de la filosofía neoplátonica del amor

en el género sentimental. En segundo lugar, al igual que sucede en la Cuestión, la teorización sobre el deseo gana espacio en detrimento del proceso de amores. En tercer lugar, indica que los lectores del texto pertenecían a unos círculos cortesanos que se deleitaban tanto con la moda neoplatónica como con los relatos novelescos sentimentales. Y, en cuarto lugar, vuelve a apuntalar los débitos de la prosa sentimental con los escritos de Boccaccio.

La obra está falta de un análisis serio y minucioso. En este estudio atenderé algunos aspectos cruciales: la funcionalidad de las piezas retóricas del texto, en especial, del debate forense; los referentes culturales del escritor y el marco educativo; el grado de divulgación de la forma artística sentimental en la década del treinta; y la visión de la teoría neoplatónica del amor.

2.6.2.-Semblante biográfico

Pedro Luis Escrivá pertenecía a una de las ramas de la casa Escrivá. El pariente más cercano que podemos atisbar es Johan Ram Escrivá de Romaní, militar, diplomático en Italia y poeta de cancionero[1]. La obra de Ludovico Scrivá guarda numerosos puntos de contacto con la poesía alegórica y amorosa y, sobre todo, con la Queja. No puede afirmarse que sea uno de los tres hijos del Comendador Escrivá, llamados Angel Escrivá, Juan Romaní Escrivá y Francisco Miguel Escrivá. Pero, tal vez, fuera de su mano a Italia.

Según noticia de Picatoste (1891: 81), Pedro Luis Escrivá era un ingeniero militar[2]. El coronel Eduardo Mariátegui (1878) aporta datos abundantes del autor. Publicó una obra de Escrivá fechada en 1538 y con un largo título: Apología en escusation y

favor de las fábricas que se hacen por designo del comendador Scribá en el Reyno de Nápoles y principalmente de la del castillo de San Telmo, compuesta en diálogo entre el vulgo que la reprueba y el Comendador que la defiende (Apología)[3]. La carrera militar de este escritor parece que comenzó en los ejércitos regulares imperiales al mando de Gonzalo Fernández de Córdoba. En la Apología menciona su participación como artillero en varios conflictos; cabe mencionar el sitio terrible de Nápoles y la guerra de Florencia (10, 159 y 196). Mariátegui cita las noticias sobre Pedro Luis Escrivá que ofrecen Gabriel Busca y Promis. Los dos autores mencionan los diálogos en castellano que escribió el autor para la defensa de la fortaleza que realizó en Nápoles (Apología, 3-4). Pero lo más llamativo es que Busca identifica a Pedro Luis con Gio. Francesco Scriva, tal vez, hijo del Comendador Escrivá. En la Apología se menciona la escritura de "una obrezica [...] de los accidentes por los cuales se suelen perder las fortalezas, intitulada Edificio Militar" (51), actualmente perdida.

Escrivá señala en el diálogo que estuvo junto a Carlos I en Nápoles en el año 1535 (29). Pedro de Toledo (1532-53), el tiránico virrey de Nápoles, inicia las construcciones de fortificación de la ciudad y diversos lugares del reino a partir de la visita del emperador al reino. Pedro Luis Escrivá fue el más beneficiado (29), aunque la obras de ingeniería que realizó en el castillo de San Telmo despertaron numerosas críticas. La Apología está dedicada al virrey de Nápoles y busca hacer una defensa de su labor como ingeniero. El señor Mariátegui menciona, además, la leyenda grabada en la puerta del castillo de San Telmo: Pyrrhos Aloysius Scriva se autodeclara valenciano al servicio de Carlos,

maestre de campo y miembro de la orden de San Juan (xx-xxi). Ejerció su profesión a una edad avanzada porque en la Apología confiesa que lleva "errando en esta facultad" (56) treinta años, es decir, desde 1508 -fecha de la parte la fábula de la Cuestión-. Su actividad se inicia hacia 1534 con la construcción de la ciudadela de Aquila, después vendrían las defensas de Nola y de Capua. En el diálogo Escrivá defiende todas las obras de ingeniería que realizó pero, sobre todo, la construcción de San Telmo. El vulgo considera que toda su obra va errada y exclama: "mi fe, tantos defectos acorren en cada parte donde se toca en esta fábrica tuya, que fácilmente, sin hombre sentirlo se passa de uno en otro" (77). Esta obra contiene muchos pasajes divertidos. Un ejemplo es cuando el vulgo critica los traveses que empleó en las obras y Escrivá responde: "estos traveses cubiertos con que espantan los niños en mi tierra no pienses tú que siempre sean buenos" (80). El vulgo lo acusa de dar rodeos en la porfía y va poniendo en cuestión cada uno de sus trabajos de ingeniería, las fortificaciones o muros que realizó. Los cargos que pesan sobre Escrivá no son baladíes. El vulgo llega a decirle, "dános razón de ellas, si quieres que hagamos creer que viéndolas el César, con el cual tú parece que nos amenazas y le procuras tomar por escusado, no se ha de tener por deservido de tí [...] y la poca suficientia tuya" (183-84). Entonces, el atribulado comendador se compara con el atleta mudo Eglas, cuando vio que el juez de campo le perjudicaba y estalló en voces "no le fuese quitado el galardón y frutto de sus fatigas" (184). Escrivá se muestra obligado a su Príncipe por naturaleza, pero también por confiarle cosas de las "que dependen las vidas de tantos súbditos suyos y con ellas los propios Estados" (184). Mas parece que no salió

victorioso del litigio contra las "importunidades y calupnias" (93) del vulgo; la dificultad de reconstruir su biografía da buena fe de ello.

Tanto en la Apología como en el Veneris la admiración por Francesco Mª Feltrio della Rovere I (1490-1538), sobrino de Julio II y titular del ducado de Urbino, es palpable. El Veneris está encabezado por una dedicatoria laudatoria al duque. En el diálogo, en cambio, el vulgo compara de continuo las obras militares del "bellicoso" (52) Francesco con los trabajos de Escrivá, ya que "ha seydo aprobado por el que más supo en nuestros tiempos en esta facultad [fortificaciones]" (66). Francesco Mª Feltrio era un reconocido estratega e ingeniero militar. Realizó las defensas de Llodi, Crema y Orcino y sufrió los vaivanes de la política italiana hasta su envenenamiento en octubre de 1538 (124). Fue capitán general de las tropas de la Iglesia en 1508 y en 1523 se hizo cargo de las tropas venecianas, oponiéndose a la invasión imperial de Roma (1526-27). En esta época tormentosa y brillante es donde debemos establecer la relación entre estos dos hombres. En la Apología el duque ya había muerto, pero no cuando se edita el Veneris. Quedan, sin embargo, por determinar otros destinatarios del Veneris: "Thomás Espera en Dio y amigos", tal vez, nombres en clave.

De todos estos datos se extraen algunas conclusiones ciertas. Pedro Luis Escrivá era un caballero e ingeniero militar valenciano que buscaba la gloria y la fortuna. Es del todo seguro su estrecho parentesco con el Comendador Escrivá, y el conocimiento del mundo napolitano que aparece en la Cuestión y después en el Tratado notable. Pertenece a esa élite laica y con conciencia crítica que conocía los studia humanitates que irradiaron

Florencia y Venecia, a pesar de que sigue aferrado en el Veneris al método escolástico de las quaestiones. No sólo le fascina la figura del duque de Urbino, sino la vitalidad cultural y económica de Padua.

2.6.3.-Aspectos formales

2.6.3.1.-La imitación parcial de los modelos

El texto consta de una dedicatoria al Duque de Urbino y un prólogo epistolar a Thomás Espera en Dio y amigos. En el panegírico al "prefecto de la ínclita Ciudad de Roma" le ofrece su "obrezilla pública como parte del verdadero tributo del tributario ánimo" (3). La "escholástica qualidad" (3) del texto se clarifica en el exordio a sus amigos. El autor manifiesta el tema del Veneris: una "amorosa qüestión" (6), y muestra su temor porque no sea "sabia y dotamente disputada" (5).

La historia sentimental constituye un exiguo marco narrativo que introduce la quaestio. La acción se sitúa en la ciudad de Padua y en torno al año 1529. El protagonista, narrador "autodiegético" identificado con el autor "abstracto", es un extranjero que manifiesta su sufrimiento por una ciudadana hermosa y noble que de continuo burlaba de su amor. No acomete el suicidio para salir de la cárcel oscura por el poder consolador y disuasorio de las oraciones de dos "scholares nobilistas" que aparecen inopinadamente en la cámara. El autor, sin embargo, desgrana del transcurrir lógico de la trama los dos discursos y los sitúa a modo de colofón del texto. El enamorado decide comer temprano para ir más tarde a ruar la calle e increpar a la desagradecida mujer. Pero la tertulia con los escolares se prolonga hasta la noche. Tratan temas medulares de la condición humana y quedan emplazados para el día siguiente al no resolver una cuestión

quisquillosa: ¿qué causa mayor deleite en el amante, el amoroso pensamiento sin ver o el glorioso mirar?. Tras cenar, el protagonista se acuesta y dan vueltas en su mente los temas discutidos. Tiene lugar, entonces, un sueño alegórico que cierra la porfía y vertebra el texto (Rohland, 1989b: 230-31 y Martínez Latre, 1989: 21). Según las leyes canónicas del género judicial, se disputa qué tesis es mejor si contemplar a la dama, como propone un galán viejo y defiende una anciana, o gozar de él, tal y como asegura un gentil cortesano y expone en el debate la hija de la anciana. Venus dictamina que "mayor deleite ser el que concibe los ojos mirando lo que ama la voluntad, que el que engendra el pensamiento del que piensa en lo que le pena el coraçón" (60). Finaliza con un doble doble despertar en el alba paduana: un ensueño donde narra la visión amorosa a un escolar italiano, y el despertar real de los dos sueños, momento en que decide el personaje transmitir por escrito las novedades del juicio sumarísimo.

El Corbaccio le propicia el thema amoroso y el esquema estructural a Escrivá, pero hay variaciones en el cuerpo doctrinal y en el tratamiento de las materias debidas a la ficción sentimental y a las filosofías del amor de la época. La obra de Boccaccio se inicia con un proemio integrado sin discontinuidad en la fábula. El autor "implícito" dedica la escritura a Nuestra Señora y la ofrece como "consuelo de las almas de quienes por ventura la lean" (179). Como en los casos de la Divina Comedia y el Cancionero de Petrarca, la Virgen es la intermediaria piadosa que lo ayuda a salir de la oscuridad e ilumina su intelecto. El primer núcleo estructural es casi exacto al que hallamos en el Veneris. El enamorado se lamenta en su alcoba de "los accidentes del amor carnal" (179) porque se siente "tratado fieramente por aquella a

quien locamente como a mi singular señora había elegido y a la que amaba mucho más que a mi propia vida y sobre cualquiera otra honraba y reverenciba" (180). Pero hay dos rasgos que diferencian los textos de Escrivá y Boccaccio. El protagonista del Corbaccio está despechado por una injuria y ultraje que sufrió de la animosa viuda. En el Veneris, en cambio, sólo se alude a una burla que le hizo la hermosa ciudadana y que, a tenor de las declaraciones de los escolares, es demasiado sutil e inocente. En las dos obras el amador llama a la muerte y siente compasión de sí mismo y miedo de pasar a peor vida. Pero en el Corbaccio el protagonista tiene "un pensamiento, creo que por celestial luz enviado" (180) donde se autoinculpa de la aflición para apartarse del "loco apetito" (182) y ver la "dulzura que hay en la vida" (182). En este momento, el personaje abandona la "solitaria morada" (182) para buscar compañía provechosa. Razona con sus amigos sobre la fortuna, "las cosas perpetuas de la naturaleza" (183) y las divinas hasta la noche. En el Veneris, sin embargo, no hay separación entre el pensamiento celestial y los razonamientos de los escolares. Mas la estructura entre los dos textos es casi idéntica. A causa del recuerdo de los dulces razonamientos y por capricho de la "enemiga Fortuna" (184), el enamorado del Corbaccio tiene una visión. Su imaginación lo conduce a un lugar tópico: el palacio Aborintio de la Triste deleytación, infierno y paraíso de los enamorados. Encuentra al espíritu del marido de la viuda, enviado por la Virgen para llevarlo al "camino luminoso" (262). Lo alecciona sobre la naturaleza de su pasión libidonosa, y le enseña el sentido del "laberinto de Amor" (188). Por la contricción y el conocimiento de las "redes del falaz Amor" (193), "qué son las mujeres, y quién seas tú mismo y

lo que te corresponde" (204) recuperará su intelecto, dignificará su vil alma y entrará en el camino de la gracia divina. En el Veneris no aparece un lugar selvático ni existe una descalificación de la mujer para suavizar el "desordenado apetito" (237). Aunque algunos núcleos temáticos del Corbaccio están integrados en los discursos de los escolares y las abogadas, no hay oposición entre la pasión nefanda y la salvación del hombre ni se produce una sátira virulenta del amor y la mujer. Se centra en la disputa de una cuestión amorosa con abundantes razones y cita de autoridades para apoyar las proposiciones. La argumentación escolástica se basa en la "questione XI" del quinto libro del Filocolo que plantea: "qual sia maggior diletto all'amante, o vedere presenzialmente la sua donna, o non vedendola, di lei amorosamente pensare" (88). En la tercera parte del Corbaccio el protagonista relata el despertar. Sale del mísero valle y cuenta lo sucedido a sus amigos. Inmediatamente, reconquista la libertad, y, según le aconseja la sombra bendita, pone por escrito lo sucedido para envilecer y menguar el objeto de amor que tanto había glorificado.

2.6.3.2.-La organización interna

La configuración estructural del Veneris es nítida y puede sintetizarse de la siguiente forma.

-Doble prólogo: Despliega toda la topística de los proemios, pero existe un abuso de las fórmulas de devoción y humildad. Señala el objeto del libro: la alta cuestión y su público ideal.

-"Cornice" narrativa sentimental: Presentación del desengaño amoroso, a cargo del protagonista-narrador, como casus positio.

-El enamorado se debate internamente por el desamor de su señora. Rechaza el suicidio por miedo y compasión de sí mismo.

Determina, como el Captiuo del Proceso, salir en busca de consuelo y compañía provechosa.

-La conversación con los dos escolares es, en realidad, una visión diurna para ordenar el pensamiento mediante la palabra. Debaten temas generales, y dejan sin resolver la cuestión que da lugar a la visión alegórica.

-La extraña visión del Tribunal de Venus: El recuerdo de los razonamientos con los escolares desemboca en una visión nocturna. De entre todas las notae espiga la más controvertida.

-Marco de la amorosa visión: Descripción del paisaje simbólico y del castillo de amor. Retrato de los personajes centrales y los nobles espectadores.

-Desarrollo de la quaestio: El tema de la disputatio lo presenta un galán viejo. El protagonista, ahora narrador-testigo, reproduce las oppositiones dialécticas de las abogadas hasta el veredicto de Venus.

-La vuelta a la realidad: El protagonista aclara que el sueño es producto de su pensamiento enamorado.

-Ensueña que recita la visión a un escolar italiano, situándose en un paisaje huertano similar al que presenta El Cortesano.

-Cuando el "dotíssimo maestro" (61) quiso intervenir, el enamorado despierta de este segundo sueño y siente deseos de escribir lo pasado.

-Las notae supremae: Las consolaciones de los escolares se sitúan al final del texto. Clarifican el pensamiento del autor sobre el amor, la bifronte fortuna y el significado de la muerte, las tres quaestiones claves de la sentimental. Pero sobresale el protagonismo que adquieren las exigencias de la vida civil.

Escrivá atrofia el desarrollo de la fábula sentimental para centrarse en el momento en que el amante se aboca al martirio, como sucedía en el Siervo y la Sátira. En esta coyuntura de crisis hacen su repentina aparición los dos escolares. Al igual que los sueños siguientes, los razonamientos con los amigos son un producto de su atribulado pensamiento. Este núcleo estructural es un punto de transición entre la apariencia de realidad de la visión y otra forma límite de realismo: el alegorismo del ensueño. Rohland (1983b) ha explicado que las dos oraciones de los escolares se sitúan al final por "inseguridad" narrativa (vii). Pero hay otras tres razones que justifican la alteración del orden lógico-causal:

1.-Los discursos contrapuntean el loco vivir del enamorado ofreciéndole un vía racional, sabia, y socialmente admitida de entender los fundamentos culturales del amor y la vida. Así, el narrador "auctorial" declara que las sitúa al final "por ser algo prolixas puesto que muy mucho de notar" (13).

2.-El autor remarca el propósito academicista -ensayo de géneros y narraciones diversas- de la obra y su carácter ficcional. Abusa del ordo artificialis de la trama y multiplica los ensueños enamorados[4]. La conversación con los escolares es un núcleo narrativo de transición que tiene su correlato con el despertar ficticio del final. Por una parte, ofrece la medicina para sanar de la aegritudo amoris y, por otra, sirve de praeparatio y soporte de la altercatio.

3.-Subraya la doble intencionalidad del artista: la formativa y lúdica en el ensueño poético y la ética (fábula sentimental y deberes del noble) que cierra el texto. El Veneris sitúa en la conclusión las oraciones. Como en la repetitio, trata de las

quaestiones veritate, las más admitidas por la comunidad y, generalmente, situadas al inicio y al final del texto para perorar sobre la dignidad humana.

En síntesis, tenemos un texto que sigue las ideas sobre la narratio que existían en la época[5]. El escritor pasa de la narración biográfica, donde enuncia la propositio: la cuestión de amor, y las circunstancias que lo rodean, al debate, verdadero meollo artístico, estructural y semántico del texto. El sueño alegórico busca objetivos completamente diferentes a los que hallamos en el Corbaccio. En el Veneris no existe un viaje de purificación para zafarse de la esclavitud amorosa y hallar la gracia divina (infra, 2.6.4.1, 2.6.5 y 2.6.6).

2.6.4.-Ejercicios de estilo

El Veneris es una repetitio de bachiller que bien pudiera ser entendida como una "narratio literaria" (Lausberg, 290-92). Escrivá incluye una variedad amplia, de manual, de ejercicios estilísticos iniciales como los que hallamos en los Praeexercitamina de Prisciano y en los Progymnasmata de Hermógenes. La obra abarca la invención de cosas irreales y hasta fabulosas, propia de la retórica epidíctica (Curtius, 1975: 619); el desarrollo de tesis contrapuestas y disquisiciones filosófico-morales tan caras al género forense; el discurso de circunstancias en los panegíricos; ekfrasis de personas y circunstancias; la elocuencia característica del género deliberativo o suasorio en los discursos de los escolares; y una inventio construida con numerosos loci communes[6].

2.6.4.1.-El género judicial y deliberativo

Escrivá descarta el diálogo conversacional y la narración en favor del debate de tipo judicial. Como en los tratados de retórica, la narratio se entiende como una prótasis argumentativa

(Pozuelo Yvancos, 1986). El autor mueve al auditorio a ser juez y parte a través de una modalidad del discurso: la actuante-mimética, que completa la narración sentimental del marco (Pozuelo, 246-47). El Veneris es una relectio de origen escolástico que sigue las pautas de las repeticiones jurídicas (Bezemer, 1987: 61-70). El centro estructural de la obra recae en las rationes et argumenta, empleadas por las abogadas para solventar la cuestión. Como la Repetición de amores de Lucena, es un texto paraescolar y dirigido a un público cortesano, gustoso del retoricismo pedante y los juegos dialécticos (Cátedra, 1989: 113-41 y Gómez, [1989]).

Si algo caracteriza a Escrivá es el eclecticismo de sus conocimientos y su educación retórica escolar. Refresquemos un poquito la memoria para entender la forma constructiva del Veneris[7]. En Grecia la elocuencia y la retórica de demostración artística (probatio) fueron armas indispensables para el desarrollo de la vida pública. Pero las escuelas medievales recogieron, sobre todo, el legado de la declamatio romana y la tradición ciceroniana[8]. A la caída de la república, la segunda sofística estimuló los métodos de tal formación retórica, las praecepta (estudio de las reglas), la lectio e imitatio de textos artísticos (lectura, análisis e interpretación de los textos modélicos) y la declamatio (creación personal) (Murphy, 1983d). Esta manera de aprendizaje gramatical y retórico se extendió con rapidez en Europa a partir del siglo XIII (Curtius, 101-02, Murphy, 1986: 47, 58 y 141, Bezemer, 15-21 y Cátedra, 1989: 36-39). En el Veneris tribunal tenemos los ejercicios de la declamación de suasoriae -ligadas al género deliberativo- y controversiae -oratoria forense-. La controversia fue un género pedagógico usual en el

ámbito escolar medieval. En las aulas se presentaban unos casos judiciales fingidos para potenciar la elocuencia, la capacidad de invención y de ordenamiento de la materia de los alumnos que se preparaban para el ejercicio de las leyes. La escolástica centró su interés en la disputatio formal de un tema entre personas con posiciones contrarias. Sus bases teóricas estaban en la lógica de Aristóteles y el estudio de la dialéctica. La disputa tenía unas partes establecidas: planteo de la pregunta, proposición de respuesta, objeciones a la afirmación y a las contra-aserciones y determinatio a cargo del maestro, a veces, con respuestas a las objeciones. Pero en la metodología habitual de la universidad y colegios medievales la interpretación y defensa de una cuestión acabó por imbricarse a otro género de enseñanza: la repetitio. La relectio marcó las técnicas narrativas de los escritores medievales y fue un medio eficaz para la indagación filosófica y difusión de la cultura (Cátedra, 128-31). Era una manera de obtener los grados académicos, aunque también tomó la forma de una lección magistral de los catedráticos (Beltrán de Heredia, 1970 y Valero García, 1988: 171-78). Algunas figuras relevantes, como Pedro de Osma o Nebrija, introdujeron cambios sustanciales en la repeticiones, "una de las formas de más acendrado escolasticismo" (Cátedra, 130). En manos de Nebrija y de Lucio Marineo fueron "conferencias que se extienden sobre una materia con estructura que las más de las veces abusa de la yuxtaposición y de la enumeración" (130).

La obra de Escrivá no es, sin duda, novedosa. Recoge algunas modificaciones debidas al humanismo, como la forma paródica del tratadismo amoroso y la exposición de la filosofía neoplatónica. Pero conserva rasgos del más inmaculado escolasticismo. Se aferra

a las partes canónicas de la discusión jurídica y convierte la quaestio en el centro artístico de la obra[9]. El autor prueba su sabiduría de legista, y pareciera que sigue entendiendo los pleitos ficticios o controversiae como relatos novelescos (Curtius, 225). En el Veneris se halla otro dato de interés. Escrivá sitúa en Padua, un segundo paraíso, el transcurso de la narración. La universidad de esta ciudad fue uno de los centros de estudio más potentes y prestigiosos de Europa. Este hecho se completa con lo que todos sabemos: la repetitio era un género educativo mucho más extendido en Italia que en España (Bezemer, 5). Veámos cómo lo expresa el autor del Veneris:

> hallándome en la assí en hermosura como nobilidad inapresciable Italia, principal prouincia de la belicosa Europa, segundo terreno paradiso de toda la vniversal máchina, scholar legista en la antigua e honestíssima ciudad fundada por el troyano Anthenor [...] público erario de scientias. (7. Subrayado mío)

Recapitulemos algunas ideas expuestas a propósito de la estructura para analizar los géneros del discurso. El breve proemio cumple una función dramática -enuncia la polémica argumental- y una función lógica -da el marco y circunstancias del ensueño-[10]. La cornice narrativa introduce la discusión teórica sobre una cuestión de amor. Por tanto, la narratio se entiende como un medio persuasivo para mover (Artaza, 1989: 61-99). La scholastica controversia y la doble oratio con tesis o deliberaciones -de demostración y argumentación- son los núcleos estructurales básicos del texto, uno versa sobre el amor platónico, y el otro sobre el sentimental y su prejuiciosa influencia en el hombre cívico y moderado. El autor cercena la charla amena con los amigos por el empleo del diálogo narrativizado y el duelo

oratorio. La elocuencia deliberativa predomina en la discusión privada entre los escolares y el protagonista (Murphy, 1986: 27-8, 32 y 47). Tratan los pros y contras de la decisión del enamorado de morir -consilia entre distintas opciones- para salvar su alma y su fama (fin suasorio)[11]. Estas oraciones presentan un método de discusión lógica y racional basada, si duda, en Aristóteles (Retórica, III, 13-16) y Quintiliano (Inst. orat., III, 9, 1). La disposición de cada oratio es nítida y se desenvuelven con un estilo sutil y sentencioso.

El debate de la quaestio se presenta como un duelo judicial ante el tribunal de Venus. Sigue las partes de la disputatio medieval: propositio, probatio o confirmatio y refutatio, o propuestas alternativas y reconstrucción negativa del discurso con nuevas probationes, y solución final -conclusio-[12]. La defensa tiene algunos elementos paródicos. Las abogadas son dos mujeres y Venus es la que dictamina la sentencia. Pero vamos a espigar antes las ideas que la madre y la hija proporcionan acerca del género. La doncella denomina al debate "altercación amorosa" (41) y se queja retóricamente de la "enhastiante plática" (45) de esta oración (51). Acusa a la madre de usar la agudeza de los sofistas y de mostrar una sabiduría artificiosa (32). La vieja, a su vez, pide para sí un poco de la elocuencia de Cicerón y da una lección a la hija sobre el arte de la discusión,

> Antigua costumbre era entre los serpentinos causídicos romanos en Roma, primero principio de los parleros atheneses rethóricos maestros en Grecia, que los que no tienen por su parte el fauor de la natural razón, ampren en todo el ayuda del voluntario oratorio artificio, y los que se hallan más alexados de la

verdad, no que digan presuntuosas mentiras, no; sí que aluzien, sí que bruñan, que pinten, que coloren prudentemente las palabras. Este cuerdo consejo dauan los no desacordados maestros en las escuelas, y este seguro norte seguían los mareantes discípulos en el forense mar de sus repúblicas, no tanto por vencer los inhonestos pleytos, quanto por no se vencidos en las justas causas. De la qual artificiosa gracia, del gracioso artificio no siendo yo dotada, por impetrar alguna centilla de eloqüencia para poder esplicar como se deue la quosquillosa qüestión [...] suplico: quieran sus deydades infundir [...] parte de aquella eloqüencia con la qual [...] el latino orador [Cicerón]. (58)

La querella se representa ante un auditorio en extremo selecto. El narrador declara que creía hallarse ante el "sacro senado del alta Roma, o en medio de la religiosa república del confederado Sagunto" (18). Entre el público del tribunal destaca la presencia de oradores. Esto vuelve a indicar el carácter de repetitio del texto. Esos "leydores" o "executores" ideales se identifican con el retor, un hombre ideal, fuente de saber, honesto y virtuoso (Quintiliano, Inst. orat., I-II, 10 y XII y Cicerón, De oratore, 1-19 y I-V, 20-236). El lenguaje es en exceso florido y falto de contenidos atenta contra la claridad y propiedad enunciadas por la oratoria romana[13].

Los discursos, cinco en el debate judicial y dos en el consolatario, siguen grosso modo el orden de articulación interna del discurso forense: exordium, narratio, argumentatio o probatio, refutatio y peroratio (Curtius, 108)[14]. En la narratio judicial el planteo del tema a debatir lo realiza el viejo galán. Las proposiciones encontradas son defendidas por la proponente, la

anciana barbuda, y la joven oponente (Rohland, 1983b: viii-ix). Emplean argumentos, pruebas y auctoritas antiquitas a favor y en contra de cada aserción[15]. Tras la evaluación final de las abogadas, Venus hace un balance y da el veredicto. El autor explaya sus conocimientos de este tipo de oratoria. Cada discurso recoge numerosas razones y pruebas a cada aserción e, incluso, se adelantan a las posibles objeciones para seguir argumentando. El tiempo cronométrico no es largo, sólo unas horas, las que median entre la madrugada y el amanecer. Pero el árido retoricismo y las continuas amplificaciones dan al traste con las intenciones del autor de captar la benevolencia y salvarnos del fastidium (Pozuelo Yvancos, 239-43). La exposición oratoria de la doncella es agotadora. Las divisiones y subdivisiones, y los argumentos lógicos empleados para ratificar su discurso y anular las réplicas de la adversaria son abundantes. El orden argumental se entreteje de loci commnunes -dubitatio, ejemplos, autoridades- entimemas y razonamientos silogísticos. El discurso decisivo es el cuarto. La doncella realiza una demostración matématica y toma ciertos conceptos neoplatónicos para apoyar ex contrario (Rohland, viii-ix). Como la anciana, busca de continuo la beniuolum, el attentum parare y la docilidad de los oyentes y la jueza (Lausberg, 262-88).

De las cinco partes de la oratio romana adquiere especial importancia la elocutio y el actio o pronuntiatio (Yvancos, 235, Murphy, 1986: 23-27 y Albaladejo, 165-74). El narrador va señalando el arte declamatorio de las oponentes mientras realizan sus discursos. Más que la probidad moral (vir bonus) de las abogadas, el relator subraya sus actitudes y expresión gestual y la pericia técnica cifrada en la lógica de la argumentación y la

dicta ingeniosa[16].

El triunfo de la joven altera el esquema tópico de la literatura doctrinal del puer-senex, aún presente en León Hebreo. Vence por su conocimiento preciso de las teorías amorosas en debate pero, sobre todo, por el gracejo verbal y el control argumental. En sus intervenciones se acentúan los modos de persuasión ya explicitados desde Aristóteles (Retórica, III, 16): el que deriva del orador y sus cualidades, el pathos, nacido de las emociones del público, y la prueba lógica y topística de los discursos forenses -argumentatio-. Existe un empleo abudante de procedimientos dramaticos al servicio de la persuasión (alusiones personales, ironía, autodepreciación por el pobre decir y la lengua titubeante). La vehemente doncella llama de continuo la atención del público y de los interlocutores y llega a crear diálogos fingidos a través de interrogaciones retóricas (Veneris, 37, 39-40, 42-43 y 49). La pesada argumentación y la exposición orgullosa de causas y razones llega a ser hilarante. Veámos algunos ejemplos graciosos de su metaforismo vacuo:

> Es tan claro lo que digo, y no tan claro, quan casi más claro que la claridad, es tan cierto lo que hablo, y no tan cierto, quan poco menos que más cierto que la certidumbre, que no dudo que puesto vuestro oydo del alma en las palabras que sallen fuera de mi boca, no ciego, no enturbiado, no estornido como natural resplandor del sol suele hazer al corporal ojo que de hito lo mira, pero más fuerte, más claro, más penetrante para entender la diuina verdad se reaga. En lo qual desseándolo ver mejorado al presente, plégueos, litigantes, dar atentíssimos de aquí adelante vuestros no cansados oydos a la no haún enroquesciente boz mía. (34)

La vieja, parca en autoridades y ejemplos, nos hace reír por su sarcasmo. Describe a los cuitados amadores y burla de la prolija discursividad de la hija (57).

Escrivá logra seguir el consejo ciceroniano de reducción de los hechos (res o invención) en el Veneris, pero no las indicaciones respecto del tratamiento formal y estilístico de los discursos. En contraste con la exposición relativamente breve y concisa de los dos escolares, el desaliño estilístico y la falta de claridad marcan los discursos forenses. Esto se debe al empleo de palabras oscuras, una sintaxis farragosa y la inmoderada longitud de los razonamientos. Los métodos habituales para acortar y amenizar las oraciones -la divisio o partitio, la repetición de un hecho fingiendo que alguien no ha estado atento para variar la narración, el resumen final o commonitio, la interrupción del discurso con alguna fórmula para llamar la atención, las recriminaciones mutuas, las digresiones, comparaciones, y argumentaciones precisas- son empleados con profusión[17]. Sin embargo, son recursos desvirtuados que no logran convencer y ganar al oyente. Por ejemplo, la brevitas como virtus sólo sirve para cambiar de argumento o dar por terminado el discurso.

2.6.4.2.-La "descriptio" artística

Hay varios tipos de descripción artística en la obra que afectan a personae y circunstancias (Pozuelo, 1986: 246 y Murphy, 1986: 173-75).

2.6.4.2.1.-"Descriptio personae" y panegírico. Entre los argumenta a persona elegidos por Escrivá para la caracterización están la natura (sexo, edad, la patria, nobleza, disposición corporal y virtudes), la educatio, la fortuna, los hechos realizados y sus discursos (Pozuelo, 248-49 y Artaza, 186-203).

Los personajes son portavoces de ideas prefiguradas y meros instrumentos de desenvolvimiento de la trama argumental. Se organizan según relaciones binarias de oposición e identificación (protagonista/escolares, anciana/joven, galán anciano/cortesano amador, Venus/Vulcano). El narrador da breves rasgos caracterizadores que no logran dar animación vital a los personajes.

El protagonista es un arquetipo del agónico joven enamorado que recuerda los antiguos males. Los ríos de lágrimas, los atavíos de extranjero, la nueva barba, las elucubraciones enamoradas y la lastimera vida que lleva definen su personalidad. Las infernales penas que padece por servir a quien lo odia superan a las de Ticio y Tántalo (comparatio hiperbólica). Sin embargo rechaza el suicidio porque le asustan las torturas del alma en la casa de Dite con "las babylónicas sombras del desdichado Pyramo y desastrada Tisbe" (10). Se alinea con la postura de la joven en el debate y el veredicto de la jueza, con las "divinas palabras de justísima Venus" (60). Al final del texto abandona la muerte y opta por escribir su maravillosa visión.

El cuitoso amador nos presenta a su amada como una ciudadana rica, graciosa y de milagrosa beldad. De padre noble y madre generosa, este sol que cegaba sus ojos escarnecía sus servicios en lo más público. Recuerda, sin duda, la imagen del "cuervo blanco" que envió al protagonista del Corbaccio una "pequeñita carta suya con palabras zafiamente compuestas" (198) y burlaba del enamorado con su amante.

El protagonista define con pocos trazos a los escolares. Cuando decide salir a ruar las calles para ver a la dama también elige a algún doctísimo discípulo del peripatético Cupido para pedirle consejo. Aparecen entonces los nobles escolares de humanísima

virtud y casi divina (10). El lector asiste con ellos a una de esas reuniones de intelectuales en que se disputaba sobre "todo lo divino y lo humano". Se manifiesta el apego de la sociedad galante a los sabios razonamientos y la casuística amorosa.

Los escolares, a su vez, completan el retrato del amante y la dama cortés. Critican al enamorado su pasión desbordada (69) y la infamia de una muerte desesperada para su condición de noble virtuoso, sabio y militar. Respecto a la doncella el primer discurso la define como la más hermosa del mundo y una de las más nobles de la ciudad, además de ser un espíritu angélico. En la segunda oración se hace un defensa del recato, secreto y prudencia femenina ante el desafuero dañino del varón. Por tanto, Escrivá llena con nuevos contenidos la sátira del Corbaccio donde la mujer es sólo coqueta, irascible y deseosa de dominar y engañar a los hombres. Presenta una imagen idealizada que se aleja de la viuda licenciosa del texto de Boccaccio.

En la amorosa visión se despliega la convención artística de la disputa in contraria partes. La descriptio o ekfrasis personae, arquetípica en los enamorados y los inteligentes contertulios, se potencia en este bloque estructural por las exigencias del marco fantástico y del género forense. Describe por extenso a Venus y a Cupido, ese "santo niño" (16) que tanto nos recuerda a un querubin. Pero, sobre todo, cobra un protagonismo especial el público asistente. Consciente del modo de escritura empleado: la repetitio, Escrivá integra en la obra a los receptores: discute con dos escolares; los asitentes al juicio son, en gran parte, gente togada y con libros en las manos como oradores; el joven galán lleva un libro en la mano, el Amoris conuiuium, y se cierra el texto con el falso despertar en que el protagonista relata lo

sucedido a un docto maestro. Hay guiños irónicos como cuando nuestro retórico narrador se espanta al ver salir de su agujero al renegrido esposo de Venus (19). Se detiene con una minuciosidad de orfebre en los dos diligentes y galantes cortesanos que irrumpen en el escenario. Ambos son hermosos y sufrientes, pero las letras e invenciones manifiestan dos formas de entender el amor. El galán anciano es, según el narrador, el más lleno de ansias. Tiene la cara descolorida y va vestido de pardillo. Lleva "por medio del coraçón bordado vn hermosísimo cieruo [...] con aueninado dardo traspassado" (19), y en la medalla un ave fénix quemándose en silencio[18]. Venus lo llama religioso amante y devotísimo súbdito, sufrido y contemplativo (60). El amador joven, pulido y gracioso es el alter ego del protagonista. Vive perseguido de desgracias y añorando la ancha sepultura. Sus colores son el negro y el amarillo. En la medalla está entallada "una ymagen femenil, que de vn viuo mançebo que delante tenía muerto con dura nauaja abría el delicado pecho" (22). Lleva en la mano el Amoris convivum, "vn latino libro, traduzido del griego" (22), y declara: "Por me hazer de hombre dios,/ amando, studio con porfía/ la santa philosophía" (22). La doncella añade que es ansioso pero también paciente, gracioso y "melado". El contraretrato corre a cargo de la vieja. Se burla de las desatinadas acciones y palabras de los calenturientos enamorados sentimentales.

Las dos mujeres que defienden a los cortesanos tienen un tratamiento especial. Existe una razón estructural: la primacía del relato mimético y el atributivo, y la necesidad de la proponente y oponente de neutralizar a la contraria con argumentos y con sutiles descalificaciones (Pozuelo Yvancos, 1986).

Tanto la joven como la vieja y sus clientes son simples portavoces de un conflicto entre la courtoisie, nacida del amor cortés, pero flexionado por el stilnovismo, la poesía petrarquista y de cancionero y la prosa sentimental, y el amor refinado de signo neoplatónico. La etopeya de las abogadas recoge las inflexiones de sus voces, la expresividad de los rostros y el proceso demostrativo y argumental en sus discursos. Los comentarios del narrador aparecen al principio de cada intervención o como rúbrica de un discurso. Subrayan las virtudes de las contendientes, e introducen cierta vivacidad en el pesado desarrollo judicial. Las protagonistas son conscientes de estar librando una batalla dialéctica. La victoria no depende del carácter verdadero o falso de la tesis expuesta, sino del buen manejo de la retórica (frecuentes juegos de sinónimos, anáforas) y la dialéctica (argumentación antitética; demostración convincente de razones señalando ventajas y desventajas; anticipación a las críticas reproduciento ficticiamente las objeciones del contrario; reconstrucción negativa de los argumentos y ejemplos del otro para la controversia; manejo del acervo cultural clásico).

El narrador describe a la vieja matrona como una mujer sabia y filosófica, muy honesta y con "generosas virtudes". Mas añade también que es una anciana barbuda, con canudas cejas y labios descoloridos. Adopta una postura en el debate verosímil con lo que la edad requiere y frente a la defensa del amor de los viejos en El cortesano. Detracta los males del amor pasional y se erige en representante del "espíritu divino" porque ya no le inquietan los bienes mundanos. La vieja señora alude durante el debate a su participación en otra disputa de semejante cariz (23), pero no se nos aclara más. Pretende derrotar a su adversaria mediente la

parodia de las actitudes corteses convencionales mas que por la argumentación bien trabada. La joven entra en el cruce de acusaciones mutuas. Emplea la ironía frente a la mordacidad de su madre y, sobre todo, sus conocimientos de retórica forense y de la filosofía del amor. Es hermosísima, sabia y por ende posee graciosos y expresivos ademanes en su argumentación. Con mucha frecuencia muestra cierta vanagloria por la capacidad para rebatir y atajar la herética opinión de la anciana y el presuntuoso galán:

> Uisto haués, clementíssima Ydea, justíssimo César, quán fácilmente he demostrado no concluyr este fundamiento más fuerte, al qual apenas pensaua mi madre con pena poder responder alguno de los siete athenienses tan sabios, quánto menos su hija, que por princesa tiene de todos los ignorantes simples. Oyd ya quán sin dificultad derribo el que queda, que no es menos que ametalado. (39)

En este marco dialogal cerrado y normativo era fácil prever el final[19]. Curtius dice que "sólo las épocas tardías crean un ideal humano que aspira a nivelar la polaridad joven-viejo" (149). Así sucede en el Veneris, donde la madurez de la juventud triunfa sobre la vejez sabia y prudente.

La caracterización del escolar italiano "nobilista" al que le refiere su ensueño cierra esta relectio. Es afable, doctísimo maestro y prudente. Cuando va a decirle "palabras sabrosas" despierta el protagonista. El retrato es idéntico al de los otros dos escolares y al de sus amigos del prólogo. Vemos con esto la importancia de la unión de estudium y espíritu sutil, y el fin del Veneris como un medio de entretener a señores nobles, cultivados y sabios con un género pedagógico. El texto cumple una

función educativa triple: la moral-cívica y la filosófica en torno a la discusión sobre naturaleza del amor y la retórica en el ensamblaje de los diversos ejercicios escolares.

Un aspecto a tener en cuenta es el panegírico. Era otro ejercicio retórico relacionado con el género demostrativo y muy practicado por los escolares (Artaza, 186-203)[20]. En la ficción sentimental hay varios testimonios, pero en el Veneris se multiplican las piezas laudatorias desde los preliminares. Las alabanzas afectan, una vez más, a la memoria divina de Isabel (18) y a la política de Carlos V. Venus, la más hermosa imagen que pueda verse en el mundo y en el pensamiento, es objeto de un panegírico hiperbólico (16-17). A veces, el discurso laudatorio se une o alterna con el vituperio y puede afectar a ideas abstractas. Este es el caso de las notaciones sobre el enamorado y la dama y de algunas ficta personae, Amor -identificado con Cupido (71)-, Fortuna e incluso la Muerte. Encontramos toda la fraseología epidíctica y sus correspondientes loci communes -incapacidad propia, alabanza de todos, naturaleza divina- (Curtius, 229). El retoricimo formal y el afán explicativo del narrador llega a ser abusivo. Así sucede con la loa de Venus,

> alto pecho, que creo que haun no parase en los estremos de beldad, pero que dessa beldad tocasse los estremos de todo estremo en el florido campo del qual dos verdezillas mançanas parescían que a oler, no que a comer sólo, conbidauan no sólo el apetito de los hombres, pero tirauan, mouín, forçauan la voluntad del resto de los dioses; dos no maduras tetas quiero dezir, la sabrosa leche de las quales sempiterna los mortales en su especie y inmoraliza los dioses en sus indiuiduos. (17)

2.6.4.2.2.-"Narratio" de circunstancias: El paisaje abarca

en la narratio, loci y tempora (Faral, 1982: 75 y Pozuelo Yvancos, 246-49). Los argumenta o atributa a re basados en el ubi (argumenta a loco) y el quando (argumentum a tempore) experimentan diversos tratamientos según las partes retóricas del texto. Escrivá emplea la brevedad y claridad sobre las circunstancias de los hechos -tiempo, lugar y modo- y ofrece detalles precisos en los sucesos fantásticos para hacerlos creíbles.

a)-La poética del espacio: La descripción poética del espacio no era ajena al discurso forense ni al panegírico (Curtius, 277 y Faral, 75-83). Los espacios textuales nos dan una información suplementaria: remiten al ámbito escolar y a la vida cultural renacentista italiana. Escrivá presenta varios espacios tópicos que manifiestan una depurada técnica descriptiva. Todos los espacios están literaturalizados: el lugar paduano del inicio -paraíso- y fin del texto -amanecer y estación estival- donde se forja la historia sentimental; el despertar al amor en primavera; el ámbito cerrado y oscuro de la cámara, lugar de los debates consigo mismo, la fingida conversación con los escolares y las amorosas visiones; y el paisaje tópico del sueño que remite al esoterismo de la alegoría y al fructífero campo de la mitología.

La retórica de la naturaleza está presente a lo largo de todo el texto, así como la dramatización de los espacios a partir de relaciones de oposición. En la primera parte el enamorado se halla recluido en su casa, como en la mayor parte de textos sentimentales y en el Corbaccio. Progresivamente el horizonte se va ampliando por los dos debates sucesivos -el interno en que resuelve seguir viviendo y se dispone a salir a ruar las calles y el dramático o externo en que crea entes ficticios con los que discurrir-. Esta apertura desemboca en la amorosa visión y los

dos dulcísimos despertares que tienen como telón de fondo el horizonte paduano.

La fábula se desarrolla en Padua, una ciudad brillante por su cultura y por el cenáculo humanista precursor del Renacimiento. Tras múltiples perífrasis el narrador la define como un "segundo paraíso". El protagonista es extranjero en estas tierras y se recluye en la soledad de su cámara, trasunto de la oscura cárcel, preso de su amor (8-9). En este espacio cerrado escenifica su salvaje dolor y lucha por salir quitándose la vida. Contrapone el estrecho y confuso mundo carente de luz a la ancha sepultura, tal y como aparece en el Corbaccio. Pero el goce liberador de reposar en la madre tierra se contrarrestra por el miedo a llevar una vida más maldita en las infernales tinieblas del espantoso mundo del caos, la caverna Estigia. La determinación de aferrarse a esta "maldita vida" se acompaña del deseo de salir al exterior para buscar compañía y ver a la señora. La cámara, "su fiel secretaria", va tornándose más y más abierta hasta el punto de que en la oscuridad divisa a los escolores. La plática se rodea de continuas referencias al ir y venir de los criados que preparan la comida y sirven los desabridos manjares.

Las oraciones de los escolares reproducen las mismas técnicas espaciales ensayadas por el protagonista. Pero se remarca la brillantez y luminosidad de la gloriosa fama, la honra y la señora frente a la muerte por desesperación. Hay una mención de un espacio ya de todos conocido en la sentimental. El enamorado contrapuso la burla de la doncella en público de su amor con su estado lastimero en el cuarto. Sobre esta separación del ámbito de lo privado y lo público se sustenta la argumentación de la segunda oración. Revela que el suceso pasó, una vez más, en la

iglesia[21] y reinterpreta el suceso: "Si desespera vuestro querer porque le priuan de ser priuado señales de desamor, y para esto confirmar alegan vuestras palabras lo que en la yglesia vieron mis ojos, a lo qual bien mirad quán de verdad respondo" (68)

Cuando sobreviene la noche, el protagonista prolonga su amor a la sabiduría aún en sueños[22]. La visión se introduce con un "interludio preciosista" (Curtius, 279 y 263), habitual en los juicios de Amor cancioneriles y la ficción sentimental. El lugar está fuertemente esquematizado y estructurado para marcar el cambio de escenario (Faral, 148). Los campos cipríacos y su artificiosa arquitectura surgen gradualmente ante nuestros ojos, como después en la Quexa de Segura. El espacio imaginario se construye con contrastes armónicos y juegos simétricos presididos por el número tres. Los sones de trompetas y el alarido de voces nos introducen en el paraje ameno y placentero cuyo sendero desemboca en una llanura (Patch, 227). En el centro están las tres torres que remiten a tres mundos culturales, el cesarino, el mahometano y el gentil. El protagonista, ahora testigo-narrador, se introduce por la puerta de márfil de los gentiles y descubre con ojos atónitos y sacado de sí mismo la belleza divina de Venus, la pomposa sala azul del tribunal y el trono. Los colores, los materiales ricos, la disposición perfecta y armónica crean un espacio de luz y orden perfectos que recuerdan, sin dudas, al tratamiento del espacio en la narrativa bizantina y pastoril. El precario simbolismo de todo se explica por extenso. La gente rodea a la hermosa Venus y al niño Cupido, situado en lo alto del capitel[23]. Se escenifica el poder del amor, Sexus Omnis Amore, y hay una alusión a los tres sexos (Curtius, 169 y 629). Frente a este ámbito del amor está el reino de Plutón. El horrible Vulcano

sale de un agujero cuadrado que había delante de la silla de Venus. Este espacio alegórico-mitológico y selecto posibilita la introducción de la materia filosófica. No hay puntos de conexión con el infierno que aparecen en el Corbaccio, pero sí existe relación en los despertares. Después de la extraña visión, el protagonista divisa el alba paduana y llama a las puertas de su oscura cárcel. Deja atrás el "triste inuierno" para complacerse viendo el verano huertano:

> el dotíssimo maestro, que arrimadas tenía las hermosas espaldas a dos marmóreas colunas de vna cuadrada ventana, por la qual la haumada cámara [...] los frescos y odoríferos y suaues ventezitos no auaramente rescebía que las ameníssimas flores de vna alindada huerta, que todo el delytoso verano de ninguna parte no reya, con casi pródiga liberalidad embiaua. (61)

En el Corbaccio el enamorado sale del "mísero valle" y cuenta sus afliciones a los amigos cuando "el sol estaba alto sobre la tierra" (263)

b)Cómo sucedió el hecho, la estación, y la hora del día.

La fecha histórica de los sucesos narrados alude a la coronación de Carlos V en Bolonia (7). El hecho adquiere importancia si tenemos en cuenta los servicios militares del autor al imperium, como los de otros escritores del género sentimental. A este dato podemos sumar una segunda fecha que nace de su dedicatoria al Duque de Urbino. El tiempo de la fábula, como en el Corbaccio, puede cifrarse en un día completo aunque el comienzo es algo impreciso. El enamorado muestra sus viejos males y afirma su fe, tras sortear, por segunda vez, el mundo del caos. Las imágenes metafóricas que aluden a la luz-día-vida-libertad vs oscuridad-noche-muerte-cárcel son idéndicas a las que emplea Boccaccio en

el Corbaccio, aunque carecen de su hondo sentido espiritual. La oposición se establece entre el sendero luminoso y el infierno o laberinto de sufrimientos. En el primer debate interno, paráfrasis del pensamiento celestial del Corbaccio, se determina a seguir viviendo. En este momento el protagonista percibe a los escolares que, al parecer, "gran rato hauía que eran venidas sus nobles personas" (10). Les reitera los núcleos de su salvaje pena al tiempo que los datos temporales se van multiplicando. Las colaciones marcan pautas temporales: decide comer temprano para tener tiempo de ir a ruar la calle, conversa con los italianos mientras los criados disponen todo para el almuerzo, después de comer reanudan la plática hasta que cae la noche y se citan para el día siguiente. Los discursos de los escolares aportan nuevos datos. El primer estudiante sitúa la conversación en la caliente siesta que se opone a la fría noche de desesperado ("noche oscura de la vida") y reconfirma que las cuitas del amante son añejas.- La noche se presenta con una perífrasis astrológica. Es un ámbito acogedor para "la rebuelta ciudad del alma" (13) y las enamoradas visiones. El sueño central se enmarca entre la madrugada y la aurora. En el debate el tiempo sólo recibe tratamiento unido al topos de la brevitas. La joven alude a la larga disputa de este día (42) y pretende hacen perdurar por 1000 años el recuerdo de lo sucedido o hasta después de la muerte de los oyentes (43).

El marco temporal adquiere una gran importancia en el despertar ficticio y real. Nos hallamos en el bello amanecer paduano. Como en el caso de los nombres (Venus y Vulcano), los lugares (Padua y el tribunal de Venus) y el tiempo (la noche) el autor emplea una nueva perífrasis (Curtius, 387). La caliente siesta del escolar se explica dentro del "deleytoso verano" en que recuenta lo

sucedido a su maestro. Mención aparte merece el tratamiento del tiempo con la doctrina hesiódica de las edades del mundo y el simbolismo de los metales (Curtius, 655). La joven subraya la edad desdorada que le ha tocado en suerte (41) mientras el segundo escolar contrapone los más que plateados siglos en que murieron los sabios -Platón y Numa Pompilio- con la "desdorada edad que viuimos los maliciosos presentes" (68)

2.6.4.3.-La narración fantástica

El Veneris presenta dos episodios adscritos con claridad a la tradición de los sueños o visiones, el del tribunal de Venus y el del falso despertar. Pero la conversación con los escolares parece también una creación imaginaria de la mente enamorada. La doncella señala la "desvariada virtud fantástica" (34) de los tristes amadores. El visum o fantasma es producto de la necesidad del personaje de proyectar al exterior sus angustias y de regular mediante la palabra su desorden mental (ratio e intellectus). En el Corbaccio se restaura el lazo con la realidad en un proceso doble: "un pensamiento, creo por celestial luz enviado" (180) y la conversación con los amigos en un lugar apartado[24]. En el Veneris, en cambio, cuando el enamorado se dispone a buscar a un docto discípulo de Cupido, aparecen los mancebos "asentados en la vltima parte de la escuridad de mi solitario retraymiento, y en verdad, según mostraua el no poco asosegado reposo del gracioso gesto de cada qual, gran rato hauía que eran venidas sus nobles personas" (10). El protagonista justifica el encuentro diciendo que es por amistad o, como considera el protagonista del Corbaccio, porque dios nunca abandona a quien tiene el alma embargada. Es, por tanto, una visión que reafirma su veracidad buscando continuas indicaciones circunstanciales, algunas de ellas

pintorescas -voces de los criados, la retirada de mantel, el lavado de las manos antes de sentarse a comer, la partida sin su licencia de los escolares- para dar realismo y vida al sueño. Herrera explicaba que los sueños los causan dos factores externos, el cuerpo y los humores, y dos internos, los deseos y pensamientos diurnos, presentes tanto en el texto de Boccaccio como en el de Escrivá. En definitiva, el visum tiene fronteras desdibujadas pero, incluso, la precisión del marco espacio-temporal indican el carácter fantástico de la conversación con los amigos.

En el sueño del tribunal el relato en primera persona cede espacio al relato de autor omnisciente. El narrador desempeña un papel de observador y testigo ocular -el adtestatio rei visae de Macrobio-. Alterna la narración en primera y tercera persona, la visión comprometida y la imparcial. Tanto el ensueño como la visión son especies de sueño de funcionalidad novelesca. La transición entre el visum, como sueño de vigilia que motiva un cambio de estado psíquico-espiritual, y el ensueño poético sigue fielmente la obra de Boccaccio, a la zaga de Macrobio y Cicerón. Sin poder aguardar al día siguiente para resolver la cuestión, el enamorado solventa sus inquietudes intelectuales en el insomnium:

> Y con tanta fuerça se metió el sabrosso sueño en mis reposantes sentidos al tiempo que dormía, con quanta el dulcíssimo pensamiento quando que velaua, siendo assí que, yo en altíssimo sueño, paresciendo a la ya no enemiga Fortuna [...] con todo su no más maligno ingenio se desuelaua por darme nueua y cierta noticia [...] de la amorosa qüestión [...] con assaz estrañas visiones. (14)

El sueño sobreviene cuando se ha traspasado gran parte de la

noche y "suauemente me adormí" (14). Aquí es un visionario que relata verbalmente lo pasado con fórmulas de percepción sensitiva, sobre todo la vista y el oído. El juicio en el Tribunal de Venus se desarrolla en un espacio alegórico e imaginario largamente sancionado. Lo importante es que al protagonista le cuesta tomar conciencia de lo percibido y recordar todo con precisión. Aparecen expresiones de duda, "me paresció" (15), "si no me engaño agora o no me engañé entonces" (15), "si ni mi memoria se oluida ni mi pluma adultera lo que escriue" (14). Este insomnium tiene todos los caracteres tópicos del sueño artístico que no considero necesario repetir. Un ensueño nuevo marca el momento en que el personaje no está dormido ni despierto. Este espacio fronterizo combina el espacio cerrado del visum que apareció al principio de la fábula y la vivificante naturaleza de los campos ciprinos. El enamorado relata oralmente lo sucedido a un escolar italiano, pero la respuesta de éste se trunca por el despertar real. El narrador decide entonces escribir la "visión amorosa" (61) y aclarar todo, "no dudo que creréys sin duda, no tanta hauerme representado el espíritu diabólico, que por nos dañar e conturbar siempre vela, quanto el pensamiento enamorado, que por nos aprouechar y delytar algunos tiempos, haun durmiendo, del todo no duerme" (61). Este final vuelve a contrastar con el cierre del Corbaccio. El protagonista relata lo sucedido a sus amigos y éstos analizan los hechos y le aconsejan. El personaje sale del mísero valle y vuelve a conquistar la libertad al poco tiempo "y, como solía, mío soy" (263).

Todo el entramado narrativo pretende sustentar las distintas disquisiciones sobre el amor con bellas fabulaciones. El género de las visiones se adecúa al pensamiento alegórico medieval y

tendrá una honda influencia la ficción sentimental. Los ensueños, unido al motivo del viaje, son episodios corteses que representan situaciones mentales, es decir, movimientos del alma con que se expresan y exponen ideas abstractas. Sacia los ideales de vida del grupo nobiliario e intelectual renacentista al configurar una vida galante y cortesana ya vista por extenso en la Cuestión.

2.6.4.4.-El arte de la expresión

El estilo y figuras elocutivas varían en función de los géneros del discurso ensayados en la obra, pero hay unos caracteres generales. El arte de la expresión es grandilocuente y afectado. Las abogadas llegan a burlarse del despliegue de colores y técnicas dialécticas empleados en los discursos. El ideal de brevilocuencia enunciado por el segundo escolar no se cumple en ningún caso. El escritor parece identificar el estilo ornado y oratorio con una discursividad expansiva y una verborrea que llega a ser grotesca. Los farragosos discursos de la joven son paradigmáticos, como cuando dice:

> ¿de quién son tan sensitiuas las sensibles manos del alma, que no sentiendo haun tocándola las no muertas razones que sallen fuera por la boca mía -qué mía, antes no mía, ni tanto no mía, ni tanto de mí agena, quanto de la misma garganta de la verdad, que en mí habla, propia no sólo, pero más propiamente propíssima- que otro tenga, dixe, con maliciosa pertinacia, como no falso en el secreto de lo yo con benigne simplicidad no ago fin (por no tener fin su fin) de verdadero demostrar en lo público?. (47)

Este mal gusto también está presente en las dos oraciones. Uno de los escolares le aconseja al protagonista:

Y no queráys, por quitar vna amorosa gotera de la alma que

agora apassionada viue, hazer mil en la fama que infamada jamás muere, cortando con saluaje crueldad la hafilada espada en vn punto, en vn momento la tela que con tanto regalo en muchos días, en muchos meses vrdieron las generosas entrañas, texeron las nobles tetas de la piadosa madre. (72)

La sintaxis es retorcida y carece de fluidez. La oración se expande en períodos interminables con claúsulas simétricas y términos equivalentes. Cada personaje hace tal acopio de giros verbales, juegos de palabras y conceptos que se llega a un formalismo absurdo y vacío. Las figuras más empleadas resaltan el barroquismo de la prosa: latinismos sintácticos y léxicos, acumulación de palabras profusamente adjetivadas, perífrasis decorativas y eufemísticas, digresiones, hipérbaton violento, apóstrofes, acumulaciones. A esto se suman los procedimientos de argumentación: citas de auctoritas, entimemas, silogismos y tautologías.

Este abuso del ornato difícil se completa con la profusión de tropos tales como metáforas -aclaradas en muchos casos-, hipérboles, metonimias, sinécdoques y perífrasis[25]. Al final tenemos un perfecto manual de figuras de dicción y pensamiento. En cuanto a las primeras, el autor hace un uso desmedido de las amplificaciones simétricas y paralelística para alargar las ideas y asuntos (homoioteleuton, isocolon, antitheton), las repeticiones (sinonimia, políptoton, paranomasias y geminaciones), la enumeración de términos, los epítetos y el polisíndeton. Las figuras de pensamiento se unen a las figuras de alocución y pregunta ampliamente ensayadas por los oradores (reproches al público o al interlocutor, súplicas, apóstrofes). Sobresale el empleo de la sermocinatio, las antítesis, las comparaciones, evidencias, exclamaciones

y prosopopeyas. Mención aparte requiere la expolición, figura de ampliación que lleva a una variación de expresiones para decir lo mismo y el aporte de numerosas pruebas.

En definitiva, en el Veneris hallamos una prosa periódica, hinchada, oscura y afectada[26]. La retórica se aproxima y confunde con la dialéctica. Los procedimientos de argumentación y el embellecimiento de la elocutio en la obra están alejados de la naturalidad humanística y su sentido de la elegancia. Es una lengua cortesana marcada por la herencia medieval de los doctores escolásticos. Aristóteles sigue siendo el maestro con su lógica deductiva mientras Hermógenes y las escuelas bizantinas le proporcionan herramientas para el estilo[27]. Como en la Edad Media, en el Veneris tribunal elocuencia, poesis, philosophia y sapientia son casi sinónimos (Curtius, 619).

2.6.5.-La filosofía neoplatónica

El Veneris participa de las teorías sobre el amor que nacieron al calor del humanismo renacentista (Rohland, 1983b: vi). El joven galán lleva en sus manos los Comentarios al Banquete (1469) de Platón escritos por Marsilio Ficino. En la época fue conocido, asimismo, el De Amore, texto que, a pesar de se tradujo al italiano en 1544, circulaba en latín desde 1484[28]. En la obra de Escrivá se aprecia, además, la influencia de dos textos divulgativos: Gli Asolani (1530) de Pietro Bembo, conocido desde 1505, y el Cortegiano (1528) de Baltasar de Castiglione, redactado entre 1515 y 1518[29]. Todas estas obras aparecen publicadas entre 1528 y 1535, una franja temporal donde se sitúa también el Veneris tribunal. Escrivá conoce las teorías neoplatónicas surgidas del círculo florentino y la ficción sentimental peninsular. Pero parece ajeno a la filosofía de un pensador original: León

Hebreo[30]. Como la Cuestión, recoge ese afán de los sectores cultos por filosofar sobre el amor en un ambiente distendido.

En Italia hay una amplia lista de trattati d'amore sobre los que no podemos detenernos en este trabajo[31]. En las sesiones de las Academias la discusión y resolución de un raggionamento amoroso era un divertimento pedagógico[32]. Ahora bien, la casuística en torno a la naturaleza del amor fue una forma de entretenimiento para la nobleza septentrional, tal y como expresan Boccaccio, Castiglione, el autor de la Cuestión y Juan de Cardona (supra, 2.1.2, 2.1.3.1.1, 2.1.5.2.2 y 2.1.6; infra, 2.7.2, 2.7.3 y 2.7.6). Rocío de la Villa (1989) expresa que:

> Tras I asolani de Bembo e Il Cortigiano de Baltasar de Castiglione, verdadero manual de educación del joven cortesano en el XVI, los diálogos y tratados sobre el amor se multiplican por toda Europa, manteniendo de alguna manera las características de los originales: el amor considerado es más bien un fenómeno antisexual, va unido siempre a reflexiones sobre la belleza y su apreciación a través de la vista y el oído, y son frecuentes las explicaciones médicas y astrológicas. Con el tiempo, la moda del amor desembocará en los dubbi sobre los celos y caprichosas distinciones, y por último decaerá bajo la influencia de la Contrarreforma en el más aburrido didactismo. (xx)

España es pobre en este tipo de tratados neoplatónicos. Escrivá muestra su conocimiento del humanismo clasicista del siglo XVI, pero no es un seguidor ortodoxo. Ahoga toda posibilidad de diálogo fluido, y expone materias conocidas para hacer una "variación retórica" (García Berrio, 1977: 150) de lo heredado. En el Veneris se ponen en jaque los dos modelos paradigmáticos del amor: el neoplatónico (debate judicial) y el sentimental

(deliberaciones de los escolares), para llegar a una formulación novedosa en boca de la doncella. Hay un proceso de revisión crítica que acaba por postular la superioridad del gozo de los sentidos sobre la contemplación y la necesidad de correspondencia amorosa.

2.6.5.1.-Algunos textos básicos

Tras la obra de Escrivá se encuentran tres grandes referentes textuales: De Amore, Gli Asolani y, sobre todo, el Cortegiano, que paso a analizar.

a)La filosofía del amor de Ficino está presente en la argumentación de las abogadas en torno a la naturaleza del amor[33]. Distingue dos tipos de amor: el amor perecedero y material y el amor espiritual e inmortal. Estos dos géneros de amor se corresponden con dos opciones que forman parte del mismo proceso: la Belleza (perfección interior) y el Bien (una perfección interior que dimana de la Belleza). La Belleza es luz, claritas, que dimana del amor y no del conocimiento racional. La Belleza y el amor humano deben traspasar diversos escalones para sortear la materialidad y encauzarse a la busca del Bien. Sólo entonces será posible que nazca el amor verdadero, que no es sino unión con dios y felicidad eterna. De lo contrario, el amor vulgar conduce a la locura, la enfermedad y la bestialización del ser. En Escrivá la tesis vencedora apuesta por un hombre que perdura feliz en su materialidad, tal y como sucedía en la erotología naturalista universitaria (Cátedra, 1989). La vieja abogada, en cambio, apuesta por los sanos ánimos pensativos que desean divinizarse a través de la belleza espiritual.

Para Ficino el mundo se mueve por amor: la copula mundi, por una atracción que no es sino producto del principio de afinidad

que enlaza todo. Alrededor de Dios, síntesis perfecta del Bien y de la Belleza, se mueven los cuatro círculos: la mente, el alma, la naturaleza y la materia. Si el hombre desea unirse con la divinidad ha de recorrer los cuatro círculos a través del amor. Pero esta preocupación cosmogónica no existe en el Veneris.

El hombre es un microcosmos que ocupa un lugar intermedio en la cadena del ser[34]. En la ontología de Ficino se señalan cuatro estratos: Dios, la mente angélica, el alma del mundo y el cuerpo del mundo. El alma del mundo se subdivide en flujo vital y ánima propiamente dicha (intelecto). El alma humana abarca atributos de los grados superiores e inferiores. La razón es la facultad encargada de comunicar el mundo espiritual -dios- con la materia. Dios lo ha dotado de dos luces: una natural e innata y otra infusa y divina, que se corresponden con la Venus urania y la Venus vulgar. Según potencie una u otra luz, el hombre se diviniza o se sumerge en la materia. Ficino acerca la mente humana a la angélica y la hace capaz de elevarse hasta el conocimiento de Dios y la unidad. El amor es una vía de armonía del hombre consigo mismo, con su medio social y con el cosmos. Más el amor es un "esfuerzo por volar a la belleza divina, provocado en nosotros por presencia de la belleza corporal" (VII: 15). La imaginación crea una imagen pura que es depositada en la memoria. Por medio de la abstracción que realiza la razón nos recuerda otra Belleza. Tal tesis, como veremos enseguida, será reconstruida por la doncella.

Ficino considera que el momento del enamoramiento es confuso. El enamorado se siente atraído por lo semejante, pero duda entre la mente-razón y el tacto-sentidos. El amor platónico capta la belleza por la vista, la imaginación y el "spiritus". La vista es

incorpórea y no logra impresionar al alma al recabar sólo la imagen concreta del amado. El "spiritus" filtra las imágenes de los cuerpos. Crea imágenes parecidas, pero más puras -comparación con el modelo-. Esta operación la realiza una facultad cognoscitiva intermedia entre lo material y lo abstracto, entre lo sensible y el intelecto: la imaginación o la fantasía. El "spiritus", de naturaleza astral e intermediaria entre lo corpóreo y lo espiritual, traslada al alma la imagen y hace que recuerde el ideal común (VI: 6).

Ficino distingue entre dos tipos de amor honesto que responden a dos capacidades del alma: uno crea belleza en los cuerpos y otro se dirige a la contemplación de la belleza de Dios. Ensalza el amor platonicus, espiritual, frente al generativo. Es el amor como deseo que se indentifica con la vida. El amor produce muerte para después crear vida eterna (vid. la imagen del ave fénix en el Veneris y en la obra de Segura). El amante pierde su "spiritus" -elemento que une cuerpo y alma- ante el amado para después recuperarlo. Una vez producida la entrega, resucita y tiene dos vidas (II: 8). Esta idea, adscrita a la corriente stilnovista, la recoge Flamiano en la Cuestión y Cristerno, aunque ambos, como la joven abogada, apuestan por el amor sensitivo que se deleita con la presencia real de la amada.

El autor considera que tras la muerte se produce la unión amorosa con dios. La posesión del otro en el mundo es insatisfactoria y ha de completarse con la transcendencia. Dios es el verdadero objeto de deseo que proporciona un gozo inacabado y eterno, tal y como expone la vieja abogada del Veneris. La contemplación de la belleza física es una vía de adquisición de virtudes que conducen a la contemplación de la belleza pura. Esta

diatriba constituye el verdadero motivo del razonamiento de Pedro Luis Escrivá, mas trivializa en extremo la cuestión.

La elección de un amor contemplativo o de uno voluptuoso parte de la inclinación de la imaginación hacia lo superior o lo inferior. Entre ambas formas de amar se sitúa el amor activo que es propio del hombre. Los melancólicos son los más aptos para la vita contemplativa y la música. Ficino explaya una teoría peculiar del genio, un loco o un ser espiritual. Hay dos mañías o locuras humanas: la del amor, que en el caso del meláncolico lo conducen a fantasías monstruosas por su fijación en lo corporal, y la del furor divino, que "convierte en Dios" al hombre (VII: 13). Por la acción de la imaginación pueden verse cuatro clases ascendentes: el poético, el mistérico, el profético y el amoroso. Estas ideas, desafortunadamente, no se ven recogidas en el Veneris.

b)La imbricación del Veneris con Gli Asolani de Bembo me parece patente. Los dos textos analizan el amor bajo tres perspectivas contrapuestas, expuestas por "tre gentili uomini" (I: 58). Perotino, como el protagonista de la historia de Escrivá, es el mancebo triste y melancólico que rechaza el amor. Lo concibe como la fuente de donde dimana toda miseria humana y la "generalissima vergogna delle genti" (I: 80). Su posición denigra ese amor de Fiammetta, el amor furioso, nacido de la "soverchia lascivia e da pigro ozio degli uomini" (I: 82). Gismondo, al igual que doncella del Veneris, invalida el "malvagio amore", irracional y destemplado, que representa Perotino. Define el amor como un "naturale affetto degli animi" (II: 258) que produce alegría, deleite y placer, siempre y cuando el origen y la calidad del fin sean buenos. Considera que el amor es amar

"l´altra metà di sé stesso" (II: 245). No ocasiona "infiniti dolori" (I: 84), sino que, en cuanto "natural cosa", produce todo bien. Como la joven abogada, remarca la "dolcezze degli occhi" (288) que se complacen al mirar las hermosas doncellas (288-294). Lavinello, por último, explaya la teoría neoplatónica del amor. Piensa que el amor "niente altro è che disio" (III: 376), "disiderio di bellezza" (III: 382), entendida como "una grazia che di proporzione e di convenenza nasce e d´armonia nelle cosa" (III: 382). Para llegar a ella nos valemos de la vista, el oído y el pensamiento. La fábula del sabio ermitaño le sirve para explicar el amor espiritual. En ella se contiene una addenda, incluida a partir de la edición de 1530, en que distingue entre amor y deseo (410-14), porque puede darse el caso de que se ame aquello que no se desea, "e in luogo di lui sorge e sottenta il piacere" (III: 412). Su razonamiento, frente a Lavinello, es claro

> Perciò che non è il buono amore disio solamente di bellezza come tu stimi, ma è della vera bellezza disio; e la vera bellezza non è umana e mortale, che mancar possa, ma è divina e inmortale. (426)

La hermosura no se halla en el mundo material y sensible, sino en otro apartado, el de las ideas, donde se encuentra la belleza suprema, Dios, fuente de todos los deleites.

Hay otra serie de concomitancias, como la fusión de literatura y filosofía, la cornice de la siesta para el diálogo, la concepción del amor como una vía privilegiada de educación y espiritualización del hombre, y el apoyo del narrador a la tesis de Gismondo sobre el amor como motor de la vida. Pero si algo distingue y separa a las dos obras es el tratamiento formal del

raggionamento. Mientras Bembo emplea el marco del diálogo renacentista, Escrivá se decanta por el enfrentamiento polémico, bajo la égida de la disputatio escolástica.

b)Las interrelaciones del Veneris con el Cortegiano de Castiglione son numerosas. Como explica Rohland, el texto de Escrivá

> tiene por materia un juego o entretenimiento parecido a los que se proponen en el primer capítulo del Cortegiano; no se ocupa de los fines ulteriores de la vida, de lo que es real o filosóficamente importante para el hombre, sino únicamente de lo que lo es bajo el enfoque nombrado. (ix)

Podemos exponer algunos puntos relevantes de contacto:

1)La relación de los autores con Francesco Maria della Rovere y el Reino de Nápoles, además de su decidido apoyo a la política imperial.

2)La pretensión de refinamiento cultural y humano en el marco de las cortes italianas del XVI. Sus destinatarios son los "oídores", puro trasunto de los caballeros y damas de alta alcurnia e ingenio que se reunían en las veladas de la corte de Urbino y en Nápoles para debatir una cuestión.

3)Ambos escritores responden al nuevo perfil de una intelectualidad dada a los dubbi y ragionamienti amorosi, cifras del ingenio humano y homenaje al letrado, como sucedía ya en el Filocolo.

4)La pretensión de escribir unos textos que constituyen verdaderos manuales de teoría amorosa.

5)El retrato en las obras de un panorama cultural e histórico exquisito donde se prima el cultivo del intelecto y la discreción. Mas aunque el debate y el diálogo se erigen en cauces

formales de expresión del sentir nobiliario, el Veneris no da muestras de soltura estilística.

6)El tono nostálgico de una edad dorada. Los autores tratan de recuperar esa excelencia de espíritu perdida por medio del arte, un objetivo también presente en la Cuestión.

Hay una influencia explícita del libro I y IV en el Veneris. Escrivá reformula la teoría del amor que comienza en los capítulos I y II y que culmina en el IV con las formulaciones de Bembo. En el Veneris se esboza un tipo de mujer que entremezcla caracteres del arquetipo sentimental y renacentista. Como en Castiglione, la señora habrá de distinguir entre el enamorado fingido y el verdadero y refrenar al hombre apasionado. Frente a la altiva doncella de la ficción sentimental, la mujer soñada es aquella que controla la situación fingiendo una mesurada indiferencia, un ideal que se materializa en el Proceso de Segura. En El cortesano Emilia Pía encarga a Bembo que explique la filosofía platónica. Su objetivo es demuestrar que el viejo cortesano puede amar con mayor prosperidad y gozo que el joven. Bembo expone una teoría completa sobre el amor que se enfrenta a los postulados triunfantes en el Veneris. Podemos sintetizarla en los siguientes puntos:

a)¿Qué es el amor?. Un deseo de lo bello que tiende a desprenderse de la materialidad para buscar la bondad y el conocimiento divino. El amor expuesto por la doncella del Veneris, como el de Gismondo, no es transcendente.

b)Las vías de conocimiento del hombre pueden sintetizarse en la siguiente cadena, formada por las especies del intelecto y las facultades volitivas:

sentido--razón--entendimiento// apetito--elección--voluntad

Bembo expresa que el hombre goza por el sentido y el entendimiento, lo cual constituye la base de la altercatio en la obra de Escrivá[35].

c)El contemplador tiene dos caminos que dan lugar a dos definiciones del amor:

c.1)El amor vicioso, propio de los jóvenes cortesanos que se guían por el sentido y se conforman con la belleza efímera del cuerpo. Es el amor loco del vulgo frente al que arremete la vieja del Veneris, y del que se mofa siguiendo el cuadro satírico del enamorado loco que aparece en el libro VI del Cortegiano.

2)El amor alto y sustancial que produce un bien continuo y el gozo del amor verdadero. Nace cuando el entendimiento prima la razón.

d)El deleite proviene de los ojos y oídos, nunca del tacto ni de los otros sentidos[36]. La imagen del ayuntamiento de las dos almas resume este ideal. En el Veneris, como en el Diálogo del viejo y el mancebo de Jarava, el deleite también abarca el tacto.

e)La escala de perfección. Existen distintos tipos de belleza, la que se adscribe al cuerpo y se representa por la imaginación, la belleza en sí (frente a males tales como los celos, las locuras, los martirios amorosos), la belleza universal y la belleza de origen divino. En la obra de Escrivá no se presenta esta gradación para superar el amor terreno. Sólo la anciana desea la transcendencia del amor y la unión con la divinidad, y acaba derrotada.

2.6.5.2.-El amor neoplatónico y sensual en Escrivá

El veredicto de Venus apuntala el amor material y concreto. Una resolución familiar para los lectores del género sentimental. Regula Rohland (1983b: ix-x) destaca algunos puntos importantes

sobre la concepción del amor en la obra:

a)La Venus de Escrivá no es la de Ficino, una fuerza de engendrar atribuida al alma del mundo y la inteligencia del espíritu angélico, sino la procreativa del Medievo[37].

b)Elude el problema lógico planteado por Bembo al hacer derivar el amor platónico del terrenal. El placer del alma es secundario en relación con el deleite de los sentidos. Esto queda claro en la demostración matemática y ex contrario de la doncella. Además, el Veneris clarifica la disputa entre los neoplatónicos sobre la transcendencia del amor terrenal.

c)Rechaza el diálogo de procedencia neoplátonica con sus ideales de ameneidad y naturalidad artificiosas. Frente a la apertura del diálogo neoplatónico, Escrivá cierra el discurso estableciendo un punto de vista restringido.

Hay otros préstamos en el Veneris del Cortegiano: la doble muerte del enamorado, que la doncella atribuye a Diótima y no a Ficino, su verdadero creador; el amor al otro como parte de sí y la imagen del espejo; la reelaboración de la comparación de lo corpóreo con el pensamiento (Bembo), ampliada en la comparación paralelística entre la memoria y lo corpóreo y la belleza terrenal y verdadera; y la loa a grandes reinas (Rohland, x-xi).

En el Veneris el anciano galán propone la cuestión para obtener un veredicto sin apelación. Le asiste en la defensa la sabia dueña. El gracioso estudiante y la joven doncella consideran, sin embargo, que da mayor deleite el mirar codicioso que el pensamiento amoroso. Cada mujer expone con precisión la teoría. La sabia matrona comienza la defensa:

1)El espíritu visual queda prendido de la imagen y el alma se enciende de deseo al ver lo que le agrada. Cupido se apodera

de la fortaleza del alma, toma posesión de la voluntad y apresa al corazón que nació libre. Aparecen unos síntomas externos del mal de amores enfrentados a la salud de que disfrutan los ánimos pensativos. Las cosas más deleitables son más gozosas cuanto más se allegan al alma. El enamorado que se aleja del mirar se deleita con el dulce pensamiento hasta ser uno con la amada. No desespera por obtener una respuesta piadosa de la amada porque "le es lícito sin algún miedo abraçar con osadía el en su amor, pr ventura por su ventura, no frío pecho, tocar la blanda mano, besar la colorida boquita, entonces con el pensamiento sugún su desseo festear la figura no le es vedado de cerca" (28).

2)El Amor es tímido y medroso. El mirar causa el desasosiego del pensamiento y el espíritu sensitivo del amante llevándolo a la enfermedad, como a Narciso. Dos imágenes le sirven para expresar el conflicto: el adorado espejo y el sol. Ridiculiza la conducta de los apasionados enamorados pasados y presentes que acaban locos o amortecidos en cualquier plaza pública (29-30). Por la pérdida de juicio y libertad estos atribulados ánimos desembocan en el oscuro Averno. En cambio, el pensamiento contemplativo proporciona la transcendencia a los altos cielos, el "gozo del eterno y divino amor" (31).

3)El deleite es "una suavidad proporcionada que halaga el alma, por conformidad entre el objeto adecuado y la potencia" (59). Por tanto, el deleite está en la medida y no en la luz, como en Ficino[38]. Hay cinco sentidos en el cuerpo cuyos objetos se fundan en la materia: ver-color, oír-son, gusto-sabor, sentir-olor, tocar-cualidades, y uno en el alma: la "volante imaginativa" (Gli Asolani, II: 291-315). Esta se une con el pensamiento, una potencia cogitativa que sirve para rememorar lo pasado y discu-

rrir.

Los discursos de la hija exponen con todo lujo de detalles la teoría amorosa renacentista. Pretende "reendulcecer" el destemplado amor, mortífero para el hombre y glorioso para los dioses.

1)El deleite y el amor aumentan y se aquilatan cuanto más se mira. La beldad entra por los corporales ojos e infunde placer en la casa del alma. Los pasos sucesivos son ver-> agradar-> amor-> afición-> deseo. El apasionado mirar implica dolor, pero es más deleitoso ver la viva imagen que el pensar amoroso y en ausencia en la figura imaginada (ejemplo de Laudomia).

2)¿Qué es el deleite?. Según Zenón, Platón y el peripatético Aristóteles es una suavidad que halagando mueve al ánimo en el interior. Nace del deseo de los espíritus interiores y exteriores. Hay tantos tipos de deleite como especies de sentidos, y su excelencia se prueba por su principio, medio y fin. El más noble y deleitable de los sentidos exteriores es el ver con los ojos. El deleite del pensamiento, en cambio, procede de la deseosa alma y es imperfecto porque deleita con cosa falsa. La prueba máxima de que el pensamiento degenera el gozo está en las engañosas fantasías de los enamorados. Estos se entristecen y enojan al ver cómo el traidor pensamiento les representa fingidamente lo que desean. Sin duda, Vasquirán es un buen ejemplo de cuanto dice la doncella.

3)Existen dos especies de amor tenidas por "sciencia": a)El amor racional es el correspondido. Causa un deleite continuo porque permite contemplar siempre la belleza y el espíritu del amado. b)El amor sensual que conlleva dolor porque el goce sensual no satisface el deseo del enamorado de ver la beldad del alma[39].

Ataca, a continuación, cada uno de los asertos de la madre. Las cosas no son más deleitables cuanto más se allegan al alma. El pensamiento, como el ver, no es en sí y por sí deleitoso o enojoso, sino en cuanto representa una cosa enojosa o deleitosa. La amada deleita más cuanto más vecina esté de la presencia real, y más se aleje de lo falsamente representado en el alma.

La doncella considera que la vista sola no causa los numerosos males que expuso la vieja. El dolor del enamorado procede del pensamiento enojoso que le hace recordar el desfavor. Narciso murió por su pensamiento.

El cuarto argumento de la matrona es derribado con rapidez. Se desea porque se ama. El deseo es hijo del amor y padre del pensamiento. Este último no puede causar deleite por sí, sino unido a la fantasía y la memoria. Da mayor deleite el mirar a la amada "en quien se vee transformado, quel pensamiento al apassionado que piensa en la amiga que en sí dessea ver transfigurada" (40). Tomando como autoridades a Aristóteles y los maestros académicos y peripatéticos, aporta numerosas pruebas a su argumentación. Por ejemplo, el enojo que deriva del pensar se prueba con el sentimiento del odio; el placer verdadero del mirar lo certifican los predicadores al enseñar visualmente el glorioso paraíso. De ahí, que el mayor penar para los muertos sea no ver beatíficamente los cuerpos. No ver lo que se ama es, en definitiva, peor que lo de Sísifo, Tántalo, ejemplos idénticos a los empleados por el protagonista en el inicio de la fábula y por Gismondo (II: 268) para ridiculizar a los "Perottiniani amanti" (III: 422). Para concluir trae a colación que los que escribieron sobre la ciencia del amor lo dejaron en libros, y los que platicaron con "alanceados pechos" (43) probaron lo dicho.

4)Para llegar al paraíso de Cupido y a la vida eterna de Venus hace falta escalar cuatro gradas: ver-->hablar-->oír-->tocar. Al pensar sólo le compete ordenar los viriles ingenios para tomar los placeres que guarda la fortaleza con la escritura y el padecimiento. No da placer ni victoria. Hay muchas razones que prueban que a todos da mayor deleite el mirar que el secreto pensar: todas las actividades del cortesano (ruar calles, adelgazar cintura, danzar, cantar y tocar instrument, ejercitarse en armas) son por ver; los desterrados sienten más dolor por no ver a su dama que por el pensamiento desesperado; el desdeñado guarda la esperanza hasta que ya no puede ver más a la amada y se aisla; el favorecido, en cambio, descansa con el placentero mirar; los celosos son una secta de enamorados que se atormentan más mirando porque "los deleites de vn amante dizen haun los que se tienen por no amados ser ver la cara, hablar en secreto, tocar la persona, gozar del cuerpo" (51). La doncella concluye con una demostración geométrica.

6)En el discurso último recuerda las "leyes canonizadas" de Platón en el convite, pero revirtiendo todos los argumentos.

-El amor verdadero procede de la semejanza de hermosura de cuerpo o de la conformidad de las virtudes del ánimo. La semejanza de natura mueve a amar, y con el amor el ser querido se transforma en uno mismo. Platón decía que el enamorado imprime en su alma la figura imaginada de su diosa (imagen del espejo, p. 54), y Diótima -Ficino, en realidad- asegura que en el amor recíproco sólo hay una muerte y no menos de dos resurrecciones. La doncella afirma que uno de los mayores deleites es que el amor sea correspondido, pero da vuelta a la teoría neoplatónica apoyándose en la escuela de los antiguos amadores sabios, los

Comentarios de Ficino y la experiencia personal. En el ver se resucitan los que no se ven; en el pensar, sin embargo, no hay resurrección ni escape de la muerte en vida. Confirma que el pensamiento cansa pronto al alma. El mirar no cansa y ya se sabe que el deleite es mayor y dura más cuanto menos cansa, como lo prueba el magnífico tribunal de Venus. Por tanto, la antinomia entre amor sensual y espiritual, base de toda la exposición neoplátonica y la reprobatio amoris -frecuente en la sentimental- queda sorteada. Triunfa la voluptas frente al espiritualismo de los neoplatónicos que reducían al hombre a pura esencia divina, el gaudium del alma.

2.6.6.-Los ideales cívicos y éticos

Los escolares sintetizan las bases del compromiso ético, cívico y filosófico a que debe aspirar el hombre renacentista[40]. El amor es la vía para expresar los valores y deberes del hombre. Sin embargo, la oposición al modus vivendi sentimental se realiza desde presupuestos teóricos diferentes a los del Corbaccio. En la obra de Boccaccio el amor es una pulsión destructiva que deshace inexorablemente los lazos con la vida y, sobre todo, con la divinidad. Está vertebrado por el pensamiento patrístico y escolástico que considera al amante un ciego sin razón que atenta contra sí mismo y su fin: la unión con dios. La reconversión del enamorado despechado viene de la mano de la depreciación de la mujer, personalizada en la figura de la viuda falsa y villana, y de los valores del ascetismo medieval. Llega al camino de la gracia por la "luz celestial" y el "consuelo divino" (180), por la lección que le da el espíritu del marido de la viuda.

En el Veneris no se siguen los parámetros de la sátira menipea. Si bien el amor se presenta como un destino inevitable: omnia

vincit amor, no es un mal que desemboca siempre en la perdición. Como en De Amore de Capellanus, en los textos de Petrarca (Canzionere y Trionfi) y en el Cortegiano, el amor es también una fuerza educadora que distingue a los hombres sabios y refinados. La doncella, como antes Gismondo, remarca sus excelencias:

> Los curiosos amantes, ¿por qué guardan cantones la noche? ¿Por qué rúan calles del día? ¿Por qué pintan en las ropas motes? ¿Por qué calçan os çapatos muy justos? ¿Por qué traen la calça muy mucho tirada? ¿Por qué adelgazan la cintura? ¿Por qué peynan a menudo el cabello? ¿Por qué se miran cada rato al espejo? ¿Por qué traen la vñas de las manos con remirada proporción cortadas? [...] ¿por qué hablan con voz baja? ¿Por qué resquiebran con palabras sentidas? ¿Por qué se esfuerçan en la cítara ymitar a Horfeo? [...] ¿Por qué se exercitan en armas? ¿Por qué escriuen cartas poéticas [...] son fuego que quema las entrañas de quien lo escriue, brasa que abrasa el coraçón de quien lo lee?. (45-46)

Los escolares proponen un ideario de temperancia y un orden jerárquico de valores y deberes seculares que contrarrestran las formas exarcebadas del sentimiento bajomedieval. El amor es una experiencia positiva que enaltece al aristócrata -vs."torpes en el sentir"-. Pero no debe abandonar sus obligaciones socio-morales y buscar la destrucción, tal y como siempre se expresa en la ficción sentimental. Se impone, por tanto, como una forma nueva de cortesanía que ayuda al noble guerrero y virtuoso en su búsqueda de honra, sabiduría y reconocimiento social. La razón es la facultad intelectual que incardina al hombre a su ámbito cultural, le impide atentar contra sí mismo y derribar los valores y cultura de toda una sociedad. En el Corbaccio la sombra

halla culpable al enamorado del error por su edad, no propicia a las "fatigas de amor", y porque no supo aprovechar sus estudios de filosofía.

El enamorado increpa y llama a la muerte que no le llega a quien la desea, como en el Corbaccio (180). Al igual que en la continuación de la Cárcel, el suicidio se condena como un pecado grave contra las leyes amorosas, sociales, espirituales y cívicas del individuo. Los escolares se explayan en sus discursos para salvar el alma del desesperado. Su ideario no es independiente del entorno de ideas eclesiásticas --vid. la creencia en la inmortalidad del alma y el infierno-, pero recoge normas y motivaciones de conducta laicas que remiten a la cultura abierta del siglo XVI (Maravall, 1984c y 1984d). La religión se transforma en una fuerza de temor por la transcendencia del alma.

En el primer discurso el amor sentimental sigue siendo un sueño de mixtificación altonobiliaria que conlleva la muerte y la nulidad del enamorado como ser social. El escolar, como Gismondo en Gli Asolani (II: 202-05 y 258-63), acentúa la responsabiliza del enamorado en su enajenación mental y la pérdida del gusto por la vida: "Vos solo ser el que contra vos mismo dentro de vos mismo como iniquo encrudelesce" (61)[41]. La descripción de los trastornos psicosomáticos que devinen de la aegritudo amoris es idéntica a la que presentó la vieja matrona y a la que aparece recogida en Gli Asolani por Gismondo y el ermitaño (II: 258-63 y III: 422-25)[42]. El escolar trata entonces de encauzar la dañina pasión del enamorado con un escueto arte de vivir prefijado en nuestro género. El "loco fallecer" del amante desmiente su fortaleza varonil -vs. las flacas redes de la mujer-; atenta contra la ley de Venus de ser constante en la fe; transgrede la

normativa caballeresca de Marte porque con el suicidio será acusado de pusilámine por temer la muerte antes de venir, o de salvaje al adelantarla; y expone al alma virtuosa a eternas miserias. Como los héroes del pasado, los escolares apuestan por la unión de fortitudo y sapientia, aun más reseñable si tenemos en cuenta la condición de militar de nuestro autor y la unión prolífica de armas y letras en el Renacimiento español[43]. La curación no viene por las "palabras fétidas" y "con argumentaciones y con demostraciones nausebundas" (237). Pero sigue habiendo una concepción alta del valor de la palabra, como sucedió antes en la Cuestión.

El estudiante lo incita a librarse de la esclavitud del amor sin inculpar de impiedad a la angélica señora y sin despreciar el sentimiento[44]. Para sumarlo a la vida busca las posibles causas del amor sentimental. Si el amor es un ejercicio de libertad, en la mano del enamorado está romper las cadenas; si es un producto del cautiverio de la hermosura de la doncella, habrá de descubrir los sentimientos de la mujer[45]. Pero además juega con los posibles sentimientos de la dama, como en el debate interno del protagonista de Boccaccio. En el caso de que ella lo amara, su muerte podría llevarla a la tumba por aflicción. Y añade:

> ¿Y no sabéys vos, mi señor (si vos solo no ignoráys lo que todos por experiencia veen), que con causar enojo o con hazer desplazer ni se puede ganar de muger el amor nueuo, ni conseruar entre ellas ni los hombres la amistad antigua?. (64)

Pero si lo no lo quiere, le daría la mayor alegría y su acción sería inútil porque no se puede hacer nada contra el aborrecimiento. Si lo ama y no lo ama, la desaparición del enamorado le amargaría la vida.

El martirio amoroso, frente a la creencia de este mundo engañoso, no da "gloriosa memoria" (63). El suicidio, por contra, saltea todas las leyes humanas y divinas. Condena al animilla homicida, pone en peligro los bienes paternales y ajenos, y ensucia el linaje y la virtud heroica y honesta pasada del enamorado. Para contrarrestrar la adversidad debe procurarse medios honestos que afirmen su individualidad, y le aseguren la eternidad gloriosa en los dos mundos. Le da una serie de contraejemplos para convencerlo: la actitud medrosa (Pisandro), el desdeño y el arrepentimiento (Anaxárate), la desdicha (Hiphir) y la impiedad para consigo mismo (Hipomenes). Toda la oración no hace sino infundirle fuerzas para cambiar el rumbo de su existencia porque lo que fortuna niega, el hombre lo logra con importunación y porfía. Termina con un alegato a favor de la divina razón, esa facultad que nos distingue de las bestias y nos gobierna para ordenar nuestra "salvación común" y elevar el entendimiento.

El segundo discurso comienza con la cita de un estatuto guardado por el santo Platón y el pitagórico Numa Pompilio. Versa sobre la necesidad de ayudar a los amigos en la prosperidad para que no caigan, y en la adversidad para que no desesperen. Como el otro escolar, trata de buscar la honra, fama, salud y salvación del alma de su interlocutor. Expone que hay tres causas para buscar la muerte: el descontento por la vida enamorada; la desesperanza por la amada; y la persecución de la Fortuna, o la desesperación de sí mismo por ser "extranjero en la patria y natural en la pena" (68).

Tras definir a Cupido, apuntala el poder omnímodo del amor diciendo que ante él no sirven muros de contención, y trata de

darle fuerzas al enamorado para que no caiga en disfamia y lo vea vivo la amada. Alude a lo pasado en la iglesia para defender a la mujer y, de paso, hacer un retrato ideal:

> las mugeres naturalmente hayan de ser en el mirar vergonçosas, en las palabras templadas, en el seso cuerdas, en las promesas ciertas, en el amor secretas. Pues si con tales ojos la miráys, y en tan alto precio la tenéys [...] la natural vergüença haze que no siempre os mire que la miráys. (69)

La mujer trata de no desvelar sus entrañas para que el enamorado no cuente sus éxitos a los amigos y se anegue su fama. La conclusión es alentadora: la mujer es madre y con pocos madrastra. El enamorado obtendrá el premio si perservera, pero no debe cometer tamaños desatinos porque

> bozeáys como loco, lloráys como niño lágrimas de los ojos, y sudáys como enamorado gotas de sangre en las entrañas, sospirando como desesperado os queréys enterrar viuo, deuaneando como emmodorrido sepultaros antes de ser muerto. (69)

El retrato de la dama difiere por completo del que se realiza de la viuda en el Corbaccio, y guarda concomitancias con los ideales de la ficción sentimental:

> La dama se comporta como la fortuna y se la ama como a dios sea su costumbre abatir los soberuios, ensoberuescer los abatidos, alçar los baxos, abaxar los altos, derribar los encumbrados, y subir los más caydos, herir los más sanos, y sanar los casi muertos. (69-70)

Pero el enamorado parece que también aprendió a increpar a la señora y mostrarle su bajeza, como sucede en todos los textos sentimentales. La condena por cruel, se queja de este "depósito de desamor" e, incluso, planea salir a ruar las calles para

"increparla de desconosciente, de culparla, de condemnarla por desagradescida" (12).

Sobre la extranjería del enamorado como impedimento para el amor, repite lo dicho en la página 11: en la voluntad no hay patria. Alude a sus fuentes y pone infinitos ejemplos que, como declaran los narradores "auctoriales" de la Sátira y el Tratado e dispido, puede ampliarlos con los poetas y los libros de historiadores.

Todo lo puede dar la fortuna que maldice (71). No hay, por tanto, cabida para la muerte porque su causa es injusta. El mal es soportable y hay una sola vida que no puede atentar contra el espíritu y la fama:

> quanto más que vn amoroso corsario tan mareado como vos, donde el peligro no es muy cierto ni la tormenta perdurable, por poca fortuna no deue el grande, el caro caudal de la vida con el incomparable thesoro de la honrra hechar en el ondoso mar de la infamia. (71)

Los consejos de los escolares son, en realidad, caras complementarias de la misma vivencia del amor. No hay rechazo del gozo de lo sensible, pero sí introducen orden en la loca pasión sentimental de la mano del sentido común y el honor del grupo[46]. El hombre debe medirse por la estimación que deviene del correcto desempeño de los deberes propios de su categoría social, y de la que derivan toda la escala de valores. Hay una clara dignificación de la acción mundana del hombre y de la vida cívica que contrarrestra la preminencia de la ascesis contemplativa del neoplatonismo y el catolicismo. El hombre se emparienta con dios y posee un poder ilimitado para labrarse su destino, cultivando la razón y la sabiduría.

El protagonista acepta la bondad de unos principios de vida que ya tiene interiorizados por su condición social. Pero la obcecación que causa la pasión desmesurada le impiden sobreponerse y acogerse a los resortes ideológicos estamentales del honor. No es por esto raro que Leriano, Vasquirán, Flamiano, el Captiuo, tengan fama de sabios y prudentes entre sus familiares hasta el punto de exponer un ideario igual a los que los recriminan y aconsejan. Ellos son locos conscientes, es decir, se dejan sodomizar por el amor. Al final, dejamos al protagonista del Veneris lejos de lograr su amor. Parece estar muy ocupado en resolver problemas de causística amorosa como para buscar por sus propios medios el goce. En el Corbaccio hay otro elemento importante añadido. Si en la Fiammetta la heroína mencionaba los "franceses romances" (292), en el Corbaccio se alude al peso de Lanzarote (234 y 246) como origen del mal del amor.

2.6.7.-Algunas relaciones con la ficción sentimental

La construcción de la fábula, la topística, los motivos argumentales, el estilo y las artes del discurso no son nuevas en la prosa sentimental. Mas el tratamiento artístico del Veneris desemboca en el fracaso más absoluto. Habremos de esperar al Tratado notable y al Proceso para volver a ver una prosa novelesca atrayente y de calidad. El Veneris guarda relaciones estrechas con la Sátira y, sobre todo, con la Repetición de Lucena. No se produce desarrollo de la fábula sentimental (Rohland, 1989b: 230) y, por ende, el mal de amores es sólo un marco que da lugar al verdadero meollo del texto: la disputa judicial de una quaestio. Tiende lazos con textos donde el argumento está vertebrado por la disputa, los debates y mini-debates, tales son los casos del Grisel y Mirabella, la Cárcel, o la Cuestión, pero carece de

entidad novelesca. Vuelve a apuntalar la necesidad de apoyo del protagonista en los amigos para zafarse de la desesperación, como ocurre en el Siervo, Triste deleytación, Cuestión, Tratado notable o el Proceso , si bien es cierto, con una suerte bastante desigual. Pero, sin duda, las relaciones más importantes se dan con la Repetición, la Cuestión y la Queja del Comendador Escrivá. El texto de Lucena es, como el Veneris, una repetición de legista que busca atraer por las variaciones estilísticas y retóricas de tópicos conocidos. Por otra parte, la configuración de la fábula, la perspectiva narrativa y la tópica de los espacios de la obra de Pedro Luis Escrivá recuerdan muchos caracteres que ya analizamos en la Queja[47]. La situación inicial de la fábula es casi idéntica. El yo-protagonista-narrador se encamina al martirio amoroso. En medio de sus cuitas aparece el educado Amor que toca en la puerta de su cámara (una suerte de cárcel de amor) y le da esperanzas sobre el fin. Entonces, sobreviene el sueño alegórico del tribunal de Amor para juzgar el comportamiento anticortés de la altiva señora. El protagonista se convierte en testigo ocular y describe por extenso el marco espacial. El desarrollo del debate sigue las pautas retóricas del discurso forense. La variación viene al final de las dos historias. Mientras en la obra del Comendador el enamorado regresa a la tenebrosa oscuridad de la cárcel, el protagonista del Veneris parece haberse desprendido de los dolores.

Con la Cuestión guarda aun más similitudes (Rohland, 1983b: x). Pueden enumerarse las siguientes características comunes: la exaltación de la nobleza como la élite que detenta el saber, la cultura, la virtud y la fuerza; las invenciones, letras y el desfile suntuario de aderezos y vestimentas de los galanes; la

discusión de una cuestión de amor que vertebra la fábula; la importancia de los sueños alegóricos; la variedad discursiva y retórica; la introducción de postulados del amor neoplatónico; y el valor de la palabra sanadora. La disputa imprime un carácter lógico y argumentativo en la prosa que hunde sus raíces en los tratados y debates medievales. Mientras el duelo polémico queda entreabierto en la Cuestión, el Veneris cierra el debate con un veredicto irrevocable. Todavía pueden airearse conexiones más profundas. En los dos textos la narración se torna subsidiaria de una exposición moral, amorosa y filosófica que apuntala la ideología del selecto grupo de caballeros letrados. Vasquirán y Flamiano precisan gozar plenamente el amor, tocar y poseer, y emplean la rica imaginería neoplatónico como mero adorno estilístico. También Escrivá hace vencedora a su doncella, al vitalismo de un amor pleno que en ningún caso se halla en el pensamiento enamorado o la vista sin goce. Pero hay diferencias dentro de la semejanza. Las razones que Flamiano y Vasquirán expresan para huir de la melancolía y aferrarse a la vida no surten efecto. En el Veneris, en cambio, el valor ethici y aleccionador de las oraciones convencen al enamorado para que abandone un amor destructor, pero después de asegurarse de que es desamado. Estas deliberaciones y la victoria en el tribunal de la casuística amorosa positiva llevan al protagonista a abandonar los propósitos de morir. Se enzarza en la tarea de escribir su experiencia, tal vez, como en el protagonista del Siervo libre y del Proceso, y, sin duda, remedando la relación del caso que hace el personaje del Corbaccio a la sombra del purgatorio.

2.6.8.-El "Veneris tribunal", un arte cortesano y académico para selectos

El Veneris explaya los modos culturales y formas de sentir de los grupos nobiliarios en la primera mitad del siglo XVI. Tanto la plática con los escolares, un diálogo embrionario abierto al debate, como la disputa forense son ejercicios dialécticos que no pretenden anular creencias, sino retratar las cualidades singulares de los cortesanos cultos y eruditos. La valía de Pedro Luis Escrivá estriba en que fue capaz de divulgar con cierta capacidad crítica el acervo cultural recibido. Aunque los criterios artísticos que vertebran el Veneris repugnan al gusto actual, no me cabe la menor duda de que satisfaría el gusto estético de algunos cortesanos afectos al formalismo de las figuras elocutivas, a las implicaciones filosóficas del amor, y a la puesta en práctica de la enseñanza retórica escolar. El Banquete de Platón recoge los pláticas y discursos amenos que animaban los convites. Entre los temas profanos habituales estaba el honrar al dios amor. Los peripatéticos explotan las enormes posibilidades dramáticas de este ambiente literario, luego recogido en los festeboli florentinos y, en general, en la socialidad de salón que hallamos en la Cuestión de amor y en el Cortegiano. El Veneris participa de esa búsqueda de una cultura social refinada propulsada desde los círculos humanistas, pero anula con su tratadismo y su discursividad oratoria la posibilidad de diálogo conversacional, y la incidencia del texto sobre sectores sociales más amplios.

Las formas artísticas ensayadas en el Veneris y el público reducido y culto al que va dirigido contrastan con la situación sociocultural de la época. Cuando se escribe el texto el neoplatonismo se ha vulgarizado y ha perdido originalidad, mientras que la ficción sentimental es ya sólo "materia antigua" y vulgariza-

da, como manifiesta la publicación hacia 1515 de las Cartas y coplas. Escrivá realiza una repetitio paraescolar ajena a estos corrimientos en el sistema artístico y cultural. Se aferra a los temas y formas retóricas esterotipadas del género sentimental y la teoría neoplatónica. Y, además, dirige una cuestión "sabia y doctamente disputada" a Francesco Mª della Rovere, a los eruditos Tomás Espero en Dio y amigos, y al ejército de enamorados corteses y doctos. El texto de Escrivá responde, en último término, a una época de prestigio de las humanidades y de formalismo legalista. Su libro se ofrece para el esparcimiento de nobles caballeros que se deleitan con la recreación de materias conocidas, el retoricismo escolar y, especialmente, las delicias formales (Weinberg, 1961: 213-14). Una vez más nos hallamos ante una muestra del otium estudioso que expresaba Cicerón en De oratore. Como muchos hombres del Renacimiento, entiende el deleite artístico como técnica. La oscuridad de la semántica del texto conecta con el ideal de aristocratismo literario de la élite, esas minorías oligárquicas (tan prolíficas en Padua) atrapadas por el efectismo verbal y el hieratismo formal de algunos moldes literarios neoplátonicas y sentimentales.

En la escritura prevalece la idea griega del delectare y movere por el ingeni y la verba. El Veneris es un juego de entretenimiento que no deja por ello de tener un valor educativo moral (docere). Por una parte, difunde aspectos temáticos y formales claves de la cultura académica del siglo XVI y, por otra, postula el valor de la palabra como terapia para salvarse de la enfermedad amorosa. La virtud humana deriva del conocimiento de las cosas, pero el discurso se erige en un medio privilegiado para penetrar el alma humana y conducirla al bien[48]. Sólo a partir del

saber el hombre se forma un juicio personal asentado en la autonomía de la razón. El autor del Veneris es, en definitiva, otro miembro del brazo armado del estado imperial y un cortesano aficionado a las letras y la casuística amorosa. Su obra es producto del humanismo libresco que prima la retórica de la argumentación antitética y el virtuosismo de estilo.

NOTAS

1.Para la bibliografía sobre esta casa nobiliaria, véase Josef Rodriguez (1747: 304, col.i); García Carraffa (1928, XXX: 17-25) y *supra*, 2.3.2.

2.Fecha los diálogos de Escrivá en el año 1546, y menciona a otro ingeniero que vivió a fines de siglo con el mismo nombre.

3.El interés de este comandante de ingenieros por la obra de Escrivá reside en que, al parecer, fue el primer español que realizó un escrito sobre fortificación moderna.

4.Para estos aspectos, Quintiliano, *Instituto oratoria*, V, 1, 1-2. Sigo la edición de Winterbottom (1970). Véase, asimismo, Faral (1982: 89-97).

5.Vid. Quintiliano (1970: IV, 2, 31) y Lausberg (1966: 261-442).

6.Sobre los *genera*, vid. la *Retórica* de Aristóteles (1971: 1358a 37-1358b 8).

7.Los estudios de Kristeller (1979), Murphy (1983a, 1983d y 1986), García Berrio (1977) y el volumen colectivo *Renaissance Eloquence* (1983) son imprescindibles para entender la retórica del texto.

8.El *De inventione* aporta toda una teoría sobre la dispositio y elocutio de la oratoria legal basada en las acusaciones, réplicas y argumentos. El *De oratore* apuntala la forma y estilo de la oratoria política y forense. Sigo las ediciones de Hubell (1976) y Sánchez Salor (1991) respectivamente.

9.Vid. Bezemer, 59-69.

10.Artaza (1989) nos informa que en un texto sobre oratoria sagrada de Erasmo, el *Ecclesiastae sive de ratione concionandi*, "la narración es un tipo de exordio; sirve para captar la atención y centrar al auditorio en el *thema* por medio del relato de alguna parábola o historia de algún hecho real o probable" (178).

11.Curtius explica que tales discusiones fueron una forma de pasatiempo cortesano desde la época de Nerón (225). En la ficción sentimental son frecuentes estos enfrentamientos dialécticos, sin duda, deudores de los géneros poéticos medievales (*tensó*, *tornajamen*) y la retórica escolar. A menudo, la disputa forense es parte de la composición narrativa, y determina su forma estructural. Pero me parece peligroso explicar la construcción de los relatos novelescos sentimental a partir del modelo de la *oratio* grecolatina. Vid. *infra*, III, 1.1 y 1.2.2.

12.Un buen resumen de las *partes orationis* y la *argumentatio* se halla en Albaladejo (1989: 82-116). Sobre la *quaestio finita* y *quaestio infinita*, Lausberg (55).

13.Cf. Cicerón (De inventione: I, 7, 9 y De oratore, IV, 2, 121-33), Rhet. ad Her., III, 11, 19-20 y Quintiliano (Inst. orat., VI, 3, 17).

14.Había 4 partes en el discurso oratorio romano: exordium, narratio, argumentatio (probatio y refutatio) y epilogus. La Rhetorica ad Herennium (I, 3, 4) hace independientes otras partes: la divisio (asunto o partes a tratar) y la confirmatio y confutatio de las afirmaciones del contrario. Vid. Pozuelo Yvancos (1986), y para el género sentimental, Chorpenning (1977) y Corfis (1985b).

15.Vid. Inst. orat., IV, 2, 9-20.

16.Acerca del carácter ético del orador, consúltese Aristóteles, Retórica, III, 16, 1417a 15-17.

17.Inst. Orat., IV, 2, 47-51. Artaza (1989: 31-124) hace un buen esquema general de la narratio en las retóricas clásicas.

18.Vid. Rico 1990b.

19.Sobre el diálogo renacentista, Gómez (1988) y Prieto (1984 y 1986: 245-63).

20.Vid. Rhet. ad Her., III, 6, 10-13 e Inst. orat., II, 4, 21.

21.Los escolares también dicen ir a la iglesia cuando se paran a conversar con el enamorado (12).

22.No olvidemos las sabias palabras de Curtius para entender a este ingeniero renacentista: "la técnica de ingeniería, la ciencia militar, la gramática, la crítica textual, la cultura literaria, la gnosis, pueden todas recibir en la tardía Antigüedad el nombre de ´filosofía´" (300).

23.Resulta cuanto menos gracioso que nuestro travieso y pertinaz Cupido sea ahora un "polido y santíssimo niño" (16) de alas doradas, que la celestial sala esté cubierta por una nube clarísima, o que Venus más parezca una virgen inmaculada que el principio de fecundidad.

24.Consúltense los mágnificos estudios de Egido (1986) y Segre (1986).

25.Para el ornato del estilo en diversos tratados clásicos, Faral (1982: 86-98) y Murphy (1986: 17-142).

26.Acerca de los defectos de estilo, vid. la Rhet. ad Her., IV, 10, 15.

27.Obsérvese la forma en que presenta a Platón: "el maestro del maestro de los peripatéticos" (53).

28.Citado por Villa Ardua (1989).

29.Sigo para Bembo y Castiglione las ediciones realizadas por Reyes Cano (1990 y 1984).

30.Como Rohland (1983b: vi), pienso que el texto de León Hebreo no influyó en el Veneris. Las similitudes que pueden detectarse se deben a la participación de los autores en una misma tradición amorosa. Sin embargo, me parece importante subrayar algunas ideas claves de los Diálogos de Amor (1535) para conocer el panorama cultural. Hebreo arma su sistema filosófico fundiendo doctrinas aristótelico-platónicas con la exégesis medieval, el cabalismo y nociones de astrología. Tanto en el Veneris como en los Diálogos de Amor el marco o praeparatio contiene la práctica de un amor cortesano de servicio a la dama con notaciones sobre el tiempo, lugar y espacio. Luego viene la exposición teórica para adoctrinar sobre el amor. Pero en la obra de León Hebreo la enseñanza se da en forma de coloquio expositivo entre un maestro y un alumno (diálogo de cognitio) con uso del método inductivo al modo platónico (Zonta, 1980: 698). En los tres diálogos se analiza la diferencia entre el amor y el deseo, la universalidad del amor y el origen del amor según una explicación doble, filosófica y teológica. El amor es definido en el primer diálogo como un "afecto voluntario de gozar con unión la cosa que hemos considerado buena" (12). El amor, en cuanto deseo de belleza, es impulso de unión con dios, como en Ficino y Pico della Mirandola. Y, al igual que en De Amore, la luz es fuente de belleza y espiritualidad, mientras el honesto amor divino tiene por virtud el desenfreno -furor-. Distingue tres tipos de amor, siguiendo a Maimónides: amor sensitivo; amor racional y voluntario, propio de los hombres; y amor natural entre los cuatro elementos, sus compuestos y vegetales. Explica toda una teoría sobre cómo el amor armoniza el universo. El amor es causa de la generación del mundo y del retorno a dios. Afecta a los tres mundos: el sublunar, el celeste, y el intelectual a partir de dos principios, uno material-femenino y otro formal-masculino. Para estos aspectos es fundamental la lectura de los brillantes estudios de Soria Olmedo (1984 y 1986). El texto está traducido por David Romano (1986).

31.Vid., al respecto, la antología de Zonta (1980).

32.Hay una amplia bibliografía sobre las academias del quinientos. Puede consultarse el estudio de Vasoli (1981).

33.Garin (1984b) define a Ficino como un filósofo y literato de corte, "oportunista y adulador", pero su mérito

> es haber sido traductor e ilustrador de toda la obra de Platón, de todo Plotino y de los principales documentos del platonismo hasta Psellos. Obra realmente insigne es haber impuesto esta filosofía, más aún esta "forma mentis", este horizonte especulativo, en toda Europa, y los ecos de su tarea se prolongarán hasta bien entrado el idealismo romántico. (155)

34.Véase Nelson (1963).

35.Cf. Gli Asolani, III: 411-14.

36.Vid. Gli Asolani, III: 382. Esta tesis se opone a la defendida por Gismondo y la doncella del Veneris. Piensan que el gozo se fundamenta en todos los sentidos.

37.Tal vez, habría que matizar este aserto a tenor del canto de Gismondo (II: 280-86) a la fuerza procreadora del Amor.

38.También Gismondo considera que la armonía y la proporción definen el "buono amore", ese que nace de la razón.

39.Gismondo, citando a los "antichi filosofi" (II: 252), diferencia entre "onesto desiderio" (II: 254), nacido de la razón, y amor "malvagio", que procede de "le perturbazione" (II: 252).

40.Para el conocimiento de las nuevas pautas culturales, vid. Garin (1984a y 1986), Maravall (1984a), y para el ámbito valenciano, González González (1987).

41.La misma formulación hallamos en el Corbaccio (180-82).

42.Las reprobaciones del loco amor y la mujer como instrumento de perdición siguen vigentes en el XVI, ejemplos de esto son El Crotalón o el Viaje a Turquía.

43.Para las difíciles relaciones entre armas y letras recuérdese el trabajo de Russell (1978).

44.Como en el Proceso, uno de los síntomas del amor es el dolor de costado.

45.Rohland (1983b: xii) señala la aparición en el Veneris del punto de vista femenino, y Martínez Latre (1989) lo confirma. La focalización, sin embargo, de todo el texto es por entero masculina.

46.Maravall (1979) y Chauchadis (1984).

47.Recuérdese el "eje valenciano" en que se encuentran la Cuestión, la obra del Comendador, el Veneris y el Tratado notable.

48.Garin (1986: 95-111).

2.7.-LA NOSTALGIA DE LOS AMORES ANTIGUOS Y LA NARRACION VERDADERA. El "TRATADO NOTABLE DE AMOR"

2.7.1.-Preliminares

Juan de Cardona y Requesens escribió el texto entre 1545 y 1547[1]. Hay que hacer notar que cuando el gusto literario estaba decantándose hacia otras formas literarias se observa un renovado auge de la ficción sentimental. En los años treinta sólo hay una reedición de la Cárcel, el Grisel y la Cuestión, frente a las cuatro ediciones de la Cuestión y tres de la Cárcel en la década siguiente. Este impulso también se observa en la redacción de nuevos textos. En 1538 se publica una sola obra, el Veneris, una repetitio de legista que ahoga la fábula sentimental en pro de la discusión filosófica sobre el amor. En los años cuarenta aparecen el Tratado notable, conservado en un único manuscrito sin fecha ni lugar de escritura, y el canto de cisne de la ficción sentimental: el Proceso (Toledo: 1548).

Cuando leemos el Tratado notable todo apunta a que nos encontramos ante otra creación del fructífero círculo cultural hispano-italiano (supra, 2.1.4, 2.2.2, 2.3.2, 2.3.3, 2.6.2; III, 2.1.3). Es un nuevo roman à clef que responde a la necesidad de convencer a Doña Potenciana de Moncada de que "en estos tiempos de agora" existen amores aún más intensos y firmes que los que se leen en el pasado. El autor abstracto narrará un caso de amores de los que fue testigo ocular, pero acompañándolo con los negocios del César (Fernández Jiménez, 1982a: 65-69; Varela, 1970: 354 y Ruggieri, 1963: 49-79). Juan de Cardona concreta en el Tratado notable el modelo cultural de vida caballeresca y

cortesana bajomedieval. Pero forja nuevos sentidos y estructuras a partir de la interiorización de la tradición literaria sentimental y la rica historiografía de la época. La resistencia al cambio responde a la progresiva refeudalización de la sociedad y a las nuevas formas de patronazgo arropadas por el empuje de los ideales imperiales-borgoñones[2]. Aquellos ideales que expresó Hernando de Acuña en "Al rey nuestro señor": "un monarca, un imperio, una espada", se recogen en el Tratado notable[3]. Pero la ironía y los detalles precisos sobre la realidad histórica y cotidiana son elementos perturbadores de la contrucción artística sentimental (infra, 2.8.11).

En la época no existían géneros narrativos novedosos, mas el Renacimiento "fue un siglo de experimento para la prosa novelesca" (Jones, 1974: 119). Continúan las traducciones del ciclo artúrico y la producción sentimental y caballeresca (Infantes, 1988-89). La veta realista sólo se observa en las obras de tradición celestinesca y en un texto excepcional, La lozana andaluza (Venecia: 1528). Tímidamente se van introduciendo nuevas formas novelística que acabarán triunfando a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Tampoco los límites entre romance y novela son nítidos. En el Tratado notable, como en el Proceso, existe ese "margen de superposición" del que hablaba Edward C. Riley (1990: 21-29)[4]. Mas estas dos obras obedecen básicamente a los presupuestos de la narrativa moderna, tanto por la articulación formal como por la estructura del contenido. El Tratado notable proyecta sobre la ficción sentimental una realidad histórica compleja y capaz de dar cierta vitalidad a un género ya mañido. La crónica aporta recursos técnicos y materiales constructivos a la fábula sentimental, además de redefinir la serie literaria por

la ilusión de realidad. Un ejemplo de lo que expongo lo tenemos en la configuración de un personaje: Ysiana. Si bien al principio presenta concomitancias con Mirabella, ambas afamadas por su belleza y privadas de marido, a lo largo de la obra adquiere rasgos más propios de Lucenda y Gradisa. La novedad de Juan de Cardona estriba en que fue capaz de dar coherencia a las acciones de la señora. Explica las peculiariades de Ysiana a partir de las circunstancias sociales y personales. Es una doncella resentida con sus padres. Estos, venidos a menos por la guerra turca y cargados de hijas, son incapaces de dotarla, y la condenan a vivir en un peculiar colegio sacro. A este rasgo distintivo del Tratado notable se suman otros elementos que suponen una mejora respecto a todas las obras precedentes: la narración trabada y ágil de las dos acciones narrativas; el prudente realismo y un escepticismo declarado hacia la norma amorosa; la narración en tercera persona que integra sin discontinuidad los diversas piezas retóricas; la habilidad en el uso del diálogo vivo y la epístola; la prioridad de la acción para despertar el interés de los lectores; la plurivocidad dentro de una perspectiva idéntica; la desaparición del elemento alegórico; la magnitud dramática de los personajes insertos en la realidad histórica; y el estilo pulido y elegante.

2.7.2.-Biografía de Juan de Cardona y Requesens

Croce (1915b: 164n) identificó a Juan de Cardona con el poeta homónimo del Cancionero General. Ruggieri (1963: 53) lanzó la hipótesis de que podía ser el conde de Avellino y visorrey de Calabria que murió, como sabemos por la Cuestión, en Rávena. Fernández Jiménez (1982a: 14-23) ha demostrado que el escritor del Tratado notable es Juan de Cardona y Requesens (1519?-1609).

Era hijo de Antonio de Cardona y Henríquez (nombrado en el Tratado notable, 80), servidor de Carlos V, comendador de Santiago y virrey de Cerdeña (1535-49), y de María de Requesens, hija de los condes de Trivento. Juan de Cardona era nieto del primer duque de Cardona, Juan Ramón Folch IV (García Carraffa, 1955, XXI: 180-82 y Sobrequès, 1980: 41-45 y 169-87). Fue marino y militar sobresaliente en la época de Felipe II. Estuvo presente en la batalla de los Gelves (1559-60), y fue hecho prisionero al lado de su suegro, don Berenguer, general de las galeras de Sicilia. Intervino en el asedio del Peñón de Vélez de la Gomera (1563-64) y en el sitio de Malta. LLegó a ser nombrado capitán general de las Galeras de Sicilia y caballero de Santiago desde 1563 (García Carrafa, 181). Más tarde se dedicó a apresar corsarios en Africa y las costas españolas. Combatió en Lepanto y mandó las galeras de Nápoles de 1576 hasta aproximadamente 1579. En 1588 Felipe II le encargó reorganizar la armada para luchar contra Inglaterra. Ostentó el cargo de virrey de Navarra y "fue llamado para ponerse al mando de la armada que iría a Berbería" (Fernández Jiménez, 22). Se retiró a Pamplona hasta su muerte en 1609.

2.7.3.-La destinataria: ¿Ana de Cardona?

La obra va dirigida a una enigmática señora, Doña Potenciana de Moncada. Los Moncada son un linaje nobiliario catalán al que se ligó el oficio de senescal o "dapifer" de Cataluña (García Carraffa, 1952, LV: 244-57 y Sobrequès, 51-53, 112-17 y 223-38). Varios ostentaron el cargo de almirante, maestro racional y mayordomo. Desde 1485 se asentaron en Valencia y fueron aumentando su poder con sucesivos enlaces matrimoniales. Una de sus ramas más florecientes se estableció, como los Cardona, en

Italia, en concreto, en Sicilia. Entre sus miembros renombrados están Juan de Moncada y Tolfa (+ 1535-36), hijo de Gastón de Moncada y Cardona y de Angela Beneto Tolsá. Fue justicier y virrey de Sicilia y primer conde de Aytona (García Carraffa, 250-51). Casó con Giovanna La Grua, y después con Ana de Cardona, probablemente la "señora duquesa" del Tratado notable. Era la cuarta hija del segundo duque de Cardona, Fernando Folch de Cardona y de Francisca Manrique de Lara. Hay otro dato relevante que puede corroborar esta hipótesis. Fernando Folch de Cardona y el padre de Juan de Cardona, Antonio Folch de Cardona, fueron hijos de Aldonza Enríquez y de Joan Folch IV de Cardona, muy unido a Ferrante y Juana de Nápoles. Existiría una relación familiar entre el escritor y la destinataria, la de primos carnales. La unión entre la casa de los Cardona y de los Moncada viene de lejos. El esposo de Ana de Cardona era nieto de Pere Ramón III de Moncada y Villaragut (+1510), señor de Moncada y de Aytona, casado con la hija de Hugo de Cardona, señor de Guadalest, doña Beatriz de Cardona.

2.7.4.-La organización del discurso: el amor y los negocios del César

El Tratado notable se conforma con la ilación de dos núcleos argumentales complementarios: los amores de Cristerno e Ysiana y las campañas bélicas del emperador. Los hechos históricos ocupan una quinta parte del texto y alcanzan un gran protagonismo (Fernández Jiménez, 1982a: 23-33 y 1982b). En general, la narración histórica da credibilidad a la fábula sentimental, propicia el movimiento de la trama amorosa y explica la historia privada de los personajes. La organización del texto es clara, y supone un avance importante respecto a la configuración formal

del género sentimental (Fernández Jiménez, 1982a: 47-51). Aparte de las fluctuaciones suaves entre las dos acciones, los sucesos se ofrecen en forma continua, aunque episódica (infra, III, 1.1). Esta fragmentación responde, como en el caso de la Cuestión, a la intención del escritor de resaltar determinados núcleos temáticos que cifran los momentos culminantes de un largo período temporal comprendido entre 1526-1544. El texto está estructurado en tres partes: proemio-carta, narración propiamente dicha que se desenvuelve en tres fases, y epístola conclusiva. Podremos observar que la fábula sentimental experimenta continuos avances y retrocesos. Responde, en realidad, al círculo vicioso en que caen las relaciones amorosas. Sólo tras la ruptura entre Cristerno e Ysiana, aparece un continuo narrativo que desemboca en la trágica muerte del protagonista. En cambio, los acontecimientos político-militares van engarzándose mirando hacia el futuro, e incluso no se cierran con la narración.

2.7.4.1. Las unidades estructurales

-Prólogo: El relato responde a una cuestión que Dª Potenciana de Moncada planteó en una comida. El autor "abstracto" le da noticia de que ahora existen amores "de la condición y firmeça de los pasados" (66).

-Cuerpo narrativo: Los acontecimientos bélicos y sentimentales aparecen como acciones simultáneas, sucesivas o entremezcladas. Las idas y venidas de Cristerno y su escudero, al igual que en la Cuestión, son el hilo conductor de los acontecimientos del discurso. La acción doble de la trama se desenvuelve en tres fases.

a.-Inicio de la fábula: Se centra en el peligro otomano en Europa y el encuentro de los protagonistas. Está compuesto de

tres secuencias: la presentación de los personajes, el marco histórico en que se insertan, y el encuentro de la pareja.

a.1.-El desastre de Mohács y el retrato de Ysiana. La fábula se inicia con las incursiones por el Danubio de Solimán el Magnífico, el "azote de los cristianos". El narrador hace un balance de sus conquistas por Asia y por la Europa central y del este. Entre las señoras y príncipes desheredados se halla Matilda, princesa de Carintia. Huye de la "crua guerra", y funda un colegio sacro en Mitilena con las hijas de los señores de Hungría, una de ellas es Ysiana, hija de los príncipes de Valaquia.

a.2.-El sitio de Viena y la presentación de Cristerno. La coronación es el aldabonazo de salida para las narración de las campañas militares. Cristerno, príncipe de Romania, lucha junto al emperador con el fin de recuperar su patrimonio. El emperador viaja a Alemania, y hace retirarse a Solimán a Grecia. Cristerno va como emisario de Carlos V a los reinos fronterizos -Rusia, Polonia, Valaquia-, y se retrae en Ragusa[5].

a.3.-Los corsarios del Mediterráneo. El encuentro en Mitilena. Cristerno protege al príncipe de Valaquia, Antisidoro, de los corsarios cuando va a visitar a sus hijas. El protagonista se enamora de Ysiana y se ofrece como su servidor.

b)-Las acciones envolventes: avances y retrocesos. En esta segunda fase se encuentra el meollo de la problemática política y amorosa. El proceso se estructura en tres bloques estructurales, formados cada uno por tres secuencias. En la tercera unidad la historia sentimental desplaza a los sucesos históricos y éstos quedan inconclusos.

b.1.-Dos momentos de chicha calma, la que precede a la

conquista de Túnez y a la campaña de Provenza, propician el desarrollo de la relación sentimental.

-Las provisiones de la guerra y el inicio de la recuesta amorosa. Cristerno tiene su corazón dividido entre dos extremos: la obligación de luchar para recuperar su estado y liberar a sus vasallos, y su amor por Ysiana. Huelga quince días en Valaquia, y hace las provisiones de guerra en el invierno en Ragusa. Envía la primera carta de amor a través de su escudero Pancracio. La dama recibe gran enojo por el atrevimiento, pero le escribe una epístola importunada por Todomira y Maricinda y para no ser mal comedida. Cristerno enferma de calenturas al conocer la poca voluntad de Ysiana. Pronto se recupera por los consejos de Carlos Estense, y continua aparejando la armada para la primavera en el Reino de Nápoles. Solicita el gobierno del Elesponto para estar cerca de Ysiana, mientras que la flota imperial se prepara para la campaña de Africa[6]. La actitud de Ysiana no es menos doliente ante la tentación del amor. Se produce ahora el monólogo más sabroso de toda la ficción sentimental.

-La conquista de Túnez en julio de 1535. El narrador ofrece abundantes datos de la victoria imperial. Cristerno va con las galeras de Nápoles y los sanjuaninos hacia la playa de Barcelona. Allí se reúne con Andrea Doria, Carlos V y don Luis, el infante de Portugal. Toman La Goleta a primeros de julio de 1535 y después Túnez.

-Roma y Milán en 1536. La cita en la capilla. Los hechos históricos y la aventura sentimental acontecen simultáneamente. Carlos convoca cortes en Palermo, y, tras ordenar el reino en Mesina, llega a Nápoles. El domingo de Ramos de 1536 el emperador se vuelve a coronar en Roma y pronuncia su famoso discurso.

Carlos V manda reorganizar su ejército tudesco para detener el avance francés sobre Milán. A los tres días llega a Florencia y a Siena, querida por el narrador por sus bellas mujeres y sus tesis proimperiales. Entre tanto, Cristerno abandona el gobierno del Elesponto en manos de su amigo y va en bergantín a Mitilena. El protagonista ha ganado la voluntad de los deudos de Ysiana y de las señoras del alcázar, y asiste a la fiesta que dan en honor de la profesión religiosa de las dos hermanas de Ysiana. Cristerno apela a Todomira para que sea medianera. Tras ocho años de servicio, se produce una dulce entrevista en la capilla del alcázar.

-El desastre de Provenza. 1536-38. El narrador describe con pormenores la campaña de Provenza. Concluye con la retirada "en buena orden" (116) del campo por la gran mortandad de gentes. Carlos prepara las galeras en Génova y parte en noviembre a Barcelona. Permaneció en Valladolid hasta la víspera de Pascua, momento en que se dirige a Barcelona para hacer los aparejos militares de la primavera.

b.2.-Los asuntos políticos pierden protagonismo. Las paces con Francia, la rebelión de Gante, el encuentro de Carlos y Paulo III y la ruptura de la paz son los hechos que sirven de transfondo a la historia sentimental. El narrador va preparando el desenlace de la relación amorosa. Cristerno sufre la ira de su señora al pretender besarla. Más tarde se perfila el motivo de su perdición: el tenaz servicio del enamorado a Todomira.

-Las paces y la estadía de Carlos en España. La cita en el huerto. Se conciertan los acuerdos de paz de Cambrai, la vista entre el César y Francisco en Niza y el encuentro de Aguas Muertas. Carlos va a Castilla -Tordesillas- y convoca cortes en

Toledo. La emperatriz muere de parto en mayo de 1539. Llega la noticia de la rebelión de Gante "a manera de comunidad" (121), y Francisco I permite que el emperador pase por su territorio para llegar a los Países Bajos. Simultáneamente, Cristerno regresa desde Barcelona al Peloponeso con las galeras de religión. Su amigo Carlos lo incita a pedir su estado. Todomira concierta una cita nocturna entre Ysiana y Cristerno en el huerto. El encuentro se rompe cuando Cristerno pretende tomar "las primicias del amor" (122). Todomira consigue el perdón de Ysiana. Maricinda actúa como fiadora del enamorado y Marcia anuncia el mal fin de estos amores. Ysiana informa a Cristerno que irá durante el verano a visitar a tres hermanas suyas a la Insula cerrada, mientras él va a la corte imperial.

-<u>La sublevación de Gante. El inicio de los rumores.</u> Cristerno se embarca para ir a Génova y de ahí al reino de Francia. En Lyon se entera de que Carlos había llegado a París, donde le fue "hecho solene rrecibimiento que jamás se lee averse hecho a Príncipe" (128). El César castiga a los sublevados, y va a la Dieta de Ratisbona. Al mismo tiempo, Ysiana y su madre Anacleta pasan el verano en la Ynsola Cerrada. Todomira enferma y Cristerno va a visitarla. Las señoras interpretan este gesto como una prueba de la falta de fe del protagonista. Ysiana es informada del hecho. Aunque se lamenta de ser víctima de un amor fingido, disimula el enojo porque aquellas cosas "eran poquedades" (130). Por vez primera, envía a Cristerno una epístola y ropa blanca para la guerra. El enamorado no sabe leer entre líneas y piensa, incluso, en casar con su amada.

-<u>Entrevista en Luca el 10-10-1541 y la ruptura de las paces</u>. En el encuentro de Luca se traslucen las tensiones entre

el papado y la monarquía imperial en el encuentro en Luca. El narrador omite el desastre de Argel, pero ahonda en el difícil mantenimiento de los vastos territorios de Carlos I. El emperador sube a Flandes y Alemania porque Francia rompió las paces. Manda a Cristerno a visitar al rey de romanos y éste regresa con malas noticias: el turco ganó Buda y Estrigonio. También queda dibujado el apoyo papal a Barbarroja. Carlos envía a Venecia a Cristerno para negociar en el senado la armada contra los turcos.

b.3.-Los sucesos históricos se ofrecen como puntos de referencia pero no tienen desarrollo. Cristerno cae lentamente en desgracia, al mismo tiempo que la expresión sacrílega del amor va en aumento. Las causas estaban dibujadas en la unidad estructural anterior: el carácter áspero de Ysiana y su despecho por creerse engañada.

-La fruta de los enamorados. Cristerno acompaña a Antisidoro a Mitilena. Las damas se regocijan lanzándose pellas de nieve. Cristerno, por consejo de Maricinda, toma "la fruta de los enamorados" (136). Pero Ysiana responde de forma desobitada y la relación se hace añicos. Durante tres días queda postrada en cama con calenturas, aunque las señoras "algo mitigaron su ira" (136). El enamorado retrasa su viaje a Bruselas porque Ylisenda "le dixo que Todomira tenía deseo de hablarle en San Floriano algunas cosas con que su corazón descansase" (139). Tras dos días de espera infructuosa, se va a Venecia y después a Bruselas.

-Bruselas en 1543 y el fracaso de la relación. A lo enmarañado de la historia militar se unen las disensiones entre los enamorados. La concordia ya no parece ser posible. La historia sentimental ocupa ahora un gran espacio, de la página 135 a la 166. La situación política pasa a un segundo plano, y

sólo se adivina por los desplazamientos de Cristerno. El enamorado cae en desgracia por un malentendido sobre su relación con Todomira. Busca una nueva intermediaria: Florismena, mas Ysiana ha tornado su piedad en odio. Cristerno relata sus penas a las señoras, pero su amada ya ha tomado una decisión: hacerse religiosa.

c.-Desenlace: La historia sentimental acaba por mermar al hombre de acción, al político y guerrero. Cristerno muere mientras se dirige a la cuarta guerra franco-española. Ysiana le seguirá pronto.

c.1.-Preparativos de la campaña de Francia. Por obediencia y subordinación al César, Cristerno va a Arraguça. Como sabía que el emperador iba a hacer guerra por mar y tierra, se dirige a Génova para reunirse con Doria y marchar sobre Marsella. La tormenta lo obliga a deternerse en Callar.

c.2.-La muerte por calenturas: Cristerno enferma de melancolía. Ordenó su conciencia y su testamento. Cupido y Venus le conceden el deseo de que su ánima estuviera suspensa hasta que Ysiana muriese para ir siempre en su servicio. Finaliza con una muerte sacrílega que imita la pasión de Cristo y de Leriano.

c.3.-La condena de Ysiana. La doncella muere de tristeza. Se decía que llevaba el alma de Cristerno a las espaldas, y hay algunos que incluso dicen haberla visto en la torre del homenaje del alcázar.

-Epílogo: En la "Carta de don Juan de Cardona a doña Potenciana de Moncada" (170) le reitera la ejemplaridad de los amores presentes. Ofrece sus servicios a la marquesa y le advierte de que no siga los pasos de Ysiana.

2.7.5.-Ideales borgoñones y sentido de la aventura sentimental

El Tratado notable presenta un juego de información hábilmente repartida entre el relator omnisciente, el autor "abstracto", los personajes y los lectores "implícitos". Pero la perspectiva está dominada por el narrador heterodiegético. Analiza valores y sentimientos para explorar las conciencias de los personajes, y explica las claves de la realidad histórica a partir de su identificación con la política imperialista de Carlos V. La relación entre la historia y el yo del discurso es tópica en la ficción sentimental. El narrador posee un acceso directo a la realidad y la vida interior de los personajes por su identificación con el autor del prólogo. Éste se declara testigo presencial, enamorado, y amigo íntimo del protagonista. Da las directrices básicas de la fábula desde su situación de privilegio en el marco epistolar, y realiza un escrito de compromiso que desmiente las opiniones de Doña Potenciana.

2.7.5.1.-La "narratio ficta" y la "narratio authentica"

En el Renacimiento es acentuó la polaridad entre los libros de mentiras y la literatura moral y verdadera[7]. El autor "implícito" del Tratado notable asegura la veracidad de la historia sentimental frente a "las fábulas de Píramo y Tisbe, u de Leandro y Hero, u de Júpiter y Heuropa, o fictiones de Amadís y Oriana" (67-68). Para contrarrestrar la ficción ofrece un listado de nombres reales y en clave, y enmarca con sucesos históricos la fábula de amores (supra, 2.1.2, 2.1.3 y 2.1.4.2.4). El autor no es ciertamente original en este procedimiento. En la Fiammetta la dueña declara a las nobles señoras que leyendo el texto

> no hallaréis fablillas griegas ornadas de muchas mentiras, ni troyanas batallas suzias por mucha sangre, mas amorosas hablas pungidas de infinitos desseos. (77)

Este lugar común vuelve a reiterarse en la Estoria muy verdadera de dos amantes Eurialo Franco y Lucrecia Senesa. Aeneas Silvio le dice a su amigo Mariano Sozino,

> No fengiré donde ay tanta copia de verdad [...] escreuiré un marauilloso amor poco menos que increyble [...]. No usaré de enxemplos antiguos ni caducos por vegez, mas hachas ardientes de nuestros tiempos contaré; no de Troya ni Babilonia: mas amores de nuestra ciudad oyrás, puesto que el vno delos amantes so el cielo setentrional aya nacido. (33)

El escritor del Tratado notable cuestiona la opinión de Doña Potenciana que se apoya en lo que "vee, y ha oydo dezir" (65), parangonando sus juicios con los criterios erróneos y ligeros del vulgo. Él, sin embargo, ofrecerá una historia cierta porque "a los más de sus amores me hallé presente" (68). La misma necesidad de asegurar la verdad del escrito encontramos en otras obras sentimentales, como el Arnalte y Lucenda, y, en mayor medida, en la Triste deleytación y la Cuestión de Amor (infra, III, 2.4). Los doctos y algunos humanistas y moralistas cristianos no concebían el goce y el deleite de la lectura como fines en sí mismos. No es casual la prohibición de exportar libros de caballería a América (1531). Pero su condena se extendía a otro tipo de "libros de devaneos, de mentiras provadas" (López de Ayala, Rimado de Palacio, est. 163b), como las obras celestinescas, mitológicas y sentimentales. La literatura de entretenimiento fue rechazada por los erasmistas que tenían un "moralismo casi puritano" (Bataillon, 1991: 615). Incluso,

> Vives confunde en la misma reprobación todo género de novelas: en España, el Amadís y sus secuela, la Celestina alcahueta, madre de inmoralidad, la Cárcel de Amor; en Francia, Lanzarote

del Lago, Paris y Vianna [...] Melusina y La Belle Dame sans merci; en los Países Bajos, Flores y Blancaflor [...] Píramo y Tisbe. (Bataillon, 615).

En un tono algo más burlesco y decididamente sexual, Boccaccio alude a la narrativa caballeresca para ironizar la gallardía de estos héroes y la impudicia de la viuda:

> La valentía, pues, que le place, nadie mejor que yo la sabe [...] se practica en las alcobas, en los lugares escondidos, en las camas y en los otros lugares semejantemente dispuestos para ello donde, sin carreras de caballos ni toque de trompeta de bronce entra en la lid despacito; y a aquél tiene ella por Lanzarote o por Tristán, por Orlando o por Oliveros en gallardía cuya lanza en seis o en ocho o en diez palestras en una noche se doble de manera que después no se enderece". (Corbaccio, 234)

El Tratado notable pretende mostrarse como obra veraz y verosímil, mas no trata de ser un texto moralmente provechoso. Crea un simulacro de realidad que, sin embargo, enfatiza los aspectos inventivos de la composición[8]. El peso de la literatura en la obra puede apreciarse hasta en las referencias de los personajes. Ysiana cita las cartas de amores de Marco Aurelio (compuesto en 1518 y editado sin permiso en 1528), y Cristerno la penitencia de Peña Fiel del Amadís, dos obras de indudable éxito editorial y paradigmas de la literatura de mentiras[9]. Bataillon recuerda el postscriptum de Alfonso de Valdés a Dantisco: "Nuestro amigo Suárez te manda saludar tantas veces como mentiras hay en el Marco Aurelio" (620). Pero, además, las historias sentimentales leídas marcan la actitud refractaria de Ysiana: "porque muchos hombres enamorados, se lee, que en otra cosa no toman gusto syno

en los desabrimientos que sus señoras les dan" (126), y la muerte sacralizadora de Cristerno.

2.7.5.2.-El tratamiento histórico de los hechos históricos

Entre los genera narrationum medievales estaba la historia. Fue practicada con maestría por los autores castellanos del siglo XV y XVI[10]. Juan de Cardona recopila hechos históricos siguiendo un criterio personal de selección, sin propósito de ser exhaustivo, y siguiendo un orden cronológico. Su narración aporta detalles precisos que certifican la veracidad de los hechos (fides oculata) y su rigor histórico. La oposición entre los libros de caballerías y las crónicas fue un lugar común de la época, retomado por autores como Fernández de Oviedo o Mexía (Bataillon, 624 y 640-42 y Redondo 1976a: 340-50).

2.7.5.2.1.-La imagen del emperador. Federico Chabod (1992) realiza un retrato certero de Carlos que explica los modos de sentir que aparecen en el Tratado notable y el contexto en que surge. El pensamiento y alma del César responden a la cultura borgoñona de la Francia septentrional y los Países Bajos con gérmenes nuevos, aunque llamada a desaparecer (11-26). Sin detenerme en su idea del estado como patrimonio particular que ha de conservar y aumentar para transmitirlo, me interesa resaltar la concepción mesiánica de la Respublica Christiana[11]. Carlos es heredero de Carlomagno, cabeza secular de la cristiandad y vicario de dios[12]. Juan de Cardona se adscribe a este ideal (ya cifrado en el De Monarchia de Dante) con otros humanistas y cronistas oficiales, como Alfonso de Valdés, Mexía y Vives, pero lo hace sin fervor.

Más importante para entender las relaciones interpersonales del Tratado notable es la vinculación feudal con los súbditos basada

en la devoción y la fidelidad (Chabod, 16). En la obra los derechos de patronazgo que "constituían el principal aglutinante social y administrativo de toda la Europa occidental de la época" (Elton, 1974: 34) organizan la vida social y amorosa de los personajes. No sin razón los Cardona fueron fieles servidores de Carlos V que recluía a sus vasallos entre los miembros de la nobleza italiana, española, borgoñona y alemana. Pero Cristerno no parece estar conforme con los honores recibidos: "sentía trabajo porque continamente le avía servido sin errarle y que vya en él poco agradecimiento" (157)[13]. El cauto narrador aclara, de inmediato, que ésto lo decía por Ysiana.

Los ideales borgoñones se revitalizan con la política imperial y sus actos caballerescos (Redondo, 1976a: 303-50 y 579-622 y Bataillon, 80-82). Esta forma de vida tiene una serie de rasgos ya de sobra conocidos en la prosa sentimental y caballeresca: el anhelo de gloria guerrera, cifra última de honra para Cristerno y su emperador; el "désir d'honneur et de réputation" abordando grandes empresas y siguiendo "ma bonne fortune"; los elementos caballeresco-sentimentales (fiestas, torneos, damas); el sentido religioso de la muerte y la existencia -corruptibilidad y precariedad de los bienes terrenales, temor por la muerte y memento homo quia pulvis es, pasión por las reliquias, preocupación por el juicio final- (Chabod, 578-606 y Maravall, 1984a: 217-259). Los ejemplos de pervivencia de tales ideales cortesanos son numerosos en la obra[14]. Piénsese, en los festejos de París cuando Carlos se dirige a Gante, o el combate personal con Francisco I. Pero llegan a desquebrajarse en su enfrentamiento con la realidad. Así, la guerra no es ya la de la caballería pesada, sino la de un hábil cuerpo de diplomático combinado con

los mercenarios alemanes (los "Landsknechte") y las armas de fuego (Elton, 79-83).

2.7.5.2.2.-"Y está también el hecho indudable de que hay quien ama la guerra. Y Carlos era uno de ellos" (Jover, 1987: 22). La monarquía de Carlos era "una amalgama de elementos germánicos, borgoñones, hispánicos e italianos" (34). Hereda tres espacios geográficos: Alemania, Países Bajos y España, cada uno con "formas sociales de tipo estamental, implicadas en unas formas políticas basadas en un dualismo monárquico-estamental" (36). Su imperio se caracteriza por la discontinuidad, la dispersión y la complejidad (Jover, 29-56 y Corvisier, 1977). Tales rasgos obligaron al emperador a ir la "zaga de los acontecimientos", momento sublime que recoge el narrador del Tratado notable cuando dice: "en todas partes era necesaria su persona que no se sabe quál fuera mejor" (133). En definitiva, "la tónica del reinado de Carlos v fue, por lo tanto, la guerra; la guerra y los gastos que ella requería" (Elton, 33). Cardona se fija en dos focos: el antagonismo con los Valois y la defensa de la fe.

2.7.5.2.3.-Las omisiones y elipsis: La realidad histórica está fuertemente ideologizada en el Tratado notable, pero nunca adquiere tonos épicos[15]. La fábula parte de un hecho real. A partir de 1522 Solimán que "avanzó impetuosamente también por las rutas marinas en alianza con los piratas musulmanes de la costa de Berbería, de Tánger a Túnez, empezó pronto a disputarle a España el control del Mediterráneo" (Elton, 32). Ya desde el inicio comienzan las omisiones del narrador. El peligro que se cernió sobre Europa por la victoria del ejército turco en las llanuras de Mohács pudo evitarse[16]. Carlos no consiguió socorrer a las fuerzas militares húngaras por sus problemas con Francia.

El encuentro entre Cristerno e Ysiana se produce porque el protagonista protege a Antisidoro de los piratas berberiscos coaligados con los turcos. Sólo tengamos presente que los corsarios llegaron a poseer las 3/4 partes del Mediterráneo hasta su derrota en la batalla de Lepanto. Era un problema castellano no sólo por el espíritu de cruzada, sino "por los intereses de las ciudades costeras de la España meridional y oriental" (Chabod, 69).

Los silencios van aumentando a medida que se desarrolla la fábula. El peligro turco era más grave de lo que dice el narrador. A la muerte de Luis Jagellón, el voivoda de Transilvania se apoyó en Solimán para echar del trono de Hungría y Bohemia a Fernando de Austria. Solimán ocupó de nuevo Hungría y devolvió al trono a Zapolya. Más importante fue que llegara Danubio arriba a las puertas de Viena en septiembre de 1529, la capital de los estados patrimoniales de los Habsburgo (Elton, 87). En una carta de Carlos a Isabel (Bolonia, 11 de febrero de 1530) pide la preparación de la armada, y, "de cualquier manera que se pudiere", recursos y dineros. Desde Mantua, el 5 de abril de 1530, describe los preparativos,

> yo he scripto a Nápoles y Sicilia y Çerdeña que hagan luego hazer allí çierta quantidad de vizcochos, carnes, vino, legumbres y otros mantenimientos para la dicha armada, çertificándoles que luego les mandaré embiar los dineros. (Jover, 100)

Sin duda, allí estaría Cristerno.

Aun más significativo es que el narrador no explique los graves problemas alemanes, y las maniobras diplomáticas del monarca para tener apoyos a cambio de tolerancia -Dieta de Spira y la Tregua de Nuremberg-[17]. Es obvio que el problema islámico eclipsaba el

cisma alemán (Elton, 161-204), cuando "había desaparecido el viejo parachoques que se interponía entre Asia y Europa, el reino de Hungría, que en el siglo xv había mantenido a distancia a los infieles casi sin ayuda de nadie" (164). Además, Castilla estaba exhausta por la alta fiscalidad y la política financiera (Carta de Isabel, Medina, 27-3-1532). Y, como dice Carande (1943-67, II), "cuando el Turco llega a las puertas de Viena, los castellanos le juzgan enemigo distante" (481), mientras el clero creen que es un "mero pretexto para sacar dinero a la Iglesia" (481). Sólo tiene apoyos entre "los grandes y caballeros del Reino que piden licencia para marchar" (481). En agosto, Solimán alcanzó la ciudad húngara de Güns, cerca de la frontera austríaca. Tres semanas de resistencia concluyeron con el retiro voluntario del turco al irse acabando el verano y requerir su presencia en el este[18]. Un fiasco para el emperador que avanzaba con 80000 hombres y que hubo de conformarse con la calurosa acogida de los vieneses el 23 de septiembre de 1532 (Carande, 1943-67, III: 104-09 y Elton, 177). Después sobrevino el cansancio. En 1533 Fernando mantuvo sus posiciones en el Norte y oeste, y Zapolya logró controlar la mayor parte del territorio.

El narrador pasa de la fallida campaña vienesa a la expedición de Argel, y se detiene en los idas y vueltas de Cristerno por la Europa del este. No informa de la marcha de Carlos a Italia por Estiria y Carintia, la posesión de Matilda, y de su retorno a España tras casi cuatro años de ausencia. De 1533 hasta la primavera de 1543 Carlos se centra en los problemas del Mediterráneo y el mediodía francés: Barbarroja, coaligado con los turcos (1532) y franceses (1534), ocupa Túnez en agosto de 1534; se produce la tercera guerra con Francia, y sobreviene el fracaso

de Argel. Son los "años culminantes" de su reinado (Carande, III: 143-50). A pesar de la abundancia de datos que ofrece el narrador de la conquista de Túnez, poco se dice del transfondo del problema. El narrador cuenta que el emperador logra la toma de La Goleta con una gruesa armada compuesta de numerosos príncipes. Luego se dirigen a Túnez. Barbarroja sacó sus tesoros, y aherrojó a 8000 cristianos antes de ir a combatir. El ejército imperial hubo de sufrir la falta de agua. La maldad de Barbarroja se manifiesta en su pretensión de matar con alquitrán a los cautivos. Pero un renegado liberó a los cristianos que voceaban desde el alcázar: "¡Imperio! ¡Imperio! ¡España! ¡España!" (95). Los berberiscos huyen a Bona, lugar donde estaban las galeras, y se refugian en Argel. Cristerno y Doria querían seguir a Barbarroja para quemar su armada. Antoneto Doria toma Bona, y el emperador entra entra en Túnez. La guinda la pusieron las tropas imperiales que, usando de la experiencia adquirida de Roma, saquearon durante tres días la ciudad, "y al fin dellos mandó el César salir toda la gente, y él se salió por el hedor de los muertos" (96). Pero el narrador es inteligente: eran los tudescos los que causaron la matanza. Acaba con la liberación de 22000 cautivos y el apresamiento de los moros. Luego vinieron las capitulaciones entre el emperador y Müley Alacén, un sultán títere obligado a vasallaje. A pesar de los esfuerzos del narrador, esta lucha no es la de las cruzadas. Da la clave del problema cuando afirma que los intereses de Carlos en Sicilia estaban amenazados. En efecto, Túnez se encontraba demasiado cerca de Sicilia, y el emperador precisaba controlar el canal y consolidar su preeminencia marítima. La conquista de esa plaza estratégica y comercial no satisfizo a todos. Isabel y el Cardenal Tavera se opusieron a la

expedición tunecina (Carande, II: 481-83 y III: 96-98). Aducían cuatro razones de peso: la participación en persona del emperador; las sobrecargas de la hacienda, "capaces de conmover el presente y el porvenir de la economía castellana" (Jover, 204); la intensificación del peligro musulmán en España que nacería a resultas de la victoria; y los temores a una nueva guerra con Francia. Carlos V no sigue la política triunfal norteafricana del regente Cisneros, ni logra sacar la espina de la fallida expedición a Argel de Diego de Vera (1516) y Hugo de Moncada (1522). La conquista trajo, entre otras consecuencias, el saqueo y las rapinas de Mahón (carta de Isabel en Madrid, 24 de sept. de 1535). Mas el año 1535 es de entusiasmo: Alemania queda pacificada, hay buenas relaciones con Italia e Inglaterra, y se resuelven los conflictos de Transilvania y Dinamarca y de los Países Bajos.

La rivalidad entre Francisco I y Carlos V viene de lejos, y marca la historia europea. Las hostilidades se materializan en cuatro guerras sucedidas entre 1521 y 1544. El texto se centra en los sucesos de 1536, pero trae el recuerdo del amargo pasado por el conflicto borgoñón y milanés. Cuando sobreviene la campaña de Provenza España dominaba Italia, el Papado y la mayor parte de Europa; Francia conservaba Borgoña y las tierras de los Borbones. A la muerte de Clemente (1534), Pablo III intervino en el conflicto, pero "fracasó a causa de las ambiciones y de la irresponsabilidad del Valois" en la paz (Elton, 186). En noviembre de 1535 el conflicto franco-español estaba servido por la crisis diplomática milanesa y la "codicia" y "ambición" de Francisco sobre Saboya, bajo la órbita imperial desde 1529 (Carta de 18-1-1536 a Isabel). De nuevo se postpone la armada contra Argel, y se

fortalecen las fronteras hispanas frente a Francia[19]. En marzo de 1536, las tropas francesas ocupan Saboya y el Piamonte, y Carlos tuvo que aceptar el reto. Se desplaza desde Nápoles a los Estado Pontificios. En la Sala dei Paramenti del Vaticano expuso su política imperial ante Paulo III, el Colegio de Cardenales, los embajadores franceses y venecianos, y gran número de personas[20]. Jover señala que, en términos diplomáticos, la oración tiene "una propuesta, un ultimatúm y una apelación al Papa", mas tomando como base los acuerdos de Bolonia. Tras recordar a sus gloriosos abuelos: Fernando y Maximiliano, cuyos proyectos fueron estorbados por Francia, revela la alianza franco-turca acogiéndose a documentos encontrados en la toma de La Goleta. Francisco invade el ducado de Saboya-Piamonte (1536) para abrirse camino a Milán y ocupar "los pasos alpinos" (Jover, 267). Carlos debe acudir en ayuda del duque de Saboya, su vasallo y pariente. A cambio cede el ducado de Milán al duque de Angulema o al de Orleans. Da un plazo de veinte días para solventar el problema o, de lo contrario, entrará en la tercera guerra. Pide ayuda a los estados italianos, excepto a Venecia, para mantener los tratados de Madrid y Cambrai, o castigo a Paulo si no lleva razón. Para evitar el derramamiento de sangre propone un duelo personal, aunque, según parece, dijo "yo me parto mañana para la Lombardía, donde nos toparemos para rompernos las cabezas" (174)[21]. Los puntos conflictivos son tres: la herencia borgoñona de Carlos el Temerario, la cuestión navarra, y las posesiones italianas. Castilla se implica porque la mar de Levante y su dominio italiano estaban en entredicho por la entente franco-turca. Resulta un tanto irónico el comentario del narrador del Tratado notable sobre cómo fue acogido el discurso: "a todos dio gran

contento, en especial a los que entendieron la lengua española" (101).

En la campaña de Provenza hay demasiados silencios que ocultan la realidad. El narrador relata que Carlos nombró general a Leiva, y se sometió a sus órdenes para que los grandes "no se desdeñasen" (115). Se discute si ir a Turín, en el Piamonte, o entrar en territorio francés como Carlos había prometido en Roma. El campo llega a Eceas, en la Provenza, y la toma sin resistencia. Carlos manifiesta su piedad: da limosna y protección a las monjas benitas. Envía a un trompeta para concertar la batalla con Francisco, situado al otro lado del río Sona -en realidad, Durance-, pero éste "desimuló la rrespuesta" (116). Carlos se retira por la "gran falta de viandas" (116): "avía muchos dolientes a causa de comer mucha fruta syn otros mantenimientos y bever vino que hazían de las ubas syn madurar" (116). El cartel de desafío de Carlos no logra evitar "derramar tanta sangre cristiana", entre otra la de Leiva y Garcilaso, mientras el ideal de universitas christiana se esfuma. El final de esta guerra "al todo por el todo" sólo vino por el agotamiento físico y monetario de los contendientes (Jover, 394-459), y por un mal planteamiento táctico de Andrea Doria -vid. su enfrentamiento con Leyva en el Tratado notable, 115-. Carlos se retiró a duras penas. Las epidemias asolaban a las tropas, y Génova y el control del Mediterráneo estaban amenazados. El narrador cuenta por extenso la firma de la paz. María de Hungría y Leonor de Austria se reunieron para buscar una solución diplomática con la intermediación del papa. Se llegó a la Tregua de Niza (agosto, 1538) que ratificaba los acuerdos de la Paz de las Damas por diez años. El narrador resta dramatismo al suceso al contar, no sin cierta

hilaridad, cómo cayeron al agua algunas señoras francesas, entre ellas la que "se decía" (119) la amante del rey. En el pacto España cede Borgoña, y Francia renuncia a la hegemonía en Italia. Francisco y Carlos se encuentran en Aigues-Mortes, el uno en la ciudad y el otro en su galera.

En Castilla no gustó el conflicto de Provenza y el pacto posterior causó resquemor (Chabod, 269-70). Carlos, en definitiva, no había aprendido nada del fracaso Borbón de 1523, "e intentó otra invasión del sur de Francia que terminó de forma vergonzosa para él" (Elton, 189). Tampoco tuvo suerte en la incursión en la Picardía, y sí los franceses en la contrainvansión en la primavera de 1537 en los Países Bajos.

A partir de Provenza los datos históricos se condensan y se multiplican las elisiones. Carlos se dirige a pacificar Gante (1537-39) a través de París, donde le fue "hecho solene rrecibimiento que jamás se lee averse hecho a Príncipe" (128). A los quince días, el César "vino a Flandes y entró en Gante, do castigó algunos de los levantadores de aquel pueblo y los quitó sus libertades, y les dio nuebos fueros en que biviesen" (128). Lo más significativo es que el narrador compare esta sublevación con el movimiento comunero. No le faltan razones. Entre otras causas, el descontento vino por los duros impuestos para sustentar la defensa del país y la política económica de Carlos. Todo acabó con una justicia severa el 14 de julio de 1540 que derrocó el último gobierno popular y acabó con el poder gremial (Chabod, 44-60 y Elton, 35-38).

Mas significativo es que no mencione el éxito de los berberiscos en Prevesa (sept. 1538), y la derrota de las tropas imperiales en Argel, por la que perdieron el control del Mediterráneo

hasta Lepanto. Tampoco se hace explícito el cambio de estrategia de Carlos a partir de 1543. Va a la Dieta de Ratisbona "do trataron muchas cosas provechosas de aquellos estados y asimismo de las cosas luteranas, por ver si se podría dar algún asiento en ellas, y no se pudo acabar gran cosa" (128). También se entera de que

> Barbarroxa pasó con su armada por las tierras del Papa, comiendo y pagando como en tierra de amigos, sin hazer daño alguno, porque dezía que tenía al Papa por amigo del Francés, y, siéndolo dél, lo era del Turco. (134)

Carlos opta por ir a Flandes, lugar de reunión con Colonna, Doria y Francisco Estense. En Esperia, los señores de Alemania le pidieron que perdonase al duque de Clèves[22]. Tras ir al estado de Julliers y tomar Dura, el duque se le rindió en Venlo. Regresa a Flandes para entrar en Francia, y envía a Venecia a Cristerno para negociar en el senado la armada contra los moros. El resultado no pudo ser más desalentador. Fernando quedó solo para defender la frontera oriental, y Solimán consolidó sus conquistas en Hungría. Entre tanto, la flota franco-turca campeaba a sus anchas en el Mediterráneo. Y Carlos, acosado por los problemas económicos y las continuas guerras, inició la fase que los historiadores llaman germánica. Tras los "años de incertidumbre" -1943-51- (Carande, III: 241 y 323-52), sobrevino la catástrofe de 1552 (II: 105 y 125-45). La "onerosa carga" (Carande, II: 97) de las campañas militares, las estructuras económicas débiles (I: 48-52 y 87-107) y el progresivo endeudamiento de la hacienda (II: 33-37 y 90-93), desembocaron en los "años aflictivos" -1952-56- (III: 471-97). Carlos, "después de tantos trabajos y gastos que yo he hecho y sostenido por reducir a nuestra fe y religión"

(Chabod, 165), no logró la prosperidad ni la paz.

La cuarta guerra contra Francia queda inconclusa; no es de extrañar. Como la aventura sentimental, los sueños caballerescos e imperiales se desmoronan. El César está, una vez más, envuelto en una guerra cruel y brutal contra un rey cristiano (1542-45). Según Carlos, "por la honra y reputación es que voy a cosa tan incierta" (Chabod, 584-85), pero el origen hay que buscarlo en las pretensiones francesas de poseer Milán, convertido ya en feudo imperial. En julio Francisco I envió a unos emisarios a Turquía. Fueron interceptados en Milán y asesinados. La alianza franco-turca se consumó a fines de 1541, y se le unieron otros países (Dinamarca, Suecia, Escocia). El papa y la Liga de Esmalcalda fueron neutrales. Francisco I reinició la guerra en la primavera de 1542 en el espacio de los Países Bajos. En 1543 Carlos, ahora ayudado por Inglaterra y Alemania, obtuvo triunfos provisorios, mas las penurias económicas crecían. El conflicto acabó en tablas, y se firmó la paz de Crépy en septiembre de 1544 (Elton, 287-332 y Chabod, 121).

2.7.5.2.4.-"Mas cosa era Rey de España que no emperador de Alemania" es una opinión que recoge Santa Cruz en la Crónica del emperador Carlos V (1920, I: 224), y que resume la dicotomía entre la línea política imperial y la hispana. Carlos hereda el 23 de enero de 1523 los dominios españoles en contra de las preferencias de Fernando el Católico por su nieto Fernando (Chabod, 61-93). No existe unidad de España, sino "exclusivamente una vinculación dinástica", sin "cambio alguno en la constitución interna de las coronas" (Ribot García, 1985: 12-13). Se han vertido ríos de tinta acerca de la castellanización de Carlos y la consideración de Castilla como "mi verdadera casa y entero

reposo", pero aun no está cerrado el capítulo. El Tratado notable nos presenta la imagen clásica del emperador viajero y soldado. Su plegamiento a la política catalano-aragonesa (Chabod, 253-70) es evidente en el texto de Cardona. En ningún momento se subraya que "Castilla era mucho más rica en hombres y recursos que los territorios que componían la corona de Aragón", y "se encontraba en una fase expansiva" (Ribot García, 14). Al tradicional panorama político se unen dos focos conflictivos: Milán, "origen del derramamiento de sangre y de los gastos" (Chabod, 175) castellanos en opinión del Cardenal Tavera, y Génova. La irrupción de los "flamencos codiciosos" (Santa Cruz, I: 219) causó no pocas reticencias en España. Al problema de la germanía valenciana de 1519-1523 se sumó la rebelión comunera. Fue un foco de resistencia castellana protagonizado por las capas sociales medias ciudadanas, artesanas e industriales unidas con parte de la aristocracia terrateniente (Maravall, 1963 y Pérez, 1977). Carlos sufrió un destierro de siete años "entre la hostilidad comunera y la feliz apatía de los días de Granada" (Jover, 39). La rebelión ciudadana se manifestó con virulencia en la primavera, el 20 de mayo de 1520, mientras Carlos salía rumbo a Alemania. La solución provisoria vino el 23 de abril de 1521 en Villalar, pero este movimiento antiseñorial fue una espada de Damocles que acompañó el reinado de Carlos. De la política castellana nada se nos indica en el Tratado notable, a excepción de esta violenta reacción. Tras Villalar, Castilla "vivió el momento más brillante de su historia" (Ribot, 28). Se plegó al poder real autoritario y a los intereses dinásticos de la casa de Austria, "una especie de cáncer que habría de corroer, de forma lenta pero implacable, la vitalidad castellana" (Ribot, 28). Los

apoyos de Carlos se asientan en la nobleza cortesana y guerrera. Los grandes muestran sus reticencias, e, incluso, repulsa en las cortes de 1538. Fernández Alvarez (1987) sintetiza a la perfección esta situación:

> En efecto, la Castilla que se integra en la gran monarquía europea de Carlos V como consecuencia (indirecta y no buscada) de la política matrimonial de los Reyes Católicos no renunciará tras la derrota de las Comunidades a las tradiciones y a los apremios de una política exterior peculiar para asumir como propios los grandes objetivos europeos de la política del Emperador; sino que continuará viviendo pendiente -en cuanto al Viejo Mundo se refiere- de la seguridad de su frontera meridional. Ello traerá consigo una contraposición, un conflicto en ocasiones, entre las percepciones sociales, los intereses y las utopías propios de una política exterior especifícamente castellana, y las realidades de una política imperial de dimensiones continentales que lógicamente estaba destinada a prevalecer en el pensamiento y en la acción de Carlos V. (27)

Castilla se preocupa por el Norte cantábrico como ruta mercantil, por el control del Mediterráneo -frontera del Mar de Alborán-, y los límites peninsulares. Paradójicamente, será la tradición expansiva castellana hacia el Atlántico y América la que "va a suministrar al Emperador, al correr de los años, el más sólido fundamento económico de su política continental" (Jover, 57). Con Carlos I Castilla se convierte en "cabeza destos reinos", pero a costa de una "brusca dislocación de las condiciones históricas que desemboca en el asentamiento de un poder excepcionalmente fuerte y con intereses extrapeninsulares en el corazón de la Meseta" (48). Las quejas de Isabel, que escribe

desde su emplazamiento mesetario, no cesan. El alto coste financiero de la política imperialista traerán la ruina, mientras que otros países se enriquecen (Carande, 1959-67). Carlos lo reconoce en la Instrucción de 1548 a su hijo Felipe. Lo incita a buscar la paz porque "los dichos reinos, Estados y señoríos que heredáredes son y quedan muy cansados, gastados y trabajados de las guerras pasadas, a las cuales he sido forzado siempre" (Chabod, 166). Los estamentos castellanos se oponen a la guerra política con otros reinos cristianos, y las empresas europeístas carolinas en tierras lejanas -Flandes, los reinos de la Corona de Aragón, "las cosas de la fe" en Túnez y el Danubio medio, y la "tranquilidad de Alemania" -. Isabel le recuerda de continuo que sus luchas no casan con los intereses españoles, y rebasan los "viejos marcos castellanos" (Jover, 58). Le increpa para que deje "las cosas de allá" y exige "un rey presente en los Reinos" como garantía para el buen gobierno.

2.7.5.2.5.-Un balance histórico negativo. El Tratado notable propagandea la figura del emperador. No sin motivo se rodeó de poetas, cronistas, y artistas que contribuyeron de manera decisiva a su imagen como héroe épico. Atrajo, además, a la nobleza que actualizaba "su vinculación feudal al Emperador a través de la colaboración en unas empresas de indudable categoría épica y heroica" (Jover, 67-68). Resulta llamativo que el texto no recoja el triste panorama europeo tras la cuarta guerra franco-española. El fin de la locura vino con la bancarrota francesa y española en 1557. Carlos fracasó indudablemente en cuanto emperador universal y guardián de la Cristiandad, y "terminó [h.1549-52] por darse cuenta de que la base real de su poder estaba en España y sus imperios marítimos" (Elton, 331).

Pero era tarde. Castilla conoce una decadencia "lenta y solapada" (Elton, 39) por la debilidad e "irresponsabilidad" financiera de Carlos, la carencia de una economía de signo moderno, y las costosas guerras (Elliott, 1988: 15 y Carande, 1943-67, I: 47-122 y II: 33-37 y 95-145). Es esa sociedad de valores invertidos que aparece recogida en el Lazarillo. En las instrucciones secretas de 1543 expresa su pesar por "haver puesto los Reynos y señoryos que os tengo de dexar en tan extrema necessydad", y teme dejar un "hijo, pobre y desautorizado" (Chabod, 158-59). Como ha expresado Domínguez Ortiz (1986: 240-91), España no desarrolla las bases del capitalismo comercial. Se había quedado atrás con una economía improductiva, y justo cuando las condiciones le eran del todo propicias y produjeron la acumulación de capitales en Amberes, el sur de Alemania, Francia, Flandes e Inglaterra, por no hablar de algunos estados italianos (Carande, III: 63-71 y 82-93). Sin duda, "la política de los Austrias, con su cortedad de miras en materia económica y su fiscalidad abusiva, desalentaban las inversiones" (Elton, 114). La coyuntura expansionista de los primeros decenios del XVI -economía mercantilistas a cargo de financieros y mercaderes- propiciaron el nacimiento del grupo intermedio (Carande, I: 87-122 y 161-63). Sin embargo, su auge será corto e infructuoso, ahogado por las prácticas precapitalistas europeas. La causa está muy bien expuesta por Salomon (1982)[23]:

> En el siglo XVI español, al emerger y prolongarse las estructuras de la Edad Media en las del mundo moderno más que en ningún otro país del Occidente, las formas de propiedad territorial son efectivamente híbridas y contradictorias. (147)

La aristocracia terrateniente y la pujante aristocracia

cortesana se sumaron a las prácticas mercantiles, mas no variaron las estructuras feudal-agrarias medievales (supra, 1; III, 2.1). Esto condujo a "una contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones sociales" (212). Conservaron "su poderío económico y social, y su riqueza continuó residiendo en la propiedad agraria" (151), aunque la forma de explotación de la tierra "anunciaba ya la propiedad agraria burguesa de los tiempos modernos" (151). La aristocracia siguió aferrada a los bienes raíces y los valores de renta fija, mientras entraba en una fase de endeudamiento y de obsesión por la limpieza de sangre (Bennassar, 1982: 115-21 y 165-93 y 1983: 122-27, 247-53 y 417-33). Tampoco la minoría de villanos ricos logró el cambio porque sus esfuerzos no se unieron a una burguesía urbana emprendedora y comerciante (Salomon, 318). Esta "hibridación de estructuras", entre la economía feudal-agraria medieval y el mercantilismo, es un fenómeno que rebasa el ámbito económico para afectar al plano cultural y literario (supra, 0.2; II, 2.1.2, 2.1.3, 2.1.6, 2.2.3 y 2.6.3; infra, 2.8.3, 2.8.4, 2.8.8 y 2.8.11; III, 1.1, 2.1, 2.2 y 2.3). La crisis se zanja con "una creciente reacción señorial" entre 1520-30 (Salomon, 211-12), época de auge renovado de la ficción sentimental. En conclusión, Castilla salió empobrecida de su incursión imperialista y colonialista. Sólo logró engrosar los bolsillos de la élite funcionarial, en tanto que las fuerzas productivas de la sociedad se paralizaban (Elton, 372-390).

2.7.6.-Un campo dialógico lleno de interferencias. Sociedad y amor

La perspectiva del narrador orienta todo el discurso, a pesar de que la fábula sentimental está invadida por voces en tensión. El relato de acontecimientos domina la narración. A menudo, sin

embargo, hallamos diálogos rápidos con verba dicendi, discursos traspuestos para resaltar el pensamiento y la emotividad de los personajes, y numerosas epístolas (Fernández Jiménez, 1982a: 47-51).

Los procedimientos formales más empleados son las epístolas y el diálogo, dos formas literarias y de comunicación consustanciales al hombre del Renacimiento. El tratamiento del diálogo en el Tratado notable difiere mucho del empleado en obras como la Cárcel de Amor. Las largas réplicas oratorias se sustituyen por el arte de la mímesis conversacional. Tiene la fluidez y la familiaridad de un momento de vida, y eso a pesar de la tendencia del narrador a condensar los diálogos, e integrar en su propio discurso las palabras de los personajes. Aunque estas técnicas restan frescura al texto, posibilitan el desmenuzamiento de los prejuicios y afectos que mueven a los personajes. Los diálogos más sabrosos se producen en tres ocasiones: tras la fiesta del convento, después del perdón de Ysiana por haberla querido besar su amante, y cuando Cristerno expone su particular visión del amor y de la acritud de Ysiana. Todas estas conversaciones restan tensiones a la trama, quiebran la monotonía, y ahondan en los caracteres particulares de los interlocutores. En esta representación posible de vida no falta el tono jocoso y pícaro. Un ejemplo es la provocadora frase de Maricinda cuando le dice a Cristerno: "Mirad, señor Cristerno, que es malo de sobrar tiempo perdido" (136). No menos cinismo presenta Todomira al ver que Ysiana concierta su primera cita en la capilla: "muy bien dezís-dixo Todomira- porque los santos sean testigos de lo que allí pasare, y yo quiero ser la que gane estas albricias" (110).

Mas el procedimiento formal por excelencia del Tratado notable

es la epístola (supra, 2.1.3.1.1, 2.2.5 y 2.5.3.2; infra, 2.8.4 y 2.8.5; III, 1.2.4). La carta es factor estructurante y medio de desenvolmiento de la recuesta amorosa (Vigier, 1984 y Lawrance, 1988). Aparte de encuadrar la fábula -el libro se abre y se cierra con una epístola a Doña Potenciana-, hallamos una veintena de cartas que impulsan la acción narrativa. Las epístolas ocupan una peculiar posición en el texto. Diez se sitúan entre las provisiones de la guerra de Túnez y el enredo de San Floriano, cuatro son de intercambio entre los enamorados, y seis de gestión con las intermediarias. Las otras once sobrevienen tras la "débâcle" de Cristerno, entre 1543-44, siete de la pareja y cuatro de las terceras. Los cambios son evidentes y remiten al desenvolmiento del proceso de amores. En la primera serie de epístolas prevalece la labor de las intermediarias. La acción aparece en un tiempo dilatado -entre los quince años del narrador y los doce años, como máximo, que registro yo- donde caben esperanzas para el amador por los sentimientos contradictorios que experimenta Ysiana (vid., por ejemplo, su segunda carta). La segunda serie nace con el odio de la protagonista hacia su amador. Cristerno se ha quedado sin su valedora y busca otros apoyos: Florismena y Maricinda. El desequilibrio de cartas entre los enamorados revela estos corrimientos. En la primera serie, hay un número equivalente de epístolas; en la segunda, en cambio, Cristerno envía cuatro cartas -una de ellas antes de morir- y la señora tres, aunque no se puede olvidar que incluye una línea en la epístola de Florismena.

En la retórica renacentista la epístola era considerada una manera de diálogo; un ejemplo lo tenemos en la obra de Antonio de Eslava: las Noches de invierno. Me atrevo a decir que más que en

ningún otro texto sentimental precedente en la obra de Cardona la epístola es diálogo directo. Acoge materias y sentimientos ajenos a los amorosos, y es un vehículo de comunicación entre las damas del alcázar y Cristerno, algo que luego se repetirá en el Proceso con Doña Juliana. Un hecho significativo de cuanto acabo de decir está en la carta de Ysiana, redactada al enterarse del excesivo servicio de Cristerno a Todomira. Resalta que la ropa blanca que envía "no se pudo acabar sin que yo belase, y aún me desbelase, en ella" (130). Acaba subrayando las penalidades del aviento:

> os hago saber que estoy no muy buena y entrada de aviento del Espíritu Santo, y estoy hecha el mismo espíritu, y de dos días acá de pescado estoy arta que querría dar con ello y conmigo en un lodo, y a fe que con todo esto no me quedó lástima por la carne, que no menos astío me (dava) quedó della que a vos de dar (de) Pascuas no Nabidad. (131)

Es indudable que el uso magistral de la epístola en el Tratado notable nos hace entender el surgimiento del Proceso y, sin duda ninguna, la concreción de la novela moderna. El débito de Cardona a la ficción sentimental es evidente. Mas cita una fuente indirecta: las cartas del Marco Aurelio, donde Fray Antonio de Guevara reelabora el modelo de escritura del Arnalte y Lucenda.

Cuando cede la palabra a los protagonistas, el narrador completa la escena registrando los gestos, las actitudes y los pensamientos de los interlocutores. Los ejemplos son abundantes. Cuando Ysiana redacta la primera carta el narrador nos informa de que la protagonista "por mejor disimular el enojo que tenía, llamó a su cámara a Pancracio y, preguntado por la salud de Cristerno, le dió la carta y despidióle" (84). Actúa como un narrador omnisciente que expone los pensamientos internos de los

personajes. Así, asegura que Carlos Estense "pensó sy por ventura Cristerno tubiese alguna pasión de amores" (85). No existe recato para la transmisión de información; sólo silencios en los que se ciñe a los conocimientos y creencias de los personajes para crear intriga. Hay dos ejemplos significativos: el enredo de la cita de San Floriano y las sucesivas mentiras y autoengaños que sobrevienen a partir de la ruptura. Aunque perduran estereotipos insulsos (la piadosa Matilda), los personajes se individualizan en sus acciones, como en el caso de la injusta y áspera Anastasia.

Los personajes completan siempre la información del narrador, aportando datos complementarios y esenciales para la continuidad de la narración. La ambigua carta de Florismena será aclarada en dos ocasiones por Cristerno. Pero estos focos internos de narración corroboran de continuo la imagen del mundo configurada por el narrador. La concepción del amor del autor "abstracto", el narrador y el enamorado es idéntica. El que exista plurivocidad en el texto no implica, una vez más, que haya diferentes perspectivas. A menudo, los personajes se convierten en relatores de los sucesos, sobre todo Pancracio, por su peculiar posición en la fábula. Lo más relevante, tal vez, es que Maricinda y el "dicen" constituirán las fuentes de información cuando lo fabuloso cierre la obra, un procedimiento que ya fue empleado por Rodríguez del Padrón y retomado un siglo después por Juan de Segura (infra, 2.8.7 y 2.8.11.4; III, 1.4.1 y 2.2.1).

2.7.6.1.-El aparcamiento de las doncellas

El Tratado notable presenta un fábula muy peculiar. La narración de las guerras de la época completan los preciosos datos sobre la vida cotidiana y clarifican el desenlace trágico. Cuando se enamora Cristerno, la intervención del narrador no se hace

esperar:

> ¡O, ymmenso Dios!, ¿qué cosa ay que el amor no vença y sojuzgue devaxo de su amorío?, pues veemos a Cristerno casi desheredado de todo su estado, tomado por los turcos, cativos todos su estado, y él con tanta calamidad, venido a el Emperador a le pedir favor para le rrecobrar, agora pospuesto todo ello por vista de una mujer de nación tudesca, y él griego. En ninguna cosa convenían: sólo los ojos de ambos fueron los que esta guerra hazían. (77)

Nos introduce dentro del ritual cortesano del amor: la relación con un extranjero, el poder omnímodo del Amor, los ojos que dan "la muerte o la vida" (77), la mujer hermosa y discreta como esencia del amor y el hombre como su humilde servidor. Pero dentro de una base común, existen diferencias que obedecen a los caracteres peculiares de sus protagonistas. El caso de amores se produce, por vez primera en el género, en medio de una guerra internacional, y arropado por la complicidad de los deudos y amigas de la señora. Antisidoro expresa su deseo y el de su madre de que "le tubiese en aquella cuenta por amigo y servidor, y que en todo lo que le pudiese agradar lo hiziese" (78). Pero Ysiana, "como agena de los pensamientos de Cristerno, rrespondió con palabras generales que ella le ternía en aquel amor que a Lucanor, su hermano, tenía" (78)[24]. Cuando recibe la primera carta amorosa se enoja: "aquel día no quiso comer ni ver a nadie" (82). Todomira y Maricinda "halláronla tan triste que más no podía ser" (82), y piensan que fue por algún "atrevimiento" de Cristerno. Legitiman el justo amor del enamorado, y la animan para que escriba y lo desengañe. Pero el narrador clarifica su objetivo real: "Todo esto decían las señoras por Cristerno porque

en todo lo que su posivilidad fuese, le deseavan hazer toda merced, porque conocían en él morar un corazón linpio y ageno a villanía" (83). Ysiana responde, como Finoya, para no ser mal comedida. Le comunica que todo su servicio será edificar sobre arena. Rechaza el amor de Cristerno poniendo por obstáculos la honra, la vergüenza y la relación ambigua con Todomira. Mas los motivos explícitos no son la causa de la ruptura. Ysiana malinterpreta sistemáticamente las acciones del enamorado. Ruggieri (1963: 62-68) acierta al expresar que la frustración amorosa no viene provocada, al menos directamente, por el código del amor cortés desfasado ni por el del honor, sino por el mismo fondo humano de la protagonista. Es ahí donde quiero indagar ahora. Ysiana masculla en soledad estos amores, como antes Lucrecia y la Eª de la Triste deleytación. En ese "dezía para consigo misma" (89) delinea las claves para el entendimiento del texto:

> A Cristerno deste desvarío no le echo la culpa porque aquélla tiénela mi padre en traerle consigo. Y más la tiene en no haver dispuesto de mí, syno olvidarme en esta cárcel [...] Y devieran de pensar mis padres como ellos no sean de yerro ni de azero, syno de carne, que asy no pudieron engendrar syno hija de carne [...] Y lo (que) es peor es que he visto que de otras hermanas menores an dispuesto en darles marido (y no más hermosas) y con crecidas dotes, y a mí aun un bestido que me dan, les tengo de ymportunar por él, y con solos ducientos ducados en cada un año que me tienen sytuados y mal pagados, me hazen pago, aviendo dado a mi hermana menor sesenta mill ducados [...] sy algún descuido entre él y mí oviese, la culpa de mi padre sería y de mi madre. (89-90)

Esta reflexión va seguida de un magnífico pasaje que, por una parte, reincide sobre el núcleo de su queja, y, por otra, pone de relieve que las relaciones interhumanas no siempre son ideales. Marcia, sobrina de Anastasia, encuentra a Ysiana en su oratorio. El narrador cuenta

> que yva a la botica de la casa por unos azeites para su tía Anastasia que estava doliente de las muelas, que no poco trabaxo con ella pasava y mayor le tenía quando estava buena, porque, aunque Anastasia era una señora que de su persona no abía qué dezir, era demasiadamente severa y syn causa tenía muy oprimida aquella sobrina. Y por cierto que Marcia era digna de mejor tratamiento. (90)

Dos mujeres insatisfechas emplean la ironía para hacer soportable su estado. Marcia ve a Ysiana dormida, mas al apreciar que tenía los ojos abierto "pensó que estava transportada; y díxole: ´¡A, señora Ysiana! ¿Vos que hazéis?. Devéis de estar arrebatada en el cielo como un San Pablo´" (90). La respuesta de Ysiana no es menos atrevida: "no para el cielo, como San Pablo, syno para los ynfiernos, como Eneas" (91), y no para sacar a su padre, sino para dejarlo "por el mal tratamiento que siempre me haze" (92)[25]. Ysiana despierta del sueño, sueño de ira, rabia y abandono, donde explaya sus temores y sentimientos. Pronto, para "desenfadarse", borda unos registros para el padre Atilano.

2.7.6.2.-<u>La dote</u>

El abandono de la protagonista está íntimamente relacionado con la dote, una obligación que sirvió para mantener el sistema de estratificación social durante los Siglos de Oro. Es trágico-cómico ver la situación de Antisidoro y Anacleta con tanta prole y con su patrimonio amenazado. Tienen un varón: Lucanor, y seis

mujeres casaderas: tres con Matilda y otras tres en un convento de Segovia. De los apuros de los padres habla Francesillo de Zúñiga (1981). Cuenta que la pobre Doña María de Velasco "murió de pesar que hobo de pagar los casamientos de sus hijas" (115). En su sepultura se puso "un rétulo que decía: 'Mulieres de España, nolite flere super me sed super filios meos'" (115). Bennassar (1983: 247-53 y 512-16) informa sobre la importancia de las dotes. Estaban destinadas a las dos formas de tomar estado que tenían las señoras: el ingreso en religión o la boda. En el siglo XVI proliferan las fundaciones pías a cargo de ayuntamientos, particulares, reinos o particulares para dotar a las doncellas. El objetivo último era "proteger de posibles perversiones" a las huérfanas (409-10). Las cantidades que maneja Benassar son infinitamente menores a la que ofrece Ysiana, entre los 500 y 1000 ducados (371-72), aunque podían llegar a convertirse en una verdadera "sangría" (248) al alcanzar los 45000. Domínguez Ortiz (1985a: 107-08) aporta cifras de algunas dotes de fines del siglo XVI y principios del XVII que llegan a superar los 60000 ducados de Ysiana. Van de los 66000 hasta los 200000 ducados en grandes linajes.

La inculpación de Ysiana a su padre si comete un desliz está conectado con el problema de la dote. No olvidemos que los casamientos debían ser concertados por los padres y a tiempo para evitar la deshonestidad y desvergüenza de sus hijas (Vigier, 1985). Ya es de sobra conocida la importancia que adquiere en el Grisel y Mirabella y la Celestina el olvido de esta obligación[26]. Pero, además, como decía Erasmo, el estado natural de la mujer era el matrimonio y constituía la forma por excelencia de adquirir el respeto social (Vigil, 1986, Mario, 1987 y Duby,

1987). Este autorretrato lastimoso de la doncella es, sin embargo, una verdad a medias. Su penuria económica no parece ser tanta. En el baile que se celebra en el colegio Ysiana sale "bestida [de] una cota de rraso carmesí la delantera de terciopelo blanco altibaxo, bordada de oro, cofia de oro con muchas joyas, syn gorra" (107). Maricinda considera que su compañera era la más gentil porque "demás de su hermosura, yva muy más rricamente y costosa" (108). Todavía hay otro hecho que pone en entredicho la declaración de la protagonista. Cuando visita a sus hermanas "dioles de sus joyas" (129). Respecto al problema del matrimonio podemos advertir que no existía oposición entre amor y boda. Pocas veces en la ficción sentimental se busca como un objetivo final, pero existen ejemplos (la Triste delevtación, el Arnalte y Lucenda, la Cuestión y Proceso). Ysiana no recibe ninguna propuesta, a pesar de que Cristerno llega a pensarlo cuando ella firma como "Vuestra servidora" (131).

2.7.6.3.-La ambigüedad del colegio sacro y la "roña de la libertad"

A las relaciones humanas turbias contribuye en gran medida la ambigüedad del alcázar. El narrador no acierta a describirlo, y da una y mil vueltas para explicarnos su función[27]. Las señoras aristocráticas, unas desheredadas y otras olvidadas o repudiadas, se entretienen con "placeres honestos", "y, como sy fuese colexio de letrados, al comer se ponía una proposición en qualquiera de las artes liberales para despertarles el yngenios y enpedirlos en cosas honestas" (73). Como tantos hombres de su tiempo, las damas de noble cuna estudian disciplinas liberales y practican el difícil arte del diálogo, origen de la propia escritura del Tratado notable. El texto recoge el protagonismo en círculos

literarios y académicos de la mujer culta en el Renacimiento- como la Divina y Giulia Gonzaga- que fueron objeto de burla por el "antifeminismo científico" de Huarte de San Juan. Pero este hecho no supuso una mejora cuantitiva del colectivo femenino, cercenado en sus posibilidades por una sociedad patriarcal y prejuiciosa (Silva, 1984 y Vigil, 208-61)[28].

El narrador resalta la excelencia de la educación en el alcázar, mas no logra tamizar la brutal causa de ingreso. La posesión de la cultura ha sido siempre un bien que afirma en el poder a los grupos minoritarios que la detentan[29]. Desde el Medievo la mujer fue considerada peligrosa para la estabilidad social. Todos los esfuerzos se encaminaron a que penetrara y asumiera la ideología dominante (infra, III, 2.3.1). El Renacimiento no es una época de bonanza para la mujer. En muchos aspectos hay una regresión respecto al período bajomedieval en que las féminas lograron romper algunas cadenas. En este momento de afirmación del estado monárquico-señorial y en medio de la recesión económica, la nobleza cierra filas y se perfila un sistema social donde no cabe la apertura. Se ofrecen modelos de perfectas mujeres para convencerlas de la bondad que entraña el desempeño de los papeles asignados. La vida recogida, casta y virtuosa era un ideal religioso y social de comportamiento doméstico femenino que sigue funcionando entre los círculos aristocráticos y humanísticos (Bataillon, 633-35). Las mujeres de la sentimental son siempre improductivas y ociosas, y sólo en contados casos se rebelan contra las normas impuestas. El Tratado notable recoge el modelo educativo de la aristocracia y patriciado urbano que trabajan codo con codo con los moralistas de la época para conservar el status quo[30]. Sus valores son básicamente

medievales, aunque barnizados de modernidad. Las damas no actúan como letradas ni exhiben su erudición, sólo rezan, cosen, tratan de amores y murmuran. Lo relevante es, sin embargo, que saben leer y escribir, causas, según Gaspar de Astete, de que "se les puede pegar roña de libertad" y responder a los billetes, como hace Ysiana (III, 2.3.3 y 2.4).

El alcázar, en cuanto microcosmos, merece algunas líneas. En esta suerte de convento no sólo existe una marcada segregación de los sexos. Hay unas relaciones jerárquicas y pautas sociales cortesanas que, sin duda, estufan a un buen creyente. La casa se asimila al funcionamiento de los conventos de la época. No pueden entrar personas ajenas sin un privilegio o permiso especial; las mujeres rara vez salen del recinto -autosuficiente al punto de tener botica-, y cuando lo hacen es para ir a confesarse o acompañadas de los padres; y existen las guardas y la clausura para el aislamiento del mundo exterior. Ya bien avanzado el texto el narrador nos cuenta que dos hermanas de Ysiana profesan según las reglas de Basilio:

> Parecía aquello un manera de profesión, y, acabado el año, se hazía tan gran rregocijo en la aprobación de la dama que la hazía como sy fuese dada en matrimonio a su ligítimo esposo. (103-04)

Ysiana también ingresará en la orden, pero sin el menor entusiasmo y cuando la intriga amorosa ha llegado a su fin, como en el caso de Lucenda. No olvidemos que en los conventos convivían las monjas con mujeres seglares y niñas que, a menudo, no podían volver a salir. El ambiente del convento es el de una corte con sus galanteos y sus fiestas. El compromiso religioso, por ejemplo, se cierra con un sarao donde se reúne la flor y nata de

la sociedad. Danzan y ostentan sus galas aunque, no sin cinismo, el narrador informa que comieron por separado hombres y mujeres. Pronto, sin embargo, las damas debaten sobre los más galanes y los que mejor danzaron en el festejo. No menos importantes son las prácticas celestinescas que señalan el arraigo de las costumbres cortesanas en los conventos. Es de sobra conocida la proliferación de devotos con los que se veían e intercambiaban billetes las monjas sin inquietudes religiosas. Esta costumbre también parecen afectar a las beatas y a algunas iluminadas de la época (Bataillon, 61-71 y 176-79). En la Triste deleytación la protagonista es encerrada en un convento, como la enamorada del Proceso, pero no cejan por ello en su empeño de continuar sus amores. Por todo ello no resulta extraña la copla que la Triste deleytación dedica a los religiosos: "En ste triunfo d´amores/ alivi, yo´s do la ffe,/ gran cantidat de Menores,/ no menos Preycadores/ y muchos de la Merçe,/Jeronimos, Beneditos,/ con gran plazer resolfar/ los gozos muy jnfinitos/ d´amor que stan enscritos/ en los deleytes d´amar" (194)[31]. Otro dato relevante es la estratificación social. Marcia recuerda a los parientes desamparados y pobres de las monjas de abolengo que les servían como criadas. Sin lugar a dudas, el Tratado notable se ofrece como un documento de indudable valor histórico. Arroja luz sobre los movimientos espirituales de la época que abonaron el terreno para las medidas de fuerza tomadas en Trento. Dos de ellas me interesan especialmente: las mujeres que profesaron constreñidas por sus familiares podían salir después de cinco años de reclusión, y se estableció la edad de dieciséis años para entrar en religión.

2.7.6.4.-Ysiana, una mujer desabrida y áspera

La protagonista nunca acepta plenamente el amor doliente y lacrimógeno que se le ofrece. Sus deseos eróticos parecen estar adormidados, y acepta a duras penas el ser requerida y recuestada por Cristerno. El castillo a tomar es Ysiana; frente a ella está el enamorado y todo su partido, a los que tiene engolosinados con servicios de lealtad y vasallaje y beneficios económicos. Anacleta "dixo a su hija Ysiana lo mucho que lo quería(a Cr) y a que quien a él hiziese todo el plazer que pudiese, supiesen que a ella se le hazían, y que así a ella se lo rrogava y mandava" (103). Pero, a pesar de las "ymportunaciones", nunca logran un compromiso abierto de la doncella con su amante. Cuando Todomira y Maricinda tratan de que acepte una cita con Cristerno, Ysiana se defiende tomando como excusa su honra: "Pero ¿qué tratamiento quereis que le haga que bueno sea que no sea en perjuicio de mi honra?. Porque sy es verle y hablarle, eso muchas vezes lo he hecho" (109). Maricinda neutraliza su miedo revelando que la honra es una virtud pública: "syn perjuicio alguno le podeis vos dar algún favor, que será que le veais con buen rrostro y en partes do ninguna sospecha se pueda tomar" (110). Ysiana acepta "no porque sea de mi boluntad, aunque tanpoco syn ella" (112), y se exime de culpabilidad responsabilizando a sus amigas. La escena de la capilla es reveladora de las actitudes de los amantes,

> Cristerno tomava muchas bezes las manos de su señora y se las vesaba y a tiempos, estando delante della, estava tan ageno de sy, mirándola que ella, que le mirava, no sabía qué dezir porque syn pestañear los estava un gran rrato, de lo qual quedava atónita de ver en él tales estremos y no dexava de conocer que fuerça de amor le constreñía a hazerlo, y conocía

estar muy señoreada dél y, aunque era una señora tan de sí, no dexaba de ynclinarse aver piedad dél. (112-13)[32]

Tanto en el Arnalte y Lucenda como en el Tratado notable no se acepta la responsabilidad del amor (III, 1.4.4). Ysiana le regala una sortija para que "do os halláredes tengais memoria de nosotras" (113). Con este pasaje quedan perfilados los caracteres de los personajes. El espaldarazo paterno y la asfixiante presión de las amigas legitiman el desarrollo de las relaciones, mas serán, al fin, un revulsivo para Ysiana. En sociología se habla de la costumbre, entendida como un modo colectivo de comportamiento preestablecido, y considerado como una pauta obligatoria de conducta de un grupo social. Las opiniones, creencias y usos morales de los protagonistas de Cardona no tienden a disentir, al menos formalmente. El protocolo social se sigue estrictamente; sin embargo, se produce el extrañamiento cuando los personajes desarrollan formas de actuar y sentir individuales. Un hecho clave para entender la fábula sentimental es que nadie habla claro, tal y como sucedía en los textos de Diego de San Pedro (infra, III, 1.4.4, 1.5.4, 2.1.2, 2.2.4 y 2.2.5). Cristerno actúa como un loco amador sentimental que no reconoce que su amor aventaja al interés por los negocios del César, y que no logra conectar con los deseos amorosos de Ysiana. La lozana y desenvuelta Todomira no clarifica a su amiga la índole del servicio de Cristerno cuando estuvo enferma, ni por qué quería verlo a escondidas. Ysiana se rebela contra sus padres. Mas no sabe canalizar este furor de modo práctico, y actúa con la misma arbitrariedad que Gradisa. En este mundo de máscaras el sueño se convierte en un medio privilegiado de expresar los problemas[33]. Cuando Cristerno "agenado de sy, llegó a tomar (de Ysiana allí)

las primicias del amor, que fue querer besarla la boca" (122), Ysiana se arrepiente de ser piadosa y se escuda convenciéndose que "todo lo pasado á sido sueño" (122).

La ficción sentimental explica las conductas de los personajes. La doncella es de las que, como dice Francisco de Osuna, "lee y oye libros de amores y caballería" (Citado por Vigil, 1986: 68). Parece haber interiorizado la aspereza de Gradisa y el desamor de Lucenda. Todomira afirma que Cristerno es de ese de tipo de amante que se crece en la desgracia ya que "con nosotras tiene buena conversación, y venida ella, luego se pone más triste que la noche y (enmude) enmudeze" (126). Ysiana coquetea con el sufrimiento del amante, y concluye que eso es un síntoma de su aborrecimiento. La protagonista, al igual que Gradisa, Belisena o la enamorada del Proceso, es consciente de lo ridículo y extemporáneo de la normativa cortés con que se la pretende conquistar, aunque sus patrones culturales son idénticos a los del enamorado (infra, 2.8.10 y 2.8.11.2; III, 1.4.5, 2.2.6 y 2.2.7). Esta incredulidad y actitud crítica no sólo ridiculizan las acciones de Cristerno, sino su propia postura como dama inalcanzable y desabrida.

La acidez de Ysiana se explica por la situación social. Su carácter viene determinado por el resentimiento hacia sus padres a los que culpabiliza de su suerte aciaga. Las señoras critican, a menudo, su actitud. Todomira le comunica a Cristerno que "aunque por mill partes está en ella toda la nobleza y bien del mundo, en alguna manera es desabrida" (124). Efectivamente, Ysiana es despierta, aunque en ningún caso se puede afirmar que tenga un "espíritu angélico" ni "subido entendimiento" (79), orígenes del enamoramiento de Cristerno. Antes de partir a la

Ynsula Cerrada regala una sortija al enamorado, un símbolo de unión. Su actitud cambia al enterarse de "las visitas tan continuas que a Todomira fazía y los grandes ofrecimientos que le abía hecho" (129). Ysiana

> rrecibió alguna pena, más por pensar que Cristerno ubiese tratado de amores con ella fingidamente que por el daño que a ella se le podía seguir; antes dezía que, de verdad, por verse quitada de sus ymportunidades y pagarle algo de lo que le parecía dever, si ella pensase que Cristerno a otra muger amase, le sería buena ayudadora. (129-30)

Estas afirmaciones se ven desmentidas enseguida (infra, III, 2.3..2). Empieza por cambiar "la buena boluntad" (130) que tenía a Todomira y, al mismo tiempo, escribe a Cristerno diciéndose que "eran poquedades y que al propósito que él lo hazía era muy bueno, pues sabía lo que devía a Todomira" (130). El despecho mueve a la protagonista, como antes a Ginebra y Oriana. Cose ropa blanca para el enamorado, y decide escribirle firmando como "Vuestra servidora" (131). Los actos que realiza son incoherentes, e impiden el avance del proceso amoroso en el momento en que Cristerno piensa casar con ella. No tenemos más que ver cómo reacciona después por el beso del enamorado en el huerto: "pensó salir fuera de seso, y por mucho que trabajaron aquellas señoras de la aplacar, jamás pudieron acabar con ella que perdonase a Cristerno" (136). Regresamos al punto inicial. Cuando lo ve de nuevo habla generalmente, "y fuera de toda su boluntad, a los que mostrava, le dio las manos para que se las besase" (139). Ysiana no ha olvidado lo ocurrido con Todomira, y busca la excusa para zafarse de sus amores. Demuestra una conducta malsana que ni siquiera el narrador puede justificar. No se explica cómo si

estaba buscando en la celda de Todomira "una llave de un porta-cartas", encuentra la carta de Cristerno "debaxo de las almoha-das" (142). Ysiana se queda "atónita" y, una vez más, "pensó salir de su seso" (142). Desde el resentimiento y ofuscación escribe una carta envenedada en que lo acusa de ingratitud "porque a los ynocentes se aparece la Virgen María" (144). Niega ahora su amor: "no se syentan a mi mesa señores algunos para que desmigajen el pan de mi amor" (143). A partir de este momento todos los personajes fingen y mienten con descaro. Ysiana dice a Cristerno que Todomira "no rresponde por no sé qué ocupación dize que tiene" (143). El narrador añade: "luego que Ysiana tubo escrita la carta, ella mesma, sin dar parte a nayde de aquellas señoras, llamó a Pancracio" (144). La protagonista adopta una postura radical: "estava tan apasionada de Cristerno que todo el amor que parecía de antes tenerle, se conbertió en odio" (147). Las súplicas de Pancracio le arrancan una carta contra su voluntad. De nuevo miente; niega que su carta fuera dañosa y remite a las palabras dichas por Boemia a Marco Antonio. En la frase que añade a la carta de la nueva intermediaria, Florismena, recorfirma su actitud: "Por no ser contra lo que vos mandays y quereis dexo de escriviros, junto con mi mala desposición" (155). Ya se traza el final porque "determinó de descargarse de aquella carga, que era escrivir a Cristerno" (164). Mientras expurga la ropa, informa al enamorado que se mete a monja. Es una huida hacia adelante, como la de Lucenda, cuando la relación sentimen-tal se ha acabado. Ante los temores de Cristerno de que se recluyera en Segovia, Ysiana afirmó que "en todo seré obediente a mis padres, pero en eso que dezís no lo seré porque por cosa deste syglo no dexaría la conversación destas señoras" (127). Sin

embargo, los lazos de amistad han ido deteriorándose y aparecen desquebrajados en el desenlace. La extraña cita en San Floriano y el ofrecimiento de Todomira son dos buenas muestras.

2.7.6.5.-"Señor, la muger que me diste..."

Cristerno conoce las reglas del amor cortés, a pesar de que en su primera epístola declara que no existen. Pronto se dispone a cumplirlas. En esta exigente religión asume el papel de un feligrés obediente. Su naturaleza enfermiza y doliente, como la del Cristo medieval, saltan a la vista desde el inicio del texto (infra, 2.8.11.4.1 y 2.2.5; III, 2.3.3). Cuando recibe la primera epístola de Ysiana, por las dudas se mete en la cama. Al final, cae enfermo de calenturas, uno de los males de la aegritudo amoris[34]. Carlos Estense informa que "jamás lo veya alegre, y syempre pensativo y deseoso de soledad" (85). Sabe que de nada valen los consejos para el empozoñado de amor, y se vale de la mentira para consolarlo. Le dice que Ysiana es comedida y no tan áspera como declara él, "y en algún tiempo pagaros [ha] en algo lo mucho que la deseais servir" (88). La rauda recuperación del enamorado también es tópica en la ficción sentimental. Se puso a preparar todo para la campaña de Africa "porque, como su dolencia fuese la causa de amores, lo[s] semejantes presto adolecen y con qualquiera cosa de consuelo conbalezen" (88).

Cristerno despliega el abanico de creencias cortesanas de su grupo social, pero con una extremosidad que contribuye a su perdición final. Siguiendo el magisterio de Carlos el temerario y la caballería franco-borgoñona, expone su vida en el amor y en la guerra. Este "cierto gusto por la aventura, una casi complacencia en el riesgo" (Chabod, 29) aplica la personalidad de Cristerno[35]. El protagonista tranquiliza su conciencia diciéndose que "ni por

el amar a Ysiana dexaría los negocios del César" (82), ya que sería juzgado por "pusilánime y tornado otro Sardanápalo" (82). Carlos, con su mente burocrática y racional, pretende hacerlo entrar en razón. Le recuerda sus servicios al imperio, bajo la promesa de Carlos de restaurarle su estado, y la renta que percibía de Milán: 25000 ducados por año. Tras Provenza, le aconseja que reclame la devolución de su estado. Mas Cristerno "teniendo más rrespeto a yr a besar las manos (y) de su señora y verla, difería quanto podía esto" (121). Sólo una vez y a destiempo parece decidirse a pedirlo. No sabe descifrar el sutil mensaje de Ysiana y se considera "el más ufano hombre del mundo" (132-33), hasta el punto de que "no deseava tanto la rrestauración de su estado por lo que a él le tocava quanto por poder dél hazer señora a quien lo era de su corazón" (132). El enamorado nunca afronta su futuro. Subordina su papel de rey de romanos a su papel de amador y obediente seguidor de Carlos. Cristerno, como Euríalo, es uno de esos nobles guerreros que actualiza "su vinculación feudal al Emperador a través de la colaboración en unas empresas de indudable categoría épica y heroica" (Jover, 67-68). Y, como el personaje de Piccolomini, teme por su reputación y honor. Piensa que puede ser acusado de pusilánime por el afeminamiento que provoca el amor. Esta flojera anímica es síntoma de su pasión y, al mismo tiempo, causa de su incapacidad para llevar a buen término su empresa. En la capilla estuvo "fuera de sí" gran rato, "incó las rrodillas ante su señora y, derramando muchas lágrimas que hilo a hilo le yvan por su rrostro, le pidyó las manos" (111). No logra controlar la situación y conquistar a su señora. De nuevo, la ironía aparece como vía de escape. Se congratula con Adán cuando dijo, "Señor que muger me

diste..." (137). Al igual que los héroes caballerescos, trata de hacer compatibles la realidad histórica y el amor. Cristerno pide siempre licencia para marchar a la guerra, y su punto de llegada y salida es Mitilena. Pero sólo a duras penas en el ámbito privado y cerrado del alcázar puede desarrollarse un amor como el de los antiguos.

En cada encuentro Cristerno manifiesta una falta de tino que obedece a la preceptiva de las leyes enamoradas y la aegritudo amoris (supra, 2.1.6.1; infra, III, 2.2.5, 2.2.7, 2.3.2 y 2.3.3). Es bien sabido que los psicólogos de la época afirmaban que el equilibrio de los humores (melancolía-tierra, sangre-aire, fuego-bilis y flema-agua) era un signo de mediocridad. Huarte de San Juan afirma que la desproporción es la clave del "subido ingenio" y la sabiduría[36]. Estas ideas están sustentadas por obras tan importantes como el Elogio de la locura (1509) de Erasmo y los Comentarios de Ficino. Tal y como se recoge en Montemayor, Cardona entiende el amor como una fuerza irracional que dignifica la condición humana y es, al mismo tiempo, contraseña del espíritu noble.

El amor instantáneo y loco mueve todo su ser a un insaciable deseo de poseer el objeto amoroso. Es el amor honesto y deleitable de filiaciación feudal-cortesana que encuentra su estímulo en la negativa de la dama. Lo encontramos en la fiesta donde, como dice el narrador, "Dançó syn turbarse, que no fue poco" (107). El exceso de celo caracteriza su tarea como amante. Cristerno, al igual que Ysiana en su monólogo, parece despertar de un sueño tras su desvanecimiento en la capilla[37]. Manifiesta su ciego entendimiento cuando se inclina a besar los pies de Ysiana al punto que "ella le dio la mano diziéndole: "No es menester tanta

humildad ni quiero que la tengais"" (113). Cristerno desarrolla todos los hitos de servicio y culto de fe a la dama (cf. Celestina, I: 86 y Tratado incompleto). Se anula ante Ysiana y muestra signos de sufrimiento, aunque sin lograr despertar su amor. El narrador cuenta que al preguntarle Ysiana sobre el César, "estava tan ageno de sy que rrespuesta no sabía dar ni rrespondía cosa a propósito, antes llorando y sollozando la suplicava (a su señora) se doliese dél" (122)[38]. Pero su amor tiene un fuerte sabor erótico que de continuo habrá de reprimir, incluso tras doce años de servicio. En la huerta pretende besar a su amada. Cristerno califica su acción como un "descuido" "porque alcé mis ojos más de lo que su ecelencia era servida" (123). Ysiana, siempre desmesurada, lo acusa de lujurioso al compararlo con David. Cristerno le promete volver a su "primer estado de ynocencia" (123) y confirma que la señora guía su sensualidad. Pero, finalmente, un beso robado será la causa de la ruptura. Tres días estuvo Ysiana en la cama con calenturas y las señoras no lograron mitigar su ira.

La historia sentimental y militar redundan sobre la idea de fatalidad del ser humano. En este mundo enrevesado se entiende mejor la necesidad de sacrificio final de los protagonistas. La fábula redunda sobre la idea de la fragilidad humana y la falta de asidero a la realidad de los personajes cuando se enfrentan a la vida con ideales caducos. La ambigüedad de Ysiana se entiende así mucho mejor. Es un personaje desasosegado por su situación personal e incapaz de modificar su destino cuando se le presenta la ocasión. En vez de dirigir su hostilidad hacia sus padres ejerce la fuerza sobre "un inferior". Cristerno dice lastimeramente: "que sólo bastava el sentir que le quería vuestra ecelen-

cia hechar del mundo para salirse dél" (146). El género sentimental exige el desarrollo de un amor radical que sólo triunfa sobre la muerte y nunca sobre los obstáculos de fortuna. Esto es lo que nos ofrece el Tratado notable. Cuando se acerca el final, la ventura va ganando terreno a medida que el hombre no puede calibrar las consecuencias de sus actos y la muerte se convierte en un don divino que lo saca del mar tormentoso de la vida (151).

2.7.6.6.-Teoría del amor e idolatría

Cristerno es un servidor sin suerte que engarza con otros protagonistas sentimentales, Arnalte, Leriano, Grimalte o Flamiano, aherrojados por un amor malsano y ennoblecedor (infra, III, 2.3.2 y 2.3.3)[39]. Todo el texto corrobora el propósito del autor "abstracto" de narrar unos amores extraordinarios. La expresión de la pasión adquiere ciertos toques celestinescos y ovidianos y se acentúan sus caracteres trágicos y sacrílegos. La hipérbole sacroprofana aumenta a medida que la relación va a la deriva y se convierte en expresión máxima del conflicto entre Medievo y Edad Moderna (Lida, 1977e y Gerli, 1980 y 1981a). Esta sociedad estaba familiarizada con la superchería atávica del cristianismo. Así Cristerno le regala a su amada una reliquia egipcia que cura los males del corazón. Al mismo tiempo, el plano religioso y amoroso se fusionan desde el prólogo del autor, pero será objeto de mofa de Ysiana y las señoras del alcázar. El "espíritu antropocéntrico" y la "crisis de creencia y ortodoxia cristianas" quedan plenamente plasmadas (Gerli, 1980: 318). Como en el Sermón y la defensa de las mujeres de Leriano, el autor "implícito" subraya en el exordio que ama y sirve mejor a dios "el que ha tratado de amores que el libre, porque cosa cierta es

que el que ama está transportado y convertido en aquella cosa que ama". Por amar hacen oración y limosna: "las dos cosas (cosas) más principales que al honbre llevan al cielo" (66). Como estos limosneros, nuestro amante anda en iglesias y monasterios en busca de su bien. Y, a menudo, emplea símiles religiosos para pedir correspondencia. Un ejemplo es cuando solicita de la señora la merced de la cananea a Cristo -Mt. 15, 21-28 y Mc. 7, 26-. Hay que matizar, sin embargo, estas afirmaciones. En una de sus últimas cartas a Ysiana se queja de que si hubiera dedicado sus servicios a Dios y no a la señora ya estaría en la gloria (151-52). Cuando va a rezar a San Floriano, el narrador comenta: "determinó de se yr a encomendar a nuestro Señor que endereçase sus cosas con Ysiana como fuese su servicio, porque Cristerno (creya)* tenía por cierto que especial servicio le hazía en servir a Ysiana" (155). Estas palabras quedan desmentidas inmediatamente. En realidad, busca una vía para sus amores; Maricinda le da la "osadía" para visitar a su señora con la excusa de llevarle las silvestrinas. Cristerno toma caracteres de los devotos macilentos de las monjas. Téngase en cuenta la poca importancia que le concede a los votos religiosos de la señora, y cómo en su carta de despedida le aconseja que sea más grata para otro amador. Hay una connivencia clara entre claustro y amor, puesta de manifiesto desde Fernando de la Torre (supra, I, 1.4.2.1). En la última visita al colegio sacro Cristerno trata de contrarrestrar las acusaciones de su amada. Hace un pliego de descargo, y desarrolla su idea sobre el amor sentimental imbuido de caracteres stilnovistas y neoplatónicos. Alude a la "donna angelicata" y la teoría de los espíritus vitales para expresar la pasión[40]. El amor es un bien que ocasiona un proceso de perfec-

ción interno que conduce al cielo. Es el amor como beatificación que hallamos en numerosas obras sentimentales y en autores renacentistas como Bembo, Boscán y Garcilaso. El enamorado vive porque la amada ha introducido un espíritu en su cuerpo para cuidarlo. Anima y cuerpo se compromenten en el servicio amoroso, y buscan por igual el premio y la bienaventuranza. Maricinda expresa su deseo de no entrar en teologías, y le pide que cuente el desabrimiento que tiene de él Ysiana. El enamorado se defiende de las tres acusaciones de su amada: haberla amado fingidamente, tener a su persona aborrecida y haber servido en otra parte. Las señoras burlan de la razón que da Cristerno para anular la acusación de infidelidad: "digo, señora, que si a los ynocentes se les aparece la Virgen María, que de cierto creo avérsele aparecido a mi señora" (160). En carta a Ysiana advierte que "he cumplido con lo que manda Christo en su Ebangelio" (152) al demostrar su inocencia ante ella y las señoras. Sólo le resta publicar en la Iglesia su crueldad, cosa que cumple, en realidad, con su muerte. Los desatinos del enamorado van en aumento. Equipara a su señora con la Virgen y la considera "una santa del cielo" (161) que es capaz de otorgar la gracia de la salvación (cf. Celestina, I: 86 y 93). Afirma que "la amo y adoro por fe" (160), y que "jamás me acuesto ni levanto sin encomendar mi ánima a mi señora" (161). Al reino de Dios, como al de Ysiana, se accede por la fe y la conversión interior. Florismena se marcha para no seguir escuchando lo que Maricinda califica como "eregía".

Cuando todo está perdido, Cristerno determina seguir hasta el infierno a su enamorada si no lo salva misericordia. El fetichismo es el umbral que conduce a la muerte sacrílega del enamorado:

"tomada la carta con tanto acatamiento como si Ysiana, su señora, allí estubiera, se yncó de rodillas dando gracias a Dios" (165). Comienza a bendecir a su señora como "fuente de misericordia que en tiempo de tan gran tormento como mi ánima sentía, quiso enbiar bonanza" (165). Y aun más: "dezía que no menor fue la misericordia que su señora con él avía usado que la que Dios con el mundo avía hecho" (165). Pero la contracara femenina también está presente. La imagen de Ysiana se torna diabólica, como sucede con las señoras de la Cárcel y la Quexa y aviso. En una de sus últimas cartas Cristerno no pide vida

> porque sé que sería para usar conmigo lo que los demonios hazen con las ánimas que tiene devajo de su ynmperio, que después de despedaçadas las tornan a juntar para de nuebo exercitar en ellas sus crueldades. (146)

Esta referencia de larga tradición literaria me recuerda el castigo reservado al padre en la Triste delevtación. Este "segundo Nero" es despedazado, y "su carne enpues creçe,/ y creçida, semermeçe" (180).

2.7.6.7.-Las terçerías: el manoseo de las relaciones humanas

Cristerno es caracterizado como un hombre de experiencia (109), recto y de buen espíritu, además de un ejemplar amador. Pero considero que este retrato constituye un estereotipo sobrepuesto al verdadero perfil del personaje. El fracaso en su aventura se debe en gran medida al carácter vidrioso del protagonista y de los personajes que lo rodean. Cristerno conoce las vías para lograr su amor. Las pláticas y epístolas, ahora también extendidas a las amigas de la señora, se acompañan con un esmerado servicio a los deudos y las compañeras de Ysiana. Tras unos

supuestos ocho años de servicio -de 1532 a 1536-, la relación permanece inamovible. Sin embargo, Cristerno ha logrado ser bienquisto por los padres y por las señoras, incluso por la áspera Anastasia. Este ahínco en hacerse confederado será el desencadenante de la tragedia[41]. Tras el primer intercambio epistolar, Cristerno "suplicó a Todomira le ablase que le diese audencia de poderle besar las manos" (107). Ya tiene una "buena medianera" porque "era muy gran señora de Cristerno" (82). La vemos sentada en medio de los amantes en la capilla, y dándoles cierta privacidad al ponerse a labrar una malla de oro. A la buena marcha de sus amores contribuyen el resto de las señoras. Maricinda echa el bastón como fiadora de Cristerno (lo mismo sucede en Cárcel, 117), lo incita a besar a la señora, y propicia el último encuentro en el convento. Sus colaboradoras son diligentes, y tras ellas se escuda Cristerno para evitar su responsabilidad. El enamorado menciona su propio deseo y el aparejo del lugar para justificar su beso a Ysiana. Pero considera que la verdadera culpable es Maricinda, y le insta a restaurar las relaciones. A medida que la ruptura sentimental se acerca, las epístolas a las mensajeras y las mentiras se multiplican. Ylisenda le dice "que Todomira tenía deseo de hablarle en San Floriano algunas cosas con que su corazón descansase" (139). Cristerno aguarda dos días sin resultados. Se va a Ratisbona, y desde allí envía dos cartas con su escudero: una para Ysiana y otra para Todomira, pero avisándole que las entregue en persona. No es para menos. Cuando Ysiana encuentra la epístola sabemos que la letra y el nombre son falsos, y, además, se menciona una oscura cita a solas en casa de la hermana de Todomira. La perdición de Cristerno se asienta en sucesivos malentendidos que

tienen su origen en unas relaciones humanas ambiguas. El protagonista, como varios héroes sentimentales y caballerescos -Amadís, Ardanlier, Tirant, Curial-, comete varios errores[42]. Pueden subrayarse dos de ellos: su exceso de celo en el servicio amoroso, y el aprovechamiento de los deseos que despierta entre las mujeres. El problema más grave surge cuando entra ciegamente en el peligroso juego de conquistas y no se le da la posibilidad de subsanar la falta con el retiro del mundo (cf. Amadís de Gaula).

La falta de sinceridad para sí mismos y frente a los otros es el rasgo que unifica a todos los personajes del Tratado notable. Cuando Pancracio entrega incorrectamente las cartas se desembaraza de las inquisiciones de su señor con una mentira. Al llegar a Mitilena, Todomira estaba acostada, pero no "doliente" como le declara a Cristerno. Éste lo acusa del error: "¡Ay, Pancracio, que tú as seydo causa de mi muerte, y aquélla serme ya gran bien sy viniese!" (144). Pancracio adquiere un nuevo protagonismo: es el instrumento con el que su señor tienta a la Fortuna. Mas sólo logra arrancarle a Ysiana una carta llena de acíbar. Toma una nueva tercera: Florismena, para que interceda como los santos ante Dios por un pecado que no cometió. Cristerno no olvida la coerción. Le indica que "trabaje con todas sus fuerças, pues sabe que, perdiéndome, pierde vuestra señoría un gran servidor" (145). Ningún personaje trata de deshacer el equívoco y las hipocresías van en aumento. Florismena escribe una carta donde, al mismo tiempo, se ofrece a Cristerno para darle descanso y critica a Ysiana: "ya podrá ser que su mala condición se conbierta en buena y se le pague algo de la vuestra" (149). Pancracio vuelve a mentir sobre la actitud de Ysiana para dar alguna alegría a su

señor: "le dezía que estava muy alegre y que le preguntava de sus cosas y cómo le yva con el César y si avía manera de que se procurase la rrestauración de su estado" (149). No menos interesada es la conducta de Cristerno con respecto a Florismena. Se ríe con ganas del consejo de esta señora: "parecíale a Cristerno que los tales amores (que) debyan de ser como la vergüenza del frayle, que quando quiere la mete en la manga y quando se le antoja la pone en la frente" (150). Pero postpone su "trayción a la fe", y le escribe porque "era la guarda mayor de aquel colegio y que era justo tenerla grata y servirla porque venir a manos de Anastasia sería muy peor" (152-53). Este suceso lo relatará Cristerno a Marcinda aprovechando que Florismena se ha ido de la reunión. El enamorado le dice: "¿queréis oyr una cosa de que rriays mucho, pues yo, con mis trabajos, no pude menos de hazerlo?" (162). Critica el ofrecimiento de Florismena: "las personas que tales consejos dan, que jamás supieron qué cosa es amar, o que el amor que yo tengo a mi señora deve de estar prendido con algún alfiler, y engáñánse de verdad, que está cosido con mis entrañas" (162). La última intermediaria es Maricinda que "quedó abobada de ver el amor que Cristerno a Ysiana" (163), y dará testimonio de la fe del amador.

2.7.6.8.-Muerte sacrílega y fantasía

El dolor y decaimiento físico se ceban en Cristerno a medida que se aleja de Ysiana. El modelo a imitar ahora no es el de Amadís, sino el de Leriano (infra, 2.2.5, 2.3.3 y 2.3.5)[43]. En Cerdeña "cayóle tan gran tristeza que mayor en hombre no podía ser, y fue tal que se le quitó el comer y el dormir y se tornó ético" (166). Como Leriano, Flamiano, y después Lucíndaro se deja morir en la misma fe en que vivió. Tras tres meses con calentu-

ras, agoniza en el otoño de 1544. Manda ser enterrado en la iglesia de San Hipólito, y ordena su conciencia. El testamento que realiza presenta una claúsula novedosa. El sentimiento de amor se entrevera más que nunca de un deseo de venganza que no se había llegado a cumplir en ningún texto sentimental. Cristerno inflige un castigo postmortem a su amada: Ysiana deberá llevar su alma suspensa en tanto que viviera. El delirio sacralizador de los últimos momentos se materializa en los sucesivos actos rituales del moribundo, estructurados según las horas canónicas (cf. Mt, 27, 32-50; Mc, 15, 21-32 y Lc 23, 39-46)[44]. Ysiana se transforma en una suerte de dios. Cristerno mandó traer el portacartas, y "sacó dél todas las cartas que de su señora tenía y, con lágrimas, en un plato de plato las quemó, y cogió los polvos de ellas y tomó un baso con agua de azaar y hechólas en él y beviólos" (167)[45]. Reza sus oraciones ante un retrato de Ysiana a la hora prima -cf. el pasaje de la Triste delevtación donde el enamorado se consuela con un retrato parlante y su "testamento de amor"-. Se le quitó el habla hasta la hora tercia, aunque permanecía con los ojos abiertos. Maricinda se convierte ahora en la fuente de información. Testifica que, por la mediación de Macías, Cupido y Venus le concedieron el deseo de que su alma "estubiese aposentada en los Campos Elíseos, y que después de muerta asta el día del juicio la tubiese a cuestas sobre sí, como a causadora de su muerte" (168). De nuevo, se le quitó el habla hasta la hora sexta, "en el qual tiempo se [e]clipsó el Sol de doze parte las honze. A esta hora Cristerno dio una gran voz, diziendo:"´Ysiana, en tus manos me encomiendo´. Y entonces rrendió el espíritu" (169). El protagonista se convierte en una representación exacta del Cristo sufriente.

Como en la Estoria de Rodríguez del Padrón y la Cárcel, se nos relata el dolor del mensajero en su última embajada. Y pronto sobreviene la muerte de Ysiana. Tras dos días de desfallecimiento, vuelve en sí, mas "siempre que vibió, vibió muy triste, porque de verdad (se di) dezía que el ánima de Cristerno traya sobre sus hombros. Y, como culpada de muerte, y tarde arrepentida, a poco tiempo acabó su vida" (169). En todos los textos sentimentales la mujer es acusada de ser la responsable del nefando amor, y causa no pocas polémicas. Pero nunca se consuma un castigo similar al que expone el narrador del Tratado notable:

> Dizen algunas personas que an bisto en la torre del omenage del alcázar de Mitilena muchas veces a Ysiana trayendo el ánima de Cristerno sobre sí. Cosa es que podría permitir Dios acaeciese par que a ella fuese pago de su yngratitud y a otras de escamiento.(169)[46]

El narrador pasa de la actitud comprensiva hacia los personajes de la fábula a la condena explícita de Ysiana para advertencia de las "moçalvillas"[47]. Hay una gran diversidad de castigos por ingratitud. Euríalo veía en sueños a su señora hasta que el César le dio una virgen de alto linaje y no poco dinero. Flores lo condena a la expiación hasta el fin de sus días: Fiometa se le aparece en terribles visiones. También Torrellas es despedazado con rabia por las damas de la corte, y Laureola ha de defenderse de la acusación de impiedad en la obra de Núñez y se perfila su muerte próxima. Incluso el Comendador enjuicia a la áspera dama y la hace sufrir el desamor perpetuo. Como colofón basten las penas ejemplares en el infierno de los enamorados de la Triste deleytación, en especial, la de las dos doncellas, una de ellas "trayendo al diestro llado/ vn spiritu jnmundo", y el caballero, todos

condenados a perseguirse hasta el final de los tiempos (144-54).

Este final cruel y mixtificador resulta del todo anacrónico con el mundo vital, móvil y chispeante que describe el relato. Pero, sobre todo, contrasta con la reiterada pretensión de verosimilitud que busca el autor "implícito". Sin embargo, el Tratado notable cumple dos premisas básicas del género sentimental: todo amor extraordinario se solidifica por el sacrificio cruento y blasfemo -es el encanto del folletín, pero sin hacer ninguna concesión al lector con un "happy end"- y la responsabilidad culposa de la mujer.

2.7.6.9.-La relación para que "tengais todas palacio con sus travajos"

La imbricación entre la historia y el público está mediatizada por los juicios del narrador y del autor del prólogo. Como la anónima Cuestión y el Veneris, el texto es la respuesta a una cuestión presentada en casa de Dª Potenciana de Moncada. El narrador clarifica que

> deve ser quistión que la señora marquesa aya movido al comer, com su ecelenica siempre tiene costumbre de tratar a[l]gún argumento de filosofía o theología, como en su mesa se tiene siempre de costumbre, y que hubiese venido acaso a tratar del amar verdaderamente algún gentilhombre a la dama que amase. (67)

Estas pláticas nos introducen en el ambiente cultural de la época, pero son actividades que ya están registradas desde el siglo anterior (cf. Roig, Libre de les dones, o spill). Estas "cortes de amor" y reuniones literarias están bien registradas en el Il Cortigiano de Castiglione, y recordemos que en Valencia adquieren un especial protagonismo (Sirera, 1986, Oleza, 1986 y

Berger, 307-25).

En el texto aparecen al desnudo algunas inquietudes aristocráticas de la época: el aparato político-militar imperial abocado a las soluciones de fuerza, el avance turco, el abandono de las doncellas y señoras, y la filosofía del amor conectada con la disputa entre antiguos y modernos. El Tratado notable se escribe para sacar de su error a Doña Potenciana de Moncada. Pertenece a esa parte social de la nobleza que descree de la pervivencia de los amores antiguos en un mundo de relaciones humanas interesadas, tal vez, como la propia Ysiana[48]. Al igual que Gradisa, considera que los hombres se resfrían una vez logrado el galardón, y otros abandonan si no consiguen un provecho inmediato. Pero tales temores y juicios no son novedosos. Marcan la filosofía del amor de todo el género sentimental y están magistralmente expuestos en la Triste deleytación, el Grisel y Mirabella, Grimalte y Gradisa y Proceso. Cardona escribe el Tratado notable a manera de exemplum del que se deduce una generalización. Se propone contar una historia real que supere a las del mundo legendario de la imaginación y la literatura, y dar aviso a las mujeres para que escarmienten con el fin de Ysiana. El autor "implícito", como Cristerno y los héroes sentimentales, distingue siempre entre los que sienten los "fríos yerros del amor", partido al que pertenece él mismo, y los libres del amor. Aunque les aconseja que nunca prueben pasión tan destructora, no deja de alabar el amor como vía de sufrimiento que conduce a la divinidad.

Durante la fábula el narrador incorpora ficticiamente al lector, un lector activo e histórico que habrá de averiguar los nombres en clave y enjuiciar el relato. Ambas operaciones están

mediadas por las damas del alcázar, verdaderas instancias receptivas del relato que participan, evalúan, a manera de "yglesia", y ríen con la historia sentimental. La relación amorosa sirve, al igual que la Historia de Piccolomini, el Arnalte y Lucenda, la Cárcel o el Grimalte y Gradisa, como chiste de corte o burla risueña (infra, 1.4 y 2.4). Sus lectores virtuales se identifican con las damas, prestas a jugar con los dobles sentidos y la agudeza de la palabra[49]. Estamos ante un público eminentemente femenino y con una alta competencia en los usos cortesanos. La cultura libresca, parangonable a la que se demuestra en la Fiammetta, la Triste deleytación o la Cárcel, salta de continuo. Maricinda "dezía que jamás avía bisto ni leydo persona que tan constantemente amase" (163). El tono lúdico lo impone la supervivencia precaria de la religio amoris y la actitud agria de Ysiana. Ante el comento irónico de Cristerno sobre la inocencia de su señora y la aparición de la Virgen, "mucho rrieron aquellas dos señoras desto que Cristerno dixo y mucho gusto les dio" (161). Sus desatinos hacen que Florismena intervenga en una conversación porque no "quiero que a costa de Cristerno tengais todas palacio con sus travajos" (126). Sin duda es lo que tanto temía y buscaba el autor de la Cárcel.

2.7.7.-Algunas hipótesis sobre lugares y personajes

La obra se presenta como un relato en clave. Al inicio del texto se encuentra un listado de nombres y lugares geográficos reales que se literaturizan en la fábula. Pero, como en la Cuestión, el narrador aporta durante el desarrollo de la historia datos reales que se van entremezclando con los fingidos. Esta práctica era usual en la época y afectaba a obras tan dispares como el Cortegiano y Diálogo de la lengua. El problema, sin

embargo, se le presenta al investigador que pretenda clarificar esta tupida red de relaciones sociales. En un primer acercamiento los gazapos parecen ser numerosos. El texto sitúa a sus personajes en una órbita geográfica exótica, influida probablemente por los libros de caballerías del llamado "ciclo greco-asiático" y el problema turco que se cernía sobre Europa. Es el espacio de los de los pueblos eslavos, "soumis à la pression sucessive de l'Asie et de l'Occident" (Portal, 1965: 16). El narrador, sin embargo, dice que los lugares y personajes reales pertenecen al triángulo formado por Medina-Valladolid-Segovia. Me resulta poco creíble esta propuesta porque el autor demuestra que sólo le interesa la política internacional de Carlos V y, aun más, que es del todo ajeno al sentir de la Castilla mesetaria. Las noticias y detalles que aporta me hacen pensar que su ámbito real no es otro que el de la Italia meridional. Como en el caso de la Cuestión, andamos por tierras napolitanas y con personajes insertos en la política italiana del imperio. Esta hipótesis queda avalada por la biografía de Juan de Cardona. Se autodeclara italiano en el texto, y su mentalidad, sin ninguna duda, coincide con la de esos "militares y funcionarios enviados a Italia" que "antes que los políticos del lejano centro, advertían la importancia de su obra [la de Carlos V] y propugnaban la política de conquista" (Chabod, 122). Otro dato que reconfirma mi postura es la identidad de los personajes, la mayor parte de ellos hispano-italianos o vinculados con los "negocios del César" en Europa. No menos interesante es ver cómo reelabora la realidad el autor. Tomasina, según el escritor "abstracto", es el nombre verdadero de Todomira, pero todo indica que la mujer real no es otra que María de Monferrato (Fernández Jiménez, 1982a: 73n).

Aunque no he llegado a nada concluyente, he realizado algunas indagaciones que pueden ir abriendo algunos cauces de investigación. La fábula histórica arranca con el ataque turco a Hungría. En esta época "surgieron graves amenazas políticas para las tradiciones e integridad de los reinos orientales de Europa" (Elton, 149). A la muerte de Luis, Hungría se convirtió "en un típico país fronterizo, en la frontera que separaba a Asia de Europa" (Elton, 114-60. Cita p. 149). El territorio estaba "en manos de la gran aristocracia y del numeroso cuerpo de la pequeña nobleza o aristocracia terrateniente, cuya riqueza variaba mucho, pero cuyos miembros tenían todos independencia e influencias políticas" (Chudoba, 1963: 150)[50]. Mientras tanto, se generalizó la servidumbre y el latifundismo para proveer a la creciente población occidental de cereales. El narrador cuenta que Matilda, princesa de Carintia, fue la persona más agraviada por las incursiones turcas en Polonia, Austria y las tierras comarcales de Hungría -Moravia, Esclesia, Carintia y casi toda la Dalmacia-. Perdió su estado por obra del capitán turco Yusuf Aben Aazar, y huyó con las nobles de Hungría a Mitilena. En su semblante biográfico se la relaciona con Casimiro de Polonia, probablemente, Casimiro V Jagellón (1427-1492), casado con Isabel de Austria (1437-1505), hija de Alberto II, rey de romanos. Hallamos a uno de sus hijos en la fiesta conventual del Tratado notable, Segismundo I Jagellón el Viejo (1467-1548), esposo de Bona Sforza, la esquiva protagonista de la Cuestión. Matilde fue un nombre común entre las vírgenes y abadesas germanas medievales. Recuerda a una reina piadosa: Hedwige de Anjou (1370-99), y, sobre todo, a un personaje de la Divina Comedia. Matilde, abrasada "en los rayos de Amor", clarifica las dudas de Dante

cuando va a ingresar en la selva del Paraíso terrestre (Cantos xxviii y xix). Lo que más sorprende es que sea princesa de Carintia, un ducado creado en el siglo X, y que se incorporó a las posesiones hereditarias de los Habsburgo con Alberto II (1335). Desde 1412 formó parte de la Austria interior y pasó al patrimonio de Fernando en 1522[51].

Las señoras de Hungría huyen con Matilda a un alcázar situado en Mitilena. Mitilini o Mitilene es la capital de la isla de Lesbos. Según informa Gonzalo de Illescas en la Jornada de Carlos V a Tunez, allí nacieron los hermanos Barbarroja: Babe Aruy y Jayr al-Din (1946: 451). Las doncellas viven bajo las reglas del teólogo y orador Basilio, y hay un convento de frailes cordelienses -franciscanos- cerca. Esta casa sacra será lugar de reunión de la plana mayor del ejército cesarino cuando profesan Ursina y Ariana. Es necesario pensar en la encarnizada lucha de musulmanes y cristianos por el control de estas islas para entender por qué las damitas se instalan en una isla tan cercana a las costas turcas (Chudoba, 111). Una anécdota puede clarificar algo el panorama. Narra Santa Cruz (1922, III: 181) que Marco Antonio Carreto, hijo de Andrea Doria, y el Marqués de Vasto, Alfonso de Avalos, visitaron a las hijas de Antonio Leyva porque los dos generales querían casar a Doña Juana con Marco Antonio. Lo más curioso es que las hijas de Doria se encontraban recluidas en un castillo del puerto de Gaeta, en la costa de Morea, porque, tras la toma de Carón (1532), Carlos "dejó gente para la guardar" hasta su pérdida en 1534[52]. El padre confesor de las damas es fray Atilano. Es curioso que Boase (1981a) registre a un monje del mismo nombre que era "contrario totalmente a los hermanos Urrea, pues el monasterio de Veruela [cirterciense], en el que

estaba, tenía una fuerte disputa con ellos sobre unos derechos de regadío, mientras que Zurita está a su favor" (171). Este conflicto con los condes de Ribagorza se solventó con el destierro por un año del poeta y el sometimiento al arzobispado.

El autor revela los nombres y lugares geográficos reales al inicio del texto. Sin embargo, a medida que avanza la narración parece una maniobra añadida para despistar al lector incauto. El Mar Egeo no es otro que el río Ebro y, en concreto, su afluente Zapardiel; Mitilena sería Medina del Campo, situada en Valladolid -llamada Vallis en el texto, 117-. El referente real se sitúa en esta extensa llanura cerealística y ganadera recorrida por el río Zapardiel, justo la que mantuvo económicamente las campañas del emperador. También aclara que dos hermanas de Ysiana se encontraban recluidas en la Ynsola Cerrada de Segunda (Segovia), con su alcázar y su fabulosa torre del homenaje.

Ysiana, cuyo nombre real es Doña Ynés, es de nación tudesca, como Eurialo, e hija de los príncipes de Valaquia. El nombre parece tomado de la Egloga de Torino: Illana-Ysiana pertenece a la casa de la Duquesa de Meliano, Isabel de Aragón. Tal vez, pueda ser identificada con Isabel Castriote. Es amada del Marqués de Carliner, Quiral, quizá, Carlos de Aragón, hijo de Enrique, Marqués de Ceracei, un hijo bastardo del viejo rey Fernando. Pero, además, la dama recuesta peligrosamente a Vasquirán. Valaquia, junto a Moldavia y Transilvania, forman parte de la actual Rumanía. Era un espacio de llanos fertilísimos que sufrió las constantes presiones de húngaros y otomanos. Tras Basarab IV el Piadoso (1512-21), el cerco del principado llegó a su culmen. Valaquia entró en una fase de anarquía y debilitamiento hasta la llegada de Miguel el Valeroso (1593-1601). En las historias

consultadas no se mencionan a los voivodas que asumieron el poder en esta fase de crisis. Pero es probable que Antisidoro perteneciera a la dinastía de los Basarab que dominaron, aunque con intermitencias, el principado hasta 1659. Como en el caso de Carintia, Valaquia fue a partir de 1526 "un protectorado tributario" de los Habsburgo (Chudoba, 111).

No menos conflictiva se presenta la figura de Cristerno, príncipe de Romania, y de nación griega. El Tratado notable ofrece numerosos datos que pueden ser investigados. Cuando perdió su estado por el avance turco, sirvió a Carlos V como diplomático y guerrero. Lo encontramos en Ragusa (Dubrovnik) preparando las provisiones de guerra, y reparando las galeras en el puerto de Rijoles. Su labor como marino se confirma al ir a la campaña de Túnez con las galeras de Nápoles y los sanjuaninos. También ejerce el gobierno en el Elesponto, y recibe "cada un año, sytuado en el estado de Milán, veynte y cinco mill ducados" (85). Incluso sabemos que muere en Callar -Cáller, nombre catalán de Cagliari-, y que fue enterrado en la iglesia de San Hipólito[53]. Resulta relevante el seudónimo que emplea para escribir a Todomira y saber lo de San Floriano -un monasterio de igual nombre se hallaba en Medina-: Ambrosio Espínola. Illescas menciona a un capitán italiano llamado Agustino Espínola, y a un tal Espineto que va con las galeras de Nápoles (453-54). También Santa Cruz (1925, V: cap. xiii) resalta el buen hacer de Agustín Despíndola, un coronel que participa junto a Doria y el ejército imperial en el conflicto de Biserta, y es capaz de reunir a 2000 italianos para ayudar a Fernando (III: 518 y 533). Ruggieri propone que "si tratta del figlio del ricordato Costantino Arianiti (o Araniti o Arniti) Comneno" (53-55), Arianito Comneno.

Yo barajo otras hipótesis y abandono Morea por el momento. Tal vez, Cristerno pueda ser identificado con algún príncipe de Moldavia, territorio situado al este de los Cárpatos y donde "la culture byzantine était hautemente estimée" (Constantinescu et al., 1970: 155) por la asimilación de eslavos y griegos (Portal, 92). Entre sus gobernantes destacó Estebán III el Grande (1457-1504) que tuvo que refugiarse en Valaquia cuando su tío asesinó a su padre: Bogdán II. Lo más llamativo es que Esteban recibió el título papal de "atleta de Cristo" por su combate frente al turco (victoria en Rahova, 1475). El nombre del protagonista pudiera estar motivado por este hecho y por su muerte religiosa (cf. Ruggieri, 57). Tras Estebán, gobernaron sus hijos, Bogdán III y Esteban. Pero hay otro príncipe de Moldavia que resulta más interesante para mi investigación: Pedro Rares (1527-38 y 1541-46), hijo natural de Estebán III el Grande. Rares mantuvo luchas con Polonia (vencido en 1530) porque, como dice Santa Cruz (1922, III: 111), no quería pagar tributos (11). También hubo de enfrentarse a los tártaros, los Habsburgo (victoria en 1529), y al conflictivo Juan Zapolya. Fue expulsado del principado por los turcos, y se alió para vencerlos con la casa de Austria en el verano de 1538. Los otomanos le restauraron el territorio cuando aceptó pagarles un tributo mayor (1541), "mais trahi par les boyards, il fut contraint à quitter le pays et à sauver sa vie en allant s'enfermer dans sa forteresse de Ciceu" (Constantinescu et al., 162-63). A su muerte, Moldavia cayó en manos de soberanos insignificantes y sometidos a la Sublime Puerta hasta su liberación en 1633.

Carlos Estense es el amigo del alma de Cristerno. El narrador dice que se conocieron cuando Fernando y Carlos se reunieron en

Espruque. Carlos es hermano del duque de Ferrara, un territorio en manos de los Este desde el siglo XII. Hay dos duques de Ferrara en este período y ninguno tiene un hermano con ese nombre. Alfonso I (1476-1535), casado en tres ocasiones (Ana Sforza, Lucrecia Borgia y Eustaquia Diante) y amigo de Carlos V, y su hijo Hércules II (1534-58), esposo de Renata, hija de Luis XII de Francia, y protector de los calvinistas[54]. Nuestras indagaciones tienen que ir por otros derroteros. En el Tratado notable se menciona expresamente a Francisco Estense (1516-78), hijo natural de Alfonso I de Ferrara y Módena, Marqués de la Massa-Lombarda (Fernández Jiménez, 1982a: 134n) y general de la caballería de Carlos, que pasó luego al servicio de Fancisco I (Ruggieri, 57n). Esta identificación puede apoyarse en otros datos relevantes. En el texto de Cardona Francesco del Este desaparece en 1538, y después de incitar por dos veces a Cristerno a que pedir a Carlos V la devolución de su estado. No son menos significativas sus relaciones familiares. Estaba casado con María de Cardona (1509-63), condesa de Avellino y marquesa de Padula, hija de Anna Vilamarí y de Joan de Cardona y de Ventimiglia (+1512), mencionados en la Cuestión. María fue una gran amante de las letras y la música -incluso Garcilaso le dedicó uno de sus poemas-. Participó, como Isabel Villamarí y Cardona, de las ideas valdesianas divulgadas en Nápoles[55]. Fue prometida a Antonio de Guevara, conde de Potenza, pero murió en un reto con Alfonso de Avalos. Casó entonces con su primo Artau de Cardona, conde de Collesano. Al enviudar en 1536, contrajo matrimonio en 1540 con Francisco del Este.

Hay muchos personajes que no presentan la menor controversia. No tenemos más que mencionar algunos: María de Hungría, hermana

de Carlos y esposa de Ludovico, que detentó el gobierno de Flandes entre 1531-55; Madama de Estampas, es decir, la duquesa de Etampes, querida renombrada de Francisco I junto a la famosa Francisca de Foix, condesa de Châteaubriand; Ettore Pignatelli, duque de Monteleón y virrey de Sicilia, ya conocido por sus posibles amores con Bona Sforza; o Hernando de Gonzaga. Pero en otros casos el personaje se torna más confuso. El narrador cuenta que Ludobico Mariano es duque de Milán y esposo de Dª Brunichilda, hermana de Todomira. El autor retoma el nombre del ambicioso Ludovico el Moro que perdió el ducado de Milán en 1500 (Fernández Jiménez, 1982a: 104n). El último Sforza fue el segundo hijo de Ludovico, Francesco II María, muerto en 1535, tras lo cual pasó el ducado a manos de Carlos V. Es probable que el escritor se refiera a algún gobernador de Milán, en concreto, a Alfonso de Avalos, Marqués de Vasto (1502-46) y sobrino de Fernando, Marqués de Pescara. Fue gobernador del Milanesado en 1538 y un gran militar. Le siguió en el cargo el príncipe Fernando Gonzaga, general de Carlos V y virrey de Sicilia hasta que fue depuesto por corruptelas y mala gestión en 1555. Respecto a los Casimiros hay dos personajes distintos: el rey de Polonia y un príncipe de Morea. Santa Cruz (1921, II) menciona al "señor Camirón Casimiro, que le quitó el sombrero de la cabeza y la espada de la cintura" (308) a Fernando en el puente de Iglawa -límite entre Bohemia y Moravia-, cuando iba a ser coronado rey de Hungría y Bohemia. El Marqués Casimiro era "muy servidor del Rey" (311), y tenía un hermano: Giorgio. Mas la nota sobresaliente está en la noticia de Chabod: este "margavre" cobró por coronar a Carlos 25.735 florines (96). De Ridolfo se nos cuenta que era el duque de Baviera, pero sólo puede ser Guillermo IV, hijo de Alberto IV.

Por último, el narrador nos informa que Todomira=Tomasina pertenecía a la familia de los marqueses de Monferrato y era del linaje de Justiniano. Con bastante probabilidad se trata de María, hija de Guillermo viii (1493-1518), de la dinastía de los Paleólogos. El marquesado entró en una fase de luchas a partir de 1533, disputándoselo los Gonzaga y los Saboya. María casó en 1530 con Federico II Gonzaga (+1540), hijo de Francisco II y de Isabel de Este (+1539), hermana de Alfonso I. La clave reside en que Federico la repudió y María se internó en un convento. Tal vez, a partir de la biografía de María puedan revelarse datos importantes del Tratado notable. No menos importante es que a partir de los datos que he ido exponiendo se desmiente la propuesta de lectura del narrador y hemos de tornar al mismo ámbito que determinó la escritura de la Cuestión.

2.7.8.-Estilo

La lengua literaria del Tratado notable carece del empaque retórico de la Cárcel. Como el autor de la Cuestión y el Veneris tribunal, Juan de Cardona conoce el humanismo italiano, aunque no deja de aferrarse a los modelos culturales de la tardía Edad Media (García Blanco, 1958). Para Juan de Valdés sería otro de esos librillos que no están escritos con el cuidado y miramiento necesarios. Presenta las características lingüísticas propias del Renacimiento, "período de activa evolución y vacilación del idioma" (Fernández Jiménez, 47-58. Cita 51-52). Su léxico emplea frecuentes arcaismos, catalanismos y latinismos (Ruggieri, 52 y 74-76). Pero las notas irónicas y la habilidad con el desarrollo del diálogo dan frescura al texto mientras busca la concisión. A pesar de que la obra tiene una sintaxis enrevesada y complicada, sobre todo, por el empleo de estructuras de la lengua latina,

presenta un estilo flexible, conciso, ágil y de cierta elegancia que se aproxima a la lengua hablada cortesana. Logra combinar con maestría el léxico abstracto propio del género sentimental con palabras que remiten a la realidad histórica y cotidiana. Su imaginería responde a la estética neoplatónica y sentimental con un uso frecuente de metáforas, comparaciones y metonimias.

2.7.9.-Conclusiones

El Tratado notable de amor surge como acto de lectura de las obras sentimentales y réplica a las vanas ficciones caballerescas y fábulas mitológicas. Retoma numerosos elementos temático-formales del género, pero notablemente alterados por el nuevo marco cultural e histórico. El código sentimental, restringido y abstracto, presenta desarrollos artísticos y conceptuales preludiados por la Cuestión. Reutiliza los materiales recibidos y los enfrenta al horizonte temporal. Las novedades son importantes. Trata de organizar la ficción con unas normas contructivas que crean un simulacro de realidad. Las fronteras entre la realidad y la ficción se eliminan y los límites de lo verosímil quedan ensanchados. Pocas obras sentimentales crean un espacio de realidades plausibles filtradas por los canónes artísticos. Sólo la Triste deleytación, el Arnalte y Lucenda, y la Cuestión aportan ciertos detalles inútiles que contrarrestran algo la alta ritualización de la serie sentimental. En el Tratado notable el papel hegémonico del amor se alza sobre un mundo trivial y, a menudo, cruel con sus gentes. Cardona intenta crear un ambiente de pequeños sucesos y anécdotas que dan vitalidad a los cosificados y almidonados personajes de la sentimental, mas este proceso sólo se verá cabalmente cumplido en la obra de Juan de Segura. Las relaciones con el Proceso también se hallan en la conexión de

los detalles casi costumbristas con un final aleccionador y doctrinal que avisa sobre los desasosiegos del amor, y por la preeminencia de la epístola. No menos interesante es que en los dos textos una de las dos líneas argumentales queda abierta. En el Tratado notable la cuarta guerra está inconclusa; en el Proceso los personajes siguen buscando su futuro. El lector implícito y el virtual de la obra de Cardona participan de los patrones culturales propagandeados en la fábula, pero desde una conciencia crítica y escéptica ante la norma. Hay aun más caracteres que individualizan el texto de Cardona. Sigue despreciando las formas estéticas serenas, mas se aleja del estatismo y el gusto por la alegoría de los textos precedentes. Las unidades narrativas están más trabadas entre sí, y prefiguran por su fluidez la organización de la novela moderna. Es fantástico cómo se combinan los dos niveles de la trama argumental: una personal, la sentimental, donde el guerrero se apoca hasta el vejamiento, y otra intriga externa, global e histórica, donde ningún hombre sale indemne de las guerras encarnizadas. Creo que es innegable la influencia de la Cuestión, su particular visión de los problemas desde una óptica ajena a la de la Castilla mesetaria, y la literatura celestinesca. La narración cronística proporciona verosimilitud y un perfecto control estructural del texto, y, sobre todo, revela el costoso aparto administrativo y la progresiva militarización que sustentó los sueños imperiales de Carlos V. De la mano de Cristerno recorremos la geografía de los expatriados por el poder otomano. El relator da cabal cuenta de los conflictos fronterizos entre los dos estados hegemónicos, y de la difícil gobernabilidad de "aquel amasijo de dominios muy diferentes entre sí, divididos por profundos intereses políticos,

económicos, morales y religiosos" (Chabod, 603). Por otra parte, la obra de Juan de Cardona es una muestra de los ideales de la prosa humanística, tanto por la forma del contenido, los modos narrativos y el estilo elegante y familiar como por la acomodación del modelo del mundo y la estructura artística. Además, constituye un ejemplo acabado de la supervivencia del código sentimental en un momento histórico diferente al que propició su nacimiento. Su éxito nunca puede ser debido a lo que Jones (1974) dice: "tratan de amor, una experiencia humana siempre interesante" (87).

NOTAS

1.Cito por la edición de Fernández Jiménez (1982a). Para la datación, pp. 11-17. Hay varios estudios sobre el manuscrito y la fecha que están recogidos por Whinnom (1983: 76).

2.Vid., sin más, Asensio (1980: 5-16).

3.Existen muestras acabadas en otros géneros. Tal es el caso de la narrativa caballeresca con el Amadís de Grecia y Las sergas de Esplandián.

4.Para este problema es de suma utilidad el trabajo de Jean Canavaggio (1989).

5.El narrador nos explica que Ragusa es una isla del Elesponto cercana a Mitilena. Es un dato erróneo porque se trata de una república costera de la conflictiva ex-Yugoslavia.

6.La importancia del mantenimiento de las galeras de España, Nápoles y Sicilia "por la guardia ordinaria de los reinos y súbditos dellos, y contra turcos y moros" queda de manifiesto en la Instrucción de 1548 dictada por Carlos V (Chabod, 1992: 169).

7.Consúltense para la concepción de la realidad, la ficción y la verdad en la literatura medieval, María Jesús Lacarra (1986) y Michel García y Madeleine Pardo (1979). Bataillon (1991: 170-73 y 609-22) y Frankl (1963) analizan la misma cuestión, pero en el Renacimiento y la época de la Contrarreforma.

8.Vid., al respecto, Gerli (1989).

9.Las relaciones de la prosa sentimental, en concreto del Siervo, con el episodio de Peña Fiel están analizadas por Samonà (1962). Sobre Guevara resultan imprescindibles los textos de Redondo (1976a: 471-95 y 1976b). Pone de manifiesto los débitos de las epístolas del Marco Aurelio al Arnalte y Lucenda, y el empleo de la carta como oratio en la historiografía.

10.Tate (1970 y 1983) analiza con brillantez los preceptos de la historiografía del quinientos y su imbricación con el naciente humanismo. Guenée (1973) clarifica los géneros existentes en el Medievo. Garin (1986: 140-52) y Maravall (1984a: 193-216) revelan la conciencia histórica del hombre del siglo XVI, y el impulso renovado de la historia bajo los studia humanitatis.

11.A propósito de esta cuestión resulta de sumo interés la urgencia de Carlos para contraer matrimonio. Indica que hay que

> perseguir el matrimonio de la hija de Portugal conmigo, lo más pronto que se pudiera hacer que ella viniera acá, y que a más tardar fuera antes de finales de mayo, y que el dinero que con ella me proveerán fuera en contante la suma más gruesa que fuere posible. (Chabod, 155)

12.Esta idea del imperio cristiano está analizada por Elton (1974: 28-50) y, con una mayor amplitud, por Maravall (1964) y Nieto Soria (1988a y 1988b).

13.En el Tratado notable se observa que no hay un bloque monolítico dominado por los vínculos feudales, sino que, como reconocía Carlos V, "existen paçiones, parcyalydades y casi bandos [...] entre mis criados" (Chabod, 160).

14.Morreale (1959) realiza un buen análisis del significado de la corte, el cortesano y el "gentilomo" en el Renacimiento (114-50). Considera, además, que la elevación del alma es el fin del perfecto cortesano (229-35).

15.Fernández Jiménez (1982b) hace un buen análisis histórico.

16.Carande (1943-67, III: 93-96) analiza las deudas que deja esta política imperial, ya patentes desde los "años de aprendizaje" (32), entre 1520-32.

17.Carlos se enfrenta a la atomización del territorio alemán y a un creciente sentimiento nacionalista, acicateado por el protestantismo que se organizó entre la Dieta de Worms y la segunda Dieta de Spira (Elton, 51). Tras la polémica coronación, "sabemos que la elección le costó a Carlos la suma, enorme en la época, de 852.189 florines, y sabemos también con precisión lo que se pagó a cada uno de los príncipes [alemanes]" (Chabod, 95). El imperio, al fin, sucumbió por la dispersión y conflictividad territorial (Elton, 294-303).

18.Las acciones de los turcos necesitan una nota explicativa. Según Elton (164), "los turcos otomanos no solían desplazar o erradicar a los pueblos que invadían: formaban un estrato rector de terratenientes feudales y lo imponían a las razas sometidad". Eslavos y griegos de Anatolia y los Balcanes estaban incluso mejor. Pero lo más característico era la organización de la casa del sultán compuesta por esclavos. Su ejército se componía de infantería y caballería, y constaba de 80000 personas que no eran turcas. Solimán era un gran guerrero con grandes visires. Su riqueza dependía del comercio y las materias primas. Hacía trece años en 1530 que dominaba Egipto, y su expansión fue por el litoral del norte de Africa, al tiempo que el imperio era una amenaza para las fronteras del Norte,

> y por eso deseaba reforzarlas mediante el control de Hungría, Moldavia y Valaquia. Es, sin embargo, significativo que en los quince años siguientes a la victoria de Mohács, Solimán evitase la ocupación directa de Hugría, y que sus batallas en Europa se parecieran más a gigantescas incursiones que al tipo de guerra de conquista que había servido para establecer el poder turco en los Balcanes en los ciento cincuenta años precedentes. (Elton, 168-69)

Su horizonte fue Siria y Egipto, Africa y Asia, y el Mediterráneo y España, no Austría, como se creía en la época. Elliott (1988) explica cómo actuaba el poder turco: "el ejército turco se había distinguido como formidable máquina de guerra, superior a su flota. En sus camapañas europeas, este ejército había sido utilizado principalmente, durante los cuarenta años anteriores, en correrías a gran escala, más que en grandes

conquistas territoriales" (179). Pero su base estaba lejana, en Constantinopla; "la estación de la campaña era demasiado corta, cuando se requerían cerca de noventa días para trasladar las largas caravanas de hombres, camellos y abastecimiento a través de los Balcanes hasta Hungría, y los jefes cristianos pronto idearon una respuesta efectiva a los ataques turcos, levantando una línea de fortalezas" (179-180). Declina el combate terreste en los años sesenta, no así su poderío naval.

19.En carta fechada el 4 de diciembre de 1535 Isabel comenta con entusiasmo las provisiones (harina, vino, queso, carne, barcos) que estaba preparando, hasta el punto de empeñar "lo que queda en mi cámara". En el mismo escrito menciona a Verenguel de Requesens, responsable de las galeras de Sicilia y suegro de Juan de Cardona.

20.Whinnom (1983: Q8) da cuenta de un trabajo en prensa de Fernández Jiménez sobre esta "versión inédita" del discurso de Carlos en Roma. Pero en el Supplement no aparece referencia ninguna a este artículo.

21.Son emotivas sus palabras. El duelo puede evitar "tantos derramamientos de sangre y tantas muertes de cristianos, donde redundará tanto daño a la Cristiandad, que a los que quedarán les será forzado venir ser esclavos de sus esclavos mesmos" (Jover, 174).

22.Carlos tenía pretensiones sobre los ducados de Cléves y Juliers, aglutinados por Guillermo de la Marque en 1538.

23.Salomon circunscribe su análisis al ámbito de Castilla la Nueva y Extremadura, pero hace consideraciones de índole general que explican esta fase histórica.

24.La descriptio de Ysiana es estereotipada y parece inspirarse en Piccolomini.

25.Este pasaje presenta ciertas reminesciencias con el comienzo de la Celestina, cuando Calisto se deleita en la "visión divina" (I: 86-87). Sin duda, este fragmento del Tratado notable apuntala la interpretación que realiza Castells (1990) del diálogo entre Melibea y Calisto como un sueño (infra, 2.7.6.4). Por otra parte, el suceso recuerda también el acatamiento que Arnalte promete a Lucenda en la capilla (135-36).

26.Los comentarios de Melibea sobre el "ofrecimiento forçoso" son abundantes (X: 238-39). También Celestina se lamenta, aunque por una razón distinta, "sofriré con menos pena mi mal, aunque del todo no pueda despedir el sentimiento como sea de carne sentible formada" (X: 234).

27.Hubo algunas respuestas a esta crisis moral e institucional. Proliferaron algunas órdenes, como las ursulinas -1535- o la del clero regular, "asociaciones de clérigos y laicos corrientes que vivían juntos, hacían alguno o todos los votos monásticos, pero no constituían conventos y su trabajo era exactamente igual que el de los curas corrientes de las parroquias" (Elton, 215). Para ampliar este aspecto, vid. Bataillon (1991).

28.María Eugenia Lacarra (1988a) realiza un perfecto análisis del Medievo.

29.Para una visión ideológica de la educación como instrumento de liberación o represión, consulténse Lerena Alesón (1983) y Ponce (1987).

30.Ejemplos de ello son la Instrucción de la muger christiana de Vives y de Fray Luis de León, La perfecta casada.

31.El estudio Roxana Recio (1992) ha demostrado el carácter paródico del desfile del paraíso e incide, de nuevo, en la condición eclesiástica de muchos personajes (Gerli, 1982: 13).

32.Cf. Arnalte y Lucenda, 135-36 y 137-38.

33.Castells (1990) observa esta vivencia "entre el sueño, el delirio y la realidad" (27) en la Celestina, pero también en la Thebaida, Serafina y el género celestinesco.

34.En torno al mal de amores, vid. Nardi (1959), Vigier (1979), María Jesús Lacarra (1988) y Solomon (1989-90).

35.El perfil de Carlos cambia con los años. En la Instrucción del 18 de enero de 1548 a Felipe parece tener algo más de sabiduría y prudencia. Le aconseja que no fíe de los grandes como el duque de Alba, "él pretende grandes cosas y crecer todo lo que él pudyere, aunque entró santiguándose muy humilde y recogido", y que elija para los cargos "buenas personas desapasionadas" porque "ganarán la voluntad, que después os costará caro" (Chabod, 160-61).

36.El Examen de ingenios ha sido editado por Serés (1989). Sobre el ingenium excellens cum mania y el furor poético, producto del humor melancólico, I: 202-04.

37.Huarte de San Juan define a los espíritus melancólicos por la destemplanza seca y caliente del cerebro, producto del desarrollo de la facultad imaginativa. Una manifestación de este tipo de humor son las contemplaciones, los ensimismamientos o éxtasis (III-VI: 288-92, V: 272-75 y XII-XIV: 496-523).

38.El leísmo y, sobre todo, el laísmo del autor resulta poco soportable.

39.En torno a la tristitia del melancólico, vid. Huarte de San Juan, V: 262-63, IV-VII: 311-13 y V-VIII: 332-33.

40.Vid. Nardi (1959).

41.Cada visita sigue un protocolo: licencia para entrar, a veces aprovechando las visitas paternas, entrevista con Matilda, conversación general con las señoras, y diálogo, más o menos privado, con Ysiana.

42.El Tratado notable presenta evidentes conexiones con Tirant lo Blanc: las guerras contra el imperio turco; la estructura dual; los abundantes datos psicológicos de los protagonistas; la entrada de detalles de la vida cotidiana; los malentendidos en la

relación que tienen su raíz en lo bienquisto que era Tirant en la corte griega, en especial con Placerdemivida; o los desabrimientos de la señora que después de aceptarlo acaba muriendo de pena.

43.Vid. Grieve (1983: 35-36 y 54-61) para el suicidio y el sentimiento de alienación.

44.Gerli (1981c). Es interesante el estudio de Bataillon (1991: 558-72) sobre los artes moriendi y la praeparatio ad mortem de Erasmo y Venegas.

45.Sobre la comunión sacrílega, Chorpenning (1980) y Domingo Ynduráin (1984a).

46.El pasaje recuerda el "sufrimiento oscuro" de Melusina en la fortaleza de Lusignan. Vid. la edición de Carlos Alvar (1987).

47.Esta ambigüedad sobre la mujer está analizada con perspicacia por Van Beysterveldt (1979 y 1981), Gascón-Vera (1979b) y Brownlee (1993).

48.Acerca de la recreación de esos amores y el papel de los lectores, Weissberger (1983).

49.Whinnom (1973a: 57-60). El sentido irónico de muchos términos de la poesía de cancionero ha merecido estudios muy buenos, como los de Whinnom (1982d), Deyermond (1982) y McPherson (1984).

50.Véase, asimismo, Kosary (1944) y Bogdan (1966).

51.Sobre el imperio de los Habsburgo, Robert A. Kann (1974).

52.En las Memorias de Carlos V también se refiere el hecho (1960: 59). Para estos aspectos, Lapeyre (1969).

53.Illescas (1946) informa que fue precisamente en Cáller donde se unieron Carlos V y el Marqués de Vasto para ir contra el turco en la campaña de 1536 (454).

54.Alonso de Santa Cruz (1921, II: 293) refiere que Alfonso aportaba dinero a las tropas imperiales, y da cuenta de una refriega. El Marqués de Vasto se enfadó cuando fue nombrado capitán general el Duque de Ferrara al morir el Borbón.

55.Hay numerosas mujeres simpatizantes de las ideas de los alumbrados, y que se hallan en el espacio napolitano: Isabel Colonna, princesa de Bisignano: Constanza de Avalos, duquesa de Amalfi; Clarisa Ursina, princesa de Stigliano; María de Aragón, marquesa de Vasto y esposa del príncipe de Salerno; su hermana Juana, casada con Ascanio Colonna; Victoria Colonna, viuda de Fernando de Avalos. Pero destaca Julia Gonzaga, viuda de Frajetto y condesa de Frondi. Su biografía presenta no pocos datos jugosos que nos hacen entender el contexto del Tratado notable y la función del colegio sacro. Cuando murió su esposo, Vespasiano Colonna, Julia hizo votos "de vivir honesta y santamente" ejerciendo la caridad y la perfección espiritual. Atraido por su fama, Barbarroja hizo una incursión en sus tierras de Fondi para apresarla y llevarla como presente a Solimán. Ante esta situa-

ción, Julia Gonzaga se recluyó con autorización papal en el convento de franciscanas de Santa Clara, en Nápoles, sin votos ni clausura. Asistía con frecuencia a los sermones del capuchino Ochino en la iglesia de San Juan el Mayor. Consúltense Caballero (1875) y López (1976).

ABRIR CONTINUACIÓN PARTE II 