

**ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN COREANA
DE HISPANISTAS
(28 al 30 de junio de 2002)**

**Edición a cargo de
M^a Ángeles Álvarez Martínez
M^a Soledad Villarubia Zuñiga**

Aspectos estructurales de las novelas de Juan de Flores

Nieves ALGABA
Universidad Complutense

La narrativa sentimental española de los siglos XV y XVI se encuentra con el escollo de la falta de uniformidad en las posturas críticas que se ocupan de su definición como género literario. Carmelo Samonà y Keith Whinnom son dos de los estudiosos que plantean como problemática la denominación de la ficción sentimental bajo la estructuración genérica. Frente a ellos, otros críticos como Menéndez Pelayo, Deyermann, Durán, Cvitanović, Waley, etc. no dudan de la existencia de una precisa tipología que enmarcaría las obras que nos ocupan¹.

Tras la lectura de los textos de Rodríguez del Padrón, San Pedro, Flores, Segura y numerosos epígonos (Lucena, Urrea, Escrivà...) se aprecian características y objetivos comunes, planteamientos y desenlaces semejantes y, junto a ello, disparidad de criterios, innovaciones sin precedentes y originalidades debidas a la individualidad que constituye la personalidad de cada autor. Pero, si nos fijamos bien, observaremos que gran parte de las diferencias (que no se deben a la lógica implicación de la creatividad de todo autor, por encima de modas) se pueden reducir a segmentos disociados en presencia/ausencia, pero que, en cualquier caso, mantienen una base de comparación que preserva la unidad. Las notas comunes son a veces tan

¹ No es mi propósito señalar aquí la abundante bibliografía que existe sobre la consideración o no de la novela sentimental como género; baste la cita de estos pocos autores: Carmelo Samonà, *Studi sul romanzo sentimentale o cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma, Carucci, 1960; Keith Whinnom, ed. de Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Madrid, Castalia, 1990; Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, t. II, Madrid, CSIC, 1961; Alan Deyermann, "Las relaciones genéricas de la novela sentimental española", en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993; Armando Durán, *Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballerescas*, Madrid, Gredos, 1973; Dinko Cvitanović, *La novela sentimental española*, Maa, ed. Prensa Española, 1973; Pamela Waley, ed. Juan de Flores, *Grimalte y Gualdissa*, London, Tamesis Books, 1971.

evidentes que permiten que el lector se anticipe a inmediatos acontecimientos que están por suceder.

Es cierto que se trata de una producción narrativa sumamente permeable, que admite como propios temas y motivos dinamados de otras formas líricas y novelescas². Pero, como es obvio, la admisión de deudas con la creación anterior no impide para que se forje un nuevo género literario. Es más, si todo texto perteneciente a la nueva tipología conserva una misma deuda con la literatura anterior se refuerza el mantenimiento de la uniformidad, operando las fuentes comunes como un factor de cohesión que apoya la catalogación como género.

La novela sentimental sigue un ciclo vital que va desde su nacimiento con el *Servio libre de amor* (11. 1450) hasta su "transformación" en novela epistolar con el *Proceso de cartas de amores* (1548). A lo largo de casi un siglo asistimos a la incorporación y supresión de elementos que atestiguan la dinámica actividad del género: la incorporación de intercambio epistolar entre los protagonistas, la paulatina desaparición de la presencia alegórica, la mayor apertura, en los últimos ejemplos, a formas ajenas (es el caso de ciertas notas fantásticas que se rastrearán en la *Queixa y aviso contra Amor*), etc. Ya en el siglo XVI observamos que la disgregación de motivos que se traduce en una serie de trayectorias divergentes que culminan con el declive de la ficción sentimental.

En su periodo álgido, central, se aprecian puntos coincidentes: son breves narraciones amorosas, que con mayor o menor fortuna tratan de analizar unos sentimientos normalmente no correspondidos, o con algún tipo de problemática que obliga a la fijación de la tristeza y la melancolía como guías del relato. Se mantiene toda una tónica que remite al universo cortés (en el plano expresivo y en el reflejo de las normas de comportamiento de los protagonistas), y son textos enunciados por hombres, aunque dirigidos fundamentalmente a un público femenino. Justamente la relación emisor/receptor condiciona el tipo de mensaje obligando, en gran medida, a plantear una gama poco variada de conflictos: amor/honor, pasión/piedad, entrega/cuidado de la fama, de lo cual se deduce una cierta voluntad de convertir en *exemplum* el relato planteado³. El tipo de desenlace, desesperación o muerte, sería otro lazo que ayudaría a la caracterización genérica.

² Entre otros, Antonio Prieto expone la formación de la sentimental partiendo del ayuntamiento de elementos pertenecientes a la poesía de cancionero y al *román courtois*; cfr. Antonio Prieto, *Monología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 241. Para otros autores como Rudolph Schewill, la ficción sentimental española podría considerarse un conjunto de "ovidian tales"; cfr. Rudolph Schewill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, New York, Georg Olms, 1971.

³ No puede desligarse la voluntad aleccionadora de la selección de la mujer que recibe una ficción específica de la ficción sentimental, mujer que considera estos textos casi como un "breviario a lo profano". Y es, sin duda, esta consideración la que ocasionó la crítica de ciertos moralistas, como Pedro Malón de Chulide, que no admitían que pudiera extraerse un aprovechamiento de la narración de desgraciadas historias amorosas. Fray Antonio de Guevara en el prólogo general de su *Relox de Príncipes* (Valldad, 1529) cuestiona el valor aleccionador de estos relatos (como también el de los libros de caballerías): "Compasión es de ver los días y las noches que consumen muchos en leer libros vanos, es a saber: a Amadis, a Primaleón, a Duarte, a Lucenda, a Calisto, con la doctrina de los quales osaré decir que no pasan tiempo, sino que pierden el tiempo, porque allí no dependen como se han de apartar de los vicios, sino que primoros tenían para ser más viciosos" (Fray Antonio de Guevara, *Relox de Príncipes*, ed. Emilio Blanco, Madrid, ABE, editor, 1994, pp. 38-39).

Del amplio corpus que podría acotarse, quizá uno de los autores que manifiesta más claramente las posibilidades de permeabilidad de la sentimental es Juan de Flores, autor -entre otras obras- de *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradissa*⁴.

Siquiera sea para poder seguir el desarrollo de esta exposición, resumiré brevemente el argumento de las dos noveltas sentimentales. Comenzaré por *Grisel*, ya que se considera que es la primera en componerse⁵. El título completo de la obra es *Grisel y Mirabella con la disputa de Torrellas y Brazzida*, un título que ya desde su formulación específica claramente cuáles son los personajes protagonistas del texto. Efectivamente, la obra podría dividirse en dos partes muy diferenciadas: en primer lugar tendríamos la formulación de la novela sentimental en su sentido pleno, con una pareja de amantes que, en principio, carecen de la posibilidad de realizar su amor por el imperativo del rey, padre de Mirabella, quien tiene a su hija recluida en una torre. A pesar de estas dificultades, Grisel -como esforzado caballero- logra ver a la princesa, enamorarse, e incluso, consumir su amor.

Pero como las novelas sentimentales obligan a un fin desgraciado, no tarda en describirse la relación que une a los jóvenes: el rey, implacable, ordena -siguiendo los preceptos de las "leyes del reino"⁶- que quien tuviera más culpa en la relación fuera ajusticiado y que el otro fuera desterrado de por vida. Como es de suponer,

⁴ Para todo lo que tenga que ver con la biografía de Juan de Flores, cfr. la ed. de *Grimalte y Gradissa* realizada por Carmen Parrilla (Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, p. V-XXXV).

⁵ La Waley apunta en su edición de *Grimalte y Gradissa* que la mayor complejidad estructural de esta obra con respecto a *Grisel y Mirabella* podría indicarnos que aquélla es posterior a ésta: "There is no external evidence to show the precedence of either of Flores's novels over the other, but the structure of *Grimalte* is more complex and better balanced (...) *Grimalte* represents an advance in technical accomplishment and suggests greater experience in constructing and writing a novel than is shown in *Grisel*, and it thus seems likely that it was written later" (*Op. cit.*, p. XXI). La dificultad para fechar las novelas de Flores escriba en que no se conservan los pies de imprenta de las primeras ediciones (se supone que éstos serían: Lénida, Henrique Botel, 1495), además de que existen numerosos indicios que apuntan a una fecha de composición bastante anterior a la supuesta fecha de impresión. Basándose en la época de furor de los debates misoginia/profeminismo -que encuentran su correlato en *Grisel*-, Matulka expresa que la fecha de escritura de esta obra debe rondar los años 1480-85, y propone el mismo arco temporal para *Grimalte*. En apoyo de esta tesis tenemos que un poema contenido en *Grimalte*, que se inicia con el verso "Si los gozos deseados", aparece en el *Jardinet d'orais* que se compiló en 1486, de lo cual se deduce que la obra de Flores debió ser compuesta con anterioridad a esta fecha y que el compilador del *Jardinet* debió conocer o bien el manuscrito de la obra, o bien una primitiva edición para nosotros desconocida. Para todo lo que tenga que ver con el problema de las ediciones y de traducciones a otras lenguas de los textos de Flores durante los siglos siguientes, cfr. Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European diffusion*, New York, Comparative Literature Series, Institut of French Studies, 1931, pp. 450 y 599; y F. L. Smieja, "A Sixteenth Century Polish Translation of Flores's *Grisel y Mirabella*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1958, pp. 34-38.

⁶ Las "leyes del reino" a que se refiere aquí el autor del *Grisel* no son más que la reformulación de la conocida "ley de Escocia" proveniente de la materia de Breña. De nuevo el estudio de Barbara Matulka es, en este punto, de obligada referencia, pues en él pueden rastrear los casos de castigos a amantes que tiran desde su codificación en *Las siete partidas* de Alfonso X, hasta su aparición en testimonios literarios del ciclo artúrico, en la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Ureña, en el *Orlando furioso*, o en la *Ley ejemplar* de Lope de Vega, obra teatral que se vertebraba sobre la llamada "ley de Hungría". (Cfr. Matulka, *op. cit.*, pp. 181 y sgte.).

los dos amantes se autoinculpan, con lo que resulta difícil ejecutar las penas. Es entonces cuando entra en acción la otra pareja de protagonistas, el histórico Torrellas, conocido por su misoginismo, y una tal Brazaida, cuyo nombre remite, cuanto menos, a la enamorada de Troilo en la traducción del *Bursario* realizada por Rodríquez del Padrón. A ellos les compete dirimir a quién le cabe más responsabilidad en la relación amorosa, si al hombre o a la mujer. Tras una serie de disputas afinadas en la oposición misoginia/profeminismo tan de moda en la época, Torrellas se alza con la victoria inculcando a las mujeres y, por tanto, condenando a muerte a Mirabella. Pero los verdaderos amantes deben equipararse también en su final: por ello, Grisél decide poner fin a su vida antes de sufrir la pérdida de Mirabella y se suicida arrojándose a unas llamas. Poco después y antes de que la sentencia se cumpla, la desconsolada muchacha se lanza al foso de los leones y allí muere.

Sin embargo, ésta no es la conclusión de la novela. Tras el suicidio de los jóvenes, la pareja de litigantes vuelve a cobrar protagonismo porque Torrellas, el misógino por excelencia, acaba enamorado de Brazaida. La reina y sus damas no se conforman con vengar así su derrota sino que, en un decuido, rodean a Torrellas y lo torturan hasta causarle la muerte en una especie de rito báquico de gran crueldad.

El argumento de *Grimalte* y *Gradissa* es mucho más simple, aunque también se estructura sobre dos parejas de amantes ligadas irremisiblemente por una suerte común. Juan de Flores recrea una materia previa que le venía dada por una obra de gran difusión en la península como era la *Elegía di madonna Fiammetta* de Giovanni Boccaccio⁷. Como es bien sabido, el texto del autor de Cerraldo concluye con la desesperación de Fiammetta ante el abandono de su amado Pamphilo y con la decisión de la mujer de ponerse en camino para encontrar a su amado. Pues bien, éste es el momento que retoma Flores, pues Grimalte, enamorado de Gradissa, sólo podrá tener alguna garantía de éxito en sus pretensiones si logra reunir a Pamphilo y Fiometa. En efecto, Gradissa sólo confiará en el amor y en los hombres si la pareja de amantes clásicos vuelve a reunirse.

Como es de suponer, Grimalte se pone en camino, llega a Italia y consigue poner en contacto a Pamphilo y Fiometa: el problema es que el joven desdena a Fiometa con el pretexto de mirar por el honor y la fama de la mujer, Fiometa, ofendida, muere de amor y Pamphilo, consciente de su culpa, se retira a vivir como un hombre salvaje. De este modo, la empresa de Grimalte fracasa, pues su suerte como amorador iba unida a la de Pamphilo y Fiometa. Siendo esto así decide, tras dar a Gradissa cumplida

cuenta de todo lo ocurrido por una serie de cartas, vivir también como hombre salvaje junto a Pamphilo⁸.

Lo que nos interesa de estos textos es que, con ellos, Juan de Flores recrea dos formas estructurales que permita la novela sentimental en sus líneas básicas: la narración en primera persona, para el caso de *Grisél*, y la narración presentada como autobiografía ficticia para el caso de *Grimalte*. En ambos casos parte de una serie de referentes más o menos conocidos por los lectores, de una materia previa que condiciona su creación como autor. Si en *Grimalte* la deuda con Boccaccio es más que evidente, en *Grisél* se aprecia la influencia de la cuentística de tipo tradicional (el seguimiento del cuento 110 de la antología de Chudakow, según los modernos editores de la obra), así como el condicionamiento que supone la inclusión de un personaje histórico en una materia ficcional⁹. Si *Grisél* se encuentra condicionado por motivos folklóricos y una organización fundamentada en el debate, como luego veremos, *Grimalte* se estructura con la limitación que supone el seguimiento de un texto precedente, de unos personajes con una trayectoria ya trazada literariamente, y que obligan a una adecuación. Hasta ahora en ello, además de en la estructura bipartita, se equiparan *Grisél* y *Grimalte*: a la tradición, como algo previo (los personajes de Torrellas y Brazaida, por un lado, Pamphilo y Fiometa por otro), se une la originalidad, como algo propio, debido a la creación del autor (*Grisél* y *Mirabella* y también *Grimalte* y *Gradissa*).

Aun así es cierto que, por encima de los elementos comunes, se destacan las diferencias en el tratamiento de ambas obras. Quizá sea en el manejo de los elementos estructurales donde esta distancia sea más evidente.

La estructura de *Grimalte* ofrece visos de mayor complejidad. En su caso, el origen del texto se debe a un procedimiento de continuación y de inclusión a la vez, con respecto a la obra de Boccaccio. Se sigue un argumento previo (continuación) pero se inserta una nueva aventura (inclusión). La recreación de Flores podría haberse limitado a informar sobre el paradero de Pamphilo y las causas de su desaparición (que voluntariamente Boccaccio mantiene en ambigüedad), y a dar cuenta del fin de Fiammetta. Sería así, como continuación, una creación literaria bastante simple. Sin embargo, el autor decide incluir otra pareja de personajes que dependen de los amantes retomados del texto boccacciano.

Es cierto que no se trata de un procedimiento original en cuanto a su estructura u organización. Uno de los ejemplos clásicos de construcción literaria basada en el 'necrismo de inserción nos lo ofrece el relato, contenido en las *Metamorfosis*, de Ifis y Anaxárete, enmarcado en la circunstancia de Pomona y Vertumno. La expresión del relato de Vertumno se realiza con un fin muy preciso: desea que Pomona acceda a su pretensión de unión amorosa condicionada por la narración de la desventura

⁷ Que Flores conociera la obra de Boccaccio queda fuera de toda duda, no sólo por el manejo del texto que se advierte en *Grimalte*, sino porque, además, las condiciones para la penetración de la novela italiana en la Península no pudieron ser más propicias. Como ya señalaban, entre otros, Parinelli ('Boccaccio in Spagna', en *Italia e Spagna*, I, I, Torino, Fratelli Bocca, 1929) o Carolina B. Bourland ('Boccaccio and the Decamerón in Castilian and Catalan Literature', New York, 1962), desde muy pronto Pamphilo y Fiammetta pasaron a engrosar las listas de amantes clásicos que se vertían en composiciones poéticas de todo tipo: así en el *Cancionero de Lope de Süniga*, en las *Poesías de Francisco Sá de Miranda*, en la *Gloria d'Amor* de fra Roquerit, en la *Tragedia Cidilesa* de Mossen Ruiz de Corella, en la *Comedieta de Ponzo del Marqués de Santillana*, etc. Lo curioso es que la primera traducción de la obra boccacciana no aparece hasta el 1497, traducción que ha sido publicada y estudiada por L. Meinda Vozzo en su *Giovanni Boccaccio. Libro de Fiometa*, Pisa, Giardini, 1983.

⁸ A este propósito puede verse, Alan Deyernmond, 'El hombre salvaje en la novela sentimental', en *Filología*, X, 1964, pp. 97-111.

⁹ También en *Grimalte* se ha producido una identificación entre el personaje protagonista que da título a la obra con un personaje histórico, en concreto con el poeta provenzal Luca di Grimalti; cfr. Matulka, op. cit., pp. 253-254.

de Ifis ante una amada ingrata; sería la constatación de un *exemplum ex contrariis*. De la misma manera, una narración previa (la obra de Boccaccio) va a repercutir en los avatares de la pareja de Flores.

Grimalte ofrece una novedad respecto al texto de Ovidio. Lo que en el latino era una narración oral (la historia de Ifis y Anaxárete) se solventa en el caso de *Grimalte* con la referencia a un texto escrito, la *Fiammetta*, que ofrece como lectura el propio amador a Gradissa: "pensando hun día como mejor la serviesse, hun libro llamado Fiometa la leve que leyesses" (p. 11)¹⁰. A partir de esta lectura se desencadena el argumento de las obras de Flores, y no importa aquí que la prueba exigida por Gradissa (la conciliación entre Pamphilo y Fiometa) sea una simple artimaña para alejar a su rendido servidor.

Se produce, con todo ello, otra innovación en la novela sentimental: lo que en Ovidio Vertumno contaba como simple ejemplo enmarcado en su historia íntima, en Flores traspasa los límites del marco literario para proyectarse e infiltrarse en el presente de *Grimalte* y Gradissa. Sin una justificación previa (en el terreno de la ficción no es necesaria) se salva la posible distancia temporal entre los personajes de Boccaccio y los de Flores¹¹; la separación espacial se resuelve, ya en la novela, con el viaje de *Grimalte*. No se trata, por tanto, de un simple mecanismo de inserción sino de un procedimiento de intersección narrativa: Fiometa y Pamphilo tienen una historia previa (como amantes del texto boccacciano), también *Grimalte* y Gradissa (por la mención de *Grimalte* como enamorado) y, al tiempo, mantienen una historia en común que los unifica y uniforma en lo que constituye propiamente la novela sentimental de Flores.

La estructura de *Grimalte* ofrece todavía otra complicación estructural añadida: el entendimiento de buena parte del texto como una especie de diario o larga epístola dirigida por *Grimalte* a Gradissa al mediar un factor de lejanía o cercanía espacial. Además, como en cualquier otra composición literaria, la estructura de la obra se unifica con la presencia del autor (Flores) como emisor y responsable de todo el texto, y del lector (nosotros) como más amplio receptor de la novela. Incluso en el terreno de la ficción, de la escritura, autor y lector tienen su reflejo en el texto: en la presentación, el autor se introduce para identificarse con el personaje de *Grimalte* y, casi al final de la novela, se menciona que "por no dar tanta pena a los leyedores, no quiero contar por extenso sus grandes desventuras [de Pamphilo]" (p. 71).

Simplificando un poco las posturas, la relación emisor/receptor se estructuraría de la siguiente forma:

- Flores = emisor de la obra a un receptor/lector.
- Flores = *Grimalte*, emisor de la obra a Gradissa
- *Grimalte* = emisor, en el interior del relato, a otros personajes (Pamphilo, Fiometa), que también son emisores.

¹⁰ Esta y todas las demás citas de *Grimalte* y *Gradissa* provienen de la ed. realizada por Pamela Waley, *op. cit.*, p. 11. Las de *Grisel* y *Minibella* corresponden a la ed. de Pablo Alcázar López y José A. González Núñez, Granada, Don Quijote, 1983.

¹¹ Antonio Prieto precisa el carácter de esta distancia: "Es un rescate a través del que se enlaza la actualidad de Flores con el pasado de Boccaccio en la constitución de un tiempo narrativo acróico", *Morfología, op. cit.*, p. 315.

Y es que tanto en *Grisel* como en *Grimalte*, Flores reivindica la autoría de sus textos desde las primeras líneas de las obras. Comunica al lector, en 1ª persona, que leemos un "Tratado compuesto por Juan de Flores a su amiga" (*Grisel*, p. 53) independientemente de que en uno de los textos "mudó su nombre en *Grimalte*" (*Grimalte*, p. 3)¹². Esta asunción del relato en 1ª persona es clave para la estructuración de toda la obra ya que implica la ausencia de un narrador diferente. En el caso de *Grisel*, por ejemplo, cuando debe existir una voz distinta a la de los personajes que ya ya hilvanando las diversas partes del relato, que muestre las acciones y palabras tanto de una parte como de otra, manteniendo un cierto objetivismo, se apela a la figura del "Auctor".

De esta manera, tanto el contenido como la forma se ven influidos por la voluntad de Flores de presentarse como responsable de la obra, de una ficción (es un tratado) que él ha compuesto¹³. Se comprende así el para quién del texto. Si *Fiammetta* se dirigía a las mujeres enamoradas en un diálogo constante con ellas, Flores se limitará a una dedicatoria "a su amiga" que le sitúa en la tradición del servicio a la dama: "Como es en fin de mis pensamientos concluir en qué mejor servir vos pueda mi voluntad, busqué en qué trabaje con deseo de hacermes más vuestro" (*Grisel*, p. 53).

La expresión de Flores "Pues yo desto solamente so escribano" (*Grisel*, p. 53), lejos de hacernos dudar de la autoría del texto nos la reafirma de manera más clara al estar el prólogo plagado del tópico de la humildad debida siempre al autor de la obra ("puse en obra esta mal compuesta letra", *Grisel*, p. 53). Pero más significativamente, el hecho de que Juan de Flores se autoproclame simple escribano se explica, de nuevo, por el cultivo de una tradición literaria: la escritura debida a la dama de la que el autor es servidor. Así el enamorado es un mero transcriptor de lo que está en la amada (recordemos el "y cuanto yo escribir de vos deseo:/ vos sola lo escribiste; yo lo leo", de Garcilaso que redunda en esa "voz a ti debida").

La construcción de *Grimalte* aportará, también, una serie de particularidades al esquema de la novela sentimental al aparecer como puntal básico la ficcional inclusión del autor en la narración. Se conjugan los modos de creación expuestos por otros autores: Boccaccio y Diego de San Pedro. Como decía, en el primero tenemos la identificación autor/personaje del relato (*Fiammetta*), que asume la redacción del mismo porque es ella quien sufre los acontecimientos que después se escriben, sin que

¹² Agustín Millares Carlo trata de la forma autobiográfica en su *Literatura española hasta fines del siglo XV* (México, 1950) cuando sostiene que la novela sentimental "está caracterizada por su índole autobiográfica, mezcla patente de elementos relacionados con la vida del autor, principio fundamental del género" (p. 294). Supongo que el estudioso ha llegado a esta conclusión influido por el ejemplo del *Servo*, por cómo en la *Repetición de amores*, de Luis de Lucena, el protagonista aparece denominado como Lucena, por el uso de la primera persona narrativa en numerosos textos, o bien porque ha creído como ciertos los tópicos empleados por Segura y Flores, en el *Proceso* y en el *Grimalte* respectivamente, donde aseguran ser los protagonistas de sus relatos. Tampoco sería descartable que hubiera tomado en consideración la corriente crítica que entiende la *Fiammetta* como una proyección del estado anímico del propio Boccaccio; cfr. Dario Rastelli, "Le fonti autobiografiche nell'*Elegia di madonna Fiammetta*", en *Humanitas*, III, 1948, pp. 790-802.

¹³ Para la denominación de tratado, cfr. Anna Krause, "El tratado novelístico de Diego de San Pedro", en *Boletín Hispánico*, LIV, 1952, pp. 245-275.

Boccaccio aparezca en lugar alguno como responsable del texto que leemos. Su voluntaria separación se explicaría por la búsqueda de verosimilitud.

En la *Circe de amor*, San Pedro sí se responsabiliza de la escritura, al tiempo que se introduce como personaje, pero no es protagonista, sino tercero, en la historia de los amantes. Su presencia se complica, y es un avance en madurez estilística con respecto del *Amalvey Lucenda*, ya que en el caso de Leirano y Laureola interviene en los acontecimientos y llega a modificar actitudes con su intervención, no es un simple oidor de relatos ajenos, como en el *Amalte*¹⁴.

Como decía, Flores viene a conjugar ambos aspectos gracias al sistema de inclusión de un relato en otro. Simplificando las cosas diríamos que en el relato A, formado por la pareja Grimalte y Gradissa, el autor identificado con el personaje sufre los sucesos amorosos como protagonista, en correspondencia con el relato de Boccaccio (incorporando, eso sí, la identificación voluntaria de Grimalte con su yo como autor, que no se daba en *Fiammetta*). El relato B (que depende y se sustenta en el relato A) es el formado por la pareja Fiometa y Pamphilo, donde el autor, recreado como personaje, asume el papel de tercero, en correspondencia con el relato de Diego de San Pedro.

No debemos olvidar que a pesar de los intentos de realidad nos movemos en el terreno de la ficción. Quiero decir con ello que la limitada omnisciencia de *Grimalte* no siempre se ve respetada, pues tenemos un caso en que Flores recoge un "Fiometa a sí misma" (p. 43) con el que el autor demuestra haber sabido entender la obra de Boccaccio, la importancia de los soliloquios, pero que viene a traicionar las posibilidades de conocimiento que le cabrían al personaje, desde el momento en que se nos advierte que Fiometa "entre sí misma en tal manera se razonava" (p. 43).

Por lo que tiene que ver con *Grisel* y *Mirabella*, queda fuera de toda duda que Juan de Flores se muestra como un perfecto entusiasta del diálogo, de la polifonía y de los torneos dialécticos. Ya se ha dicho que la oposición, vertida en expresión oral, conforma el texto, ofreciendo un planteamiento original del género, pues la novela sentimental se considera un producto fundamentado en la introspección. Bien es verdad que se respeta el predominio analítico y la escasez de acción propia de esta tipología porque la acción mayoritaria se resuelve en distintos debates.

Lo que es propiamente narración se reduce a las escasas apariciones de la figura del "Autor", que se limita a testimoniar aquello que no puede expresarse mediante diálogo. Este predominio del diálogo no debe extrañarnos desde el momento en que los dos planos en los que se estructura el relato, la historia latente de Grisel y Mirabella y, de manera más clara, la historia patente de Torrellas y Brazaida, necesitan del intercambio

comunicativo de los personajes para hacerse expresión. Desde el momento en que el sustento de la obra es la constatación de una oposición (misoginia/profeminismo) lo esperable es la construcción dialógica; nos movemos en un espacio exterior (en contraste con lo que sería el "espacio interior" de *Fiammetta*, supuesto origen del género).

Desde el momento en que es un hecho puntual el que se debate (a quien le cabe más responsabilidad en la relación amorosa, al hombre o a la mujer) nos acercamos al terreno de los *jocs parits* (reflejados por ejemplo en los *De vqritis iudicis amoris* de Andrés el Capellán), a las cuestiones de amor del *Filocolo* o, ya en el terreno de la sentimental, al *Veneris tribuna* de Ludovico Escrivà o a la anónima *Questión de amor*. En todos los casos se debaten asuntos amorosos y, tras un proceso reflexivo fundamentado en el debate, se extrae una conclusión o se apela a unos jueces para que diriman el problema¹⁵.

El debate de *Grisel*, que gusta de la persuasión en la refutación (y participa tanto de la retórica como de la dialéctica) no parte de una idea admitida, de lo que Aristóteles es su *topica* denomina *éndoxos*; Torrellas y Brazaida pretenden hacer suya la opinión popular: para el *misógino* es una idea por todos admitida que son las mujeres las que inician las relaciones amorosas; Brazaida defenderá lo contrario y propondrá como tesis mayoritaria la responsabilidad masculina en cuestiones sentimentales¹⁶.

Flores demuestra ser consciente de la confrontación de valores del texto desde el momento en que elige a dos prototipos como representantes de dichos valores. Reafirma de este modo la identidad entre el discurso y el sujeto que lo pronuncia, lo cual se traduce en mayor información para el lector. Precisamente, constatando que el diálogo queda en paridad (y no importa aquí que en el juicio de la obra resulte victoriosa la postura de Torrellas), que no hay una ideología que prevalezca sobre la otra –ni siquiera en la extensión de los parlamentos– es por lo que creo que el autor nos reconduce a un *igualitarismo* en los desenlaces que impedirán señalar un culpable en la relación amorosa de Grisel y Mirabella¹⁷.

En conclusión, la novela de Flores se estructura en un sistema de oposiciones en todos sus niveles. El enfrentamiento más explícito es, sin duda, el de *misoginia/profeminismo* que personifican Torrellas y Brazaida. Pero existen muchas otras oposiciones que se

¹⁴ Martín de Riquer establece que en los *partiments* (o *jocs parits*) "los dos contendientes no se ponen de acuerdo y cada uno cree haber sido más convincente que el otro, (...) los trovadores, al acabar la discusión, generalmente en las tornadas, designan jueces para que dictaminen quién ha sido el vencedor, iniciando en esto como en otras cosas, los usos de las justas caballerescas" (Los trovadores, vol. I, Barcelona, Ariel, 1975, p. 70).

¹⁵ Gerhard Bauer establece cuatro tipos de diálogo en su *Zur Poetik des Dialogs* (Darmstadt, 1964): del más cerrado (*gebundenes, Konventionstreues Gespräch*) al más abierto (*ungebundenes, Konventionssprengendes Gespräch*), pasando por un intercambio experimental y dialéctico (*dialektisches Gespräch*) y la simple *Konversation*. En mi opinión el debate de *Grisel* y *Mirabella* se enmarcaría dentro del diálogo abierto (*ungebundenes, Konventionssprengendes Gespräch*), a lo largo del cual, según Claudio Guillén: "los caracteres se manifiestan impulsivamente y pasan al lado los unos de los otros, sin haber logrado una auténtica comunicación" (*El primer siglo de oro. Estudio sobre géneros y novelas*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 223).

¹⁷ El lector asiste como un oyente más a la representación dialógica, al intercambio comunicativo de Torrellas y Brazaida, y en esto sí podemos encontrar concomitancias con la representación dramática que señalaba el profesor Varela. Aun así habría que advertir que, en este sentido, *Grisel* es un caso excepcional, pues no es habitual que el debate se extienda por tan amplio espacio en las novelas sentimentales.

¹⁴ José Luis Varela afirma: "Ya se ha advertido que el autor es también actor: que interrumpe la acción cuando le viene en gana para aparecer entre protagonistas y lectores (...). Es decir, que ni el propio creador se concede distancia para presentar y narrar el ejercicio de la libertad de sus criaturas" ("La novela sentimental española y el idealismo cortesano", en *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970, p. 36). Esta afirmación, con la que estoy de acuerdo, lleva a Varela a una reflexión que comparto sólo en parte (y volveré sobre ello cuando hable de los diálogos de *Grisel*), pues se formula la pregunta de si "efectivamente estamos ante novela, o mejor dicho, si estos ensayos novelísticos no descansen estilísticamente en la experiencia dramática" (*op. cit.*, p. 36). Más bien considero que se trata de un simple gusto por la variedad estilística en la relación autor/personaje.

aprecian en niveles sucesivos: el mismo enfrentamiento de los personajes mencionados una vez concluida su intervención como representantes de Grisél y Mirabella, y que se salda con la venganza de las mujeres; el enfrentamiento del rey con la reina, quien pretende salvar a Mirabella; el enfrentamiento entre padre e hija; el que se produce entre dos caballeros que pretenden el favor de la princesa al inicio de la obra, etc.

Curiosamente, los que no tienen ánimo de enfrentamiento sino de conciliación son quienes indirectamente promueven las demás oposiciones: me refiero a Grisél y Mirabella, que son meros títeres movidos por manos ajenas. Su papel en la novela es pasivo aunque su vivencia amorosa desencadena toda la trama de la obra, es por ello por lo que, una vez planteado el conflicto, se les relega a un segundo plano.

Y es que, como ya he dicho, esta obra de Flores es sumamente original por la subordinación del relato propiamente sentimental a una estructura dialógica que no es nada frecuente en el género. Rubió Balaguer apreció esta ausencia de parlamentos en las novelas de San Pedro, pero es un valor que puede aplicarse a la mayoría de las obras que se adscriben bajo la denominación de ficción sentimental.

En las obras de Diego de San Pedro no existe propiamente diálogo, como no lo hay tampoco, por otra parte, en la novela sentimental boccacesca. Los personajes viven en constante monólogo, con los ojos del alma mirando hacia adentro. (...) Al renunciar al diálogo directo, el autor simplifica su factura y comprime la acción externa sin sacrificar nada del empuje exterior que mueve a sus personajes¹⁸.

Es curioso advertir cómo en *Grimalte* sólo los encabezamientos nos harán distinguir el monólogo de la epístola y del diálogo. La extensión, el código léxico-semántico de los párrafos y el tratamiento del posible interlocutor como ausente (incluso en los diálogos) permitirán esta homogeneización. Kany fue perfectamente consciente de esta falta de distinción: "the speeches (...) can sometimes only with difficulty be distinguished from letters. They are interrupted, and usually of the same length as the letters (...). We have then a typographical and visual fusion of speeches and letters"¹⁹.

Detenemos en cómo la epístola no es más que un monólogo que puede ofrecerse a un receptor y que "no completa su tiempo hasta ser recibida por el destinatario"²⁰ sería objeto de otro estudio mucho más amplio y detallado. Baste decir aquí que la aparición de las cartas en la sentimental obedece tanto a una necesidad del propio género²¹, como al peso de una tradición literaria que, desde la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini, hacía posible su incorporación. La mayor presencia de la epístola en *Grimalte*, en comparación con *Grisél* (donde sólo hay dos ejemplos) nos remite de nuevo a la mayor complejidad del primer texto, complejidad que he tratado de evidenciar someramente al tratar algunos aspectos estructurales de ambas obras.

¹⁸ Jorge Rubió Balaguer, introducción a su edición de la *Cárcel de amor*, Barcelona, 1941, p. 8.

¹⁹ Charles E. Kany, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley, University of California Press, 1937, pp. 47 y 59.

²⁰ Antonio Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 59.

²¹ Javier Huerta consideraba a la epístola como "componente fundamental del género, acorde con su naturaleza profunda lírico-subjetiva" ("Tradición y modernidad en la novela sentimental: el ejemplo de Juan de Segura", en *España, teatro y mujeres: estudios dedicados a Henrik Costenar*, pp. 207-215).

La poesía de Ángela Figueroa o la memoria de una época

Myriam Álvarez
Universidad de La Laguna

Observar la realidad desde una perspectiva alejada y cada vez más distante del momento histórico en que vamos a situar nuestro trabajo, puede ser muy útil para valorar con mayor objetividad los hechos acaecidos y sus protagonistas. Por esa razón retornar al contexto de la posguerra española, no es tanto volver sobre nuestros pasos, sino más bien afirmar el deseo de hallar esos otros episodios -senderos paralelos- a veces semiocultos y, casi siempre silenciados, que formaron parte, quién lo duda, de nuestra historia más inmediata. Nuestra reflexión tiene que ver además con el papel que la historia le ha asignado a la mujer. Sabemos que la Historia (con mayúsculas) ofreció su versión oficial (verdadera) de aquellos años de desolación y sufrimiento; sabemos, asimismo, que la Historia Literaria (también con mayúsculas), fiel heredera de la anterior actuó por mimetismo acallando unas voces y legitimando otras, que irían a engrosar naturalmente la extensa lista de que se compone la *general* historia literaria de este país. Bajo este planteamiento no es difícil suponer entonces que junto a esta historia literaria, existe otra (historia), también "escrita", pero que no llegó a alcanzar el protagonismo deseado. Los autores de esta otra historia sobrevivieron desterrados unos, aislados otros en una situación casi de clandestinidad, pero aquellos y éstos han contribuido a forjar igualmente nuestra literatura de posguerra. Durante mucho tiempo han permanecido en un injustificado silencio, y algunos todavía hoy, no son suficientemente conocidos ni valorados.

Si esto es así, examinar la obra poética de Ángela Figueroa a la luz de la "memoria" puede ayudarnos a colocar una pieza más en el complicado mosaico de este periodo histórico de la posguerra española, porque también sabemos que la contexto histórico no fue precisamente un entorno propicio ni favorable para la mujer escritora, pese a que ya habían aparecido en determinados círculos literarios anteriores a la contienda civil algunas voces femeninas de gran importancia y trascendencia, como se ha comprobado y estudiado mucho más tarde.