

LA REDUCCIÓN DE LO ALEGÓRICO Y EL VALOR DE LA OBRA DE FLORES

El alegorismo es una de las notas características de la novela sentimental española del siglo xv. Las peculiaridades de estilo y mentalidad de cada autor le otorgan, como es obvio, en cada caso, una acepción y una intensidad diferentes. En la obra de Juan de Flores debemos señalar, en este aspecto, un fenómeno de simplificación y, al mismo tiempo, de condensación del elemento alegórico. La paulatina desaparición de esta nota típica del género asume en Flores la forma de una continuidad genética y no de una desintegración. Para nosotros, la simplificación del elemento alegórico en este autor es de orden esencialmente cuantitativo: disminuye el número de alegorías en beneficio de una humanización de la obra, de sus personajes y de las ideas que expresa. Esta simplificación cuantitativa va unida a una condensación semántica más perfecta y completa, a una concentración de formas simbólicas expresivas y, concretamente, en el caso de *Grimalte y Gradissa*, a un nuevo ritmo en el marco de una psicología profunda.

Una primera y fundamental nota simbólico-alusiva se manifiesta en la identificación de Juan de Flores con Grimalte ¹. Del juego primario

¹ Grimalte se identifica espiritualmente con el autor y en ello reside el elemento autobiográfico. La figura del héroe evoca la pasión y la trágica muerte de un poeta provenzal, Lucca di Grimalti, nacido en el siglo XIII en Grymauld, que estuvo enamorado de una joven de la misma región y a la que dedicó elegantes versos. Lucca di Grimalti no sólo no obtuvo correspondencia, sino que se volvió loco por los efectos de un filtro de amor que le dio la mujer y poco después murió, convirtiéndose en un símbolo del amor despechado. Gradissa cumple el papel de la amada cruel, cuya frialdad y falta de piedad ya conocían, al parecer, muchos escritores españoles a través del poema de Alain Chartier, *La belle dame sans mercy*. También parece cierto que Gradissa resulta una réplica de la heroína de Chartier, cuya influencia refleja. Cf. BARBARA MATULKA, *The novels of Juan de Flores and their European diffusion*, New York, Institute of French Studies, 1931. Cf. p. 255 y ed. del texto, p. 453. Cf. también las ediciones facsimilares de *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradissa*, publicadas por la Real Academia Española, Madrid, 1954.

del autor-personaje-narrador se pasa, con Flores, de manera rotunda, a una simplificación enriquecedora: el autor como mito y obra. Los fenómenos de participación y de identificación de unos personajes con otros, de unas vidas y amores con las vidas y amores de otros, consolida la figuración de esta imagen. Pamphilo y Gradissa se identifican en la medida en que ambos rehusan el amor; Grimalte y Fiometa, en tanto lo aceptan. Pero de esta situación y del proceso de la aventura caballescó-sentimental surge, *a posteriori*, una participación de Grimalte en la desgracia final de Pamphilo, mientras que, por otra parte, estaba dada *a priori* una compenetración de Gradissa con Fiometa. Cada uno es consciente de la ejemplaridad de la propia conducta, cada uno se siente espejo y reflejo del otro. El poder sugestivo de Fiometa se manifiesta en Grimalte por el sólo efecto de la vista, de modo instantáneo, pero Grimalte conoce previamente y participa de la *historia* de Fiometa, que es paradigmática. La pasividad de Fiometa rechazada por su amante se convierte en la actividad de su busca, de su peregrinación. La modificación de Flores influye, desde otro ángulo, en la estructura tradicional. Aunque puede aceptarse la hipótesis de Matulka¹ de que Flores puede haber tomado el motivo del viaje de Fiometa del *Amadís*, donde Corisanda hace un viaje por razones similares, la peregrinación de Fiometa resume y prolonga en modalidad moderna el tópico medieval de la *romería*. Buscar la interpretación alegórica del viaje en dimensión tradicional parece innecesario y equivocado. Fiometa integra el mundo del nuevo feminismo que, en la otra novela de Flores, se manifiesta en las figuras de Mirabella y de Braçaida².

Estas circunstancias nos conducen, a través de inevitables paralelismos, a la figura de Pamphilo y a las notas de su realismo. Pamphilo es un penitente salvaje cuya procedencia es múltiple: por de pronto, aparece en la vida de Merlín y en el Beltenebros del Libro II del *Amadís de Gaula*. La leyenda es antigua y difundida. Flores, que indudablemente conocía muchas leyendas de santos y anacoretas, las funde y

¹ Cf. MATULKA, *cit.*, p. 262.

² El curso de *Grisel y Mirabella* nos presenta una imagen distinta de la mujer, más humana e inclinada a las pasiones terrenas. Al contrario de lo que sucede, por ejemplo, con las rígidas heroínas de Diego de San Pedro, Mirabella no sólo se atribuye la culpa grave de haber correspondido al amor, sino de haberse adelantado ella misma en este sentimiento. Por distintos motivos, la figura de Braçaida contribuye a consolidar esta nueva imagen. Probablemente Flores pensaba en Briscida, la heroína de la *Cronica Troyana*, pero la evolución que sigue el personaje en el *Grisel* le convierte en una especie de prototipo de la inconstancia, la complejidad y la crueldad femenina.

traspone en ficción ainatoria, sin quitarles las características de aquéllas. De aquí surgen semejanzas entre la vida religiosa y la del amante mundano: la vida en lo profundo de la montaña, en una cueva; la metamorfosis en salvaje, la soledad, el voto de silencio, la práctica de las virtudes cristianas, el tormento de las visiones infernales, todas consecuencias del pecado y del arrepentimiento actual. La expiación de las culpas por su conducta sentimental equivale a una expiación de pecados en un orden más amplio de moral cristiana. Juan de Flores toma elementos boccaccescos y los trasfunde en una perspectiva escatológica de raigambre medieval. Se inserta así, al mismo tiempo, en la tradición del amor cortés, del amor sensual y de los viajes y visiones infernales, del mundo de ultratumba que obsesiona a la mentalidad medieval. Para esta mentalidad, el amor ilícito ha de ser especialmente castigado. Indicios esclarecedores de esta tradición se hallan en la *Hypnerotomaquia Poliphili*, en *Lancelot*, en el *Conte de la Charrette* de Chrétien de Troyes, etc. Juan de Flores mantiene en esta dirección una cosmovisión ascética de fondo cristológico sobre la que se superponen elementos profanos. Los personajes son dominados por un sentido de responsabilidad, por la obsesión de la culpa y por la necesidad del arrepentimiento.

En esta misma atmósfera hallan su coherencia algunos elementos simbólicos y alegóricos, que conciernen principalmente a la muerte y sepultura de Fiometa. Me refiero especialmente al párrafo «Grimalte dize la forma de la sepultura»¹, donde Flores sigue una tradición alegórica, presente en la poesía erótica anterior en España. Desde el *Testamento suyo*, de Alonso Enríquez, hasta la *Metáfora en verso*, de Quirós, y el propio reflejo de la *Cárcel de amor*, tal ascendencia se vuelca generalmente a través de la policromía de las imágenes. El color explica las ideas que el autor quiere armonizar con la imagen representada. Grimalte siente su cara del color de la muerte y coloca el cuerpo de Fiometa en el sepulcro «de memorado color». La muerte de Fiometa evoca en él su propio pasado de sufrimiento, en imágenes patéticas de carnes desgarradas, de llagas abiertas y de sangre corriendo. En este clima, Grimalte «inventa» la sepultura², busca la tumba «muy mas alta de aquellos

¹ *Ed. cit.*, pp. 415-17.

² Véase, por ejemplo, en el siguiente pasaje, la presencia del elemento alegórico tan denso en la *Cárcel de amor*: «De piedra de gran firmeza y negro color hize hazer vna tuuba. encima de aquel staua vna riqua ymagen conforme de su figura y muy fuerte obra. y hecha de muy nuevas y primas lauores. porque su gran gentileza despertasse la memoria desta senyora. y puse alli sus senyales: que fuesen entero conocimiento con entera relación del despendido y mal gastado beuir: con que amor y porfia galardouaua los más de su seruicio. Asi queda la

derredores» y prepara allí el descanso final de Fiometa; el ambiente es nostálgico, evocativo; el entierro congrega a una muchedumbre luctuosa. El autor acude a unos escasos ejemplos y comparaciones de antiguo cuño griego para expresar este dolor general e indica que puso una «senya negra» encima del monumento, inscrita en letras doradas que conmemoran la tragedia de la gloria mundana, de los engaños de la «vida enamorada» y de la muerte «disimulada». La atmósfera de invención que fluye de la muerte de Fiometa es uno de los tantos ejemplos del flujo y reflujo de ambiguas instancias en que se mueven los personajes de la novela sentimental. El simbolismo de algunos colores resulta más o menos obvio, pero es necesario acotarlo. El negro es símbolo de una vida triste, de la muerte y es el mismo color de una de las torres de la *Cárcel de amor*, la de congoja. El verde simboliza, entre sus múltiples acepciones, la esperanza, la juventud, la primavera y la resurrección. El pardillo, trabajos, tormentas y dificultades. El leonado, la congoja, la ansiedad, el dolor. El morado, el desamor; el amarillo, la desesperación, la tristeza, las preocupaciones; el cárdeno, los celos; el dorado de las letras es la vanidad del amor humano.

En líneas generales, el simbolismo de la sepultura de Fiometa alude a los sufrimientos y angustias del amor, a la brevedad de la vida y a los infiernos de la vida enamorada. Si se lee cuidadosamente el texto transcrito en nota, se advertirá que la significación del mismo se hace cada vez más *alusiva*. Este fenómeno de ocultamiento o encubrimiento responde, a mi juicio, al hecho incontrovertible de que la alegoría en sus aspectos tópicos no requiere ya explicaciones excesivas para un público culto de mentalidad cortesana. Aquella forma parte de un modo de vida y de una forma de conducta. Ello refirma, por lo demás, el carácter ejemplar de la conducta de los personajes: éste surge desde dentro de

obra al memorado luzillo: hizo de quatro colores sus quatro partes cubrir. La principal y primera con vnas muy verdes ondas en medio de las quales staua vna barquilla sin remos. cuyo mastel quebrado: tenía la vela acostada. y en ella un título que dezia: En esta barqua de amor / y mar de vana speranza / Es vn barquero dolor / Que en el aprieto mayor / Al más peligro se lança / Y el arbol que es la ventura / con vela poco segura / En este pilago tal / Acostando se procura / Al cabo de mayor mal.

En la parte siniestra tenia sobre pardillo vn fuego de muy ardiente resplandor en el qual era metido vn niño de tierna edad. que sus mismas manos atissauan aquellas llamas en que ardía... La otra derecha parte era de un leonado color salteado de vnas adelfas floridas y entre las ramas de aquellas flores staua un desnudo y lloroso niño que con grande prissa cogia las flores en cuya prissa congoxosa de coger las demuestra su dolor y poco reposo: recelos y grandes dubdos de la mudança del tiempo...» Cf. *Id.*, *id.*

la acción y de la trama novelística y supera su condición de mero tributo a una moda y a unas costumbres. El ejemplarismo que emanaba perdiendo importancia en un orden de defensa de ideas, de puntos de vista teóricos y de fórmulas de conducta. Esto nos plantea nuevas perspectivas para la comprensión de la obra y del estado de evolución del género sentimental en el xv español: la novela se hace más novela, las circunstancias de mentalidad se someten y se adecuan con mayor inteligencia a la ficción narrativa. El tratadismo parece condenado a desaparecer. La materia aludida se torna más ambigua porque se acerca gradualmente a la ambigüedad del hombre. Los principios se difuminan en beneficio de los hechos humanos, de sus pasiones y esperanzas. Los aspectos dramáticos —incipientes en Juan Rodríguez del Padrón y Diego de San Pedro— se hacen más concretos y esenciales en un mundo donde conviven los hechos de la realidad con las misteriosas vocaciones del sueño.

Después del diálogo entre Pamphilo y Grimalte, en el que de hecho comienza la compenetración de ambos personajes¹, los dos comparten en silencio la oscura y tenebrosa noche en la «muy fría montanya». Entre visiones espantosas, oyen los gritos y gemidos de Fiometa, acompañada de individuos deformes. La visión nocturna, fantasmal, se ilumina con llamaradas que proceden de los ojos y de las orejas. El clima es lúgubre y se aprecia el contorno en una sombría metamorfosis de colores. Fiometa aparece transformada y su misma desnudez es una imagen de «quanto la había mudado su desconocimiento de aquello que ser solía». Fiometa, otrora imagen de la juventud y de la belleza, tiene el aspecto de la muerte.

Infierno, muerte, locura, transfiguración, son signos de esta obra en la que, como bien señala Matulka², los expresionistas pueden hallar un ejemplo primario de algunas de sus tendencias artísticas. Las visiones y el mundo onírico latente contribuyen a afianzar esta idea. Cuando Fiometa, después del abandono de Pamphilo y de largas penurias, logra, por fin, con la mediación de Grimalte, encontrarse con su amante, no puede dar crédito a sus ojos y teme ser víctima de los sueños que con frecuencia la engañan. Fiometa aparece a menudo desmayada, enajenada, fuera de sí e incluso grotesca, como si el personaje asumiera un especial distanciamiento con respecto al mundo circundante. Fiometa ama a Pamphilo, pero ello no le impide ver la transformación que se ha operado en éste. Todas las imágenes en que expresa su dolor ante esta

¹ *Ed. cit.*, p. 426 y ss.

² Cf. MATULKA, *op. cit.*, véase especialmente la Introducción.

circunstancia tienden a manifestar, en duplicidad de conceptos, la alegría de haberlo encontrado y la tristeza de comprobar que «ya no es el mismo»¹. Esta duplicidad, en sí misma simple y coherente con la tónica de lo sentimental, se halla inserta en la permanente ambivalencia del mundo en que viven los protagonistas de *Grimalte y Gradissa*: mundo al mismo tiempo del pasado y del presente, de la leyenda y de la realidad, del sueño y del mito.

Ahora, al margen de las implicaciones modernistas que la situación novelística permite vislumbrar, es necesario advertir en qué medida tal situación es reflejo de una tradición más o menos inmediata a la obra que estudiamos y en qué grado se distancia de ella hacia el mundo moderno.

Sin entrar en detalle con respecto a los temas de ultratumba en una trayectoria de siglos que, para Occidente, tiene la vitalidad magnífica y siempre renovada de las grandes catábasis clásicas al estilo de la *Eneida* y de la *Odisea*, conviene detenerse específicamente en el género que nos ocupa. Para ello debemos reiterar la observación general de Patch² cuando, al referirse a diversos elementos del otro mundo, señala: «Hasta qué punto se trata de una creación de la psicología humana en términos alegóricos y hasta qué punto está tomada de la tradición y del folklore, he ahí el problema de cada caso en especial, difícil de resolver de manera concluyente. Desde la *Visio de gloria Paradisi* atribuída a Joaquín de Flora hasta el viaje de San Brandano o la fosa de San Patricio, la mentalidad medieval está poblada de castillos encantados o misteriosos, de montañas altísimas, de palacios espléndidos, de islas, de aves, de monstruos, etc.»³.

Hecha la anterior salvedad, advertimos que el género nos presenta varios temas y situaciones de trasmundo. Baste para ello una mera evocación, la de «la muy avisada Synderesis», una misteriosa doncella que, en compañía de otras vestidas de negro, llega en una nave también

¹ *Ed. cit.*, p. 401.

² Cf. HOWARD R. PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, F. C. E., 1956, p. 330.

³ La bibliografía sobre estos puntos es ya bastante extensa. A la obra citada en la nota anterior, debe agregársele el apéndice publicado en la misma, a cargo de MARÍA ROSA LIDA, *La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas*, pp. 371-449; en este caso véase especialmente pp. 426-428. Además, con subrayado criterio de amplitud europea y universal, cf. *L'autre monde au Moyen Age*, Paris, Boccard, 1940; C. S. LEWIS, *The allegory of love*, New York, Oxford University Press, 1958; LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Univ. de France, 1955, especialmente vol. I; FRANCISCO RICO, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia, 1970.

negra a entrevistarse con el autor, cuyas confidencias recibe, en el *Siervo libre de amor*, de Rodríguez del Padrón¹; clima semejante hallamos en *Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro, cuando el autor llega a un palacio todo cubierto de negro²; otro tanto sucede en el denso episodio de la Sierra Morena en la *Cárcel de amor*³. María Rosa Lida, en su estudio sobre el trasmundo⁴, se refiere precisamente a esta obra de Flores en la que halla «una muestra curiosísima de tratamiento en un mismo plano de vida y literatura, y culmina en una visión infernal.»

La evolución del género nos muestra, en este aspecto, un progreso gradual que afianza nuevas transformaciones y expresiones más realistas. De Rodríguez del Padrón a Juan de Flores puede medirse fácilmente esta distancia. Varela señala el interés de un enfrentamiento entre Padrón y Flores y el moderado punto medio que ocupa San Pedro⁵. Esta reflexión es claramente aplicable a la presencia del elemento alegórico. La labor de trabazón, de entrecruzamiento es, en Juan de Flores, labor de artista más que de artesano. El mundo alegórico cede ante el mundo de la acción y de la pasión; el mundo cortés cede su lugar a un mundo más vigoroso, no sólo por su severo ascetismo sino por su realismo. El margen de leyenda, de fantasmagoría, de irrealidad es —en perspectiva diacrónica— escaso en la obra de Flores. No es un azar, ciertamente. Las insinuaciones del realismo que se advierten en *Grisel* están también presentes en *Grimalte*⁶. Pero, antes de sumar más ejemplos, acotemos la índole especial de este realismo: es de índole ética, se refiere a conflictos y a pasiones humanas enfrentadas con una moral implacable. La ascesis es la medida necesaria que contiene un mundo desorbitado. Acotemos también que se trata de un realismo que se nutre del símbolo y de la alusión, del sueño y de la metáfora. Con Flores nos acercamos al mito en perspectiva renacentista, que es decir clásica. Este mito es esencial y no accidental a la obra literaria y al hombre. En tal realidad, los elementos no aparecen disociados sino que forman parte de un todo indivisible. Los límites entre pasado y presente no

¹ Cf. *Obras de RODRÍGUEZ DE LA CÁMARA*, ed. de A. PAZ Y MELIA (Bibliófilos Españoles), Madrid, 1884.

² Cf. DIEGO DE SAN PEDRO. *Obras*, 3.^a ed., prólogo y notas de SAMUEL GILI Y GAYA, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

³ ID., véase *Cárcel de amor*.

⁴ *La visión del trasmundo...*, cit., pp. 426-428.

⁵ Cf. JOSÉ LUIS VARELA, *Revisión de la novela sentimental*, RFE, 1965, XLVIII, p. 376.

⁶ Me refiero concretamente a aspectos descriptivos, a veces de detallismo naturalista, con sus consiguientes efectos de orden plástico y también a la asunción progresiva de una realidad que se arraiga en lo inmediato.

existen, pero la intemporalidad y ubicuidad en que se desarrolla la acción del *Grimalte* tiene su contraparte en los personajes.

En el Pamphilo de Flores hallamos una figura paralela a Torellas, pero más fuerte en su contenido y en su expresión. La violenta tortura de Torellas a manos de las mujeres no tiene paralelo, posiblemente, en tanto vigor plástico y alcance descriptivo, en toda la novela sentimental. Pero su sensibilidad y su conducta no pueden competir con Pamphilo. La metamorfosis que éste sufre es más intensa y más verosímil que la de Torellas. Cuando se encuentra con Fiometa, Pamphilo es irónico, cruel, hipócrita. Al mismo tiempo, pretende convencerla de que «tu venida las viejas llagas me refresca», la recrimina por haberse dejado vencer por su deseo y no por la «cordura», le enrostra haber dejado a «un noble marido y tal senyoria y casa qual ninguna ygual de ti conozco», insiste en que la causa de su alejamiento es «el temor del perdimiento tuyo más que el peligro mio» y admite, en fin, que «yo no menos que tu me veo de amor aquejado». Pamphilo será reincidente en su actitud y no parece por momentos otra cosa que un frívolo cortesano, sólo preocupado de gozar de las mujeres, pues considera «el hombre que gracioso y dispuesto se conoce: razon es que reparta sus gracia por muchas, que no es iusto que una sola le goce». Ante los ruegos de Grimalte intermediario, Pamphilo le contesta que, si éste vence a su señora, entonces le comprenderá muy bien a él mismo.

Otra de las notas que caracteriza a Pamphilo es el sarcasmo resultante de confrontar de manera hiriente la conducta de Fiometa con los principios y el desideratum ideal de la conducta femenina. Así, mientras, por una parte, indica que «las nobles mas deuen esser obligadas a guardar las agenas honras que las suyas», sugiere a la dama que se duela de la honra de su marido, perdida a causa suya. Para Pamphilo, el amor no es perpetuo y ha de tener necesariamente un fin. Sin embargo, sus discursos se mueven siempre en un plano de equívocos que no resultan ya del mero carácter formulario de la expresión típica del género, sino de su propia complejidad como individuo-personaje de la novela. Del mismo modo que Torellas cuando declara su amor a Braçaida, Pamphilo aparece insincero: sus palabras no suenan convincentes más que cuando fustiga y acusa a Fiometa y esta actitud sólo se modifica cuando Grimalte formula su desafío. Entonces comienza la transformación de Pamphilo a partir de los rasgos de su personalidad: su implícita autoconfesión de culpa, su aceptación de la derrota sin presentarse a combatir con su ocasional rival ¹, su voluntad de destierro para expiar

¹ *Ed. cit.*, p. 419.

una culpa para la que la muerte es castigo muy exiguo. Aun en este momento quedan dudas sobre sus verdaderas intenciones. Inevitablemente la personalidad de Pamphilo sugiere paralelismos con Persio, el Ierso, Torellas, pero nuestro personaje consume una brusca ruptura con el mundo. La misma desmesura de su decisión elimina ahora todo equívoco. Su enajenación, su alejamiento, su lamentable aspecto, su estado de letargo, sus lágrimas calladas, su desgarramiento físico y espiritual, conforman los rasgos visibles de su metamorfosis, imagen de una nueva conducta.

Hay en *Grimalte y Gradissa* un proceso de realización que resulta de dos fenómenos intervencionales: la reducción de la alegoría y la presencia incipiente del realismo que se advierte en la plástica descriptiva y en el comportamiento de los personajes dentro de su contexto.

La reducción del elemento alegórico no implica, como se desprende de nuestro análisis, la eliminación radical de un mundo y de una cosmovisión que aún subsisten con fuerza en la época de las novelas de Flores. Se trata de un proceso que consiste en la paulatina supresión de formulaciones alegóricas, tal y como estaban planteadas a lo largo de la tradición cristológica medieval.

El uso de la alegoría, de muy antigua procedencia, había sido asumido por los Padres de la Iglesia con un fin docente y ejemplarizador para los nuevos cristianos. Numerosos temas del medioevo tardío revelan simultáneamente este espíritu y el llamado de los nuevos tiempos¹ No es mi propósito limitar la significación del alegorismo a su aspecto sólo docente, pero no puede dejar de adjudicársele a esta nota su papel de primerísima importancia desde el primitivo arte cristiano hasta el fin de la Edad Media.

Flores, con su actitud ante el mundo alegórico, culmina un proceso que podemos considerar iniciado por Rodríguez del Padrón en la narrativa del xv. El paradójico fenómeno de la novela de Flores se debe, al mismo tiempo, a una contaminación de elementos alegóricos más o menos primitivos y a una purificación en sentido estricto en la conducta de sus personajes. Este proceso de ascesis no resulta forzado: adquiere, por el contrario, una magnitud dramática.

La alegoría, cuando existe, las visiones de ultratumba, el entorno onírico, el paisaje espiritual, hallan la razón de su existencia en el devenir natural de la acción, en la fibra más honda de la sensibilidad de los protagonistas. El conflicto moral no surge inefablemente de la

¹ Así, por ejemplo, el tema del *Ubi sunt*, donde se mezclan una aguda dependencia de lo bíblico, con notas nuevas de valorización de lo clásico.

contravención a determinados principios y teorías, sino de la trabazón interna de los acontecimientos y alcanza, con ello, un mayor grado de verosimilitud. Los protagonistas se mueven en coordenadas de múltiples paralelismos, interferencias e identificaciones. El efecto es curioso y digno de ser señalado: a la simplicidad y al arraigo de la alegoría medieval sucede la complejidad de ancestrales situaciones y conflictos humanos, redescubrimientos, reinterpretados y vivificados. Algunas situaciones de las *Vidas* de los santos, incorporadas a la novela de Flores, no invalidan esta perspectiva sino que la confirman: la penitencia es esencial a la salvación y redención del pecador. En el ascetismo y en la renuncia a la vida se advierte un nuevo moralismo, más intenso si se quiere, menos atado a las convenciones y a las normas. La purificación interior resulta así una forma de retorno a un cristianismo primitivo que se basa en la fe vivida y en la penitencia. De esta manera, los nuevos contenidos simbólicos, la eliminación gradual del alegorismo, la vitalización del individuo como personaje artístico y como hombre anuncian las preocupaciones humanistas de la *dignitas hominis*.

Grimalte y Gradissa resume un fenómeno de simplificación que augura la única intuición de la naturaleza, de la virtud, de la belleza, de la razón, de la antigüedad y de la religión cristiana, que caracteriza al incipiente Renacimiento ¹.

* * *

En *Grisel y Mirabella* hay dos historias, una como continuación de la otra: de los protagonistas principales se pasa al plano consecuente de la historia de Torellas y Braçaida, intérpretes de un dilema colectivo feminista que está elaborado sobre la base de un problema individual: los amores de Grisel y Mirabella.

Ya en esta encrucijada hay un progreso de las posibilidades narrativas de Flores con respecto a Padrón y al mismo San Pedro. Hay que añadir el nuevo progreso que implica dentro de los recursos del mismo autor la historia de Grimalte y Gradissa. También aquí se verifica la unión de dos historias paralelas, intervinculadas y supeditada la una a la otra.

La presencia de la Fiammetta de Boccaccio en la Fiometa de Flores es evidente, pero hay que darle su justa medida: la novela de Flores es más una continuación que una imitación de la obra del italiano.

¹ Véase A. CHASTEL y R. KLEIN, *L'Umanesimo e l'Europa della Rinascita*, Milano, Electa, 1964.

La novela de Fiammetta es la historia de una mujer casada que se enamora de Panfilo. Este la toma y luego la abandona. La dama, presa de dolor y desesperación, intenta suicidarse, pero sus siervos se lo impiden. Como corolario, Fiammetta decide enseñar a las demás mujeres que estén precavidas contra los hombres. Flores toma como base esta historia y la prosigue. Modifica la pasividad de Fiammetta y la convierte en un personaje que se lanza a la búsqueda de su amante. Aunque este motivo no es nuevo y Flores puede haberlo tomado de otros autores¹, implica de hecho una modificación sustancial en cuanto a la actitud de los otros personajes femeninos en los testimonios del género. En su haber también debemos consignar la admirable fusión de ambas historias, de indudable importancia desde el punto de vista estructural. Los reflujos de la acción, el fenómeno de participación de unas vidas en otras, todo eslabonado de la manera más natural y coherente, son condiciones que deben destacarse entre las categorías válidas de Flores.

El procedimiento epistolar, de tanto arraigo en Juan Rodríguez y San Pedro, no desaparece en la obra de Flores, pero su utilización también sufre un tangible cambio. En el *Grimalte* son solamente siete las cartas escritas en realidad, pues la última, como advirtió Kany², aunque encabezada «Grimalte a Gradissa», evidentemente no podía ser enviada a la señora desde lugares salvajes y habitados solamente por bestias... En el *Grisel* se distinguen solamente dos cartas, una de Torellas a Braçaida y la respuesta³. Sin embargo, al margen de un recuento estadístico de la cantidad de cartas enviadas —hayan sido «recibidas» o no— cuenta más para la proyección estilística del problema la forma de inserción de estas cartas en la estructura de las dos obras de Flores.

Las cartas difícilmente pueden escindirse de la estructura general de la narración y forman con ella, en conjunto, un flujo ininterrumpido. Kany⁴ ha apuntado incluso el detalle de que la extensión de las cartas es muy semejante a la de los parlamentos. Una vez más, la fusión es una característica del estilo de Flores, pero esta afirmación tiene radical importancia si se piensa en la trascendencia que tiene el fenómeno para el logro de la novela como una estructura cerrada, diríamos circular, compacta y coherente que ya no ofrece las brechas que se advierten

¹ MATULKA, *op. cit.*, p. 242.

² Cf. CHARLES E. KANY, *The beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley, Univ. California Press, 1937.

³ *Ed. cit.*, pp. 364-367.

⁴ Véase KANY, *op. cit.*

en Padrón. En este último autor inevitablemente ha de hablarse de hilvanes, de hilo argumental y seguir, más o menos penosamente, el discurrir del autor para hallar al fin los enlaces que sostienen el conjunto. Nada de ello acontece en Flores y esta comprobación sería por sí sola ilustrativa del paso trascendental que da este autor en la evolución del género y el progreso que significa, por consiguiente, para el nacimiento de la novela española en formas más modernas.

Si la trabazón de cartas y relato es evidente y brilla precisamente por la propia inexistencia de lazos visibles, el curso de la narración mantiene una sólida vinculación con los diálogos. Flores pasa insensiblemente, con la mayor naturalidad, del diálogo —compuesto de largos parlamentos— a la narración de los hechos esenciales, sin descuidar por ello minucias descriptivas de orden realista e incluso naturalista. Conjunta así en una forma sólida fórmulas de expresión diversas, recursos dramáticos y narrativos, tonos plásticos-descriptivos e incluso acentos líricos no desdeñables.

Deseo destacar también un aspecto que es esencial a todo estilo artístico y del que Flores parece tener muy clara conciencia: la selección. El escritor se halla ante un cúmulo de posibilidades que le ofrece la lengua, la tradición, la historia, la leyenda, etc. Ante esta inmensidad de circunstancias que hacen al nacimiento y al desarrollo de la poesía en sus formas más diversas, el autor elige, selecciona y, por tanto, descarta aquellos elementos que no le resultan «útiles» o propicios para expresar su materia. Matulka, en la conclusión de su estudio, apunta, entre otros, la selección de argumentos feministas¹ pues en el *Grisel* sigue intencionalmente los ejemplos históricos de la vida de las mujeres famosas o infames, pero descarta a las de la antigüedad, salvo a Lucrecia y a Atalanta. Sus referencias a Eva son escasas y omite, en general, las disputas teológicas. Esta selección que realiza Flores en el debate de los sexos es uno de los aspectos de su originalidad, pero no ciertamente el único ni el más importante. La selección apunta no sólo a modificaciones y superposiciones más o menos hábiles sobre la tradición y el folklore, sino también, como vemos, de manera decisiva al problema general del estilo novelístico. Este no sólo se libera de formas y fórmulas perimidas, sino también de las pedanterías y preciosismos retóricos a los que es tan afecta la época.

Todos los componentes del conjunto están, por así decirlo, al servicio de la unidad de la obra. Esta unidad surge de la interrelación de las diversas formas literarias que fluyen en la misma.

¹ *Ed. cit.*, pp. 319 y ss.

De las primeras muestras del género a *Grimalte* y *Gradissa* hay, también, una evidente progresión de lo trágico. La novela de Flores es «sentimental» y trágica a la vez, elementos que en sus predecesores se combinan con cierta aspereza, mientras en él se funden armoniosamente. La novela de Flores es una muestra vibrante y apasionada del sufrimiento físico y mental del hombre. En ello radica su hispánica simplicidad y vigor. El hecho estilístico nos muestra así un conjuntamiento de contenido dramático con trama novelesca.

Ya en el *Arnalte* de San Pedro se advierten características de soliloquio que en Flores se perfeccionan y asumen importancia en el conjunto. Basta para ello reparar en el soliloquio de «Fiometa así misma»¹. Rechazada una vez más por las ambiguas razones de Pamphilo, Fiometa huye «de un color en muchos mudada llena de mortal ira». Sin hallar eco a sus sentimientos, despechada y más sola que nunca, se dirige a sí misma, con implacable dureza: siente sus actos como una verdadera infamia para las mujeres castas y para sus «nobles famas». Su soliloquio es una autoconfesión de culpas que se atribuye en nombre de todas las mujeres, las que a causa de ella padecen vergüenza. Fiometa siente el peso y el ansia no de una, sino de mil muertes expiatorias y liberadoras a la vez de su sufrimiento. La muerte es, al mismo tiempo, castigo y liberación. Su deseo de morir, de torturarse mental y físicamente, es una explosión de la mente enajenada y del corazón dolorido. Ya no tiene deseos de amar ni de ser amada, sino apenas de mostrar sus «llagas». Fiometa se acusa a sí misma y simultáneamente maldice a todos los hombres: puede buscarse en ello motivaciones de debate feminista, pero parece más legítimo atribuirlo a su aguda sensación de aniquilamiento. El soliloquio se va poblando de palabras, de imágenes, de gestos que anuncian la tragedia en un clima de total desposeimiento y destrucción. El personaje se hace trágico precisamente por su vocación de aniquilamiento, por su deseo de apurar el cáliz de manera terminante. La convicción de que los placeres siempre dan dolor se va arraigando en el espíritu de la protagonista. Desea librarse de la presencia de Pamphilo para ahogar sus deseos, estar en compañía de la soledad, superar las angustias del amor y del abandono.

El soliloquio de Fiometa es una mezcla de arrepentimiento por sus pecados y despecho por el amor no correspondido. No se puede hablar de ascesis, salvo en un sentido de tragedia humana. Dialogando consigo misma, Fiometa refleja su amor y su odio, y en ellos se ve re-

¹ *Id.*, pp. 406-8.

flejada. Sus palabras acaban con una copla en la que expresa su deseo de aislamiento total, de definitivo abandono:

*Dexa me que no me dexas
Dexame tomar vengança
Dexa me con estas queexas
Ya morir sin esperança
Dexa me que tu membrança
Me fatiga
Y me fiere como lança
de enemiga.*

Y poco más adelante, ya cercana a la muerte, unos pocos versos reflejan aún la vigencia de la pasión entre los lamentos finales:

*O llugado corazón
Espantosa vida mia
como me fiere pasión
Dolor de tanta porfla
O triste sin alegría
Mal fadado.
Quan amargo fue aquel dia
en que fuy a ti enbiado ¹.*

Grimalte como autor nos revela escuetamente algunas muestras de este momento culminante de Fiometa: «las lastimas que de su boca dezía: yo no las podría tan piadosas recontar, porque no solamente con la lengua lo dezía: mas con las manos se ayudaua. de manera que ami no es posible de las scriuir. mas quien de tales congoxas conoce: rezonable cosa es de pensar» ².

El tono trágico gobierna en realidad toda la obra de Flores y nace del conflicto íntimo de cada protagonista consigo mismo y de los conflictos de los protagonistas entre sí. Estos conflictos tienen múltiples formas y motivaciones: las pasiones humanas en colisión con la moral, que finalmente se superpone a ellas; la lucha de sentimientos encontrados de amor y odio, de esperanza y desesperación; la asunción de culpas y males ajenos y el papel ambiguo de los intermediarios, etc.

Los valores de la obra de Flores deben medirse, pues, en una renovación del estilo y en una vitalización de los contenidos tradicionales que adquieren mayor vigor y nivel trágico. El lenguaje mismo de sus

¹ *Id.*, p. 405.

² *Id.*, p. 408.

obras es testimonio de ello: el artificio, sin desaparecer del todo, se siente más entramado en acontecimientos de notable fuerza. Las hipóboles, de las que tanto gustó la poesía peninsular del siglo XV, acusaron un renovado vigor a la par que una apreciable simplificación cuantitativa. Los juegos de palabras, en general, disminuyen. La expresión es más directa, pero no por ello menos rica. El alarde lingüístico se reduce a una labor de cuidadosa selección. El conceptismo, que se advierte en los predecesores de Flores, parece cada vez menos gratuito, más inserto en los hechos y en las realidades de cada personaje.

Las antítesis, de las que siempre deberá hablarse en la novela sentimental, reflejan en Flores profundas tensiones, pero no caen en el vicio de la reiteración cansadora y envolvente.

No puede aplicarse a este autor un criterio de primitiva tendencia barroca, cosa que es posible en Rodríguez del Padrón y, más aún, en Diego de San Pedro. La forma tiende a la simplicidad y este aparente retroceso es, en realidad, un progreso... No olvidemos que toda la Edad Media es una etapa de dinamismo al estilo de lo barroco, época, al fin, anticlásica, o, al menos, no clásica, ni en sus concepciones estéticas ni en sus modos de vida.

De los tres autores mencionados, Juan de Flores es el menos complejo en apariencia, pero conviene destacar que esta sencillez es esencialmente externa y, en muchos casos, lateral. En cambio, observado desde el ángulo de la experiencia humana, el mundo de Flores se hace más complejo. La armonía de este mundo consiste en una compaginación adecuada de formas estéticas con sentimientos humanos, pero no es una armonía deliberada ni concierne al mundo que le rodea. La elegancia de la vida cortesana, el preciosismo retórico, el juego por el juego mismo, dejan paso al avance arrollador del hombre nuevo, de ideales estéticos diferentes. Sólo así se consuma la armonía del Renacimiento, al estilo platónico.

DINKO CVITANOVIC

Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina).