

REVISION DE LA NOVELA SENTIMENTAL

Varias razones explican el desdén de la sensibilidad actual, tan mirada y aun castigada por las múltiples conquistas del realismo en forma y fondo, hacia el estilo y fábula de las novelas erótico-sentimentales del gótico tardío. El público común carece incluso de la apertura imprescindible del lenguaje, que se salpica de cultismos o se enarca en un hipérbaton afectado e innecesario. Ni aun la crítica erudita —salvo, como es natural, las excepciones a que hemos de recurrir— parece gustar de su idealismo radical, empapado de un sentimentalismo un tanto monocorde. Es más, al reincorporarse más tarde este idealismo y sentimentalismo a autores y obras maestras, se consideró a estas narraciones como simple embrión, como prefigura superada y arcaica de la novela moderna; algo, en una palabra, digno sólo de atención para paladares de arqueólogo.

El atractivo de estas novelas —como el de cualquier creación artística, en realidad— ha de buscarse en sí mismas, en sus propios límites formales, genéricos e ideológicos. Y algo pujante y audazmente nuevo brota en estos relatos —algo, como veremos, que frisaba en lo prohibido, algo que parecía contener una rebelión a lo establecido en las costumbres y lo ordenado por las leyes— cuando toda Europa fatigaba sus prensas semi-virgenes con ediciones y ediciones de sus obras: así, el *Tractado de Amores de Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro, conocía su cuarta edición a los pocos años de su primera salida y era reeditada dos veces en Inglaterra en prosa y verso; la *Cárcel de Amor*, del mismo San Pedro, aparecía durante el siglo XVI más de veinticinco veces en su idioma original y más de veinte en otros idiomas; el *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores, nacido tres años después de América, iniciaba sus traducciones unos treinta años después, pero emprendía pronto una carrera gloriosa de ediciones bilingües, trilingües, tetralingües¹. Estas novelitas van desti-

¹ Constituyen una excelente guía bibliográfica, aparte de los *Orígenes*, de DON MARCELINO, vol. II, las introducciones a las ediciones de estos autores: PAZ y MELLÁ, a las *Obras de JUAN RODRÍGUEZ DE LA CÁMARA* (Madrid, Sociedad de

nadas a la lectura femenina y cortesana, principalmente; pero, en realidad, entretuvieron el ocio y modelaron el temple de autores que se llaman Lope, Cervantes, Castiglione, Ribeiro, Ariosto¹. Al hacer del sentimiento amoroso un infinito, se acercan a la psicología y a las costumbres; se alejan, inevitablemente, de toda verosímil relación espacio-temporal con las cosas. En ellas se narra, apenas se inicia la descripción. Su realidad verdadera es de interior, que es, precisamente, la que determina y configura la otra. El caballero cortesano es aquí protagonista, y el caballero mantiene todavía en sumiso vasallaje a la realidad mostrenca. Hoy, que la vemos emancipada y aun señora del hombre, tendemos a considerar como simple incapacidad artística lo que eran limitaciones conve- nidas, o, dicho de otro modo, tensión ideal.

Pero repleguémonos, por ahora, hacia nuestro objeto y método. Las novelas a que recurrirá nuestro estudio son las siguientes: *El siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez del Padrón o de la Cámara, obra escrita entre 1449 y 1453; el *Arnalte y Lucenda* (1491) y la *Cárcel de Amor* (1492), de Diego de San Pedro; el *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gredissa*, obras ambas de hacia 1495; el *Proceso de Cartas de Amores*, de Segura, aparecida

Bibliófilos españoles, 1885); S. GILI GAYA, a las de DIEGO DE SAN PEDRO (Madrid, Clásicos Castellanos, 1950); BARBARA MATULKA en *The Novels of Juan de Flores and their european diffusion* (New York, 1931). Conviene añadir, al menos, el primero de los dos espléndidos estudios de MARÍA ROSA LIDA, dedicados a Juan Rodríguez (*NRFH*, 1952, VI, 313 y ss.); A. KRAUSE, *Apunte bibliográfico sobre Diego de San Pedro* (*RFE*, 1952, 126-30); E. W. OLMSTED, *Story of Grisel and Mirabella* (*Hom. a Pidal*, II, 369-373). Como visiones críticas de conjunto, *vid.* también A. KRAUSE, *El tratado novellístico de D. de San Pedro* (*Bulletin Hispanique*, 1952, 245-75) y B. WARDROPPER, *El mundo sentimental de la Cárcel de Amor* (*RFE*, 1953, 168-193).

¹ La deuda cervantina a San Pedro es visible en algunos episodios del *Quijote* (Marcela, Cardenio, Dorotea) y en el tono de varias «Novelas», en particular *El amante liberal* (*Vid.* MENÉNDEZ Y PELAYO, *ob. cit.*). GIANNINI localizó la huella de la *Cárcel* sobre *El cortesano* en la defensa de las mujeres y el elogio de Isabel la Católica (*La Cárcel de Amor y El Cortesano de Castiglione*, en *RHI*, 1919, 547). Ariosto se inspira en el *Grisel* para su episodio de Ginebra en el *Orlando furioso* y Lope tiene presente la misma obra en los dos primeros actos de *La ley ejecutada* (OLMSTED, *art. cit.*). Una serie de elementos de *Menina e moça* denuncian inequívocamente la lectura de San Pedro, aparte de concomitancias expresivas: encuentro de Menina en el monte, muerte repentina de un ruiseñor y llanto de la hermana del Cavalleiro remiten a otros tantos pasajes paralelos de la *Cárcel* o el *Arnalte* (E. BUCETA, *Algunas relaciones de la Menina e moça con la literatura española, especialmente con las novelas de D. de S. P.*, en *Revista del Ayuntamiento de Madrid*, 1933, X, 300 y ss.

en 1548¹. Otras obritas, laxamente vinculadas al género, no añaden ni desvirtúan lo que aquí se dice, y quedan al margen de nuestra atención². Nuestro método seguirá estos pasos: estudio, en primer lugar, de los caracteres obvios de esta novela; análisis, después, del carácter y linaje de su erotismo; consideraré diacrónicamente este género; lo integraré, finalmente, en el ámbito cultural de su tiempo mediante meros datos temáticos y lingüísticos. Todo ello permitirá advertir en la novela sentimental un espléndido documento de esa espiritualización de lo mundano que consuma el gótico tardío con el paso de lo caballeresco a lo cortesano, al par que la primera y temprana censura española del erotismo boccaccesco.

Los caracteres obvios

Las características de superficie, es decir, aquellas que, sin el menor instrumento crítico, estilístico o histórico surgen espontáneamente a los ojos del más descuidado lector, son, en primer lugar, la pretensión autobiográfica de sus autores; el tono quejumbroso y luctuoso que afecta la narración y los monólogos; el afán de inquirir, mucho más que describir o definir, la intimidad psicológica de los protagonistas; el erotismo, que llena y da sentido a la acción y a la existencia toda de los personajes. Pasemos revista rápida a cada uno de estos elementos.

Se trata de «narraciones extraordinarias», pero sin monstruos ni ínsulas fabulosas: pretenden ser relatos de ejemplares cortesanos y amadores, no de esforzados héroes. De aquí que como en la picaresca, que va a iniciar su salida por estos años, se afecta el tono autobiográfico de un «yo» ejemplar y retórico, humanamente convincente y conmovedor que, cuando no es sujeto mismo de la acción, es espectador cualificado de la misma. Los elementos autobiográficos, bien que sublimados, del *Siervo libre de Amor* parecen deducirse de la epístola de Juan Rodríguez a Gonzalo de Medina, juez de Mondoñedo. En la *Cárcel* y en el *Arnalte*, el autor toma parte activa en los azares de estos amadores, mitad como confesor, mitad como Celestina. («Quién soy quiero decirte, de los miste-

¹ Citaré por las ediciones mencionadas, abreviando convencionalmente los títulos. La paginación de las obras de Flores corresponde a la parte III de la obra de B. MATULKA, *The Texts*.

² Me refiero a la *Repetición de amores*, de JUAN DE LUCENA (1497) y a la *Cuestión de amor*, anónima. La primera es un ensayo escolar, pedante y misceláneo, que constituye una réplica a Flores en un aspecto, el debate sobre las mujeres. La segunda no es propiamente una novela sentimental, sino una «tentativa de novela histórica o novela clave» (MENÉNDEZ Y PELAYO, *loc. cit.*).

rios que ves quiero informarte, la causa de mi prisión quiero que sepas, que me delibres quiero pedirte» —oímos a Leriano, complicando en la acción al autor desde las primeras páginas de la *Cárcel*, cárcel que, por cierto, se quiso identificar con el castillo de Peñafiel, de cuya fortaleza era alcalde San Pedro—). El autobiografismo de *Grimalte y Gradissa* asoma ya en la primera página: «Comienza un breve tratado compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte». Juan de Cardona, autor del *Tratado llamado de amor*, nos descubre al principio de la obra el nombre verdadero de personajes y lugares ¹. Se recrea literariamente una historia de amor, estirándola y apurándola góticamente hasta lo inverosímil y extraordinario, a lo ejemplarmente inimitable; una historia propia o convivida; o una historia —y éste es el caso del «tratado compuesto por Juan de Flores», ya citado— que arranca de otra historia literaria: «la invención del cual [tratado] es sobre la *Fiometa...*». Y como en la *Fianmetta*, larga elegía boccaccesca, el tono quejumbroso se da con invariable insistencia en todas y cada una de estas obras: viene determinado, como veremos, por una de las premisas del amor cortés, convención esencial a la materia erótica de este género. En vez del ánimo esforzado que singulariza a los héroes de caballerías, estos amadores hablan de lágrimas, las vierten como doncellas, suspiran. «Hacia el fin de la Edad Media —escribe Huizinga— era una amarga melancolía el tono fundamental de la vida», y una solemnidad profana cualquiera resultaba ocasión propicia para derramar un mar de lágrimas ². No se trata de una debilidad individual; es más bien la exhibición, a veces multitudinaria, arrogante, de una como superabundancia psíquica. «Tendió muy sin piedat las muy lindas manos suyas, en grand estrago de sus cabellos, hilos de oro pereçientes, tyrando dellos muy sin dolor, firiendo en el real visaje, plegando las blancas manos, bolando el gracioso cuello, llorando, gynuiendo, agremente sospirando, haziendo las bascas, fasta obmudecida caer en el rico estrado syn sentido» (*Siervo*, 66). Esta misma obra, inauguradora del género, nos provee de innumerables ejemplos más: «Como yo el syn ventura padeçiente por amor» (47); «dando fuertes gemidos» (52); «diciendo con muchas lágrimas» (52); Lamidoras, «el triste», «con gran tristor viene en muy esquivo clamor y sospirar y doloroso llanto» (59); «el dessentido Ardanlier añadió las afortunadas quexas al triste e amargoso llanto» (62);

¹ *Íd.* en E. BUCETA, *art. cit.*, pp. 295-299, una caracterización general y breve de este género novelístico. Recoge la sospecha de D. Marcelino respecto al carácter autobiográfico de los amores que San Pedro atribuye a Leriano.

² *El otoño de la Edad Media*. Madrid, 1934, vol. I, pp. 46 y 19.

«el dessentido Lamidoras, bañado en lágrimas... (64); «... todos los gentiles galanes, graciosas e lindas damas, que eran en continuo lloro» (69). Arnalte y Leriano se compadecen de sí mismos: «¡O alma triste, fiel compañera mía! ¿para qué morada tan entristecida te escogiste?» (*Arnalte*, 29); «Yo soy el más sin ventura de los demás desaventurados. Las aguas reverdecen la tierra y mis lágrimas nunca tu esperanza, la cual cabe en los campos y en las yervas y árboles, y no puede caber en tu corazón» (*Cárcel*, 186). En el *Grisel*, cuando la reina abandona su esperanza de conseguir el indulto de la pena capital, impuesta a Mirabella por sus amores secretos, se retira y llora con sus damas. Flores no tiene empacho en la hipérbole, ya que se trata de un correlato formal de magnitudes afectivas, no susceptibles de peso y medida: «eran quinze mil donzellas vestidas de luto, las cuales con llantos diversos y mucha tristeza ayudaban a las tristes lágrimas de la madre y desconsolada Reyna...» (358). El luto externo acompaña —como en el ejemplo precedente— al externo: Arnalte habla del «triste color de todas mis ropas» (47) y del «mucho e muy doloroso luto» que hizo traer, «de lo cual a mis criados e a mi vestir fize» (66); o de ciertos cortesanos con «los rostros cubiertos de dolor, y los cuerpos de luto muy trabajoso» (5). Lamidoras llega «a la gran çibdat de Colonia, donde a los XXI días, cubierto de luto», ve al Emperador (*Siervo*, 66).

Estas novelas presentan una simpática aproximación a la psicología femenina, una introducción curiosa en el proceso erótico, ya que parece exagerado afirmar, como se ha hecho, que la novela sentimental nos traza «una anatomía de la pasión amorosa»; se bucea sobriamente en el trasfondo misterioso del alma de una mujer. Lo peculiar y propio de la coquetería —mantiene Simmel— consiste en producir agrado —esto es, satisfacción ante lo meramente contemplado— y deseo o ansia de dominio mediante síntesis y antítesis, ofreciéndose y negándose, diciendo que sí y diciendo que no alternativamente, contraponiendo posesión y no posesión, dándose aparentemente y negándose a la postre, como confirmando con una conducta equívoca y zigzagueante una idea de raíz platónica que entendía el amor como un estadio intermedio entre la posesión y la no posesión.

Esta táctica inconsciente tiende a sembrar el desconcierto, la estupefacción, la confusión psicológica del pretendiente, con objeto de mantener y provocar a la vez la iniciativa en una danza alternante; luego, distraendo intencionadamente la atención en un objeto secundario y de suyo indiferente —un libro, un perro, unas flores— a fin de no declararse objeto de asedio o de reconocer el asedio mismo ¹.

¹ *Cultura femenina*. Madrid, 1934, pp. 60-62.

Veamos en algunos ejemplos la atención concedida por estos autores a ese proceso, que suelen extender, por cierto, al reino animal¹; para no ampliar innecesariamente el muestrario, valgan tres significativos, procedentes de la *Cárcel*: «Tanta confusión me ponían las cosas de Laureola —reconoce el autor— que quando pensaba que más la entendía, menos sabía de su voluntad. Quando tenía más esperanza me daba mayor desvío; quando estaba seguro, me ponían mayores miedos sus desatinos, cegavan mi conocimiento...» (137). El mismo autor se sabe ante una puerta entreabierta a pesar de la repulsa: «Hallava en su experiencia más causa para osar que razón para temer, y con este crédito aguardé tiempo conveniente y hízele otro habla, mostrando miedo, puesto que no lo tuviese, porque en tal negociación y con semeiantes personas conviene fengir turbación» (131). Laureola esquiva la atención, desplazándola hacia otro lado: «Y como en todo aquel tiempo que la leya [la carta] nunca partiese de su rostro mi vista, vi que quando acabó de leerla, quedó tan enmudecida y turbada como si gran mal toviera; y como su turbación de mirar la mía no le escusase, por asegurarme hízome preguntas y hablas fuera de todo propósito...» (143).

Ahora bien, estos autores aciertan a manifestarnos por sus más externas manifestaciones qué pasa dentro de sus personajes; no llegan, sin embargo, a atender preferente, analíticamente, a esa intimidad. San Pedro mismo parece reconocerlo cuando se contenta con «algunas cosas en que se conoce el corazón enamorado». Arnalte recomienda a su hermana que haga de mensajera, que se fije en el efecto que sus palabras han de producir en Lucenda: si enmudece, «si con vaguedad alguna sus palabras mezclaba», si respondía con tino (57). En *La Cárcel* nos transcribe con minuciosidad las consecuencias del enamoramiento: «Quando estava sola, veyala pensativa; quando estava acompañada, no muy alegre; érale la compañía aborrecible y la soledad agradable. Más vezes se quexaba que estava mal por huyr los plazer. Quando era vista, fengía algúnd dolor: quando la dexavan, dava grandes sospiros. Si Leriano se nombrava en su presencia, desatinaba de lo que dezía, volvíase súpeto colorada y después amarilla, tornávase ronca su boz, secavásele la boca; por mucho que encubría sus mudanças, forçábala la pasión piadosa a la disimulación discreta» (132). Con todo, es tan patente la inexpresividad ante lo íntimo,

¹ «...Y quiero traer en ejemplo el pavón, que aún no contento con la beldad de su plumaje, pone en rueda las sus doradas plumas por más aplacer a una sin comparación tan fea ave como es la pava, y aún esta quiere ser muy rogada, y en pago de quanto se traballa por la plazer, tanto más ella se desvía de mirarle y por senellante la mayor parte de las fembras quieren ser rogadas» (*Grisel*, 347).

que se sienten obligados a dirignos alguna que otra excusa ¹. Es buen ejemplo de cuanto decimos un incidente decisivo en la historia amorosa de Arnalte. Retirado en el campo, Arnalte es acometido una mañana por extraños agüeros: un lebrél irrumpe en la cámara, da tres aullidos lúgubres y se tumba a los pies de la cama; un azor que, yendo a caballo, reposa en su brazo, cae muerto cuando Arnalte piensa en su rival, el Yerso... Echa pie a tierra. Hasta que el sol se pone, Arnalte contempla desde un cerro un lejano castillo que anuncia con gentil trompetería unas fiestas nupciales. Sus sospechas tienen luego brutal confirmación: Se han desposado Yerso y Lucenda. Pues bien, el presentimiento merece a Arnalte este expeditivo comentario: «grandes de sobresaltos fué embes-tido el corazón». Y basta. Nada de análisis, nada de «anatomía de la pasión amorosa»: acción en bruto. Porque Arnalte no pierde tiempo en escrutar su propio corazón: desafía al Yerso, le combate, le mata y corre a pedir su mano a la recién viuda.

La religión del amor

El tipo de amor que exponen estas novelas se ajusta a las convenciones del amor cortés, concepción y práctica amorosas que, habiendo pasado por los dos Arciprestes, los *Cancioneros* y los grandes poetas del xv, tienen ya trescientos años de vida al ser acogidas por Rodríguez del Padrón y seguidores. Amor cortés implica divinización de la amada y del sentimiento amoroso mismo, sea cual fuere el límite impuesto por el argumento o las condiciones genéricas —teatro, poesía, novela— a las relaciones de los protagonistas. El amador se arrodilla humildemente ante una nueva señora: amor cortés implica, históricamente, feudalismo jerárquico, e ideológicamente, secularización del cristianismo medieval.

La bibliografía del amor cortés es ya muy importante ². No estaría

¹ ...«lo que el corazón allí sintió, pues contemplar non se puede, dezir non lo debo» (*Arnalte*, 60). «Mi mano especificar no sabe» y «a mi no es posible de lo escribir (*Grimalte*, 396 y 408).

² Tan profuso, intrincado campo crítico parece haberlo roturado en primer lugar la bibliografía alemana: *Frauendienst und Vassallität*, famoso artículo de WECHSLER, apareció en 1902, en la benemérita *Zeitschrift für Franz. Sprache u. Literatur*. Encuentro básicamente orientadores, entre otros, los siguientes trabajos: RODRÍGUEZ LAPA, *Lições...* Lisboa, 1929, cap. I, «A cultura trovadoresca»; M. LOT BORODINE, *Sur les origines et les fins du service d'amour*, en *Mélanges Jeanroy*. París, 1928, 224-242; R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*. París, 1944; P. BERPERRON, *La joie d'amour, contribution à l'étude des troubadours et de l'amour courtois*. París, 1948. Sobre el ámbito socio-político de su nacimiento, vid. la bella presentación de P. SALINAS en *Jorge Man-*

en su lugar una exposición profusa de algunas teorías sobre su génesis, ámbito social e ideológico que lo hacen posible y vehículos de su difusión en Occidente. Lo que realmente nos importa es más modesto e inmediato: exhumar los elementos básicos que constituyen su doctrina y los datos que la novela sentimental nos suministra para justificar tal adscripción. Con todo, no sobrarán unas notas muy sucintas que enmarquen esta innovación en su propia esfera.

Como es bien sabido, esta concepción nace en Provenza, en castillos provinciales y semirurales, cuando el siglo XII abre un panorama de paz y bienestar que asegura una cierta estabilidad social, una relativa organización de la vida económica y hace posible el goce del arte y la vida espiritual.

La literatura en lengua vulgar nace casi simultáneamente en el Norte y en el Sur de Francia. El Norte cultiva con preferencia la poesía épica; el Sur, la lírica. La divergencia no puede atribuirse ya, como se hizo en otro tiempo, a las características propias de la lengua «d'oïl» y la lengua «d'oc», sino a distintas concepciones de vida, nacidas, a su vez, de distintas condiciones de vida. Sobre los grandes feudos del Sur no ejerce el lejano Rey de la Isla de Francia sino un imperio nominal. Los hombres del Sur son más ricos. Son también más individualistas. No se sienten llamados o impulsados por ningún tipo de «misión» sagrada o política. Gozan de la vida exterior y de la vida de relación. Su esfuerzo para vivir es más ligero, su clima más dulce. El Sur, que se sabe heredero de la civilización romana, practica la «joie de vivre» y una tibieza laxa por lo que se refiere a sus deberes religiosos. El Norte difunde la reforma ascética de órdenes religiosas; el Sur conoce la barraganía, la prebenda, la vida relajada, la herejía.

Cuando la paz y el relativo bienestar económico que inaugura el siglo XII lo permiten, surge con todo esplendor efectivo la mujer como centro creador y ordenador de la vida social, como poder educador, como foco de refinamientos. El joven que aprende en el castillo a manejar las armas aprende ahora a seguir leyes más dulces: saludar, obedecer, dominar ante las damas su violencia y su orgullo, aceptar conversaciones generales y amables, participar en juegos y diversiones que sujetan a

rique o Tradición y originalidad. Buenos Aires, 1947. Mención aparte merecen los trabajos del hispanista americano OTIS H. GREEN, quien ha centrado con ahínco y finura su investigación en la literatura española: *Courtly Love in Spanish Cancioneros*, *PMLA*, 1949; *El amor cortés en Quevedo*. Zaragoza, 1955; pero aparecido antes, 1952, en Colorado; y, finalmente, la reestructuración y ampliación en su libro *Spain and the Western Tradition*, vol. I, Madison, 1963, pp. 72-132.

norma sus maneras salvajes. Estos hombres ya no saben cantar más que en la lengua vulgar. El latín se ha refugiado en la Iglesia. Nace la literatura laica. Pero es impensable sin el cuño civilizador y conservador de la Iglesia, que ha proporcionado precisamente todo, desde la terminología litúrgica hasta el metro, desde la conducta y los temas hasta el conocimiento de la Antigüedad sumergida (Virgilio, Ovidio, Lucrecio).

Toda cultura cortesana, señala Hauser, está embarazada por convenciones más o menos rígidas: se estilizan las maneras, la expresión de sentimientos, las formas de poesía y de arte. Si ser cortesano implica la aceptación de unas normas o convenciones, ser original en una corte es faltar a las reglas del juego; es precisamente la suma descortesía¹. Pues bien, el convencionalismo fundamental que aportan como novedad esas cortes provinciales de hacia 1100 es un impulso que nace de la sensualidad, pero al mismo tiempo la desvía y conduce en sentido místico; una actitud reverente y como religiosa ante la que es centro de toda vida civilizada —y de toda «vida»—, pero que al mismo tiempo entraña una rebelión contra normas eclesiásticas y humanas. Hereda el vasallaje feudal, pero lo orienta hacia la castellana, no hacia el señor; afecta en vocabulario y formas devoción mariana, pero lo dirige a veces a una señora casada. Es glorificación, en muchos casos, de una pasión adúltera que no será satisfecha, y, con todo, entraña «un fermento de moralidad para la sociedad caballeresca»². Sus adictos se sienten ligados por una fe, una capacidad de entrega ideal, una causa, un servicio: se sienten miembros de una «orden»; la orden caballeresca del amor, que tiene sus leyes, compromete a sacrificios, dignifica y da sentido a toda la existencia. No importa que ese contenido sea artificioso, convencional, que amen por amar, que su amor sea una «Wahnliebe», como le llama uno de sus más eximios estudiosos (Wechsler): una ficción vivida puede arrastrar a la muerte y dar contenido refinado a una vida. Se saben continuando una gloriosa tradición interrumpida: Platón —a través de los neoplatónicos, y en particular Dionisio Aeropagita con su cristianización de la metafísica neoplatónica de Plotino y Proclus— o la doctrina del amor de San Bernardo³. Se saben, pues, un enlace entre la Antigüedad, la Iglesia y la

¹ *Historia social de la Literatura y del Arte*. Madrid, 1962, 2.^a ed. pp. 220-24.

² M. LOT. BORODINE, *ob. cit.*, p. 225.

³ LOT. BORODINE, *ob. cit.*, señala la psicología afectiva que contiene el *De diligendo Deo* (1126), de San Bernardo, y el «parecido sorprendente» entre servicio profano y divino al tener presentes los cuatro grados de amor del cisterciense: 1) Homo diligit se ipsum propter se ipsum; 2) Amat jam Deum, sed propter se, non propter ipsum; 3) Deum homo diligit, non propter se tantum, sed et propter ipsum; y 4) Nec se ipsum diligit homo, nisi propter Deum. «El servicio

afirmación del mundo, propia de una sociedad que nace después del caos —invasiones bárbaras y descomposición del Imperio de Occidente— y crea sus propias formas de convivencia.

El mismo Hauser ha señalado que la cultura cortesana medieval es una cultura específicamente femenina, y no sólo por la participación decisiva de la mujer en la vida espiritual e intelectual, sino porque los hombres siguen conscientemente el modo de pensar y de sentir femeninos. Al constituir la mujer una fuerza ética, un principio educativo y la célula madre de toda convivencia social, se hace también objeto de cortejo, fuente y argumento de arte, público cualificado de la poesía. Antes había sido objeto de botín; ahora es destino y modelo de toda cortesía. Ovidio veía en el amor una enfermedad que priva al hombre de conocimiento, paraliza su voluntad y le hace vil y miserable. Lo cortesano nos ofrece ahora a la mujer como ser esquivo e inaccesible, y al hombre languideciendo por amor, abandonándose voluptuosamente a la pena en un modo de exhibicionismo masoquista de su sentimiento ¹. El cambio no es concebible sin el Cristianismo; ni sin que conduzca, en manos de artista, a expresiones heréticas ².

Lot-Borodine ha resumido en tres los ingredientes fundamentales y esenciales del amor cortés: 1) «l'amour vertu», el amor como principio moral, como sentimiento ennoblecedor del individuo; 2) el amor como sentimiento desinteresado y gratuito, como fin de sí mismo: se ama por amar; 3) el amor cortés ha de mantener siempre la supremacía absoluta del amado sobre el amante ³.

Volvamos a nuestra novela. Ya el *Siervo*, con su retórica afectación, realiza a su máximo modo, que es la contigüidad con los dioses, la virtud de aquellos que han permanecido fieles al bien amar: «Pasados de la

profano parece estar calcado del divino», concluye (pp. 229 y 234 especialmente) BEZZOLA, *ob. cit.*, mantiene también el influjo de San Bernardo y estudia el traslado a lo profano de ciertos conceptos de la espiritualidad cristiana del tiempo. DÉNIS DE ROUGEMONT sostiene el heretismo albigeuse de los trovadores (en *L'amour et l'Occident*. París, 1939), refutado brillantemente por BERPERRON, *ob. cit.*, pp. 220 y ss.

¹ *Ob. cit.*, p.

² Vid, por ejemplo, A. J. DENOMY. *The Heresy of Courtly Love*. New York, 1947. Es curioso que, con independencia absoluta respecto de Denomy y con método y objeto totalmente diferentes, VICENTE RISCO llegue el mismo año a conclusiones semejantes en su *Biografía de Satanás*. Barcelona, 1947: «El amor cortés es, en manos del diablo, uno de los más poderosos instrumentos de paganización de la vida, de introducción paulatina de lo profano y mundano, del naturalismo» (p. 150). Pero sobre esto volveremos más adelante.

³ *Ob. cit.*, p. 223.

trabajosa vida a la perpetua gloria que poseen los leales amadores, aquellos que por bien amar son coronados del alto Cupido y tienen las primeras syllas a la diestra parte de su madre la deessa» (64). Los amadores corteses tienen conciencia de pertenecer a una comunidad selecta merced a la intensidad de su característica singularizadora, que no es otra que el sentimiento. Arnalte lo reconoce explícitamente: «en esta desordenada orden de amor suele por la mayor parte la razón ser vencida» (50). Se trata de una ética estamental y, aunque parezca paradójico, sentimental, la de los cortesanos, y, dentro de éstos, de los cortesanos amadores, minoría incomprendida por la gran masa e incluso por sus más allegados parientes y amigos, que suelen condenar su conducta (los amigos de Leriano, en la *Cárcel*; el padre de Ardanlier, en el *Siervo*; los padres de Laureola y de Mirabella, en las novelitas de Flores). Estamos siempre entre personajes principales: príncipes, reyes, nobles. Cuando Arnalte se enamora de Lucenda, en la Iglesia, no se cuida poco ni mucho de transmitir el efecto —ya que no los rasgos— de su belleza, que se da por su puesta; lo que le cautiva son los signos externos de una prodigiosa y exquisita riqueza íntima, esto es, las maneras y las incesantes lágrimas: «una fija suya vi, la más principal en el lloro y la más honesta en la manera» (19). Las palabras mienten, las lágrimas expresan inequívocamente la dignidad y hondura del sentimiento: «Pero non a los desconciertos de mis razones —recomienda Arnalte a Lucenda—, más la feede mis lágrimas mira» (24). Las lágrimas pueden acabar con la vida: «Cata que mis lágrimas piden remedio; y si le tardas, fallarán la muerte» (58). El sentimiento singulariza y dignifica. Y mata. Ardanlier no quiere sobrevivir al asesinato de Liessa por su bárbaro padre. Leriano no escucha las razones de sus amigos ni el hermoso planto materno: se suicida con el extravagante filtro de unas cartas de amor. Grissel se arroja a las llamas dispuestas para abrasar a su amada Mirabella, ante la Corte y quince mil sollozantes doncellas de luto. Grimalte arrastra inútilmente su desconsuelo, durante diecisiete años, «por las partidas de Asia», ante el desdén inflexible de Gradissa.

En su más pura forma, este amor no espera correspondencia. «Nunca pensé pedirte merced que te causase culpa —exclama Leriano—. ¿Cómo avía de aprovecharme el bien que a ti te viniese mal? Solamente pedí tu respuesta por primero y postrimero galardón» (*Cárcel*, 142). Pero también hay modos en los que el amor pasa de «purus» a «mixtus». En la novela y en el teatro —advierde Otis H. Green—, es decir, en los géneros no líricos, la necesidad de una progresión argumental hacia un desenlace trágico o feliz precisa del paso del amor puro al mixto; si el final es feliz, como ocurre en las primeras comedias o en las novelas de caballerías, los

amantes viven bajo el cobijo del «matrimonio a secretas»; si el final es trágico, como en *La Celestina*, los amantes quedan al descubierto. La novela sentimental acaba con la frustración —muerte o separación de los amantes— como consecuencia de su carácter eminentemente lírico ¹. Sin embargo, esta frustración final no impide a Ardanlier, a Vasquirán y a Grissel disfrutar de los galardones a que renunciaba Leriano, y pasar, por tanto, al «amor mixtus».

En estrecha relación con ese carácter gratuito del amor cortés, está el tema —más reiterado que elaborado por nuestro Teatro clásico— de la honra. Es, además, uno de los elementos sobre los que descansa lo trágico de estas historias.

Una oportuna precisión introducida por Menéndez Pidal nos enseña que no cabe esperar en la novela el mismo tratamiento mecánico del tema que en el teatro. Teatro es síntesis visual; novela es análisis intelectual. Las matizaciones corren a cargo de la narración novelesca. No cabe, pues, enfrentar el tratamiento cervantino del tema en *El Celoso*, por ejemplo, con el tratamiento teatral de Lope. Porque tampoco era igual el tratamiento lopesco del tema de la honra en el teatro que en la novela (en una novela declara, con su típico garbo inconsecuente, no ser amigo de la venganza en casos de honor) ². Pues bien, nuestra novela, por su parentesco con la forma sintética del teatro, y por ser, a pesar de todo, novela, participa del concepto mecánico de la honra dramática y del análisis verificado en los géneros narrativos.

Lope tiene un concepto aristocrático y socialmente estático de la honra. Es, en el teatro, aproblemático: sólo los nobles pueden ser honrados; honra es igual a fama, es decir, a «buena fama»; honra no es sinónimo de virtud. («Ser virtuoso —escribe en *Los Comendadores de Córdoba*— y tener méritos no es ser honrado»). La pérdida de la honra puede restablecerse mediante un acto sigiloso de venganza.

Alarcón es el primer rectificador de Lope en el teatro dentro de su misma línea dramática. Alarcón profesa una idea dinámica de la honra, ya que no la hace dominio exclusivo de una clase, sino de quien obre bien. La obra buena tiene un valor intrínseco. Y la honra depende de las obras: «las hazañas dan nobleza».

El precedente de Lope estaba ya, como señaló Américo Castro, en la *Himenea*, de Torres Naharro (1520), con todos los ingredientes precisos: honra, igual a fama; pérdida de la honra, igual a pérdida de la vida

¹ *Spain and the Western Tradition*, ob. cit., p. 78.

² Vid. *Del honor en el Teatro español*, en *De Cervantes y Lope de Vega*. Buenos Aires, 1947, p. 149. Se trata de *La más prudente venganza*.

espiritual; reparación de la honra mediante un acto de venganza¹.

La novela sentimental nos muestra, cincuenta años antes, el contenido de la *Himenea*, la reforma ética de Alarcón e incluso un atisbo de la concepción calderoniana más divulgada. (No se me oculta, sin embargo, que una adecuada valoración de este anticipo precisaría una búsqueda en textos contemporáneos no dramáticos).

«Cata —dice Lucenda— que quando las tales victorias los hombres pregonan, de la honrra de las mujeres facen justicia» (55); es decir, ajustician su buena fama. Laureola viene a decir lo mismo a Leriano, al rogarle que «quando con mi respuesta en medio de tus plazeres estés más ufano, que te acuerdes de la fama de quien las causó» (144). Y la pérdida de la honra equivale a la de la vida espiritual, más larga que la física: «Si pudiese remediar su mal sin amanzillar mi onrra, no con menos afición que tú lo pides yo lo haría; más ya tú conoces quanto más las mugeres deben ser más obligadas a su fama que a su vida...» (*Cárcel*, 136); «Y por esto te ruego mucho te trabaies en salvar mi fama y no mi vida, pues lo uno se acaba y lo otro dura» (*id.*, 162).

El *Grimalte* nos obsequia con un texto que expresa —como Fray Antonio de Guevara más tarde— la razón por la que honra, si bien no es patrimonio de una clase determinada, obliga más a aquella que anda en boca de las gentes y transmite por ley de herencia su «fama» a los descendientes: «A las de grandes estimas son miradas más sus obras que de las personas civiles, porque segúnd sus baxezas no pueden de alto caher... Mira que las nobles más deven esser obligadas a guardar las agenas honras que las tuyas...» (400).

Leriano se dirige al rey con el énfasis calderoniano de quien conoce la intangibilidad de su patrimonio espiritual y los límites de la soberanía real: «Señor —exclama—, las cosas de onrra deven ser claras, y si a éste perdonas por ruegos o por ser principal en tu reyno, o por lo que te plazerá, no quedaré en los iuyzios de las gentes por desculpado de todo... Nunca la fama lleva lexos lo cierto, ¿cómo sonará en los otros lo que es pasado si queda sin castigo público? Por Dios, Señor, dexa mi onrra sin disputa, y de mi vida y lo mío ordena lo que quisieres» (154-5). Leriano no se opone a que el rey disponga de su vida y hacienda, pero su honra es vida del alma, y el alma no es de Leriano ni del rey, es de Dios («por Dios», exclama).

¹ *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII*, en *RFE*, 1916, pp. 1-50. Naturalmente, la bibliografía sobre el tema se ha ensanchado notablemente desde entonces —con el mismo A. Castro, con A. Valdecasas, entre otros—, pero esta sumaria indicación basta para nuestro actual propósito.

Por boca de Leriano conocemos que San Pedro había meditado en los problemas de honra, o, al menos, que no se satisfacía con la versión estereotipada que ofrece el teatro. Así, cuando el infortunado Leriano pronuncia las veinte razones por las que «los hombres son obligados a las mujeres», en la undécima nos tropezamos con el eticismo de Alarcón. También San Pedro sabe que honra y virtud son una misma cosa, aunque transija con la versión social y tópica de la fama. «Las mujeres —dice— nos hazen onrrados: con ellas se alcançan grandes casamientos con muchas haziendas y rentas. Y porque alguno podría responderme que la onrra está en la virtud y no en la riqueza, digo que también causan lo uno como lo otro» (198).

Pero nos resta, como habrá advertido el lector, el tercero y más denso —por lo menos el más trascendente desde el punto de vista ideológico— de los elementos asignados al amor trovadoresco: aquel por el que el amante rinde un vasallaje místico a su dama, por el que reconoce y declara su inferioridad absoluta frente al amado. Y este elemento cobija, a su vez, subtemas más o menos importantes: la belleza como determinadora de ese amor; el amor concebido como servicio de la «desordenada orden de amor», al decir de San Pedro; la inaccesibilidad de la amada; la «religión de amor» o culto de la amada.

Una larga tradición neoplatónica —sin que el amor cortés sea platónico, como decíamos— asumen nuestros novelistas del xv cuando, cada uno a su modo, nos señalan a la hermosura como fuente de su mal de amores, o que, implícitamente, nos recuerden que amor es deseo de lo bello. Sabemos que Liessa era «gentil»; sabemos que las servidoras de Liessa eran «lindas damas», como su señora (*Siervo*, 54-5). A Arnalte le complace particularmente la imagen, ya un poco romántica, de Lucenda: «Y como la rubira dellos [los cabellos] tan grande fuere e las muchas lágrimas del rostro más le encudiesen y aclarassen, tenía su grande hermosura con estraña color matizada». Grisel, en fin, nos confiesa paladinamente lo que otros ejemplos silencian, esto es, que la belleza arrastra fatalmente al amor: «...assí como su edat creçia, creçian y doblavan las gracias de su beldat en tanto grado, que qualquiere hombre dispuesto a amar, así como la mirasse le era forçado de ser preso de su amor, y tan en stremo la amavan que por su causa venían a perder las vidas» (*Grisel*, 334).

Si belleza implica amor, éste requiere vasallaje: maneras, disciplina, servicio en la «desordenada orden de amor». Padrón acentúa en el título de su obra el carácter deliberado de su vasallaje, o juega eutrapélica y pedantemente con el concepto de servicio: «É ya era a la sazón quien de placer entendía de los amadores ser más alegre y bien afortunado amador,

y de los menores siervos de amar más bien galardonado servidor» (43). Belisa, hermana de Arnalte, asegura a Lucenda que «si el hermano mío de siervo se despide, no entiendas que de lo tal su fee consentidor faze, que non tan leves clavos tu fermosura en su corazón puso, que sola muerte poder tener pueda» (52). Y, en fin, por no acumular inútilmente los ejemplos, Grimalte asegura a Gredissa que «el padeçer en presencia vuestra o morir absente, todo me parece serviros» (378).

Esta sumisión y servicio se acrecienta en la medida en que ni espera ni recibe recompensa. La dama no concede galardones¹. Es inasequible, inflexible, cruel; si accediese, la novela no sería sentimental, ni puramente cortés el amor. Estamos ante la misma figura de la «belle dame sans merçie» de los trovadores franceses. Ante «la más cruel señora que vive» (*Siervo*, 53); ante la que rompe en mil pedazos, sin leerla, la carta de Arnalte (23); ante las que se esconden y encierran en secretas cámaras por no ver a los amantes (*Grisel*, 344); las que previenen que «será tu daño mucho y mi sufrimiento poco» (*Arnalte*, 26); las que provocan tan triste lamento como éste de Leriano: «Yo soy el más sin ventura de los demás desventurados. Las aguas reverdecen la tierra y mis lágrimas nunca tu esperançã, la qual cabe en los campos y en las yervas y árboles y no puede caber en tu corazón» (186).

Si es fácil de concebir que el ideal caballeresco, vivido con toda intensidad y pureza, se enraiza en el asceticismo, un ideal erótico, vivido con la misma radical gravedad, ha de afincarse en el misticismo. De aquí la emigración al área profana de términos lingüísticos —conceptuales o sentimentales— procedentes de la esfera religiosa. De aquí su retórica litúrgico-marial y sus expresiones irreverentes o blasfemas. «Vos, mi Dios, por mi tristura» —dice a su amada el comendador Román—; «yo os tuve siempre por Dios» —declara San Pedro—; Juan de Mena no sabe «si os ore por divina». El Arcipreste de Talavera culpa al amor de «facer dioses extraños e idolatrar». El propósito de Fernando de Rojas

¹ «Nunca pensé pedirte merced que te causase culpa —escribe Leriano a Laureola— ¿Cómo había de aprovecharme el bien que a tí te viniese mal? Solamente pedí tu respuesta por primero y postrimero galardón» (*Cárcel*, 142). No es éste el caso general; sin embargo, otros personajes (Arduhier, Grisel y Mirabella) viven el matrimonio «clandestino» o «a juras», matrimonio no realizado «in facie Ecclesiae», válido e ilícito, frecuente en España hasta la aplicación de los acuerdos del Concilio de Trento (1545-1583), y, por tanto, el que ampara la conducta moral de nuestros héroes caballerescos (Amadís, 1510; Palmerín de Oliva, 1511; Primaleon, 1524...) Vid. el importante libro de F. RUIZ DE CONDE, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. Madrid, 1948, cap. I especialmente.

es reprehender con el ejemplo de Calisto y Melibea a «los locos enamorados que... a sus amigas llaman e dicen ser su dios»¹. En nuestra novela, Arnalte, que «si así lo mandases, cómo te adoraría» —exclama—, se imagina a sí mismo «a tus pies, las rodillas en el suelo, y los ojos en tí; e poniéndome así contemplo cómo tú en tu altivo merecimiento te gloriarías, e cómo yo con qué acatamiento te miraría» (59). Grisel abraza la esperanza de que «usareis —dice a Mirabella— conmigo como Dios con los hombres» (365). En su *Sermón*, San Pedro, burla burlando, alcanza el colmo de la secularización: «¡O amador!, si tu amiga quisiere que penes, pena; e si quisiere que mueras, muere; e si quisiera condenarte, vete al infierno en cuerpo y ánima. ¡Qué más beneficio que querer lo que ella quiere!» (105-106).

Esta «religión de amor» —tan magistralmente descrita por Lewis en su decurso por la literatura inglesa hasta nuestros días²— redacta sus oraciones —el Decálogo o *Diez mandamientos de amor*, más los *Siete gozos*, de Padrón, o el *Sermón*, de San Pedro—, tiene sus misas, sus vigilijs, sus salmos, sus peregrinaciones, sus mártires³. Es todo un mundo paródico, imposible retórica y conceptualmente si no estuviera empapado de cristianismo el mundo de sus lectores.

Pero conviene que nos detengamos aquí. Se trata de emparentar brevemente a nuestra novela con la obra de Rojas y a ambas con la ideología medieval.

«En esto veo la grandeza de Dios» —declara Calisto a Melibea—. Y explica: «en dar poder a Natura que de tan perfecta hermosura te dotase».

En unas páginas ciertamente tempranas, Américo Castro se dice ante la declaración de Calisto: Renacimiento. Algo nuevo ha ocurrido en el horizonte del arte para que un amante pronuncie semejante enormidad; para que se nos plantee con tal premura tan grave cuestión teológica como las relaciones de Dios con el mundo. Porque en la Edad Media

¹ Vid. más ejemplos en GREEN, *Courtly Love...*, *ob. cit.*, 230, y su *Quevedo*, *cit.*, p. 96.

² Vid. C. S. LEWIS, *The Allegory of Love, A Study in Medieval Tradition*. Oxford, 1936.

³ He aquí unos cuantos ejemplos de este género paródico de «tenaz arraigo en las letras hispánicas», según M. ROSA LIDA (*NRFH*, 1952, 319): *Las Misas de amor*, de Suero de Ribera y Juan de Dueñas; la *Letanía y los Salmos penitenciales*, de Diego de Valera; el *Miserere*, de Francisco de Villalpando; el *Sermón de amores*, de Moseu Gaçul; *La Vigilia de la enamorada muerta*, de Juan del Enzina; otro *Sermón de amores*, de Cristóbal de Castillejo. Un «mártir de amor» tópico fue siempre Macías, en poesía, novela y teatro.

no era así: entonces la grandeza de Dios era algo previo y necesario, mientras que ahora viene un jovenzuelo a deducir con gran profanidad la magnificencia divina del mero contemplar algo creado, que es Melibea. *La Celestina* es una obra laica. Su filosofía moral es un compendio de las ideas que sobre el mundo, la Naturaleza y Dios profesaban los círculos humanísticos de la Italia del Renacimiento ¹.

Creo que la fuente de esas palabras de Calisto se encuentra en la *Cárcel de Amor*. No le sorprenderá a quien conozca las otras fuentes señaladas por Castro Guisasola en su día ², las deudas de Rojas al amor cortés, estudiadas por Green ³ y otros préstamos más de la novela sentimental ⁴. El texto de la *Cárcel* a que hago referencia asegura que las mujeres «no menos nos dotan de las virtudes teologales que de las cardinales. Y tratando de la primera, que es la Fe, aunque algunos en ella dudasen, siendo puestos en pensamiento enamorado creerían en Dios y alabarían su poder, porque pudo hazer a aquella que de tanta ecelencia y hermosura les parece» (197). Rojas introduce un poder intermediario, la Naturaleza; pero ello no desvirtúa el concepto, como veremos, ni descalifica el préstamo. El carácter medieval de las palabras de Calisto y de Leriano es incuestionable. Ya Spitzer, refiriéndose al ensayo de Castro, aconsejó la conveniencia de tener presentes los viejos textos medievales franceses publicados por Gelzer bajo la rúbrica «Natura Dei Vicaria» ⁵, donde la Naturaleza aparece como creadora de muy hermosas criaturas y como documento de una versión escolástico-averroísta de Dios. («E

¹ En *El problema histórico de la Celestina*, contenido en *Santa Teresa y otros ensayos*. Madrid, 1929, p. 204 especialmente.

² F. CASTRO GUIASOLA. *Observaciones sobre las fuentes literarias de La Celestina*. Madrid, 1924, pp. 183-5 recoge, seis deudas a *La Cárcel* (tres frases de Melibea, una calificación de Celestina como «mensajera del culpado», palabras de Parmeno sobre el consejo, vacilación psicológica de Celestina ante Melibea en su primera embajada) y la única señalada anteriormente por don Marcelino: la semejanza entre las lamentaciones de la madre de Leriano ante el suicidio y las de Pleberio ante su hija.

³ En *Spain and the Western Tradition*, ob. cit., pp. 111-119.

⁴ Obsérvese la vinculación inmediata a nuestra novela de los siguientes textos, entre otros: «Sem.— ¿Toda tu vida habías de llorar? Cal.—Si. Sem.—¿por qué? Cal.— Porque amo aquella, ante quien tan indigno me hallo, que no lo espero alcanzar» (Auto I).

En el auto II, poco antes de que aparezca citado Macías, dice Sempronio: «...Que en viéndote sólo dices desvarios de hombre sin seso, suspirando, gimiendo, maltrobando, holgando en lo oscuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento...».

⁵ *Zur Celestina*, en la *ZRPh*, 1930, pp. 237-40.

fu si bele e si bien feite/Com Dieus meismes l'avoit feite»; «Ja la fist Deus de sa main nue / Por Nature feire muser»). En el provenzal «Breviari d'Amour» (s. XIV) se representa así el Arbol del Amor: en un supremo círculo, Dios, fuente de todo lo bueno; abajo, la Naturaleza, que Dios instituyó para regir a sus criaturas. Mucho antes escribe su «cosmogonia platonizante», como Curtius la llama, el último pensador y poeta del XII, Alanus de Lille (1128-1202), el «Doctor Universalis» que intenta articular en el orden de Dios las fuerzas e impulsos vitales. Alanus expone en su *Planctus Naturae* ideas que encontramos trescientos años después en *La Celestina*. La Natura —escribe— ha creado al hombre a imagen del macrocosmos. El cosmos es un estado sublime donde Dios gobierna como eterno emperador. La Naturaleza se reconoce discípula sumisa de Dios. La obra de ésta es perfecta, e imperfecta la de aquélla. El hombre recibe su nacimiento por medio de la Naturaleza, y su renacimiento por Dios. Y apostilla Curtius: «En Alanus, la Naturaleza se concibe como instancia media entre Dios y el hombre, pero se subordina humildemente a Dios»¹.

Pues bien, tanto el texto del embriagado Calisto, del que hemos partido, como otros que ahora, sin más comentario, van a seguirle, pertenecen al mismo linaje de pensamiento que el de Alanus: Dios, creador de belleza; Dios criador mediante una Naturaleza delegada. Así, Celestina elogia a Calisto, asegurando que «ninguna mujer lo ve que no alabe a Dios, que así lo pintó» (auto IV); Calisto se pregunta, aludiendo a Melibea, si «crió Dios otro mejor cuerpo»; poco después, arrebatado por la belleza de su diosa, comprueba que «toda natura se reunió por la hacer perfecta» (auto VI); Celestina asegura que las penas de amor «las obra natura, y la natura ordenóla Dios» (auto IV).

El hecho, pues, de que la inspirada sinrazón de Calisto le lleve a piropos teológico-blasfematorios («Melibeo soy, a Melibea adoro») no hace sino inscribirla en la misma línea medieval, cortés y paródica a que nos hemos referido, y que cuenta en su haber con el «tópico» trovadoresco, según el cual la amada, al igual que Dios a sus santos en el Paraíso, podía proporcionar la beatitud mediante la mera contemplación genuflexa. Tópico trovadoresco, decimos, y también de la novela sentimental, que precede a *La Celestina*. Y añadamos todavía un último ejemplo. El autor advierte a Laureola: «Mira en que cargo eres a Leriano, que aún su pasión te haze servicio; pues si la remedias te da causa que puedas hazer lo mismo que Dios, porque no es de menos estima redemir quel criar, así que harás

¹ Páginas 127-31, cap. VI, «Gottin Natura», de *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 2.ª ed., Bern., 1954.

tú tanto en quitalle la muerte como Dios en darle la vida». (*Cárcel*, 128-9). Se trata, como es claro, de un juego conceptual, en el que nadie despoja a Dios en serio de su paternidad sobre todas las criaturas. La vida no está en la misma esfera del Arte, ni siempre el Arte en la de la vida.

Para la Historia del Arte, precisamente, vienen a significar los estudios de Dvorak una solución quizá definitiva a la posible antinomia entre la secularización de la cultura que realiza el gótico y la Iglesia. Dvorak recuerda que mientras para San Agustín el destino de toda idea estética era la absoluta belleza suprasensible de Dios, los pensadores del Gótico destinan a la belleza una esfera puramente profana que fue designada con palabras de Santo Tomás (*spiritualis decor, pulchritudo*). De aquí nace un nuevo canon, en el que la forma aparece como expresión de rasgos espirituales: madonas gráciles, que parecen trascender una como quinta-esencia de la femineidad; santos y caballeros cuyos rostros expanden una varonil nobleza... El acento no recae en características físicas, sino en las cualidades espirituales que cobijan (pureza, valor, delicadeza). Por tanto, con esta confirmación naturalista del mundo en sus formas y cuerpos se cumple una espiritualización de fuerzas seculares, pero no en oposición a la cultura religiosa de la Edad Media. Ha aparecido, entre los dos mundos reñidos que dominan al hombre medieval —Acá y Allá— un tercero, el Arte, que los asume a su modo ¹.

Entre los delirantes amadores de nuestra novela, Leriano es quizá el más inconsolable. Es, no se olvide, un suicida. Basta, sin embargo, leer las veinte razones bellamente neoplatónicas que pronuncia en loor de las mujeres, para comprobar hasta qué punto no advierte conflicto alguno entre el mundo de la fe y su conducta humana; es más, hasta qué punto retuerce de buena fe el hilo de su argumentación para demostrarnos que las locuras de amor ocurren «ad maiorem Dei gloriam». Leriano cree que «los amadores tanto acostumbra y sostienen la fe, que de usalla en el coraçon conocen y creen con más firmeza la de Dios; y porque no sea sabido de quien los pena que son malos cristianos, que una mala señal en el onbre, son tan devotos católicos que ningún apóstol les hizo ventaja» (197). El «loco enamorado» Calisto invoca a Santa María y pide confesión cuando le llega su muerte. Lo cual no quiere decir, naturalmente, que el amor cortés, sentido y practicado como forma de vida y en la vida, no

¹ A. DVORAK. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Munich, 1928. Es especialmente interesante para nuestro objeto el cap. «Idealismus und Naturalismus in Spätgotik».

estuviese reñido con la moral cristiana, y que careciesen de sentido los moralistas que, conscientes de la emulación provocada por lo literario, revelaban a los jóvenes su carácter herético, o conseguían —como en el caso de la *Cárcel*— su prohibición.

Evasión y novela

Aunque se incluya alguna vez un elogio de la Reina Católica de España, la acción ocurre en parajes remotos (Escocia, Hungría, Macedonia) y nos presenta en primer plano personajes y lugares extravagantes (campeones del amor infinito, cárceles lúgubres, castillos de un mobiliario imposible y alegórico). El destino confesado de esta literatura son los mancebos y doncellas de la Corte. Es fácil, pues, adivinar que el objeto estilístico de estas narraciones no eran «los ojos», sino la imaginación.

Con un fondo considerable de ingenuidad, esta literatura es de evasión y polémica. Y no sólo porque sus autores se hagan eco una vez más del largo debate medieval sobre las cualidades de las mujeres¹, sino porque mantienen una reivindicación, diríase que a toda orquesta, del sentimiento como facultad y como forma —noble, fidedigna— del conocimiento del hombre. («Non a las razones —solicita San Pedro— mas a la intención miren».)

Sentimiento es proximidad, aprehensión, compenetración. Si es verdad que la razón confiesa y mata las cosas, el sentimiento comulga con ellas. No hay, por consiguiente, descripción que valga la pena en estas prosas. Se sugiere un ambiente, se da un toque impresionista —sintético, alusivo— sobre efectos, no sobre formas. No hay yo exento de lo que sea no yo, o al revés. No hay distancia. La realidad carece de autonomía. La realidad circundante pertenece al mismo linaje sentimental de convenciones que la creación artística. Se nos narra, aunque intermitentemente; no se describe jamás.

El fuego o fuerza que impulsa la acción es el amor. Ese fuego o fuerza

¹ Vid. en MATULKA, *ob. cit.*, p. 8 y ss., una revisión completa, desde el *Calila*, de las reprobaciones y defensas de la mujer, en particular las del siglo xv. En nuestra literatura, Padrón parece haber sido el primero en dotar la disputa sobre las cualidades de mujeres y hombres de un marco narrativo en forma de fábula, a la manera de Ovidio. Como el procedimiento constituía una novedad, recogen el tema San Pedro en sus dos obras y Juan de Flores en el *Grisel*, integrándolo en la narración o vinculándolo a los caracteres. (Vid. M. R. LIDA, *art. cit.*, *NRFH*, 1954, 16). La dependencia de la obra de San Pedro y Flores a la de Padrón es más patente por dos elementos, señalados ya por Amador de los Ríos: inserción de poesías cortesanas y ficción alegórica como introducción y cuadro general de la ficción.

se alimenta de la belleza de la amada. Mas he aquí que ninguno de estos autores ofrece otra cosa que impresiones subjetivas, en vez de versiones analíticas del objeto. Arnalte, aherrado en la cárcel de su armadura, presiente la llegada de un torrente de luz a la lobreguez de su casa cuando Lucenda aparece frente por frente: «...por la vista de mi yelmo la luz del rostro de Lucenda entró» (31). Es un rostro sin facciones, un resplandor. Leriano se ciega ante Lucenda: «los que ponen los ojos en el sol, quanto más lo miran, más se ciegan: y assí quanto más contemplo tu hermosura más ciego tengo el sentido» (142).

Algo muy semejante cabe decir de las nociones de espacio y tiempo. El tiempo es una convención subordinada, por no decir aniquilada, a la otra convención del sucederse narrativo. El tiempo no hiere a estos héroes; mejor dicho, no cuentan con él, porque se saben ante realidades inflexibles y de una pieza, sea el sentimiento amoroso —inalterable, indestructible— o el desdén de la amada. El tiempo no les liberará tampoco mediante la muerte: son ellos, generalmente, quienes la buscan por el suicidio (Leriano, Mirabella, Grissel) o el retiro definitivo (Lucenda, Grimalte). Y en cuanto al «tempo» novelístico, es lento, a veces inerte: los protagonistas dialogan o monologan largamente —a veces mediante epístolas, otras en persona— durante toda la obra, con periódicas interferencias del autor, que asoma su cabeza para narrar o imprecisar a los personajes y vuelve a desaparecer para que siga el diálogo.

No hay alteración, pues, en el personaje que forzosamente ha de situarse entre dos referencias temporales. Pero tampoco existe entre dos referencias espaciales. Si cuando tropezamos por vez primera a Arnalte, éste llora desde hace mucho tiempo el desdén de Lucenda, y así seguirá, con la misma frescura y fecundidad sentimentales, hasta el fin de los mundos, el autor ejerce en la *Cárcel* su tercería amorosa entre Sierra Morena y Macedonia con absoluta puntualidad y naturalidad; en ello no se repara. Grimalte, por su cuenta y riesgo, hace la etapa Florencia —«Partidas de Asia» con absoluta deportividad y naturalidad, y tampoco de ello, con pertenecer a una realidad muy distinta a la cotidiana, se nos dice una palabra. Son héroes ubicuos e intemporales. Como en la tabla de un primitivo— donde el autor se incorpora a la representación y se nos ofrecen simultáneamente escenas sucesivas, pero referidas a un mismo asunto (Nacimiento, Huida, Adoración, autorretrato del Autor o donantes), todo parece contiguo en el espacio y en el tiempo y por esto no cuentan propiamente ni espacio ni tiempo.

No hay paisaje por la misma razón. Paisaje supone contemplación estética de la naturaleza e implica distancia (el campesino puede sentir la tierra, pero no ve el paisaje). Paisaje supone naturaleza emancipada,

en cierta medida, del hombre, del hombre que se ha alejado para enmarcarla idealmente —para hacerla paisaje— y poder contemplarla. Nuestros escritores se pierden en ella. La evitan de varios modos: acogiéndose a un clisé culto, con preferencia alegórico; reduciéndola a mera impresión subjetiva, en la que angustiosamente provocan referencias humanas para no perder pie; aniquilándola bajo una proyección subjetiva.

En el *Siervo* —donde, por cierto, M. Rosa Lida comprobó la ausencia del sentimiento de la Naturaleza¹— tropezamos con una muestra perfecta de destrucción del objeto por proyección afectiva y a la vez de alegorización de la Naturaleza. «El lindo arrayán — escribe Padrón — consagrado a la deesa Venus, que era en la espaciosa vía de bien amar, en punto que sobre mí tendió las verdes ramas, fue despojado de su vestidura; e la verde oliva, consagrada a la deessa Minerva, que era en la angosta senda, la qual es la vida contemplativa de no amar, non padeció más verdes fojas; e el ruyseñor que a la sazón cantava, trocó el breve con el triste atrono; las ledas aves gritaderas mudaron los sus dulçes cantos en gritos e passibles lays; todas las criaturas que eran en verso de mi padecieron eclipsy» (47). Este imperio soberano de lo afectivo, que es el modo romántico, y que, como en los románticos, restauradores de lo popular, llega a convertir la Naturaleza en interlocutor confidente, nos ofrece otro ejemplo expresivo: «Las voces que escomençaron a dar ponían tal tristeza en los ánimos que parecía el sol scurecerse y el cielo querer dello tomar sentimiento» (*Grisel*, 355).

Este involuntario fraude, o digamos trueque de descripción por impresión empareja casi siempre con la inseguridad de trazo y un miedo a sentirse solos en medio de la Naturaleza traducido por la búsqueda angustiosa de referencias humanas. Subrayo las palabras que transcriben la impresión subjetiva, las referencias humanas y las expresiones que constituyen como un burdo embrión descriptivo. «E siguiendo el arte plazible de los caçadores, andando por los tenebrosos valles en guarda del peligroso passo que vedaba a los cavalleros andantes, trasponiendo los collados en pos de los salvajes...» (*Siervo*, 57). «Y quando el largo caminar entre ella y mi mucha tierra entrepuso, halléme en un gran desierto, el qual de estraña soledad y temeroso espanto era poblado (*Arnalte*, 3-4). Andando algunos días sin poder hallar alguna persona, en la mayor espera de aquella montaña o cuasi en las aldas de aquella vi estar unos pastores en una roca o cuasi así como una casica, que tenían cargo de pasturar ganados... y así yo anduve muchos días perdido en la texidura de los

¹ *Art. cit.*, *NRFH*, 1954, p. 24, nota 16: «No veo en sus páginas sentimiento de la naturaleza...».

árboles, recibiendo grandes affruntos de muy *espantables* animales» (*Grimalte*, 425).

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, la conduce como un apuntador cansado de la clandestinidad de su concha o un director dramático, sube a escena e interviene, como confesor o tercero, en la acción de los jóvenes. A veces expresa su opinión en un descanso que suelda largos parlamentos; otras juzga, mirando al público y a los actores al mismo tiempo, en voz muy alta, como en este exabrupto cidiano y juglaresco:

—«¡O Persio, quanto mejor te estoviera la muerte una vez que merecella tantas!» (*Cárcel*, 156).

Es decir, que ni el propio creador se concede distancia para presenciar y narrar el ejercicio de la libertad en sus criaturas.

Pero las referencias escénicas que acaban de deslizarse me sugieren la pregunta de si efectivamente estamos ante novela, o mejor dicho, si estos ensayos novelísticos no descansan estilísticamente en la experiencia dramática. Parece significativo que estos escritores confiesen su desgana narrativa mediante la reiteración de aposiopeses: «Las cosas que en el despedimiento pasaron, sin enojosa arenga dezir non se podrán», o «lo que el coraçon allí sintió, pues contemplar non se puede, dezir non lo debo» (*Arnalte*, 95,60), y así nos quedamos sin saber nada de las incidencias de ese corazón y de aquella despedida. Frente a lo propiamente novelístico —que es el análisis, el flotar a salvo entre lo obvio, la libre disposición de tiempo y espacio— la novela sentimental aprieta en síntesis sus formas, en parte por la imposibilidad de una progresión argumental —no hay quien mueva a la amada del no, no hay quien mueva al amado del sí—, en parte por la filiación a un modo epistolar de importación italiana, y parte, en fin, por el ejemplo dramático, con su amplia concesión a los parlamentos inacabables, las efusiones del monólogo sentimental, el debate, etc. *La Celestina* conserva en forma dramática lo que rebasa novelísticamente sus posibilidades de acción en síntesis y de aquí la necesidad de adaptaciones y arreglos que permitan su representación; la novela sentimental ve y realiza en síntesis dramática lo que nació para el análisis novelístico y psicológico de las pasiones.

Hay, pues, convenciones impuestas por la índole idealista de las obras, y hay limitaciones formales determinadas por el género novelístico, todavía inmaturo. Auerbach parece confirmar el carácter artístico y deliberado de aquellas convenciones, cuando afirma, con su sobria belleza, el carácter medieval —a pesar del reflejo platónico— del modo especial

de evasión de la realidad que instituyó la cultura cortesana, y añade: «De la cultura cortesana procede la idea, largo tiempo vigente en Europa, de que lo noble, lo grande y lo importante nada tienen que ver con la realidad vulgar: mentalidad mucho más patética y más arrebatadora que las formas antiguas de evasión de la realidad ¹.

Del sentimiento a la pasión

La consideración diacrónica de este género nos descubre un proceso de «realización»; una realización por el camino de la ética, más que de la estética. Con Juan de Flores parece surgir el rigorista o moralista español que, valiéndose precisamente de un argumento italiano, va a decir desde dentro de la novela lo que los predicadores —y a veces los mismos poetas, cantando su palinodia— decían desde fuera.

El proceso de esta novela nos revela, en primer lugar, la reducción o destrucción de elementos caballerescos que no eran típicos del género; luego se ataca el nudo mismo de la convención amorosa.

El *Siervo* está concebido todavía dentro de una atmósfera caballe-resca. La *Cárcel* conserva este elemento (Leriano reúne cincuenta mil soldados bajo sus órdenes y gana una batalla en la que caen nada menos que tres mil hombres de cada ejército combatiente). La lucha es individual en el *Grisel* y no existe en el *Grimalte*. La aposiopesis aplicada a los conflictos bélicos parece llamarnos la atención sobre lo anticuado e inadecuado de estos elementos ocasionales. San Pedro, por ejemplo, se ahorra la narración del combate entre Arnalte y Yerso porque «la prolixidad en tales cosas más enojosas que agradable sea» (71). La misma palabra, pronunciada con disgusto, «prolijidad», aparece referida en otro caso a conflicto semejante: «...y por no detenerme en las prolijidades que en este caso pasaron» (*Cárcel*, 183). La caballería aparece otra vez confinada despectivamente en lo anacrónico: «por no detenerme en esto que parece cuento de historias viejas...» (*Idem*, 151,2).

Y en realidad no eran viejas estas historias, si se piensa en el éxito contemporáneo de las novelas de caballerías; lo viejo era precisamente esa fórmula, como nos revela la épica primitiva («non nos queremos más

¹ E. AUERBACH. *Mimesis: La realidad en la Literatura*. Méjico, 1950, p. 136. Es particularmente importante para este tema todo el cap. VI, «La salida del caballero cortesano».

la cosa alongar», declara ya el *Fernán González*, v. 326)¹. Probablemente, San Pedro pretendía realzar, frente a la tradición épica que sustentaba la novela de caballeros, la modernidad cortesana de su propia mercancía, y precisamente por el parentesco próximo de ambas. En la mayoría de sus creaciones, la novela sentimental se nos presenta como una novela de caballerías en la que se han alterado proporciones y sentido. En la caballescica, la dama es un pretexto o acicate para el ejercicio de las armas; en la sentimental, la amada se merece, aunque no se consiga, por el servicio amoroso, y las armas son un pretexto para mostrar la pureza y fortaleza de ese sentimiento amoroso.

Toda concesión realista arrastra consigo la desarticulación del género, ya que ataca la convención, que es, desde la más alta y sublime, el amor, su verdadera esencia. Y no deja de ser curioso que ya en el *Arnalte* se reconozca una de estas convenciones —la de las lágrimas— como tal convención: «...E aunque los semejantes autos mugeriles sean, las ordenanças de la pena de amor los hombres a ellas sometidos tienen» (66). Esas ordenanzas y aquellos autos mugeriles sepultan a Arnalte en un lúgubre castillo y conducen a la muerte de Leriano, Grisel y Mirabella. Es el desenlace obligado a la pasión insaciable y a la intransigencia de unos caracteres estáticos y sin matices. Pero Juan de Flores —que prolonga el argumento de la *Fiammetta* con una nueva pareja española, donde Gradissa condena a Grimalte a errar por el mundo en busca de Pamphilo para obligarlo a la reconciliación con Fiammeta, sin conseguirlo —se complace en mostrarnos el reverso de la «belle dame sans merçie» y a la mujer como sujeto, ya no como objeto de pasión amorosa. «Ven, pues, dice Fiammeta a Panphilo en la versión de Flores, y restituye lo que a ti no danya y en mi face gran mengua; y si tú por ti no quieres bolver, buelve a mí por mí, que tan agena me veo que conocer no me podrás» (*Grimalte*, 388). Y en el breve y delicioso *Grisel*, donde ambos protagonistas pagan con una muerte espectacular el fuego de su pasión secreta, el poeta Torrellas se encarga de inculpar a las mujeres: «mas vosotras, pospuesto todo temor y vergüença, de los encendidos desseos, vencidas os vencéys, ni miráys honor de marido, fijos, parentes ni

¹ En su análisis comparativo de los estilos del *Arnalte* y la *Cárcel*, (*Diego de San Pedro's Stylistic Reform*, en *BHS*, 1960, 1-15), K. WHINNOM señala como diferencia final que San Pedro es «brevity conscious» en la segunda, mediante el uso de dos fórmulas: *brevitas*-tópico y el empleo de técnicas de la *abbreviatio*. El primero —desdén de la prolijidad, por ejemplo— aparece 23 veces en la *Cárcel* y sólo siete en el *Arnalte*. Respecto a la *abbreviatio*, Whinnom la considera consecuencia de la pretensión de seguir San Pedro las nuevas teorías retóricas de los humanistas, frente a los preceptistas medievales, nada interesados, en general, en ella (pp. 11-12).

amigos ni de vos mismas a quien más obligadas soys, ni a reverencia de fama, ni muy menos al temor de la muerte» (346).

Un enfrentamiento de Padrón y Flores es muy elocuente, porque el género ha caminado entre ambos un buen trecho. En Padrón, cuyos personajes *viven* el amor secreto, propio de los libros de caballerías, no sólo se presencia una esfera marginal a toda moral, sino que, como el Roman-cero contemporáneo, que luego utiliza y parafrasea Lope en la escena, se disculpan o perdonan los yerros por amor: «...algunas se haciendo liberales por le salvar la vida [al amante], son vistas de errar, si yerro se debe decir...» (96). Flores opone actitud y vocabulario críticos: *casta virtud, falsa honestad, error, errar, vicio, inocencia, maldad, engaño, culpa, perdón, limpia castidad, maldad de los hombres, engañoso amor*. «Yo no savvía juzgar de virtudes pasadas que non vi, salvo de vicios presentes, que ahora veo» (*Grimalte*, 353). A Fiammeta la hace exclamar: «O mala-venturada de ti, Fiommeta, de castas mujeres infamia, derribamiento de nobles famas, ensuciamiento de limpios corazones» (406). Juan de Flores se insubordina a las «ordenanzas» del amor cortés —a pesar de los lloros de Gradissa, cruel «sans merçie»— y conduce a la novela hasta su extremo mortal.

San Pedro ocupa un moderado punto medio: recibe de Padrón la ficción alegórica y el debate sobre las mujeres, pero Flores prescinde ya de lo primero, totalmente accesorio, y entrelaza el debate con el argumento. Padrón está demasiado próximo a otros géneros —sea la novela de caballerías o las alegorías amorosas en verso¹— y Flores se aleja de la convención cortés para darnos acción y moral en una pieza. Padrón hace convivir a hombre y Naturaleza con mitología y alegoría; la alegoría es, en San Pedro, una concesión enojosa, un ornato superfluo, una hojarasca embarazosa, de la que el autor se olvida afortunadamente a la hora del desenlace argumental. San Pedro es, pues, sentimental y alegórico; Flores, realista, moralista, pasional (habla de «desesperado motivo» y de «pasión desesperada», que le permiten erigirse en juez) y prescinde de la alegoría profana. Flores reinterpreta un tema boccacesco para oponer a su sensualismo y fatalismo paganos una «rigurosa concepción ascética», como dice Matulka². A Flores le urge llevar a la hoguera

¹ LIDA mantiene —*art. cit.*, 1952, p. 321— que el *Siervo*, clasificado en el siglo XIX como novela, se aproxima más a las alegorías amorosas en verso, muy cultivadas en Francia durante los siglos XIV y XV.

² *Ob. cit.*, p. XIV. MATULKA agrega que Flores «presenta a Pamphilo como el primer D. Juan compenetrado con los preceptos amorosos de Ovidio, pero al que convierte finalmente en un anacoreta penitente que sufre torturas por su salvación».

(Grisel) o a la cueva del anacoreta (Pamphilo, Grimalte) a los «los locos enamorados» de ayer. Aterrorizado, acurrucado en su cubil ascético, Pamphilo ve pasar en visiones nocturnas la sombra de su amada Fiometta, condenada a las llamas eternas por su desesperación final.

De la literatura a la Historia

Unas cuantas muestras lingüísticas son suficientes para sugerir por sí mismas el ámbito ideológico a que pertenece este mundo narrativo; unas cuantas muestras temáticas nos conducen, igualmente, a manifestaciones paralelas de la historia, las artes plásticas o la poesía contemporáneas. Es bien sabido que el dato lingüístico y temático —literario, en suma— nos permite quebrar la aparente soledad o rareza de un género o de una creación singular, integrándolo en el panorama general de la sensibilidad e ideología de su tiempo.

En la *Cárcel* tropezamos con «gracia», «cortesía»; en el *Grisel* con «sotil», «dulzor», «graciosa beldad»; en el *Grimalte*, con «dulce en los principios de amor», «gentil», «gentileza», «deleit», «dolçura», «graciosas maneras», «lindos modos». Y el muestrario, con ser bien parco, nos remite inmediatamente a la estilización gótica que precedió al naturalismo renacentista: acento sobre los elementos espirituales, encanijamiento de lo propiamente caballeresco, que se afirma y sublima en cortés.

El profesor Weise, estudiando la interdependencia de ideas y vocabulario en el Gótico tardío, observó el uso frecuente desde el siglo XIII de la palabra «doux» en la literatura francesa. Es que entonces comienzan a desdeñarse las capacidades físicas del caballero para atender a sus formas o delicadeza íntimas con una perspectiva femenina; los caballeros comienzan a merecer los calificativos de «gentiex», «plaisant», «gracieux». Paralelamente, en la literatura alemana prosperan estos vocablos: *hövesch* (cortés), *süez* (dulce), *zart* (delicado). Boccaccio podrá decir sin peligro lo que dos siglos antes hubiese sido una afrenta: «Il piu delicato cavaliere che a quegli tempi si conoscesse». Weise prolonga su estudio a los adjetivos aplicados a los santos, es decir, a los modelos de hombres, y observa que, en oposición a la actitud ascética del monacato, Bernardo de Claraval inicia una innovación transcendente al dirigir su atención a lo que pueda difundir alegre confianza entre los corazones humanos: la felicidad eterna, no las penas infernales; la misericordia, no la justicia divina. «Si pienso en Dios —dice— *me represento a un hombre de suave y blando corazón, bondadoso, casto, bueno, misericordioso...*». Desaparece lo mayestático, lo heroico, lo rígido; aparece «dulcissimo Jesús» «dulce

Maestro... Finalmente, la semántica de alguna palabra ilumina ese proceso de estilización y secularización refinada; por ejemplo, *gentil*, que en varios idiomas (*gentle, gentile, gentil*) pierde ya en el siglo XIII su sentido primitivo de noble para significar algo sociable y cortés¹. Es decir, se pasa —como en nuestra literatura— de la esfera ético-caballeresca a la estético-psicológica.

La gran novela de caballerías es propiamente nostálgica, evasión hacia los ideales de la Edad Media en el momento en que son precisos modelos éticos para el cortesano europeo. (Esta fue la intención, como es sabido, de la traducción francesa del *Amadís*: proveer a aquella corte de un manual del perfecto caballero.) En este sentido, tiene razón San Pedro cuando realza la actualidad de su obra frente al «cuento de historias viejas» caballeresco. Y la realidad política de la España contemporánea corrobora esa actualidad, al menos en un sentido: la desaparición de la caballería en nuestra novela corre parejas con la centralización progresiva del Estado, que asume, en torno a la figura del rey, funciones y privilegios de los caballeros y de las órdenes militares de antaño: defensa de la Fe y de la Iglesia, protección de viudas y débiles, beneficencia. Las órdenes que subsisten a fines del xv —la de Alcántara y la de San Juan— son supervivencias poco más que nominales. El pueblo —como en las comedias de Lope— se adhiere a la persona del rey por una especie de patriótico interés común que entorpecen los pequeños señores².

El motivo del mártir de amor, que llora, puede proporcionarnos dos tipos de integraciones, al menos: uno literario y otro artístico.

Esta tentativa de literatura íntima viene —como señaló Menéndez y Pelayo— fundamentalmente de Italia. Boccaccio, Eneas Silvio, Leon Bautista Alberti son conocidos de nuestros autores³. No es difícil imaginarse la

¹ G. WEISE, *Von Menschenideal und von den Modewörtern der Gotik*, en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1936, 170-185, especialmente.

² Hasta qué punto estaba próximo a las pasiones de estos autores el problema, nos lo dice el hecho —recordado por Gili Gaya en el prólogo citado, a propósito de la fecha de composición del *Arnalte* y *La Cárcel*— de que el conde de Ureña, patrono de San Pedro, no se redujo al servicio de los Reyes Católicos hasta 1477. *La Cárcel* contiene unos versos, como se recordará, en elogio de la reina Isabel —que Gili fecha entre 1483 y 1492.

³ *Orígenes*, II. D. MARCELINO mantiene que «anuncian este género» —aunque no son propiamente afectivas, sino de aventuras— algunas novelas cortas francesas y provenzales, como *Flores y Blancaflor*, *Paris y Viana*, *Pierres y Magalona*; fija su atención, sin embargo, en la *Fiammetta* boccacesca y otra obra latina, que sustituye el soliloquio de la *Fiometa* por el estilo epistolar, seguido por San Pedro:

fascinación ejercida por el destino y trémulas palabras de Fiammetta sobre los amadores del xv («O maladetto quel giorno... nel quale io nacqui. O quanto più felice sarebbe stato, se nata non fossi, o se dal triste parto alla sepoltura fossi stata portata!»). La sugestión se traduce en lamentos elegiacos (*Siervo, Grimalte*, etc.), en diálogos, en género epistolar, en los títulos.

Pero este mártir del amor, que llora, se encuentra también en la poesía contemporánea. La paradoja del vivir que es morir, y al revés, no es exclusiva de Leriano o de Arnalte: está en Pedro de Cartagena, G. Sánchez de Badajoz, Nicolás Muñoz, Jorge Manrique.

*No pido, triste amador,
la muerte por descansar,
ni por no sufrir dolor,
pues la más gloria de amor
es vivir para penar*¹.

Este «deseñado», infortunado amador, enluta sus vestidos y los de sus servidores cuando muere la esperanza. El tema procede de Francia, y lo canta, entre otros, Allain Chartier, creador de la «belle dame sans merci». Lo encontramos también en nuestros cancioneros del siglo xv; entre ellos, Alvarez Gato:

*Doloridas quantas, quantos
soi, presentes y pasados,
llorad conmigo mis llantos;
vestid, vestid negros mantos
los queridos desseados!*².

Arnalte traba citas, envía y recibe cartas, transmite suspiros y se entera de: nuevas, gracias a una intermediaria, su hermana Belisa; esta tercería la ejerce en la *Cárcel* el propio autor; Mirabella es sorprendida en el lecho amoroso por haber confiado sus secretos a una vieja servidora de su intimidad. Es decir, la acción requiere una «confidente». Un confidente tan antiguo en la literatura como en la vida: es la madre o la amiga de las *jarchas* y las «cantigas d'amigo», que reaparece en la poesía culta

La *Historia de duobus amantibus Eurialo et Lucretia*, de Eneas Silvio Piccolomini. M. R. LIDA negó, por lo que se refiere a Padrón, esta deuda italiana: «muy reducida es la deuda... para con las letras italianas, pese al prestigio de éstas», y de esta ignorancia salva a Boccaccio (*art. cit.*, pp. 348-50, especialmente).

¹ Cit. por P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, vol. I, Rennes, 1949, p. 132. Vid. también P. SALINAS, *ob. cit.*, p. 35 y ss.

² ID., *id.*, pp. 136-7.

del siglo xv de otro modo, ya que no se trata ahora de una canción de amor puesta en boca de una mujer. Ahora habla el amante a un amigo para confiarle su pena, una carta, una canción de amor. Así lo encontramos en Alvarez Gato, en Quirós o en Jorge Manrique ¹.

El arte estatuario funeral nos obsequia con soberbias correspondencias del mártir del amor: esos llorones de los suntuosos sepulcros reales del gótico tardío —Felipe el Atrevido, Juan sin Miedo— en los que un ángel, un pajecillo o una doncella se acomodan modosamente en las esquinas para rogar y llorar hasta el fin de los siglos por sus señores difuntos. En el sepulcro del duque de Berry, uno de esos llorones se tapa la cara con un manto para que no le veamos llorar. En el famoso sepulcro de Solesmes, otro llorón se enjuga el llanto con el dorso de la mano.

En España contamos también con espléndidas muestras de esta afectividad expresiva que despierta el gótico en piedras y alabastros. Unas mujeres agrupadas con las cabezas cubiertas por sus mantos lloran, bajo arcos apuntados, en el sepulcro de un caballero, en el Monasterio de Vilena (siglo xiv). Ante la Dormición de la Virgen, doncellas y damas lloran, con las manos en la cara, en el sepulcro del obispo Hinojosa, de la catedral burgalesa (1327). Espléndidas plañideras acompañan el sueño eterno de la familia Boyl, en el Museo de Valencia (siglo xiv). Janin de Lomme cincela encapuchados y figuras a la borgoñona para que custodien el paso a la otra morada de Carlos el Noble y su esposa, Blanca de Navarra, en la catedral de Pamplona (siglo xv). Encapuchados con las manos en el rostro o enjugando el dolor aparecen también en el sepulcro de don Lope Fernández de Luna, en la Parroqueta de la Seo zaragozana. En otro sepulcro contemporáneo, de la Sala Capitular del Monasterio de Cañas, aparecen unas figuras mesándose los cabellos sobre un féretro, mientras desfila una procesión de frailes y obispos en el entierro de una abadesa riojana. La Catedral de Barcelona conserva la obra perdurable de Antonio Canet en el sepulcro del obispo Escales: bajo arcos de tracería flamígera, ocho figuras de plorantes. Y, en fin, en Sigüenza —adonde llega por influencia aragonesa— Sebastián Almonacid, autor del famoso Doncel, nos deja en el tímpano de una puerta del claustro una Magdalena sollozante, desmelenada, sentimental. Hay descripciones de sepulcros que guardan cierto paralelismo —aunque sin su afectación alegórica— con las contenidas en nuestra novela —muy escasas, por cierto— sobre escultura o arquitectura, así como algunas de las

¹ *Id.*, *id.*, p. 163 y ss.

representaciones citadas parecen ilustración de textos novelísticos ¹.

Una rápida mirada atrás permitirá resumir la experiencia del recorrido.

El tipo de amor de que nos habla la llamada novela sentimental se ajusta a las convenciones del amor cortés, con las fisuras y alteraciones propias de una experiencia de muy larga vida cuando llega a nuestros autores: un amor no platónico, pero con muchos ingredientes neoplatónicos pre-renacentistas. La idealización de la amada y del sentimiento amoroso mismo es de carácter medieval y trovadoresco, como en *La Celestina*, cuya fuente literaria, por lo que se refiere a una frase clave de su filosofía moral, se encuentra en la *Cárcel de Amor*.

¹ Confr. esa versión plástica de la Magdalena con la literaria de Lucenda cuando enamora con lágrimas y maneras a Arnalte: «...y como en el tal auto entre las manos y los cabellos guerra mortal se pregoua, todos por los hombros estendidos y derramados tenía» (19).

Las descripciones contemporáneas de capillas y sepulcros parecen recoger la misma sensación de lúgubre misterio que los autores de la novela sentimental sugerían con sus alegorías de extraños edificios. Aquellas capillas y sus monumentos funerarios, con sus cartelas, orlas, materiales nobles, materiales fúnebres —alabastro, piedra negra, oros— y un decorativismo sutil y bizantino, que enlaza alusiones, sentimientos, blasones, retratos, en una tracería lujosa, están pidiendo, más que la contemplación reposada, la admiración y la exégesis. Compárese con esta descripción de la capilla de la Orden de Calatrava y su sepulcro de D. Pedro Girón (siglo xv): «...toda la capilla de alabastro, y su forma aobada, hermoseándola seis columnas negras con algunos eucaxes blancos de alabastro, así en las vasas como en el remate; la bóveda es también del mismo adornada de figuras de Angeles de medio relieve y escudos de Girones con laços y labores que le ocasionan mucha perfección; ciñen la capilla sobre dos poyos de piedra negra, una faja del mismo color llena de labores escudos y ramos, subense dos gradas al altar; en él no ay retablo, sino una vidriera grande al Oriente, y debaxo della, sobre el altar, una Imagen de bulto de Nra. Señora, con un Niño sentada en una silla, y en una peana un escudo de arnuas de Girones, y dos de Cruzes de Calatrava negras en campo blanco. En medio de la Capilla un sepulcro de alabastro de vara y media de alto, por vaxa está en piedra negra, y otra del mismo color, que cierra el sepulcro; en las cuatro esquinas del en la parte inferior, ay quatro figuras de a dos tercias de alto de quatro Angeles con escudos de Girones en las manos, y en las quatro partes o lienços en nichos distintos otras figuras de la misma proporción de cavalleros y religiosos de la Orden, y dos letreros en dos de los cavalleros que dizen: D. Fadrique de Acuña. Otro: D. G.º cuello... Y otros dos tienen escudos de armas diversas en la mano; juzgo son propias de cada uno, y que estos serían personas de la Orden (como lo muestra el traje) amigos o echuras del Maestre y por amistad, o lisonja que quisieron hacer a su hijo que le sucedió en el Maestrazgo pusieron en sus estatuas sus armas y nombres. En la cornisa que forma la piedra negra que cierra el sepulcro está por orla al letrero que dize: Aquí iaze... etc. (Vid. VICENTE CASTAÑEDA. *Descripción del Santo Convento y Castillo de Calatrava la Nueva y de su Iglesia, capillas y enterramientos*, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1928, I, 402-43).

Esta novela nos ofrece, cincuenta años antes de la *Himenea* —señalada por A. Castro como punto de arranque para el concepto dramático de la honra, tal como luego va a ser difundido y estereotipado por Lope— los caracteres de la honra dramática y otros matices críticos del mismo concepto (la honra como virtud individual y no como fama) propios de los géneros analíticos y discursivos, como la novela.

La realidad o circunstancia pertenece al mismo linaje de convenciones que la creación misma; como que es un resultado de esa evasión idealista de que parte el autor. No hay descripción, sino narración limitada. Todo es contiguo en espacio y tiempo, y de aquí que no existan, propiamente, ni uno ni otro. No se trata de una incapacidad de «primitivos»: sugiero que estamos ante una deliberada limitación estilística, impuesta por el idealismo propio de la cultura cortesana, que desdeña la realidad como materia vulgar para el Arte.

La consideración diacrónica de esta novela nos descubre un proceso hispánico de «realización»: primero se reducen los elementos caballerescos, después se ataca el nudo mismo de la convención genérica, que es el amor cortés. De sentimental va a hacerse con Juan de Flores pasional y moralista. Pero bien entendido que la consciente «herejía» en que viven y hablan estos amadores es una convención artística, no un programa de vida: lujo estético de unos pocos, de una clase refinada y cortesana para una clase culta y minoritaria («amor e cor gentile sono una cosa»). Las paráfrasis litúrgicas que componen su arsenal retórico raramente pueden considerarse blasfematorias: implican una impregnación de vida y creencias cristianas y no pretenden confundir arte y vida, sino superponer exentos ambos planos. «Pues como la missa acabada fuesse, el manjar fue venido» —leemos al comienzo del *Arnalte*, antes que sepamos de su diosa, de su infierno, de su gloria.

Y, en su conjunto, la novela sentimental se nos ofrece como un espléndido documento de la espiritualización de lo mundano que consuma el Gótico tardío con el paso de lo caballeresco a lo cortesano, al par que la temprana, quizá primera censura española al erotismo de Boccaccio. Es expresión, como decíamos, de un modo peculiar de singularizarse por medio de la expresión literaria del amor una minoría cortesana en el llamado otoño de la Edad Media. La melancolía empapa todas sus páginas. Como en las vastas naves góticas de fines del xv, sus retablos intrincados y profusos, sus suntuosos sepulcros, dos notas parecen distinguirse entre todas: estilización y melancolía.

JOSÉ LUIS VARELA