

## Juan de Flores y la ficción sentimental

María Eugenia Lacarra

Universidad del País Vasco

En los últimos años la producción literaria de Juan de Flores ha sido objeto de creciente atención crítica.<sup>1</sup> Si hasta el momento dos estudiosos se interesaban sobre todo por la posición de Flores respecto a la "querelle des femmes" (Matulka 1931; van Beysterveldt 1981), se empieza a estudiar su relación formal con otras obras sentimentales (Grieve Ms.), así como la ideología inherente a sus obras.<sup>2</sup>

Mi intención en este trabajo es analizar las relaciones que Flores presenta entre autor, escrito y lectores externos, por una parte, y "auctor", narrador, personajes, escritura y lectores internos, por otra, en las tres obras que de él conocemos, *Grisel y Mirabella*, *Triunfo de Amor* y *Grimalte y Gradissa*.<sup>3</sup> Este análisis me permitirá hacer comparaciones ocasionales con otras obras y autores de ficción sentimental.

Comienzo mi análisis con *Grisel y Mirabella*, obra denominada por su autor como *Tractado compuesto por Johan de Flores a su amiga*.<sup>4</sup> Flores la dedica a una dama a la que llama amiga y de la que se declara servidor. Su servicio consiste en la escritura del tratado y su objetivo es reiterar su lealtad y obtener su favor, "con desseo de mas fazer me vuestro" (333).<sup>5</sup> Así pues, Flores une en esta obra el servicio a la amada con el de escritor de ficción sentimental, al utilizar la escritura como vehículo de su empresa amorosa. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *Grimalte*, y hacen otros autores, su escritura no responde a una petición expresa de la dama, sino a su propia voluntad de servicio. No obstante, esta aparente elección libre del tipo de servicio que cree más eficaz para sus fines amorosos no está exenta de contradicción, pues expresa implícitamente las constricciones inherentes a su situación de amador al exponer la discrepancia entre su voluntad de escribir y su juicio para hacerlo. Flores, como los amantes de la literatura cortesana expresa con este conflicto entre voluntad y razón su alienación amorosa y hace a su amiga responsable de ella y por tanto de su obra. En su opinión debe ser ella, por tanto, la culpable de la pena o la merecedora de las alabanzas que su escrito provoque en los lectores y declara:

"vos senyora merezcays la pena de mi culpa, pues sta claro que sin esfuerço, vuestro yo no hozara atreuer me en tan loco ensayo. Que si poruentura lo que no creo: algo de bien habra en ello: a vos que se ha de dar la pena: den las gracias. pues yo desto solamente soy scrivano que por la comunicacion de vuestra causa he trabaiado por fazer alguna parte delas obras de vuestra discrecion: para me aprouechar en esta necesidad dellas. Por lo qual ahun que non

quepa en el numero delas loadas: yo pienso que ahun no tan buena se crea de mi" (333).

En este texto vemos de manera explícita los efectos positivos que Flores atribuye al amor y a la inspiración femenina sobre él, manifestados en el hecho de escribir exclusivamente por el esfuerzo que le da el favor que reclama. Esta convicción no está exenta de ironía, pues de inmediato duda de la calidad de su obra y pide a la amiga que encubra lo malo y evite las burlas de los lectores, aduciendo que quien ha sido causa de su soberbia debe ser reparo de su culpa.

Observamos, pues, que desde el primer momento Flores se aparta de las dedicatorias comunes a otros autores, si bien conserva algunos elementos similares a ellas. Las diferencias fundamentales estriban en la identificación del autor como amador que dirige la obra a su amiga; en el servicio amoroso que la escritura conlleva, elemento esencial en la lírica amorosa cortesana coetánea y que Flores desarrollará en *Grimalte*; y finalmente, en responsabilizar a la dama de su escritura, siendo él un mero escribano a su servicio. Por otra parte, concuerda con otros autores al pedir a la persona a quien dirige la obra que le sirva de escudo contra la malicia de posibles lectores. En efecto una lectura de las dedicatorias contenidas en las demás obras del tipo nos permite afirmar lo excepcional de esta autopresentación de Flores como amador. Sólo Luis de Lucena dedica su *Repetición de amores* (1953: 3-68) a su "linda amiga" con objeto de servirla, aunque sin atribuirle la responsabilidad de su inspiración y sólo para pedirle la corrección posterior de sus yerros. El resto de los autores dedican sus obras, bien a amigos o señores de quienes esperan favor y protección, bien a damas de la corte de quienes también esperan favor. En ningún caso se presentan como amantes de dichas personas, y sólo el Condestable don Pedro de Portugal se presenta como enamorado activo en la dedicatoria, aunque no de la reina a quien dedica su *Sátira de felice e infelice vida* (1892), sino de una dama no identificada. Juan Rodríguez del Padrón, por su parte, escribe desde un presente donde ha superado el amor a su dama y, por tanto no se declara amador en la epístola a Gonzalo de Medina, sino que se presenta como persona que habiendo superado el amor muestra a otros el camino de la liberación amorosa (Lacarra Ms.).

La doble historia de Grisel y Mirabella y Braçayda y Torrellas contrasta con la dedicatoria que le precede, pues, de este relato no se puede inferir la influencia positiva del amor sobre los amantes, ni de la mujeres sobre los hombres. Por el contrario, se puede afirmar que el relato prueba el poder destructivo del amor. Amor que destruye no sólo las vidas individuales de quienes lo siguen, sino que incluso atenta contra las instituciones jurídicas y sociales y es el causante de la enemistad colectiva de hombres y mujeres, llegando también a producir la ruptura de la paz entre el rey de Escocia, y la reina su mujer, símbolo de la justicia el primero e instigadora de la venganza privada la segunda. Así pues, hay una contradicción explícita entre la dedicatoria y el relato que le sigue, negando éste la tesis cortesana que aquella parece querer probar, es decir, la de que el amor a una dama esfuerza al amador a superarse porque la influencia de la amada le es beneficiosa.

La contradicción entre ambas partes la lleva a cabo Flores utilizando diversas técnicas de alejamiento entre su persona como autor y el relato como invención literaria. Así, frente a los textos de ficción sentimental que le preceden, Flores no pretende identificarse con el "autor"-narrador,<sup>6</sup> por lo que su presencia en la dedicatoria desaparece totalmente de la narración. El papel del "autor", por otra parte, se limita a unir las alocuciones de los distintos personajes y a relatar brevemente los hechos ocurridos entre los parlamentos. Sus intervenciones se dan siempre en tercera persona, salvo en dos ocasiones en que utiliza la primera. Ambas sirven para ponderar la magnitud del sufrimiento de los personajes y están relacionadas, bien con la imposibilidad autodeclarada del "autor" de escribir adecuadamente el gran dolor de la reina ante el suicidio de Mirabella (363), bien con su afirmación del poder de la palabra, pues opina que las amenazas verbales que profieren las damas a Torrellas provocaron a éste "mayor pena que la muerte misma" (369).

El "autor"-narrador desligado totalmente de la acción no pretende ni participar en ella, ni ser testigo de los hechos o conocer a los personajes. Tampoco pretende Flores en su papel de autor externo hacer creer a los lectores que lo que cuenta haya ocurrido en la realidad, como es común en otros autores.<sup>7</sup> El alejamiento de Flores respecto a su obra, tan poco característico de la ficción sentimental en la que el autobiografismo se ha considerado parte inherente,<sup>8</sup> se subraya también desde el principio al ubicar la historia en un espacio alejado y en un tiempo ucrónico.<sup>9</sup>

"En el regno de Scoçia huuo vn excellente Rey de todas virtudes amigo, y principalmente en ser iusticiero. Y era tanto iusto: como la misma iusticia. Y este en su postremera edat huuo vna hija que despues de sus dias succedia en el reyno. Y esta llamaron Mirabella" (334).

El alejamiento señalado se torna equívoco al introducir personajes relevantes en la historia y en la literatura del siglo XV como participantes en la acción. Me refiero naturalmente a Torrellas, poeta coetáneo, muy conocido por su famoso *Maldecir de las mujeres* cuyo misoginismo tantas críticas le atrajo en su día (Matulka 1931: 95-137), y a Braçayda, personaje también muy conocido en las letras castellanas del siglo XV (Matulka 1931: 88-94). No es Flores el primero en nombrar en sus obras a personajes históricos o literarios. Rodríguez del Padrón menciona a Macías, el Condestable de Portugal a Ardanlier y el autor de *Triste deleytación* incluye a Torrellas entre otros. Sin embargo, ninguno de estos autores los recrea literariamente convirtiéndolos en personajes indispensables en la acción, sino que los introducen como figuras que sirven de modelo de amadores con los que los protagonistas se comparan.

¿Qué se propone Flores con esta innovación? Por una parte, quizás intenta descalificar el debate tan en boga en su tiempo sobre la "querelle des femmes" acusando y ridiculizando a detractores y defensores de la mujer por su duplicidad. Para ello elige conscientemente a Torrellas, notorio por su partidismo que le descalifica *a priori* por su parcialidad, y a Braçayda, cuya figura literaria ambigua se asemeja a la presentada por Gómez Manrique como acérrima y cruel enemiga de los hombres y líder de

la lucha femenina contra ellos (*Cancionero...* 1901: 45). La conducta posterior de ambos subraya las contradicciones evidentes entre sus palabras y sus actos. Torrellas es ridículo en sus pretensiones cortesanas hacia Braçayda y su carácter engañoso y vanidoso desenmascara y falsea su ataque anterior. Braçayda, por su parte, muestra también su verdadera personalidad vengativa. Su actuación hacia Torrellas confirma con creces las acusaciones de éste a las mujeres tanto en el pleito como en su *Maldecir*.

¿Es este, pues, el único papel de ambos personajes? Me parece que no. Otros personajes habrían podido servir a sus propósitos, si no con tanta contundencia, sí con equiparable claridad. Por ello me pregunto si hay alguna otra intención por parte de Flores que vaya más allá de la expuesta hasta ahora. Quizás un dato que nos puede ayudar a descifrar el objetivo de Flores al recrear en su ficción a estos personajes es la presentación de Braçayda como conocedora de las obras de Torrellas, es decir, como lectora y, por tanto, a éste como el famoso escritor del *Maldecir*, obra a la que Braçayda alude de manera implícita al iniciar su defensa de las mujeres, con las palabras: "A gran ventura lo he Torrellas: que soys venido a tiempo de satisfacer y pagar alas damas las de vos recebidas iniurias" (344).

Flores al hacer a Braçayda lectora de Torrellas y a ambos personajes de su relato no sólo equipara en el mismo plano de ficción a un famoso personaje literario con un autor coetáneo, sino que además colóca a Braçayda en el mismo plano de realidad que a sus lectores externos, pues todos ellos son lectores de Torrellas. Con ello generaliza la equiparación ficción-realidad involucrando en su juego a unos lectores que se ven transportados por el ingenio de Flores al plano ficticio de los personajes mientras que éstos adquieren visos de realidad por el movimiento inverso. Braçayda conoce las obras de Torrellas como los coetáneos de Flores, coetáneos que a la vez reconocen en ella al conocido personaje literario. Este juego que difumina y encubre las diferencias entre ficción literaria y realidad externa, convierte a personajes literarios y a personas reales en entes simultáneamente ficticios e históricos. Por medio de él Flores subraya el poder de la palabra escrita y muestra la facilidad con que por medio de ella se puede estar en ambos lados del juego que inventa.

El papel de Torrellas y Braçayda es fundamental, por tanto, porque gracias a ellos consigue Flores subrayar con ironía la pretensión literaria de veracidad histórica que tiene el llamado género sentimental, género que por un lado emula y por otro subrepticamente mina. Además, gracias a la irónica fusión de los planos realidad-ficción consigue dar coherencia a la aparente contradicción mencionada entre su dedicatoria y el relato que de ella se deriva, al manifestar el carácter libresco del amor cortés, al atacar la idea de que el amor ennoblezca a la persona y al mostrar el poder engañoso de la literatura sentimental que lleva a la pretensión de amar cortesantemente a autores y lectores.

Estas ideas de Flores presentes en *Grisel* y *Mirabella* son también desarrolladas en *Triunfo de Amor* y en *Grimalte* y *Gradissa*. En *Triunfo* Flores se introduce en la dedicatoria a las damas como trotero que recorre el mundo en busca de noticias que les agraden. No pide mas galardón que ser leído por ellas y que sus obras entren en

sus palacios como si fueran sus hijos, pues en esto radica el éxito de su servicio, ya que como afirma: "amores y obispados más son de ventura que de servicios" (75).<sup>10</sup>

Esta obra es una larga epístola a las damas dándoles cuenta de lo que Flores pretende haber visto como testigo ocular en su viaje a Persia desde la llegada del dios de Amor a dicho país. Los antecedentes que motivaron el viaje del dios los cuenta Flores-"auctor" siguiendo una de las versiones que circulaban: "de muchas maneras se cuenta como los amantes muertos contra el Dios de Amor se levantaron" (75). Así pues hay una diferenciación entre la narración inicial que se hace en tercera persona y la que compone la mayor parte del relato donde el autor utiliza la primera con objeto de subrayar su presencia, con observaciones tales como: "me plaze que sepáis algo de lo que comprender pude" (84), "donde concluyo" (85). Por otra parte, el "auctor" nos alerta con frecuencia de que no cuenta todo lo que vio, bien por no ser prolijo (84), bien por la dificultad de comprender lo que vio o dar justicia a tantas cosas como ocurrieron (140), bien por no querer recordarlas (114), o por no ser capaz de escribirlas (175).

Flores describe su obra como "paulina de amar" o "carta de apercevimiento" (176) y "breve suma" (175) de los acontecimientos que vivió. Su fin es avisar a las damas castellanas de la nueva ley de Amor por la que de ahora en adelante deben regirse, y por la cual serán ahora las mujeres quienes inicien la conquista amorosa y no los hombres, como se acostumbraba en la antigua ley.

Dada la ironía con que Flores-"auctor" trata el desarrollo de la nueva ley, parece claro que ésta, en su opinión, no es la solución a los conflictos entre hombres y mujeres en materia amorosa. Simplemente les da una vuelta de 180 grados. Así lo explica cuando hablando de cualquier hombre que se había dejado seducir, dice:

"Después de haber contentado al accidente de su voluntat, retráfase en algun apartado; como si fuera donzella virgen, así llorava el triste la pérdida de su virginidad; y así muy angustiado quexándose de sí mesmo, porque tan mal recaudo avía puesto en su hazienda" (174).

Esto, unido a su identificación con los hombres que no pudiendo defenderse de los asedios de las mujeres se rendían "más presto que lo que queríamos" (175) parece apuntar más a su advertencia de que escribe "nuevas de llorar y reir" (177) que a una solución del conflicto. Por otra parte, este aspecto le sirve para ilustrar la idea apuntada por Torrellas en *Grisel* de que el rechazo de las mujeres no está basado en la virtud sino en la vergüenza, idea que desarrollará más todavía en *Grimalte*. Así pues, el rechazo del ideal del amor cortés presente en *Grisel* se ve reforzado en esta obra y como veremos ampliado en *Grimalte*.

Como en *Grisel*, también en *Triunfo* aparecen en el mismo plano de ficción-realidad personajes conocidos por los lectores, tanto de la literatura clásica como de la realidad del XV. Entre ellos se encuentran Medea y Juan Rodríguez del Padrón, si bien este último no tiene la importancia de Torrellas en *Grisel*. También en esta obra unos personajes se presentan como lectores de otros. En este caso se trata de los amantes vivos, ávidos lectores de las historias en las que los amantes muertos famosos

han sido protagonistas. Es esto lo primero que subraya Flores-testigo-narrador cuando ambos grupos se encuentran: "y cada uno de los bivos buscaban por ver aquellos de cuyas historias más avían leído, y por sus notables fechos más aficionado le miravan" (88). De nuevo vemos, pues, la fusión de planos diversos, si bien en este caso es más verosfml que personajes coetáneos hayan leído las hazañas de los héroes clásicos. Flores tiene más interés en esta obra en subrayar la similitud ante el amor de personajes que pertenecen a distintos tiempos y latitudes, dando mayor énfasis a la pervivencia de la conducta amorosa a través de los siglos y a los aspectos destructivos del amor a través del tiempo y del espacio, que a la identificación engañosa entre literatura e historia. Además mantiene su opinión ya señalada en *Grisel* de los efectos destructivos del amor y la amplía al probar con su narración que Amor no galardona a sus servidores en la otra vida haciéndoles gozar del paraíso de amor, y negar que el amor, al menos para los varones, sea un sentimiento permanente. Lo primero es fundamental, pues es lo que motiva la historia, es decir, la sublevación de los amantes muertos por sufrir tras la muerte el infierno y no gozar del paraíso de amor. Lo segundo provoca el hastío de los amantes varones, aburridos de su felicidad amorosa, en conflicto con sus obligaciones temporales para con su hacienda, y en conflicto con las leyes que afirman la superioridad masculina sobre las mujeres, causas todas ellas que les llevan a despedirse del dios Amor con sólo el dudoso galardón de la nueva ley, que equivocadamente creen pondrá fin a todos sus problemas.

Como ocurre en *Grisel*, también en *Triunfo de Amor*, el dios Amor es una fuerza irresistible y dañina que tiene efectos nocivos sobre la justicia. De nuevo los jueces son incapaces de hacer cumplir la sentencia dictada en el juicio, en este caso la condena a muerte al dios Amor por no cumplir con sus deberes de señor. La solución en ambas obras es causa de nuevos problemas, por lo que Flores reitera la imposibilidad de armonía social a todos los niveles cuando afloran los sentimientos amorosos. Flores se encarga de subrayar la falsedad de toda solución en su tercera obra *Grimalte y Gradissa*, el argumento de la cual es la continuación de *Triunfo*, pues en ella se probará cómo la nueva ley tampoco funciona.

En *Grimalte y Gradissa* Flores desarrolla varios de los elementos presentados en sus otras dos obras. La creciente participación de Flores en la acción de la ficción, observada ya en *Triunfo*, se manifiesta en esta obra desde el primer momento al anunciar el autor que "por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte" (3).<sup>11</sup> La identificación que hace de "auctor", amador y autor externo es parte consustancial al mensaje, por lo que debemos preguntarnos cómo se lleva a cabo tal identificación. Por una parte, resulta irónico que Flores nos advierta del cambio de nombre, pues ello no le sirve para ocultar su identidad, por lo que tal cambio no se debe a un intento de esconderse tras un nombre supuesto para conservar el anonimato, como suele ser lo lógico y habitual en casos similares.<sup>12</sup>

Por otra parte, este cambio de nombre por el que hace autor de la obra al personaje Grimalte coincide con la manipulación que Flores hace de la obra de Boccaccio, al atribuir a Fiometa la autoría de una obra que supone conocida por parte de sus lectores. Flores subraya el paralelo al encabezar las intervenciones del narrador con las palabras "Grimalte como auctor", y no como cabría esperar, "el auctor como

Grimalte", de la misma manera que ha presentado a "Fiometa como auctor". El alejamiento de Flores-autor externo y Grimalte-"auctor" está reforzado por la ironía con que presenta a su personaje a través de toda la obra (Waley, Ms.: 89-93).

La capacidad de expresar por medio de la escritura los propios intereses y objetivos es para Grimalte importantísimo, pues en esa habilidad parece hacer radicar el éxito o fracaso de su empresa. De ahí que se lamente en numerosas ocasiones de no poder cumplir satisfactoriamente con el servicio impuesto por Gradissa de ir en busca de Fiometa y conseguir que Pánfilo la vuelva a amar, no sólo por la dificultad que esto conlleva, sino porque al tener que hacer una completa relación escrita de los hechos Grimalte teme no tener la habilidad de Fiometa en la escritura y no poder competir con ella en ese terreno. Está convencido de que si tuviera el don de la palabra de Fiometa su situación sería distinta: "soy cyerto que vos ya fuerays mña, sin haver de hir agora a los stranyos reynos a conqueriros" (7). Grimalte no se percata de que el estilo literario de Fiometa no le ha devuelto el amor de Pánfilo, porque es incapaz de diferenciar entre literatura y realidad, factor que lo muestra en efecto como disfraz de Flores, cuyo alejamiento de él radica esencialmente en que mientras el personaje que crea está alienado de la realidad, su autor se encarga de analizar las bases de tal alienación. Demostrar el alejamiento entre ambos lleva a Flores a presentar a un Grimalte poco hábil, ridículo y ridiculizado en su doble papel de amante y mediador.

En mi opinión, Flores con este recurso señala la precariedad del disfraz que lo convierte en Grimalte y hace conscientes a sus lectores de la engañosa identificación entre autor externo-"auctor" y autor-narrador y entre autor y personaje amador tan característico de las obras sentimentales. Al desvelar la manipulación subraya y parodia la pretendida historicidad de los relatos sentimentales, y señala las diferencias entre creación literaria y apariencia de realidad. Como vemos en *Grisel*, Flores advierte al lector del poder de la palabra de transformar en realidad aparente la ficción y lo alerta de la diferencia entre ambas.

La confusión de los planos ficción-realidad se extrema en esta obra, tanto por la amalgamación de tiempos ya observada en *Triunfo*, que en *Grimalte* implican la simultaneidad en el tiempo de personajes literarios del siglo XIV con otros del XV, como por la equiparación entre lectores externos a la obra y personajes lectores. En *Grimalte* Flores y sus lectores coetáneos se ven catapultados en la ficción al ser como Gradissa lectores de Fiometa, a quien Flores ha conferido graciosamente el título de autora real. Por otra parte, ha situado a Gradissa en el plano de la realidad externa, al ser junto con los lectores externos receptora de la carta-relación exigida a Grimalte, un Grimalte que como Fiometa es a la vez personaje de ficción y el mismísimo Flores autor de ella. Se podría hacer la correlación de que Boccaccio es a Fiometa lo que Flores a Gradissa, con la diferencia de que mientras Boccaccio mantiene separados los planos ficción-realidad, Flores juega a fundirlos.

Por otra parte si ya en *Triunfo* observábamos que Flores definía su obra como "carta de apercibimiento" para que las damas castellanas siguieran la nueva ley de Amor, lo que suscita esta obra es la lectura por parte de Gradissa de la obra de Fiometa a las dueñas enamoradas, que Flores también define como de apercibimiento, esta vez para advertirles que no sigan sus pasos, es decir, la nueva ley, "porque, en

ello tomando ejemplo, contra la maldad de los hombres se apercebyessen" (3). Es evidente que la nueva ley que con ironía daba Flores en *Triunfo* a las damas es rechazada en *Grimalte*. Fiometa no puede servir de ejemplo, pese a cumplir a rajatabla con ella y ser la que persiga al hombre, porque pese a haberla adoptado con éxito durante un tiempo se ha encontrado con lo que ya señalaba Flores en *Triunfo*: el amor de los hombres se acaba con la satisfacción cumplida, momento en el cual se inicia el hastío que en los hombres produce "bida tan dulce".<sup>13</sup>

Debemos, pues, concluir que el mensaje de esta obra es como en las anteriores el tajante rechazo del amor y de sus usos sociales, bien en su modalidad cortesana, que intenta cumplir Grimalte y que es ridiculizada, bien en la nueva versión, que pretende llevar a cabo Fiometa. En ambos casos el amor destruye a los amadores, atenta contra las instituciones y la dignidad humana, y se manifiesta como promotor del conflicto y enemistad entre hombres y mujeres. Las mujeres si sucumben al amor olvidan sus deberes familiares y sociales arrastrando en su caída a sus allegados; si, por el contrario, lo rechazan adquieren fama de crueles, sin por ello hacerse más virtuosas, puesto que el rechazo no proviene de un genuino deseo de castidad, sino del miedo de ser engañadas. Así lo manifiesta Gradissa tomando el ejemplo negativo de Fiometa:

"Muchas vezes me veo temerosa que si por vuestra mi dicesse, yo misma me daría al peligro que ella tiene. Por la qual causa, si algunas vezes yo quiero pensar conmigo de condescender en vuestros rueguos, el tomar castigo en aquella no me da tal lugar, mayormente que por ciertas speriencias tengo conocimiento de vosotros ser muy dulces en los principios de amor, y en los fines amargos. [...] Y por esto, si culpa alguna me ponéis, temor de vuestra mudança me scusa" (4).

Flores ha tomado de los autores de ficción sentimental que le preceden muchos recursos retóricos y estructurales, como son la utilización del yo narrativo en dos de tres de sus obras, la apariencia autobiográfica, el uso de cartas y debates, e incluso la estructuración epistolar de carta-relación como hiciera el iniciador de este tipo de relatos, Juan Rodríguez del Padrón. Su originalidad reside, sin embargo, en que Flores es consciente de que la utilización de recursos de índole histórica (cartas, carta-relación) tan característicos de la ficción sentimental, amalgaman los planos de ficción y realidad y permiten a autores, lectores e incluso a personajes, fluctuar libremente entre ambos planos. De ahí la importancia que Flores da de manera progresiva en sus obras a las relaciones entre autor externo, ficción y lectores por una parte, y autor-narrador, "historia", personajes y lectores internos por otra, y a las interrelaciones entre ambos grupos.<sup>14</sup> Son precisamente estas interrelaciones las que desvela, y al develarlas parodia, al mostrar la ambivalencia de los recursos que utiliza.<sup>15</sup> Al hacer esto, Flores, en mi opinión, se adelanta en más de un siglo al procedimiento que Cervantes desarrollará de forma más compleja en su famosa obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

## Juan de Flores y la ficción sentimental

### NOTAS

- 1 Veáse la ed. y estudio de Gargano (1981); también Grieve (Ms: 92-148), Weissberger (1983), de la misma (1982); Parrilla García (Ms.).
- 2 Veáse Gargano, "Introducción" (1981: 49-64); Martínez Jiménez y Muñoz Marquina (1982); Rodríguez Puértolas (1982).
- 3 Matulka (1931: 333-370); Gargano (1981); Waley (1971).
- 4 Aunque la relación cronológica de las obras de Flores es incierta, los argumentos de P. Waley (1973) en cuanto a la precedencia de *Grisel* y *Grimalte* me parecen aceptables. Yo añadiría que dada la concatenación argumental de las tres, una cronología interna de *Grisel*, *Triunfo* y *Grimalte* parece obligada. Sobre la actual fecha de creación de estas obras Gargano (1981: 20-24) fecha *Triunfo* entre 1470-1485 y Matulka (1931: 452-458) fecha las otras dos entre 1480-1485. Estas fechas han sido recientemente cuestionadas por P.M. Cátedra (1983: 17-35). Parrilla, (Ms: cap. I-II), produce nuevos datos y duda de las hipótesis de Cátedra.
- 5 De aquí en adelante todas las citas en el texto provienen de la ed. de Matulka (1931).
- 6 Únicamente coinciden en este alejamiento autor/narrador Pedro Manuel Jiménez de Urrea (1902) y Juan de Segura (1956).
- 7 Así Diego de S. Pedro en sus dos obras del género, y los anónimos de *Triste deleytación* y *Questión de amor*.
- 8 Veáse A.D. Deyermond, "las relaciones genéricas en la ficción sentimental española", a quien agradezco la copia todavía inédita, aunque de próxima aparición en el *Homenaje al Profesor D. Martín de Riquer*, también Lacarra (Ms).
- 9 Sólo la obra de Juan de Segura, *Processo*, es comparable en esto.
- 10 Todas las citas en el texto proceden de la ed. de Gargano (1981).
- 11 Todas las citas en el texto proceden de la ed. de Waley (1971).
- 12 Así ocurre en *Triste deleytación*, ed. E. M. Gerli (1982) y en *Questión de amor*, ed. A. Souto Alabarce, (1971).
- 13 Creo que Flores se refiere aquí específicamente a los hombres y no a las mujeres porque todo el contexto gira en torno a ellos y el hastío produce su deseo de partir a sus tierras y la despedida del dios de Amor la petición de que cambie la antigua ley en cuanto a que sean las mujeres quienes deban requerir de amores a los hombres.
- 14 La progresión que observo me reitera en la interrelación cronológica de las obras de Flores, que aparecen como una cuasi-trilogía argumental.
- 15 Después de terminada la comunicación, el Prof. Deyermond me informó de un trabajo en curso de Joseph Gwara en el que mantiene la tesis de que *La Coronación de la Señora Gracista* es obra también de Flores. Hasta qué punto, de confirmarse la autoría, se verían reforzadas las conclusiones de este trabajo me es imposible de evaluar, al desconocer los argumentos de Gwara en prueba de su tesis.

### BIBLIOGRAFIA

Beysterveldt, Antony van

1981 "Los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores". En *H*, 64: 1-13.

María Eugenia Lacarra

- Cancionero...  
1901 "Batalla de Amores". En *Cancionero castellano del siglo XV*. 2ª ed. R. Foulché-Delbosc, Madrid (NBAE, no. 345, p. 45).
- Cátedra, Pedro Manuel  
1983 "Introducción a *Alonso de Córdoba, Commemoración breve de los Reyes de Portugal: un sermón castellano del siglo XV*. Barcelona: Humanitas. (Biblioteca de Textos Ineditos).
- Gargano, Antonio  
1981 *Triunfo de amor. Collana di testi e Studi Ispanici*. Pisa: Giardini.
- Gerli, E. Michael (ed.)  
1982 *Triste delectación*. Washington: Georgetown University Press.
- Grieve, Patricia E.  
"Desire and Death in Fifteenth and Sixteenth Century Sentimental Romances". Ph. D. Diss., Princetown University 1983.
- Jiménez de Urrea, Pedro Manuel  
1902 *Penitencia de amor*. Ed. R. Foulché-Delbosc, Barcelona: L'Avenç.
- Lacarra, María Eugenia  
"Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental". En *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (En prep.).
- Lucena, Luís de  
1953 *Repetición de amores y arte de ajedrez con CL juegos de partido*. Madrid (Joyas Bibliográficas).
- Martínez Jiménez, J.A. y F. Muñoz Marquina  
1982 "Hacia una caracterización del género 'novela sentimental'". En *Nuevo Hispanismo*, 2: 11-43, Madrid.
- Matulka, Barbara  
1931 *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*. Nueva York: Institute of French Studies. (Reimpr. 1974, Ginebra: Skatline.)
- Parrilla García, C.  
"Juan de Flores: edición de *Grimalte* y *Gradissa*". Tesis doctoral, Universidad de Santiago, 1985.
- Pedro de Portugal  
1892 *Sátira de felice e infelice vida*. Ed. Paz y Meliá, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Rodríguez Puértolas, Julio  
1982 "Sentimentalismo 'burgués' y amor cortés. La novela del siglo XV". En *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, pp. 121-139, Oxford: The Dolphin Book Co. Ltd.
- Segura, Juan de  
1956 *Proceso de cartas de amores y queixa y aviso contra Amor*. Ed. J. del Val, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- Souto, Alabarce, A. (ed.)  
1971 *Questión de amor*. México: Porrúa.
- Waley, Pamela  
1973 "Cárcel de amor and Grisél y Mirabella: A Question of Priority". En *BHS*, 50: 340-356.  
"Juan de Flores and the Evolution of Spanish Fiction in Fifteenth Century". Ph. D. Diss., University of London, Westfield College, 1968.

*Juan de Flores y la ficción sentimental*

Waley, Pamela (ed.)

1971 *Juan de Flores. Grimalte y Gradissa*. Londres: Tamesis Books Ltd.

Weissberger, Barbara F.

1983 "Authors, Characters and Readers in *Grimalte y Gradissa*". En R. E. Surtz y N. Weinerth (eds.): *Creation and Re-Creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain: Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark, Delaware, pp. 61-76 (*Juan de la Cuesta Hispanic Monographs*).

1984 "Authority Figures in *Siervo libre de amor* and *Grisel y Mirabella*". En *Revista de Estudios Hispánicos*, 9 (1982): 255-262, Puerto Rico. (*Homenaje a Stephen Gilman*).