

QUESTIÓN DE AMOR (1513), LAS TAREAS QUE ASIGNA AL LECTOR Y SUS IMPLICACIONES, A PARTIR DE LA «ÉGLOGA» QUE INCLUYE

RÉGULA ROHLAND DE LANGHEHN
Universidad de Buenos Aires

El presente trabajo es parte de una investigación más extensa sobre la novela sentimental de los siglos XV y XVI, y ha arrojado, en este caso, soluciones para un problema que no se espera encontrar elaborado en esa época, a saber: la forma de leer el texto de que se ocupa. *Questión de amor (Qda)* pone de relieve los procederes de su recepción, los que, según espero exponer con plausibilidad, se pueden hacer valer también para otros textos del grupo sentimental. Presuposición para tal traslado de leyes de lectura es la idea de que un texto elaborado a partir de definidos rasgos genéricos es una respuesta o una definición de dichos rasgos.

Qda contiene una cantidad grande de intercalaciones líricas, de las cuales la más larga e innovadora es una égloga en 80 coplas de arte mayor, dos villancicos, una canción y el prealable argumento. Este texto, en sí completo, ha sido estudiada por Francisco López Estrada,¹ a cuyo análisis propongo añadir o suplantar las siguientes observaciones:

Por la forma métrica, el autor dio a la égloga características de estilo elevado, tal como lo hizo anteriormente Encina en su *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, que también trata de un suicidio por amor. Su metro solemne, según el «Arte de poesía castellana» de Encina, sirve para tratar «cosas graves y arduas».² Igual que Encina en su égloga, el autor anónimo de *Qda* se valió de una variedad moderada del idioma rústico empleado, evitando los dialectalismos

1. Francisco LÓPEZ ESTRADA, *Los libros de pastores en la literatura española. I. La órbita previa*. Madrid, Gredos, 1974, 221-227.

2. Juan DEL ENCINA, *Cancionero de Juan del Encina. Primera edición. 1496. Publicado en facsímil por la Real Academia Española*. Con prólogo de Emilio Cotarelo. Madrid: Real Academia Española, 1928, fol. 5v.

morfológicos y reduciendo los fonéticos.³ De este modo los elementos rústicos están esencialmente restringidos al contenido y al vocabulario de ciertos personajes. Tanto los elementos fonéticos como también el vocabulario rústicos se introducen después del introito,⁴ en el pasaje cómico donde Quiral y Guillardó discurren sobre el estado de Torino y sus causas, y se limitan a estos dos personajes.⁵ Por este medio se logró, en la égloga, representar una estratificación social de los personajes, pues entre los tres pastores hay sólo uno, Guillardó, que se caracteriza como pastor simple, sin conocimiento de los términos y hechos del amor cortés.⁶ El otro, Quiral, tiene el papel de mediador entre el ámbito propiamente rústico y el idealizado, ya que conoce y utiliza los términos de ambos sectores. En la figura del tercero, Torino, y en las pastoras, ya se realizan las características idealizadas del ambiente pastoril, anunciando la idealización que se realizará en Garcilaso y luego en el género novelístico pastoril del siglo XVI, aunque todavía le falta la influencia neoplatónica.⁷ En la égloga de *Qda* no se produce un choque entre los dos ambientes, sino que se crea un pasaje entre ellos. El tema, trágico según la definición medieval,⁸ y la forma elevada hacen

3. Véase Rosalie GIMENO, Juan del Encina, *Teatro (segunda producción dramática)*, Madrid: Alhambra, «Estudio preliminar», 48.

4. El elenco de dialectismos del texto es magro, pues comprende tan sólo los elementos fonéticos que siguen *á huego*; *s' arden*; *matallo*; *l' mordido*; *dellombrigo*; *demoño*. Hay definidos términos también presentes en Encina: *so*, *miafe*, *quillotrar*, *hu*, *hucia*, *asno*, *modorro*, *cordojo*, utilizados con frecuencia como elementos dialectales comunes. Comparando el vocabulario de *Qda* con el de Encina, según el vocabulario de Rosalie Gimeno (cit. en nota 4), se ve que faltan los rasgos específicamente leoneses.

5. Términos rústicos que no se encuentran en el vocabulario de Encina, según R. Gimeno: *yesca*, *meçada*, *rancho*, *choto*, *quillotrar*, *ahumos*, *comenzon*, *torozón*, *socuñaos termeños*, *de ti fuese*, *apollina*, *ahuncar*, *aprisco*, *esquero*, *garçon*, *gusarapa*, *mortalera*, *desbariones*, *chuchurrear*, *chichorrierías*, *chicharramanchas*, *dacatar*, *aburrele*, *salma*, *riva*. La mayoría de estos términos, (se exceptúan los dos últimos) están concentrados en las coplas 14-46, donde se ofrece un comentario cómico de la introducción. En esta, se introduce el tema y el tono general de la égloga, en forma paralela a lo que se puede observar en las églogas de Lucas Fernández. Véase John LIHANI, *Lucas Fernández*, New York, Twayne, 1973, 69, y también 75-78.

6. El último trabajo sobre *Qda*, y el único que se le dedique íntegramente es el de Gregory Peter ANDRACHUK, «The Questión de amor and the Failure of Courtly Love», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, IV (1980), 271-280. Andrachuk rechaza debatir el concepto de amor cortés en esta conexión, por ser útil y claro en su contenido conceptual. Me adhiero a esta propuesta. Algunas otras tesis de Andrachuk me parecen necesarias de revisar: por ej. el egoísmo de Flamiano no persiste a lo largo de toda la obra frente a su amigo Vasquirán; la relación entre Vasquirán y Belisena, que se representa como equivalente a la que Flamiano tiene con cada uno de ellos, no puede equipararse, y aún la reciprocidad en la relación entre esa dama y Flamiano es difícil de afirmar. Véase el esquema, 278. Aún la propuesta de aplicar el ideario de Juan Rodríguez de Padrón, con sus conceptos *corteza* y *meollo*, que alude a procederes alegóricos, a *Qda*, me parece mediocrementemente convincente en un texto tan centrado en la idea de la función social de la obra como éste.

7. Juan AVALLE ARCE, *La novela pastoril española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, 37.

8. Como la de Santillana, véase «Proemio a la muy noble señora doña Violante de Prades»,

sentir que el autor se distancia del realismo rústico, tal como aparece en las obras de Lucas Fernández y en el *Auto del Repelón* de Juan del Encina, a favor de una idealización del ambiente pastoril tal como produjo sus ejemplos en Italia sobre la base de las églogas virgilianas.⁹ La emulación valorativa entre los ambientes cortesano y rústico, que se puede observar en las églogas VII y VIII de Encina y en las obras de Urrea,¹⁰ cedió aquí a una visión idealizada del ambiente rústico. El término propio constituido por la figura tendencialmente realista de Guillardo, no sólo es desplazado en el discurso por la expresión estilizada en que se acogen los términos de la lírica cortés, sino que es además escarnecido por la simpleza que representa, según muestra la copia 68: «...piensas qu'es esto andar tras ovejas? / pus tú no lo'ntiendes dexalo estar; / también tú, Torino, te quieres matar / con este qu'es bobo e con tu querella...»¹¹

La égloga repite en su argumentación clave una serie de términos que aparecieron anteriormente en la declaración de amor que Flamiano hace a Belisa cuando la encuentra en la sola compañía de su confidente. Esta declaración se centra en un juego metafórico alrededor del concepto de *imprimir*, según sigue: «La pena verdadera... está *sellada* en el alma, ...en el corazón está *imprimida* de suerte que sin él y sin ella no pueda salir de allí... en mis entrañas y corazón quedó el propio *traslado* vuestro perfectamente *esculpido*, y ...cuantas *estrellas*¹²) me habéis tirado que son infinitas, ...fundidas hallan allí vuestra *effigia* y de cada una d'ellas se hace un'otra semejante ...en todos mis huesos se hallaría vuestro nombre *escripto* en cada uno.»¹³

Marqués de Santillana, *Prohemios y cartas literarias*, ed. Miguel Garci-Gómez, Madrid, Editora Nacional, 1984, 109-111.

9. Amadeu SOLÉ-LERIS, *The Spanish Pastoral Novel*, Boston, Twayne, 1980, 20.

10. F. LÓPEZ ESTRADA, cit. nota 1, 217-221.

11. Manejo todavía la edición de M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, Madrid (NBAE 7), 1921, 50-120, a dos columnas. Cito directamente el número de página con letras a y b para señalar las columnas izquierda y derecha, y cito las coplas de la égloga según su orden numérico.

12. Así el texto de Menéndez y Pelayo, supongo que debe decir «estrellas».

13. 71a/b.

El mismo juego verbal subyace a la «letra» del marqués de Villatonda, 107b: «No está aquí vuestra figura / porque su propio *traslado* / en mi alma está *estampado*.»

Este campo conceptual, que aun se refleja en el soneto V de Garcilaso de la Vega «Escrito está en mi alma vuestro gesto», traté de demostrar en la segunda parte de mi trabajo «Funcionamiento actual de la cátedra "Técnicas de la investigación Literaria" en la universidad de Morón y un ejemplo de trabajo: el *Soneto V* de Garcilaso de la Vega», *Revista de la Universidad de Morón*, 8 (1982), 61-82. Al elaborarlo, no tenía presente los pasajes a que hago referencia en este lugar. Se les puede añadir además otro ejemplo, posterior a *Qda*, una copla esparsa del Comendador Escrivá: «En aquel punto que os vi / imagen en mí *esculpida*, / con mis ojos *imprimida* / dentro en mi alma os metí. / Y sed muy segura d'esto, / qu'estays tan metida en ella, / que al tiempo qu'he de perdella / *dejará forma* mi gesto / del *vuestro* que irá con ella.», esta composición está como nº 135 en el Apéndice del *Cancionero General* en la edición de Balenchana.

El pasaje de la égloga retoma estos términos con muy poca variación: «Cuando la pena en el alma *se sella* / siendo causada con mucha razón / después d'*emprimida* en el corazón / es imposible que salga sin ella. // ¿Pues cómo podré mudar mi cuidado? / qu'el día que vi tu gran hermosura / quedó en mis entrañas tu gesto y figura / así como es perfecto *estampado*. (...) / Así que yo muero en mi sepultura, / de aquí a mil años que vengan a ver / de tus *efigias* se podrán coger / tantas sin cuento que no habrá medida / y en todos mis huesos habrá una *escritura* / que ya dend'ahora la tengo yo *escrita* / e dicen las letras: esta es Benita / la que desde entonces su nombre nos dura.» (coplas 53-55). La dicción es realzada en esta versión versificada con algunos giros, pero los rasgos esenciales de la escena anteriormente narrada como vivencia de la fábula representan un calco fiel. Una larga explicación de los fundamentos del amor cortés acompaña a esta escena, motivándola y llevando el interés de los espectadores hacia la figura del protagonista Torino.

No sin razón Vasquirán remite más adelante al amor de Flamiano como que es «más público que oculto» (96b), porque no solo los lectores instruidos por el «Argumento», sino también los espectadores curiosos en el texto, habituados a los juegos sociales, especularían y acertarían una clave tan poco opaca como la ofrecida en el nombre de Belisena / Belisa y todo lo que se conecta con su aparición en escena. Los espectadores no se darían cuenta (en la ficción) de que aquí se enfrentan con la elaboración artística de una vivencia que ya tuvo lugar, sino que tomarían toda la representación como declaración de amor de Flamiano a Belisa. De este modo la respuesta de Belisa se invierte para ellos de contundente negativa en presentimiento negativo dictado por la lógica estamental: con ello Flamiano gana de mano a Belisena, pues se convierte públicamente en su servidor, alcanzando de esta forma lo que ella le había negado.

No hay otra respuesta de Belisena. El autor no articuló más su rechazo, pero éste se señala implícitamente por medio de la muerte de Flamiano que se produce en el campo de batalla. Esta falta de referencia a hechos que implícitamente propulsan la acción es lo que da el carácter de débil a la fábula.

La debilidad de la fábula es un elemento que se refuerza en la novela sentimental después de *Cárcel de amor*, y es una notable característica de *Qda*. Su fábula consiste en la exposición de elementos que no cambiarán en el curso de la narración, exceptuando la doble confesión de Flamiano ante Belisena. La muerte del caballero se produce sin relación con dichas escenas, por ello no se puede considerar un auténtico desenlace, sino un hecho simbólico.¹⁴ Del resto,

Quizás convendrá mencionar al margen que el tema general de la *Égloga I* de Garcilaso es precisamente el del debate entre Flamiano y Vasquirán.

14. Algo similar se da en la novela *Triste delectación*, que desde luego no creo ha sido conocida del autor de *Qda*, ya que sobrevive en un único manuscrito. Me refiero a las argumentaciones referidas a la igualdad de mujeres y hombres, y la subsiguiente muerte de la madrastra a causa de la falta de derechos de igualdad.

vaivenes de un confidente, cartas y disputas, y la descripción de festividades cortesanas forman el contenido de la obra. Por ello se puede decir que en un principio *Qda* está estructurada en dos complejos de contenido: el primero es el que enumera en clave una serie de personas de la corte virreinal de Nápoles en los años antes de la Batalla de Ravena. Se caracteriza por las sargas de invenciones o «letras» —empresas heroicas— de dichas personas¹⁵ y la solución de la clave.¹⁶ En *Qda* solo en la ocasión de la representación de la tristeza y el luto de Vasquirán se llegó a elaborar una imagen compleja con este medio, siguiendo el ejemplo de *Arnalte y Lucenda*; en las otras ocasiones se enumeraron personas y las empresas y colores por ellas llevadas, tal como se ve en cancioneros y crónicas españoles y en textos cercanos a la novela sentimental.¹⁷ Por ello, los primeros investigadores que se ocuparon de la obra la vieron como algo parecido a una revista de modas cuyo mayor atractivo residía en el juego de resolver las alusiones que implicaba la clave.¹⁸ Sin embargo, resulta difícil creer que esto solo originara el éxito editorial del libro en los primeros decenios de su aparición,¹⁹ pues implicaría una relación estrecha entre el público lector y la corte a que el texto hace referencia.

El complejo de la «cuestión» misma, que da el título a la obra, podría a su vez ser el atractivo real de la misma, a pesar de que o quizás por causa de que le faltan los elementos innovadores neoplatónicos que confieren su peso a obras contemporáneas italianas, como el *Corteggiano*.²⁰ Este complejo, en sí dedicado a una cuestión hueca, en tanto no hay visible progreso en nuestros conocimientos o nuestra moral aunque se daría solución a la pregunta de si sufre más quien es desdeñado por su amada o quien perdió la mujer que le estuvo unida en amores, tiene el rasgo particular de permanecer abierto. El anónimo autor expresamente constituye su texto en juego social, pues habla, tanto en el «Argumento» de toda la obra como en la solución de la clave, de que la cuestión se dejó abierta para que «tengan los lectores en qué especular y porfiar» (108b): se trató de

15. 55-59, 64-69, 104-108.

16. 109-115.

17. Me refiero a los textos *Coronación de la señora Gracista* y *Tratado que hizo Nicolás Nuñez sobre el que Sant Pedro compuso de Leriano y Laureola llamado «Cárcel de Amor»*, editados por Keith Whinnom, *Dos opúsculos isabelinos*, Exeter, University, 1979.

18. Me refiero a B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari³1941, 140 ss. La mayor dedicación y la evaluación más justa que hasta hoy —dentro de lo por mí conocido— ha encontrado *Qda*, es por parte de Don Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Edición nacional de las obras completas de Menéndez y Pelayo, II, Madrid, CSIC, 1943, 48-55. Menéndez y Pelayo cita todo el título completo de *Qda*, que muestra con más claridad que mi resumen la diversidad de fines que persigue el autor; en una nota enumera todas las ediciones de ese texto que pudo localizar, resume los resultados de Croce, refiere las líneas que Juan de Valdés dedicó a la obra y se pregunta sobre su valor como fuente histórica.

19. Por el momento las bibliografías no me permiten superar las mencionadas indicaciones de MENÉNDEZ Y PELAYO, en el libro citado en la nota precedente, 48 nota 1.

20. Véase ANDRACHUK, citado en nota 6, 279.

elaborar una obra inconclusa que sirviera como pábulo de las conversaciones de quienes la leyeren, relativizan en su valor de obra. Los mismos personajes, curiosamente, están en el juego, pues Flamiano dice «Dexemos nuestro proceso abierto, determinen los que lo leyeren» (98a), asomándose fuera del marco de la narración en tanto es consciente de ser sujeto narrado.

Esto implica una preocupación o posiblemente un titubeo respecto del sentido de la obra literaria, que no se articuló con frecuencia a comienzos del siglo XVI.²¹ No se trata de una preocupación por la calidad poética, ante todo porque determina a la obra como un reflejo apenas elaborado de la realidad, sino una preocupación por su función social, por el efecto que la obra provoca en sus lectores.

Esta misma preocupación es la que se hace palpable en la égloga, cuando Flamiano repite ante la corte y ante su *belle dame sans merci* conceptos que profirió anteriormente en un encuentro con ella. El lector que, según la intención del autor, resolverá la adjudicación de los premios a los personajes de la tela (108b), y se deleitará continuando los argumentos de la cuestión, según queda mencionado, es en este caso quien ve la doble presentación de un solo hecho. Es presentado con una escena de la vida de Flamiano cuando se cuenta que, al encontrar a Belisena en la sola compañía de su confidente durante una cacería, le declara su amor y es rechazado por razón de su estamento social. Y poco más adelante es confrontado con la égloga, en la que Flamiano personalmente actúa esta escena con ayuda de sus amigos, repitiendo todos sus conceptos esenciales, ante la sociedad de la corte virreinal, en la que Belisena ocupa un lugar prominente.

El juego social del que la obra *Qda* tomada como un todo forma parte, se repite aquí en la égloga. Se comunica en el «Argumento» —no al público del texto, pero a los lectores de la obra— a quién representa cual personaje de la égloga, en manera similar a la que el autor utiliza también para la obra total. Este juego se hace visible a través del punto de vista que comparten, fuera de la vivencia del texto, el autor —narrador del texto global— y el lector, cuando se alude a los sucesos narrados diciendo que ocurrieron «en prosa», y aseverando que ahora se los representará «en metro», ya que con tal observación sobre elementos formales se quiebra la ilusión narrativa. Por medio de ella el narrador se entiende con el lector en la convención de que todo el mundo representado es ficticio, y ello concuerda con lo visto sobre la cuestión. El texto entero es a la vida lo que el

21. Se trata en realidad de problemas de ironía, que el siglo XVI todavía conoce tan sólo en la teorización antigua retórica. Específicamente los ejemplos que trae por ej. Wayne C. BOOTH en su libro *The Rhetoric of Fiction*, Illinois, University of Chicago Press, 1961, en el capítulo sobre ironía, 316-323, muestran que se trata de inversiones de sentido, no de procedimientos de enajenación formal, como en *Qda*. Por ello quizás el mismo procedimiento —si bien se puede describir claramente, según se ve en este trabajo— podrá ser puesto en duda en cuanto a su finalidad, o sea, su utilización consciente.

texto de la égloga a él. Alrededor de la confesión de amor, que repite, según quedó asentado, en todos sus términos importantes, incluyendo los argumentos de Belisena, la égloga teje una defensa o apología de la postura de Torino/Flamiano con finalidad claramente persuasiva. ¿Se podrá concluir que el contenido de la disculpa y de la fábula sirve asimismo para persuadir a la dama que en el mundo de los hechos ama la persona representada por Flamiano? Esto es verosímil, pero por el momento no lleva lejos, tanto menos cuanto que la única respuesta a su égloga que recibe Flamiano es el comentario de Vasquirán, quien concuerda con el Quiral de la égloga sobre el merecimiento (concepto implícito) de Belisena / Belisa y la necesidad de que su respuesta sea negativa. Una diferencia del estamento social en este caso es la explicación contundente de la negativa: «¿Pues en qué la sirves? ¿Sabes en qué? En apocar su honra, en alterar su fama, en poner en juicio de mal sospechantes su bondad, en todas las cosas que peor juicio le pueden hacer, en desear por tu bien su mal, o por tu voluntad su mengua. (...) El mayor bien y más honesto que en tu deseo pudiese haber sería que sin cargo alcanzases lo que de²² otra dama *que igual te fuese* alcanzar podrías; pues eso no se podría hacer sin que ella *de su estado al tuyo bajase*, luego mal le deseas.» (96b, subrayados nuestros). Este aspecto está siempre presente en las fórmulas del amor cortés, pero rara vez se lo hace palpable con hechos, elementos de la fábula, como aquí. Esto es otro indicio de que *Qda* forma un reflejo muy directo de las circunstancias de vida presentadas en su fábula, reajustando las fórmulas ya enriquecidas a una situación que responde a su sentido directo.

El elemento anteriormente determinado de juego o de libertad frente a su trama como texto y frente a sus lectores como cómplices en la elaboración teórica de sus problemas, implica un distanciamiento irónico que puede ser la raíz de la falta de cuerpo y carácter en los personajes, como también se daría más adelante en el romanticismo en obras que ven en la persona un mero mecanismo.²³ Primariamente en estos textos, igual que en *Qda*, la narración se disuelve en su discurso o textura, pero en el caso de nuestra obra renacentista, el sentido es aludir a realidades conocidas, y limitar su valor a las dimensiones concretas de la alusión que produce su clave. Quien no la resuelve, no obtiene el placer anhelado en la lectura. En cuanto *reflexión teórica asimismo*, como queda dicho, el lector deberá aportar la última palabra, apropiándose de los argumentos de los personajes e inspirándoles vida en su continuación. Ello constituye un paso opuesto al que dan los escritores medievales cuando piden se complete o corrija un texto.²⁴ En ello influye incluso la consciencia de la ambigüedad del sen-

22. La palabra «de» falta en la edición de MENÉNDEZ Y PELAYO.

23. Utilizo el concepto de Friedrich GUNDOLF, en su capítulo sobre la ironía, en *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911), Düsseldorf, Küpper u. Bondi, 1959, ver 290-291.

24. Recuerdo la copla 1629 del *Libro del buen amor* «Qualquier omne que l'oya, si bien trovar sopiere», que no es ejemplar único, véase la nota de Joan Corominas en su edición de esta obra, Madrid, Gredos, 1967.

tido de las palabras, tal como la define uno de los personajes: «todo lo que hablamos tiene dos sentidos, tú les das el que te parece o sientes, yo les doy el que me²⁵ parece o siento» (97b).

De toda forma, el juego en que se disuelve la obra no es movimiento puro, tal como será la modalidad romántica, sino que sólo es movilización en cuanto al lector. El papel de éste se define por medio del mencionado distanciamiento como de un agente activo frente a los elementos narrativos y teóricos que el texto pone en juego.

Con esto, *Qda* se emancipa de un modo específico de la novela sentimental anterior: a) al desprender la disputa de la acción, pone en duda el aparato de reflexiones teóricas como determinante de la acción; b) al sugerir que los lectores determinen la razón de las posiciones antagónicas, postula la posibilidad de que las reflexiones presentadas a nivel de texto obtengan su sentido recién fuera del texto mismo, donde la disputa se continuaría y decidiría; c) al constituir la en novela en clave, hace ver a la obra como un reflejo consciente —en este caso inmediato— de la sociedad.

Si deseamos ver a *Qda* como comentario implícito de la novela sentimental anterior, y en especial de *Cárcel de amor*, a la que acompaña en la mayoría de sus ediciones,²⁶ se puede decir que invita a establecer las relaciones de este texto con la realidad española del siglo XV (c), a reevaluar su parte argumental (b) y a dudar del valor de los argumentos teóricos en relación a la fábula que respaldan (a). Si se puede leer la novela sentimental como género que se ocupa de la reflexión sobre la igualdad de los hombres, y los argumentos proferidos en ella como discusión sobre la aplicación y la equidad de las leyes,²⁷ se llegará a la conclusión de que refleja —aunque de manera mediata— la situación de la incipiente inquisición, por ejemplo en *Cárcel de amor* a través de la figura de Laureola como víctima y de la de Leriano como testigo mártir (en el sentido de apóstol) de su pureza. Estos sentidos implícitamente me parecen ser confirmados por el tratamiento que en *Qda* se da a la elaboración poética.

El presente trabajo partió de la égloga y su forma de reelaborar una escena narrada, que se determinó como inmediata e idealizante. Se dedicó después a otros elementos de *Qda* para aclarar el sentido de la combinación inusual que en esta obra tienen elementos de traslado directo de la vida a la obra (me refiero a

25. El «me» falta en la edición de MENÉNDEZ Y PELAYO.

26. Véase mis notas 19 y 18.

27. Dedicué a este tema mi trabajo «El problema de los conversos y la novela sentimental», ed. A. Deymond & Ian Macpherson, *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University, 1989, 134-43. y la ponencia inédita «El concepto de la igualdad de los hombres en la novela sentimental española del siglo XV», preparada para el II Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, que se celebrará en mayo de 1989 en Mendoza, Argentina. A este tema falta aún completarlo con una investigación sobre el pensamiento jurídico y teológico dedicado a la cuestión de los derechos humanos a partir de la ley natural y del Nuevo Testamento.

la clave que constituyen letras y colores heráldicos), con elementos teóricos y fabulares. Llegó a la conclusión de que todos estos ingredientes se unen en el espectro común que su postura fuera de la fábula permite al autor y al lector, echando una luz definitoria sobre el sentido de estos ingredientes. Al aplicar las ideas así deducidas a la novela sentimental anterior, se confirma una lectura política como una de las modalidades de su interpretación. El autor no hizo declaraciones explícitas al respecto, pero los elementos formales cobran sentido al entenderlos desde este punto de vista.