

La retórica del margen y la prehistoria de la novela

Sol Miguel-Prendes
Wake Forest University

Un asunto que ha suscitado enconado debate en el hispanismo medieval es la adscripción genérica de un grupo de obras –cuyo número está asimismo puesto en cuestión– a las que Marcelino Menéndez Pelayo endosó la polémica etiqueta de novelas sentimentales.¹ Mencionadas a menudo como precursoras del *Quijote*, no se ha llegado a explicar satisfactoriamente dónde reside su carácter novelesco. Marina S. Brownlee concluye que semejante análisis sólo puede producir frustración “given the discontinuous nature of the history of the novel and the fact that it has no canon” (242). Sin embargo, y teniendo muy en cuenta la discontinuidad mencionada por Brownlee, el enfoque bajtiniano empleado por Louise O. Vasvári al estudiar la prehistoria del discurso novelístico remontándose al *Libro de buen amor* puede aplicarse fructíferamente a la exploración de las ficciones sentimentales cuatrocentistas. Vasvári extiende a la obra de Juan Ruiz la categoría bajtiniana de *novelness*, en el doble sentido del término, de obra novedosa que comparte con la novela la polifonía, la intertextualidad y el carácter paródico. Como se tratará de demostrar aquí, las ficciones sentimentales coinciden con el *Libro* en el carácter proteico y en la naturaleza novedoso-novelesca como parodias, o en la terminología del crítico ruso, como híbridos deliberados que establecen un diálogo entre dos puntos de vista dotados de un lenguaje concreto (75). En el caso de las ficciones sentimentales, no obstante, el diálogo no se produce tanto –o no únicamente– entre registros de la Cultura Escrita y la subcultura oral, grotesca y folclórica, como Vasvári analiza en el *Libro* del Arcipreste, sino de modo más profundo entre el margen y el centro, tal y como estas esferas se manifiestan en un manuscrito devocional. Para explorar tal diálogo, este estudio considerará primero la retórica del márgen en los libros piadosos dentro del marco de la práctica de la meditación y confesión, para después examinar las ficciones de Juan de Flores y Diego de San Pedro como parodias de tal proceso. Suscribo, por consiguiente, la tesis de Dorothy S. Severin de que las ficciones sentimentales escritas en la época que se extiende del reinado de Juan II al de los Reyes Católicos son parodia de la más temprana manifestación del género, *Siervo libre de amor*, aunque no coincida con esta estudiosa en la identificación de los elementos paródicos concretos. Siguiendo a Severin, excluyo asimismo de mi análisis las ficciones del siglo XVI, escritas para la imprenta y con un público más amplio, mientras que las ficciones isabelinas fueron compuestas para la corte y en algunos casos para el mundo académico; sólo más

¹ Las posiciones más encontradas están representadas por Regula Rohland de Langbehn 1999 y Barbara Weissberger, que pronuncia la muerte del género sentimental (2000). El animado debate puede seguirse en el grupo de artículos publicados en el “Critical Cluster on the Sentimental Romance” (Cortijo Ocaña ed.) y el subsiguiente *Forum* en respuesta a Rohland de Langbehn.

tarde fueron difundidas por la imprenta entre una audiencia más amplia que las entendió de modo diferente (2005, 8). La *novelness* –la naturaleza novedoso-novelesca– de estas ficciones, compuestas todavía en una cultura del manuscrito, se halla en su carácter dialógico, híbrido y paródico, y será allí donde se rastreen los primeros vestigios de la novela.²

La retórica del margen

La presencia material de un libro manuscrito como interfaz entre texto y público implica una estrategia de persuasión, lo que Lars Boje Mortensen denomina “la retórica de la página”. En este sentido, y como tal se emplea el término en este trabajo, retórica representa, en palabras de Michael Foster al reseñar a Mortensen, un espacio multidimensional que va más allá de la voz del orador o el texto de un autor.

El tamaño de un manuscrito, como aspecto de esa retórica, establece una distancia entre lector y texto que lleva aparejado un modo de lectura diferente (véase Greenia). La proliferación de libros de uso devoto de reducidas dimensiones en la Edad Media tardía va indisolublemente unida a la expansión de la lectura privada silenciosa que intensificó la experiencia espiritual en modos no pretendidos por los moralistas. Junto a las oraciones diarias, los libros de horas despliegan en los márgenes una extraña imaginaria, entre lo picante y lo grotesco, al tiempo que las miniaturas centrales progresivamente irán incorporando sugestivas escenas eróticas, “often ostensibly depicting the vices for which penance was required but consciously intended to excite the *voyeur* of the book” (Saenger 156). Ya en el siglo XVI, el *Catalogus* de Valdés prohibirá la circulación de estos populares libros de devoción, ahora impresos, pretextando que “contienen muchas cosas curiosas y supersticiosas” (Colomer Amat 130).

El papel de las bufonadas marginales que decoran los ricos manuscritos cuatrocentistas es sin duda únicamente ornamental en muchos casos. Sin embargo, el análisis realizado por Lynette Bosch de las miniaturas de un grupo de manuscritos litúrgicos conservados en la catedral de Toledo puede llevarnos a dilucidar la estrategia de persuasión implícita en los libros piadosos. Estos manuscritos fueron realizados por encargo de Alfonso Carrillo de Acuña, arzobispo de Toledo entre 1442 y 1482, y del cardenal Pedro González de Mendoza, nombrado arzobispo de

² La hibridación dialógica del género fue ya apuntada por Rohland de Langbehn en su exhaustivo estudio, si bien desde una óptica diferente: “En la segunda mitad del siglo XV, la novela sentimental, que hasta ese momento estaba constituida por dos obras de índole alegórica, se define como narración de situaciones, centradas en un amor imposible, similares entre ellas por sus muy limitadas posibilidades de cambio. [...] Esta narración absorbe complejos temáticos que hasta ese momento sólo ocasionalmente formaban parte de la literatura narrativa y que, aplicando criterios estéticos modernos, no aparecen como artísticamente integrados. Se trata de los textos insertos de que habla Segre (1984, 68), con los que se integran registros nuevos y una intertextualidad programática, fenómenos a los que Bajtin se había referido con el nombre de ‘plurilingüismo,’ pero que en la novela sentimental son ‘fagocitados,’ igual como en la novela de caballería en prosa, adaptando su estilo al nivel elevado que caracteriza a este grupo” (1999, 68).

Toledo por los Reyes Católicos en 1482, cargo que desempeñó hasta su muerte en 1495. Allegados a las cortes de Enrique IV e Isabel de Castilla, los dos arzobispos están ligados por lazos familiares a una de las personalidades más notables de las letras cuatrocentistas, Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. La armonía estilística de miniaturas y ornamentaciones, de clara inspiración flamenca, refleja la sensibilidad artística –lo que Bosch denomina “*caballero style*”– de la aristocracia castellana, cuyas preferencias literarias se inclinan por una mezcla “sacro-militar” de libros de caballería, tratados de nobleza y libros de devoción (Lawrence 1984, 1076-77).

Entre los manuscritos toledanos no hay libros de horas, reservados a la piedad laica, sino únicamente libros litúrgicos requeridos para la celebración de la misa, el Oficio Divino, los sacramentos y otros ritos reservados a los sacerdotes: breviarios, libros de coro, evangeliarios, diurnales, leccionarios, sacramentarios, misales y pontificales (Bosch 137-38). En su análisis, Bosch se asombra de la “contrapuntal dissonance” de miniaturas centrales e iniciales historiadas frente a las ornamentaciones marginales. La descripción del misal romano realizado por Cano de Aranda para el arzobispo Carrillo poco después de su nombramiento en 1446 aclara la causa de tal perplejidad:

The marginalia of the page bearing the Last Supper are decorated with beguiling putti, who crouch in mock menace as they startle a horselike creature (bottom), while other putti laze or poke among the acanthus branches in an implicitly sexual way. This indicates a more than slightly irreverent attitude on the artist’s part, because a vignette like this *appears at first glance inappropriate in the decoration of a liturgical book*. On the Pentecost page, this more than marginally impious element becomes even bawdier, as one putto fighting with another kicks him in the testicles (bottom left). In the upper border, a nude pregnant woman stands displaying her body, while directly below her at the foot of the page, another putto squats in a pose suggestive of a visit to the latrine. (143, *mi énfasis*)

De tal disonancia, Bosch deduce la presencia dos modos de representación en estos libros. Las iniciales historiadas e imágenes centrales están concebidas en un modo prosaico que contrasta con las fantásticas representaciones de los bordes, dotadas de un espíritu de vitalidad, fantasía y erotismo (148-59). Su descripción de un pontifical encargado por Carrillo detalla la naturaleza erótica de las fantasías marginales:

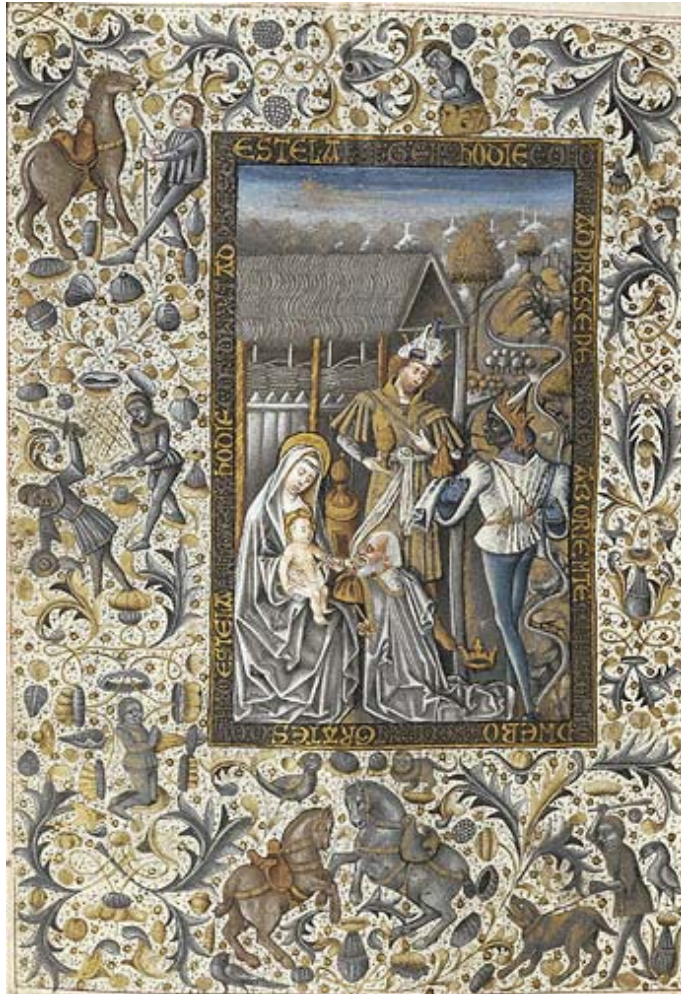
In contrast to the peacefully conceived historiated initials, MS 56.24’s borders possess a spirit of vitality, fantasy, and limbic eroticism [...]. On fol. 4, on either side of the group of angels who hold the shield, there appears, on the right, a nude half-torso of a woman who looks across at a pair of putti who play with a fantastic monster that defies classification.

[...] Fol. 8's *bas-de-page* reveals a nude woman looking across at a man whose garments have fallen around his feet, leaving him equally nude. [...] [A] clothed courtier advances toward a nude woman who turns her face and body away from him while holding her arms invitingly open. Behind them, on the right, a monkish figure gazes at them as he extends his hands toward them; balancing him on the left, a clothed aristocratic woman spins, while a putto dangles from the spindle she holds on her right hand. The motif of the clothed courtier and the nude woman repeats on the left-bottom part of the border. (159-60)

En sus conclusiones, Bosch reconoce que la vitalidad y calidad picaresca de las imágenes va desapareciendo hacia finales del siglo en los manuscritos encargados por el cardenal Mendoza, una tendencia que Anthony John Lappin atribuye a una posible repugnancia del cardenal ante la obsesión con la alquimia de su predecesor, obsesión que explicaría la extraña imaginería de los libros encargados por Carrillo (116). Puesto que el objetivo del estudio de Bosch, como historiadora del arte, es identificar la filiación y escuela artística de las miniaturas, pasa por alto un dato que ella misma presenta: la diferencia de uso entre pontificales, breviarios y diurnales, por una parte, y libros de coro y misales romanos por otra. Los primeros no se requieren para la celebración de la misa, sino que se trata de libros más privados, leídos únicamente por sus dueños junto a pequeños grupos reunidos para la celebración de ritos y ceremonias (139). La disonancia que tan estupefacta deja a Bosch se limita, según sus propias descripciones, a un breviario (MS 33.9) de reducidas dimensiones (225 X 160 mm), un pontifical romano (MS 56.24) de tamaño medio (340 X 260 mm) y un misal romano (Res. 4) igualmente de tamaño medio (365 X 260 mm). Por el contrario, las decoraciones marginales de libros de coro y misales –con la excepción de Res. 4, que es de tamaño mediano– se limitan a hojas de acanto, pájaros y motivos florales con presencia de algunas figuras desnudas y *putti* cuyo pretendido erotismo ha sido puesto en entredicho en la reseña de Lappin, quien considera exagerado en estos casos el análisis de Bosch: el *putto* que aparece en el margen de un libro de coro junto a una miniatura de San Juan *ante portam latinam* no está marturbándose, aclara Lappin, “but engaging in a puttesque pee” (117).

La evidencia presentada por los manuscritos toledanos concuerda con la aserción de Greenia que cuanto más reducido es el tamaño de un libro, más abundante es la presencia de decoraciones jocosas-festivas en los márgenes (732), indicando no sólo un uso más privado, sino ese cierto voyeurismo que identificara Saenger. No obstante, como la misma Bosch reconoce, las imágenes obscenas de estos manuscritos son mucho menos frecuentes que en las miniaturas anglofrancesas estudiadas por Michael Camille en su influyente estudio *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Aun así, la tendencia observada por Bosch a contraponer fantasías marginales a una representación mucho más prosaica en el centro es aplicable a los tres manuscritos de tamaño reducido antes mencionados.

Estos dos modos de representación se hallan presentes en libros de devoción destinados al uso de los legos. Un ejemplo es el llamado *Horas Alfonso* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS 854) encargado por Isabel a la muerte de su hermano menor, el Infante don Alfonso de Castilla, a la tierna edad de quince años en 1468 (Planas Badenas 465-66)



(La Adoración de los Magos, *Horas Alfonso*, Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS 854, fol. 90v)³

Sus márgenes no presentan rastro alguno de impropiedad o indecencia, sin embargo Wieck nota una clara disparidad entre el estatismo y la serena dignidad de la escena central, que representa la adoración de los Magos, por una parte y, por otra,

³ La imagen procede de *Corsair*, http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?page=ICA000140133&imagenname=m854.090v.jpg.

la actividad narrativa en el borde donde los pajes dan de comer a los caballos y hacen tiempo a la espera de sus amos (70). La inclusión de rústicas escenas de la vida diaria en los márgenes del calendario, una de las secciones esenciales de un Libro de Horas, apunta en esta misma dirección. Por ejemplo, en el llamado Libro de Horas de los Retablos conservado en la Biblioteca Nacional (Vit. 25-3) la estática representación de San José, la Virgen y el niño en el pesebre está rodeada de una vivaz escena de campesinos bailando en corro junto a sus chozas. En el Libro de Horas de Juana I de Castilla (British Library, Add. MS 35313), compuesto hacia 1500, el mes de enero contrapone en la orla lateral cuatro medallones que representan la Circuncisión de Cristo, la Epifanía, San Vicente mártir y la conversión de San Pablo a una escena en la parte inferior en la que una mujer prepara la mesa mientras un hombre se calienta las manos en la chimenea. En el mes de mayo, los medallones incluyen a san Felipe y Santiago el Menor así como el descubrimiento milagroso de Cruz, mientras que en la parte inferior se representa un encuentro amoroso en el tradicional *locus amoenus* y al fondo unos nobles dedicados a la cetrería. El estatismo de las figuras religiosas está realzado por la sombría rigidez de los medallones, que imitan relieves en madera, en claro contraste con la animada energía y los radiantes colores de las escenas cotidianas.

Bosch ha criticado el análisis realizado por Michael Camille del margen como espacio de la otredad y la diferencia, como zona de representación de grupos marginalizados, tachándolo de “academic construct.” Propone, en cambio, entender las decoraciones marginales como centro físico y espiritual de un manuscrito, un centro que sólo se puede entender recurriendo a la alegoría (202-04). Aun aceptando la centralidad de la alegoría como clave de comprensión, la propuesta debe ser ligeramente modificada. Más productivo que una innecesaria alteración de la jerarquía del centro y el margen es referirse a la interacción de los espacios del libro como simbiótica dentro de la práctica contemplativa. Mi análisis trata de reconciliar posturas tan radicalmente divergentes como las de D. W. Robertson y Michael Camille. Robertson explica las miniaturas recurriendo a la doctrina de la caridad que impulsa el objetivo de toda producción cristiana bien como condena o como sátira de *cupiditas*.⁴ La apelación a los sentimientos de las imágenes conduce a la meditación sobre su significado (1962, 216). Sin embargo, como afirma Camille, en numerosos de los manuscritos por él examinados la moralización agustiniana de las imágenes marginales como *exempla* negativos, como signos de los pecados, no se sostiene y explica la importancia de tener en cuenta al público espectador a la hora de evaluar su significado (1992, 116-17). En mi opinión, el arte gótico, tanto en su expresión plástica como literaria, es expresión de una ideología –la doctrina de la caridad– que se manifiesta en la práctica contemplativa. Pero precisamente por ello es también un arte enraizado en “the conflicted life of the body with all its somatic as well as spiritual possibilities” (Camille 1992, 160) y esta tensión adquiere una comprensión más exacta dentro del proceso penitencial.

⁴ “This is exactly what we should expect of Christian authors” (1951, 46).

Desde una perspectiva puramente visual, el lector de un texto devocional se aproxima a las imágenes en una manera muy diferente a la nuestra. Las iluminaciones marginales son lo que Norman Bryson llama “high-deixis images” (122), por cuanto realzan la carnalidad al señalar directamente el cuerpo como emplazamiento de la imagen (89). Mientras que la técnica de la perspectiva crea una ilusión que congela el tiempo en el momento imposible de la mirada fija y suprime el deseo corporal, los *marginalia* están dominados por el vistazo, la ojeada, “the disjointed rhythm of the retinal field [that] proposes desire, proposes the body in the *durée* of its practical activity” (122).

Según esto, los márgenes son el espacio no de lo excluido del discurso oficial, como quiere Camille (1992, 126), sino de la narración, la fantasía, el erotismo, en claro contraste con la calma atemporal de las imágenes centrales. La presencia del cuerpo en acción percibida por el vistazo ocupa los márgenes de los libros de devoción, mientras que las hieráticas imágenes sagradas situadas en el centro apelan al lector “liturgically, as a member of the faith, and communally as a generalized choric presence” tomando la descripción de Bryson del arte gótico (96).

En este sentido, no deja de ser relevante que el término *marginalia* no se usara ni en la Edad Media ni en el Renacimiento para denotar la decoración de lo que hoy identificamos como los márgenes de un manuscrito, sino que tales ornamentaciones se conocieran como *fabula*, *curiositates* o babuinos (Bosch 204-05). La terminología es de suma importancia por cuanto indica la naturaleza de los *marginalia*: su carácter narrativo (*fabula*), un implícito deseo de conocimiento (*curiositates*) y su condición paródica, pues los monos, ha mostrado H.W. Janson, tradicionalmente símbolo del pecador en el románico, aparecen en el gótico como travestís de toda actividad humana concebible.

Para llegar a una cabal comprensión de la función de las fantásticas representaciones marginales en la retórica de la página se debe analizar primero el papel de las imágenes en la lectura devota.

Lectura contemplativa e imágenes devocionales

La lectura contemplativa fue originalmente un instrumento de aprendizaje intelectual que acabará difundándose entre el laicado a través de la liturgia y la devoción afectiva privada. Según ha explicado Mary Carruthers, nace como el mester de los clérigos.⁵ Consiste en la lectura y reflexión continuas de las Escrituras para después construir ideas, a modo de sobreedificaciones, sobre los cimientos de la palabra bíblica como vía de progreso espiritual. En este mester, las imágenes no son mera ayuda para entender las palabras, sino herramientas de una actividad intelectual, cuyo objetivo es la *inventio*, la producción de meditaciones individuales

⁵ Obviamente, el término *mester* es traducción mía. Me parece la más apropiada para el término inglés *craft* pues no sólo recoge el sentido de la contemplación como oficio clerical, sino también su aspecto retórico como conjunto de reglas técnicas.

“traduciendo” o “convirtiendo” lo recolectado en un itinerario a través de los lugares de la memoria en enseñanza moral personal. Este fuerte componente retórico, que efectúa un cambio o conversión, no es otro que el conocido proceso de la moralización y la alegorización.

El acto de la conversión se halla presente en el proceso cognoscitivo que opera tanto en la práctica de la lectura contemplativa alegórico-moral, cuyo objetivo es inventar o producir una meditación, como en el acto de la confesión. En el primer caso, la *inventio* implica un recorrido mental a través de los recuerdos almacenados en el estómago de la memoria para luego digerirlos, esto es, traducirlos o convertirlos a la situación personal. Como explica Carruthers, la primera etapa de la meditación se caracteriza por un estado de ansiedad, de desorden, de caos. Es la *compunctio cordis* que induce un miedo cervical al recordar los pecados o imaginar la propia muerte (96). Este pánico inicial, acompañado de abundantes lágrimas, es el primer paso para provocar la recolección sobre la cual se construye la oración devota. Sin embargo, precisa Carruthers sagazmente, no se trata de eliminar las imágenes caóticas o pecaminosas, sino de transformarlas con la ayuda de la voluntad reorientando su atención (89). El progreso espiritual se realiza gracias a la herramienta de la alegoría que, a modo de montacargas, eleva la mente a Dios. Este mismo componente retórico opera en el sacramento de la penitencia, al reorientar los pecados a la salvación por obra de la voluntad personal con ayuda de la gracia.

Un clérigo bien entrenado en esta práctica podía fácilmente construir una meditación limitándose a la lectura de su personal libro de la memoria, mientras que al laicado había que facilitarle el trabajo con las imágenes que adornan las catedrales y textos piadosos. Los libros de devoción iluminados están así íntimamente ligados al proceso penitencial. Como en las catedrales góticas, las imágenes emparejan lo monstruoso, lo bestial y lo absurdo en los márgenes mientras que las historias sagradas se reservan para el centro. Al contemplar tal yuxtaposición, explica Kathryn Smith, el lector confrontaba sus pecados y las consecuencias de ellos derivadas, lo cual acentuaba los sentimientos de contrición y moldeaba su experiencia del texto (166), experiencia que, desgraciadamente, Smith no llega a explicar.

En sus estudios sobre el *Corbacho*, Rebeca Sanmartín Bastida considera tal yuxtaposición característica del grotesco que es, a su vez, índice de una progresiva tendencia a valorar el cuerpo humano en la línea de la nueva orientación piadosa propuesta por la *imitatio Christi* (23). Aun aceptando de pleno esta certera observación, hay que añadir que lo grotesco desempeña un papel teológico y filosófico mucho más profundo desde una perspectiva contemplativa.

Como instrumentos destinados a facilitar la oración, los textos devotos debían promover la curiosidad religiosa y, a través de imágenes maravillosas, conducir a la visión beatífica (Carruthers 159). Según Caroline Bynum, “marveling and astonishment as reactions seem to be triggered most frequently and violently by what Bernard of Clairvaux called *admirabiles mixturae*: events or phenomena in which ontological and moral boundaries are crossed, confused, and erased” (21). Bynum cita a Julian of Norwich para quien el milagro más asombroso es la paradoja de que,

por causa de la Encarnación –paradoja suprema del Dios-hombre– los seres humanos son una peregrina mezcla de pecado y gracia (22). Las grotescas yuxtaposiciones del arte gótico muestran gráficamente este prodigioso milagro que, según ha apuntado Bynum, tiene profundas consecuencias para la salvación humana (21). La práctica ritual de la contemplación de tales imágenes sugiere la presencia de lo eterno en lo temporal como manera de ser inconfundiblemente humana.

La *admiratio* producida por las extravagantes combinaciones figurales tiene, además, una base filosófica. La reacción de asombro es el primer paso hacia el conocimiento, un estímulo y un incentivo a la investigación por cuanto las imágenes grotescas producen “a significance-reaction – which is another way of expressing the tautology that things are not signs of portents because of their natures or their causes but because they indicate or point” (Bynum 22). Por ello, la chocante mezcla de caóticas fantasías y serena quietud desempeña el papel de la *brevitas* retórica, la brevedad cuyo objetivo es la copiosa amplificación, dirigiendo el progreso espiritual del asombro inicial a la recolección de los pecados figurados en los márgenes en una vía ascendente hacia la contemplación de lo divino.

Lo grotesco, por consiguiente, actúa de detonante tanto de la *admiratio* como de las desasosegadas emociones de la *compunctio cordis* a partir de las cuales se reorienta la dirección de las imágenes y se abre la puerta a un proceso de asociaciones indefinidas que pueden ser amplificadas en una meditación narrativa.⁶ La manida frase de las imágenes como Biblia de analfabetos y la indignada iconoclastia de Bernardo de Clairvaux hay que entenderla en este contexto retórico. Para Bernardo, las imágenes son una distracción por cuanto incitan a la *curiositas*. Este término tiene un significado muy preciso en el vocabulario monástico. Se trata de un deseo de saber, pero un deseo marcado por la aglomeración, la casualidad, la pereza y la lascivia (Carruthers 84-87) y recuérdese que este mismo término, en su variante castellana de “cosas curiosas,” es presentado por Valdés como motivo de su censura a los libros de horas. *Curiositas*, por tanto, describe tanto el estado de desorden y ansiedad previo a la meditación.

De todo ello se puede deducir que la retórica de la página en los libros de uso devoto, ricos en iluminaciones, facilitaba la oración al alentar la transformación de las *curiositates* marginales en deseo espiritual, canalizándolas por medio de la voluntad hacia una visión del cielo. Este progreso, debe reiterarse, implica un proceso de conversión o traducción. Anima a los fieles a limpiar sus pecados sin relegarlos al olvido, sino por el contrario, aceptándolos y reorientando su recuerdo hacia la virtud según explica Carruthers:

⁶ Smith menciona este tipo de asociaciones al estudiar los Libros de Horas de tres damas inglesas del siglo XIV: “In this way, through the use of a profusely illustrated, textually enriched book of hours, meditative devotion of the ‘devotionally literate’ lay person could become an open-ended associative process” (236).

What forgiveness changes is that *intentio*, the emotional direction (the root metaphor in *converto*) towards the memory images that still exist in one's mind, including all those personal memories that make up "my life." The key, as usual, is the moral use one makes of them: no longer producers of guilt or fear or *confusio*, they can "cooperate in our good," if we "take care" to use them well. (97)

La operación retórica que se halla en la base de la conversión espiritual es idéntica a la realizada por Enrique de Villena al traducir y glosar la *Eneida* virgiliana. Asombrado por la extraña belleza de la *Eneida*, don Enrique encuentra en la oscura *intentio* de Virgilio una utilidad moral de indudable beneficio para el lector "romancista" que va desarrollando en las glosas marginales que acompañan la traducción. Rita Copeland ha visto en las traducciones a la lengua vernácula que el motivo retórico de la rivalidad con una fuente actúa como móvil de la creación literaria en un acto de ejecución hermenéutica. Como he explicado en trabajos anteriores, Villena se sirve de ello para autorizar su propia lectura de la *Eneida* (1996, 1998, 2003). Sin embargo, según va avanzando el comentario, el motivo retórico que da lugar a la creación de la peculiar *Eneida* castellana es precisamente el de la conversión. A partir de la utilidad moral hallada en la intención de Virgilio, Villena inventa su propia versión, reorientando la dirección de la *intentio* hacia la narración del progreso espiritual del penitente arrepentido. Las glosas marginales, a modo de ilustraciones miniadas, dan cabida a la fantasía y la narración íntimamente ligadas al proceso penitencial.⁷

El germen de esta tendencia, lo que Dante della Terza denomina "la virtualità della trama," aunque no llegue a desarrollarlo en términos retóricos, se halla en una de las obras más influyentes en la creación literaria peninsular cuatrocentista, la *Commedia* dantesca. Su desmedido éxito en la península no consigue entenderse sin una base común de naturaleza contemplativo-penitencial. John Freccero, en un capítulo cuyo título –"Infernal Inversion and Christian Conversion: *Inferno* XXXIV"– coincide con mi lectura de la retórica de la práctica devocional, traza los orígenes platónicos y cristianos del cambio espiritual del peregrino en la *Comedia* representado por su inversión de la *crux diaboli*. Difundido, entre otros cauces, por la *Legenda aurea*, el pasaje del *Timeo* platónico que describe la condición del alma recién nacida y la *mutatio* producida por *paideia* se materializa en Dante por medio de la inversión de la cruz (184). Lo que me interesa señalar de este análisis, más allá de la filiación intelectual del motivo, es que el desorden del alma se representa en la *Commedia* en la desorientación del peregrino y la educación consiste en enderezar el mundo al revés que se representa con la inversión física del peregrino y su guía en el

⁷ Esta "atracción novelesca de la glosa" entre los autores de la primera mitad del Cuatrocientos ha sido señalada por Julian Weiss, quien, siguiendo la intuición de Lida de Malkiel, explica cómo "el novelar desinteresado" de los márgenes se debilita hacia finales del siglo y es rechazado de plano por Alonso de Cartagena quien "no compartía la creciente pasión de sus coetáneos por este nuevo mundo novelesco" (1990, 112).

centro del universo; la inversión física coincide con la reorientación de la *intentio* que se lleva a cabo en el acto de la meditación, pues como Freccero señala “it marks the transition from sin to penance, through a first ‘conversion’” (185). Esta transición, como explica Gordon Teskey, es un acto de violencia alegórica en el que Dante, movido por “the crushing exigencies of the poem’s intellectual design” —es decir, por la perspectiva de distanciamiento exigida por el movimiento anagógico del poema— consigue socavar “the complexities of life and of feeling to the plane of a threshing floor” (26). Es el recurso al cronotopo vertical cuya lógica es la coexistencia en la eternidad (Bakhtin 157) o en términos visuales “the logic of the gaze” señalada por Bryson. Por el contrario, lo que realmente atrajo al público de la Península Ibérica, familiarizados con el proceso alegórico a través de las prácticas devocionales, fue la “virtualità della trama” infernal, el potencial narrativo implícito en las personificaciones de los pecados, como demuestra la proliferación de infiernos de enamorados y su énfasis en los tormentos por ellos sufridos.

Por tanto, la tensión entre la caótica vitalidad del margen y el estatismo central implica el movimiento de violencia alegórica que transforma la otredad de la naturaleza en una jerarquía de significados ascendentes, convirtiendo el mundo en texto. Pero es también una disciplina de control del desorden intelectual cuyas imágenes son encauzadas a la construcción de la oración piadosa, del pensamiento espiritual. Este proceso de transformación y control no se encuentra descrito en detalle en ningún manual de confesión, más preocupados en dilucidar los entresijos del derecho canónico, si bien quizá sea posible rastrearlo en la frecuente contraposición de vicios y virtudes. Más claramente aparece en tratados teológicos como el *Coloquio de la memoria, la voluntad y el entendimiento*, *El espejo del alma* o la *Admiratio operum Dei*.⁸ Basándose en la tensión entre las tres potencias del alma explicadas por San Agustín y San Bernardo, estos tratados explican cómo el desorden —la enfermedad de la voluntad según Teresa de Cartagena— altera el movimiento del alma hacia Dios, manteniéndola anclada en la materialidad del pecado. Adelantándose a Teresa de Ávila, la de Cartagena se refiere implícitamente a la imaginación como “loca de la casa” al comparar ciertas almas descaminadas a mujer andariega y frívola, descuidada de sus deberes. Por el contrario, el alma recogida en “secreta cogitación” conduce al amor divino.

Pero si la base teológica de la conversión se explica en estos tratados como equilibrio entre las potencias y estricto control de la “loca de la casa,” será a partir de obras de entretenimiento de las que pueda deducirse con más certeza el proceso retórico de la conversión. Me voy a centrar en dos de ellas directamente ligadas a los orígenes de la ficción sentimental: *El sueño* del marqués de Santillana y *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón antes de pasar al análisis de las ficciones sentimentales isabelinas.

⁸ Véase el artículo de John K. Walsh de donde tomo la información referente a estos tratados.

El motivo de la conversión

Los aristócratas que meditaban con la ayuda de libros piadosos componían además poesía amorosa. Es el caso de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, prototipo de la sensibilidad artística de la aristocracia castellana cuatrocentista ligado por lazos de familia a los obispos toledanos cuyos suntuosos manuscritos litúrgicos se analizaron más arriba.

En el poema narrativo *El sueño*, una obra que Deyermond sitúa en la frontera de la ficción sentimental (2000; 1995, xiii-xv), el marqués está en la cama leyendo la *Farsalia* cuando le sobreviene un sueño amoroso. En la visión, el poeta se halla en el tónico vergel ameno tocando el arpa al son de los ruiseñores cuando la repentina aparición de oscuras nubes ensombrece sus “altos pensamientos.” Los “árboles sonbrosos” se mudan en “troncos fieros, nudosos, / los cantos melodiosos, / en clamores redundaron, / e las aves se tornaron/en áspides poçoñosos.” “La farpa sonora,” en fin, se torna en rabiosa víbora que le hiere el corazón (118-19). La atracción erótica se enmarca al modo bíblico como la invasión del deseo sensual en el vergel del conocimiento –la lectura de una *auctoritas*, la *Farsalia*– lo cual crea desorden y confusión en la mente de don Íñigo. El poema, así, narra el proceso inverso del acto de conversión provocado por la oración meditativa, el marqués queda repentinamente distraído por la sensualidad. Tras rendirse al corazón –el órgano donde reside la memoria– el resto del poema recuenta la búsqueda de la libertad en un viaje a través de la literatura clásica donde el anciano Tiresias le aconseja al poeta servirse del “libre alvedrío” contra los embates de fortuna y buscar a Diana, diosa de la castidad (125). Así lo hace el enamorado que, sin embargo, acaba perdiendo la batalla contra la “Perfecta Fermosura” (131).

La meditación –la “secreta cogitación”– como terapia para el perturbador deseo erótico está presente en la primera ficción sentimental, *Siervo libre de amor*. Compuesta hacia 1440, su autor, Juan Rodríguez del Padrón, pertenece a la incipiente clase de los letrados, funcionarios civiles, eclesiásticos y cortesanos que según E. Michael Gerli forman lo que se puede considerar la clase media del siglo XV peninsular (1997, 3). Como la mayoría de los letrados, Rodríguez del Padrón asistió al *studium generale* en Salamanca, como también lo hiciera Gonzalo de Medina, el juez de Mondoñedo a quien está dirigido *Siervo* (Cátedra 1989,156). Hacia 1441, Rodríguez del Padrón había entrado en la orden de los frailes menores franciscanos. Los estudios más recientes sitúan *Siervo* en la tradición penitencial e identifican su fuente en *Le romant de trois pèlerinages* de Guillaume de Deguilleville, un viaje alegórico a la Nueva Jerusalén que, como señala Gerli, tenía tal importancia para los franciscanos españoles cuatrocentistas que fray Vicente Mazuelo lo tradujo al castellano a finales de siglo (1997, 17).

Lo destacable de este primer monumento de la ficción sentimental es que, siguiendo a su fuente cisterciense, *Siervo* compone una visión tras meditar en una imagen grabada en la memoria. El incidente que desencadena la visión y subsiguiente conversión en *Le pèlerinage* es la lectura del *Roman de la rose*, cuyo

texto simboliza “*amour charnel*” (Gerli 1997, 8). En *Siervo*, el ardor causado por el recuerdo de su dama fuerza al narrador a contemplar en soledad:

[C]uya noble fama ardiendo en ella más por la deslealtad y seguimiento de aquel que no me perdonava a mí el ardor que en todas partes me perseguía, cuyo temor e grand verguença, mezclada con lealtad, me hicieron retraher al templo de la grand soledat, en compañía de la triste amargura, saçerdotisa de aquélla, donde a la acostumbrada hora que los padres antigos en la esquiuidat del desierto se dan a la deuota oraçión de plazer solitario e acompañado de lágrimas, gemidos e sospiros todos días remembrándome lo pasado, me daua a la siguiente contemplación. (75)

El esclavo de amor está obviamente dedicado a la recolección memorial y la composición silenciosa. El pasaje describe en términos inconfundibles la *compunctio cordis*, las lágrimas que instigan la recolección memorial que conduce a la composición en silencio. Además, se compara el esfuerzo a la oración monástica de “los padres antiguos” del desierto, “una deuota oraçión de plazer solitario” iniciada por un estado de pena y miedo, en este caso un ardor punzante causado por la devoción del siervo a la dama que le mueve a la vergüenza y la contrición.

No deja de ser notable que tanto Rodríguez del Padrón como Santillana se refieran a su obra como “tratado.” Mucho se ha escrito sobre el significado de tal término en la literatura castellana cuatrocentista,⁹ pero como explica Carruthers, el verbo *tractare* pertenece al vocabulario monástico de la meditación. Indica el acto de compendiar los recuerdos recogidos en el recorrido memorial (16), es decir, apunta a los dos aspectos de la *inventio* meditativa en cuanto recolección y creación.¹⁰

Siervo presenta claramente el proceso de “tratar” como recorrido a través de la memoria y reorientación de las imágenes por medio de la voluntad. Después de la congoja producida por el recuerdo de la dama –la *compunctio cordis*– el siervo tiene una visión en la que vaga por la oscura selva de sus pensamientos hasta llegar al cruce de los tres caminos. El “Libre alvedrío” elige a Hércules y el álamo blanco en el camino que conduce al infierno, pero Entendimiento le aconseja no tomar la senda de la desesperación, llevándole en un recorrido por los campos Elíseos donde enumera a los desgraciados amadores que sucumbieron a la desesperación, el tradicional repertorio escolar salmantino de Séneca, las *Heroidas* ovidianas y la *Eneida* de Virgilio. Inmediatamente después, encontramos la “Estoria de dos amadores” de manera que se puede decir que, tras considerar los ejemplos

⁹ Además de los clásicos estudios de Anna Krause y Edward Dudley, véase un resumen de las diferentes posiciones en Keith Whinnom. John Dagenais desarrolla la posición de Whinnom que niega al término connotaciones genéricas.

¹⁰ El término, por consiguiente, pertenece al mundo académico. Dagenais lo sitúa en la tradición de los comentarios a Ovidio que era obviamente didáctica. Los tratados sentimentales, como trato de demostrar, se insertan en un ámbito paródico de tal tradición.

proporcionados por Entendimiento, el autor ha recogido el material necesario para crear una obra literaria.

Cuando la “Estoria” acaba, el esclavo despierta “como de un graue sueño” y decide tomar la vía señalada por Entendimiento. Vagando de nuevo por los “Alpes” de sus pensamientos, errando por las malezas de su “escura maginança” llega a la “ribera del grand mar” donde encuentra a Synderesis en una nave. No existe acuerdo total acerca del preciso significado de nave y la dama, pero Enric Dolz i Ferrer las interpreta como alegoría del “conocimiento experiencial [...] que sólo puede darse por la gracia” (1997, 256).¹¹ Coincido plenamente con Dolz i Ferrer en entender *Siervo* en un contexto franciscano como “un proceso de conversión mediante el cual el autor, inicialmente esclavizado por el pecado, puede al final hacer uso de su libertad para ponerse al servicio a Dios” (1997, 248). Lo que quiero destacar en este proceso es que los recuerdos no son erradicados, sino que con la ayuda de Sindéresis se cambia su actitud, su *intentio*. Como ha notado Folger, Sindéresis no viene a rescatar al autor, sino en busca de material que le ayude a luchar contra sus enemigos (2002, 131). De este modo, la confesión ha efectuado una conversión moral del “caso” del autor que se convierte ahora en el material de una *reprobatio amoris* por medio de la alegoría. Como en la lectura de un libro de devoción, *Siervo* progresa a través de un proceso de infinitas asociaciones narrativas del caos sensorial al estatismo de la alegoría, de las memorias eróticas a la conversión.¹² Se trata, en fin, de la meditación como disciplina de control del desorden intelectual y motor de la creación literaria.¹³

Casi por las mismas fechas, Alfonso de Madrigal, profesor de filosofía moral, exponía en el Colegio de San Bartolomé de la universidad de Salamanca los efectos del amor, el fuego interior producido por la imagen de la belleza. Un resumen de sus ideas se halla en el *Breviloquio de amor y amicitia*, escrito originalmente en latín hacia 1436 ó 1437 a instancias de Juan II de Castilla y traducido al romance para “provecho de muchos.” La popularidad de esta personal versión del pensamiento

¹¹ Para otras interpretaciones, véase el resumen de Folger (2002, 132 n170). Más recientemente, Antonio Cortijo Ocaña observa una función similar en el uso de la *nave* en *Siervo* y en el *Canzonere* de Petrarca. Ambos autores exploran la obsesión amorosa y la consiguiente pérdida de las racionalidad, de manera que la *nave*, más allá de sus obvias conexiones religiosas, es “imagen acertadísima para representar la hondura del sentimiento amoroso” (2007, 141). En cuanto a la dama Sindéresis que gobierna la nave, la interpretación de Cortijo Ocaña como “Prudencia, Discreción y Racionalidad, con mayúsculas” (2007, 145; también 2006) coincide en líneas generales con la de Dolz i Ferrer al poner el énfasis en “la recuperación del juicio después de haberlo perdido” (2007, 148) si bien Dolz i Ferrer realiza su carácter franciscano.

¹² Dolz i Ferrer llega a través del análisis del simbolismo de los colores a una conclusión similar. La operación que se demanda del lector es “la de traducir la historia que se nos cuenta de acuerdo con las claves que nos ofrece la epístola, es decir, como una experiencia visionaria, próxima a un sueño reparador, en la que se le plantean al protagonista las opciones vitales que tiene ante sí y las alternativas de salvación a las que puede todavía acogerse” (2006, 132).

¹³ Coincido, pues, con la interpretación de Eukene Lacarra Lanz para quien *Siervo* es tanto una *reprobatio amoris* como un *remedium amoris* (153). Mi análisis se centra, en cambio, no en la conversión espiritual del autor, sino en el motivo de la conversión retórica de la materia amorosa.

aristotélico no se limitó al círculo universitario, sino que fue diseminada –y subvertida– entre círculos cortesanos donde renovó la lírica cortés (Cátedra 1989, 67). Son precisamente estos círculos cortesanos a los que se dirigen las ficciones sentimentales objeto del presente estudio.

Según explicara Cátedra en *Amor y pedagogía* y más recientemente en el “envío” que clausura la colección de *Tratados de amor en el entorno de Celestina*, la filosofía natural aristotélica sobre el amor vertebró las ideas del Tostado, coincidiendo así con las de Alberto Magno o Dante. Sin embargo, junto a las esperadas compilaciones de la tradición escolástica, el tratado dedica uno de sus capítulos a discutir el amor carnal, sintetizando las peculiares ideas que circulaban en Salamanca en el siglo XV.

Dos características de este capítulo son de especial relevancia.¹⁴ Primero, su argumentación se basa casi exclusivamente en fuentes literarias clásicas –básicamente el mismo repertorio escolar que el “libre aludrió” del *Esclavo* encuentra en su viaje por el infierno– en lugar de la Biblia. En segundo lugar, el capítulo comenta la inevitabilidad del amor según aparece en el *De anima* aristotélico. Se presenta la conocida idea, compartida por juristas, doctores, profesores de filosofía natural y poetas desde Andreas Capellanus y Guido Cavalcanti que el amor es “una inclinación natural a engendrar a nos cosa semejante” iniciada no por la razón, sino por un principio activo, “el grande agujijón de delectación,” motivado tanto por el instinto como por “fermosura de la figura de la cosa amada” (72-83). El Tostado, no obstante, se aparta de la tradición aristotélica al comentar que únicamente aquellos que son motivados por la imaginación y no por “la delectación” pueden en buena lid ser llamados amadores:

Los que se mueven por vista o imaginación de la figura alguna propriamente tienen movimiento de amor e son propriamente amadores, ca el bien concebido, que es la figura vista e non la çentella de dentro, los mueve. (84)

El amor es más fuerte en los hombres que en las bestias porque el entendimiento participa activando la memoria, lo cual permite la placentera reproducción de la cosa amada y calma “la çentella de dentro.” Sin embargo, una desmedida reproducción de imágenes, si bien sedante y dulce, puede causar la enfermedad del *amor hereos*, la *aegritudo amoris*, la corrupción de la memoria que lleva a la pérdida de la razón. Contrario a la teoría médica de la época, apunta Cátedra, el Tostado localiza la raíz fisiológica de la afección no en los órganos sexuales, como quiere Bernardo Gordonio, sino en la fantasía, concluyendo que no afecta ni el entendimiento ni la voluntad.

¹⁴ Resumo aquí las ideas presentadas en 1989, 41-84 y añado citas del texto mismo del *Breviloquio* siguiendo la edición del propio Cátedra *Del Tostado sobre el amor* (Fernández de Madrigal) indicando las páginas entre paréntesis.

Según ello, hay que concluir que la enfermedad no es tanto problema de la memoria, a la que como mujer andariega hay que disciplinar para que cumpla con sus deberes, sino de la negativa de la voluntad a convertir los recuerdos al amor divino en “secreta cogitación.”¹⁵ Puede concluirse entonces que una terapia particularmente apropiada para los universitarios sería la meditación, en la cual con la ayuda del libre albedrío y el entendimiento se consigue extinguir las llamas amorosas convirtiendo la fantasía a la virtud, como claramente explica Rodríguez del Padrón.¹⁶

A partir de 1480 y coincidiendo con la proliferación de escenas eróticas en los libros de horas señalada por Saenger, Clare Costley ha notado un claro cambio en las imágenes que ilustran los salmos penitenciales de los libros de horas. En ellas no se representa ya el arrepentimiento del rey David, sino que se centran en el momento en que ve a Betsabé en el baño, estableciendo una directa asociación entre culpa y transgresión sexual que convierte las relaciones sexuales ilícitas en índice de todo pecado. El inesperado aumento de estas imágenes en los Libros de Horas del siglo XVI, concluye Costley, apunta a un nuevo desarrollo que organizaba la práctica penitencial en torno a la sexualidad, un desarrollo que viene a confirmar la teoría de Foucault acerca de la indisoluble unión de sexo y penitencia por medio de la confesión al final de la edad media (1252).

En el contexto ibérico, esta poderosa asociación de sexo y práctica penitencial se puede rastrear mucho antes en la amplia producción de textos englobados en la ambigua categoría de la materia *de amore*, los *tratados de amor* que refieren “a un amplio abanico de textos que van desde lo doctrinal a lo ficticio” y cuya primera manifestación es el *Breviloquio*, si bien sería posible remontarse al *Libro de buen amor*. Éste fue “el modo más persistente de crear literatura en el paso de los siglos XV al XVI” (Cátedra 2001, 277-79). Entre los *tratados de amor* se hallan dos parodias universitarias, el anónimo *Tratado de cómo al hombre le es necesario amar* y la *Repetición de amores* (ca 1497) de Luis Lucena que pueden servirnos para esclarecer el contexto paródico y universitario en que habrán de gestarse las ficciones sentimentales isabelinas.¹⁷

¹⁵ Entre los ecos del *De amicitia, amore et rationis discretione* de Boncompagno da Signa que Cortijo Ocaña rastrea en *Siervo* se halla la función de Discreción/Sinderesis como “‘recuperadoras’ de la racionalidad después de un periodo de ‘irracionalidad’” (2006, 47). Sin embargo, a diferencia del intelectualismo tomista de Boncompagno, “los autores franciscanos insisten en la libertad de elección humana, que en su capacidad de aserción volitiva siempre queda por encima de cualquier capacidad intelectual” (2006, 50).

¹⁶ Como ha señalado Dolz i Ferrer, la percepción de los colores en el *Siervo libre de amor* se manifiesta “como síntomas de su enfermedad,” de modo que “mediante la descripción de esas percepciones, como un médico por el color de la bilis o la orina elaboramos nuestro propio diagnóstico de la situación” (2006, 131).

¹⁷ Este contexto y su relación con la innovación literaria ya ha sido apuntado por Cátedra al identificar “una larga tradición estudiantil que parodiara la seriedad del reverendo don Alfonso de Madrigal y otros de su laya. La parodia, o en todo caso, el mero acto de traspasar la frontera de la especulación científica, utilizando ya ésta en continentes estructurales o genéricos distintos de los propiamente



(David mirando a Betsabé desnuda, *Breviario de Leonor de Portugal*,
The Pierpont Morgan Library, New York, MS M.52, fol. 329r)¹⁸

académicos, innovará la literatura de su tiempo” (2001, 292). En esta tradición universitaria hay que incluir además el *Liber malo de senectutis et senii* y el *De amicitia* de Boncompagno de Signa (Cortijo Ocaña 2006).

¹⁸ La imagen procede de *Corsair*, http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagename=m52.329r.jpg&page=ICA000118216.

Parodia universitaria y ritos de paso masculinos

Existía en Salamanca una tradición paródica jocoso-festiva de los ceremoniales propios de la institución. Esta burlesca costumbre ha sido bien estudiada en los siglos XVI y XVII por Aurora Egido y Abraham Madroñal, pero su presencia se hace notar en épocas más tempranas tanto en las burlas del Arcipreste hacia la venerable práctica de la meditación como en los dos tratados de amor mencionados.

En el *Libro de buen amor*, Juan Ruiz coincide con el Tostado en localizar la raíz del problema en la fantasía, aunque en su caso se atribuya la disfunción a la natural imperfección humana y no, como en la tradicional perspectiva agustiniana explicada por Alfonso de Madrigal, a la presencia del deseo erótico.¹⁹ Lo que se subvierte en el *Libro*, según señala Jeremy Lawrence (1984), no son tanto los métodos escolásticos, sino el meollo mismo de la exégesis. Este meollo no es otro que los discursos del integumento y la sátira. Alegoría y moralización son los dos discursos eruditos principales para autorizar a los clásicos, cuyo ejemplo más destacado sería Ovidio (A. J. Minnis 164). El Arcipreste los subvierte retóricamente, cambiando el objetivo ético de la voluntad y la atención. En el sermón introductorio, que como James Burke ha demostrado, detalla la práctica meditativa, el Arcipreste invita a sus lectores a hacer la decisión ética tradicional del proceso alegórico-moral: orientar la *intentio* del libro bien hacia una fabulación inmoral, bien hacia la reprobación del amor carnal. Pero el *Libro* no es sino una bufonada erótica que empuja la atención hacia los márgenes. La inversión paródica realizada por el Arcipreste es, de hecho, uno de los peligros de la meditación que él mismo señala en el prólogo, la flaqueza de la memoria, es decir, regodearse en ese desorden y en esa pereza mental que en el vocabulario monástico se llama *stultia*, *curiositas* y *fornicatio* (Carruthers 210). El personaje de Juan Ruiz se convierte así en un babuino, en uno de esos monos travestís de toda actividad humana que pueblan los márgenes de los manuscritos góticos y normalmente aparecen dedicados a la imitación burlesca de actividades relacionadas con la labor académica o la predicación.²⁰

Siguiendo la línea establecida por el *Libro* del Arcipreste, el anónimo *Tratado de cómo al hombre le es necesario amar*, inicialmente atribuido a Alfonso de Madrigal, y la *Repetición de amores* de Luis de Lucena parodian, como ya hiciera el Arcipreste, una idea clave del naturalismo aristotélico vigente en Salamanca, la natural imperfección de la memoria y la fuerza determinista del deseo y su efecto en la razón para justificar la rijosidad en un mundo carnavalesco de enloquecidos amadores. Como el *Libro de buen amor*, hay que enmarcar estas obras en un contexto universitario. Ruth Mazo Karras ha explicado que se construía allí un modelo de masculinidad en el cual los jóvenes no rechazaban las relaciones sexuales de por sí,

¹⁹ En el *Libro* “the Augustinian belief that disordered love, *cupiditas*, subverts the priorities of will and leads to the misdirection of appetite towards sin is substituted for the view that it is not so much desire but the flawed nature of human mind, particularly memory, that is an obstacle to salvation” (Haywood 29).

²⁰ Véase el estudio de Janson.

sino que lo que se excluye es la lascivia animal e incontrolada que se asociaba con la feminidad. Este rechazo sirve como vínculo de unión entre compañeros. Se pertenece al grupo demostrando ser hombre y ser hombre se equipara a la capacidad de ejercer un estricto control sobre los impulsos sexuales (108). Según Minnis, “the clercks wanted their pupils to have ‘normal’ sexual feelings, yet remain chaste or continent” (203). De manera que fantasear sobre el deseado cuerpo femenino efectúa “a masculinized speaking ‘I,’” explica Folger desde una perspectiva lacaniana, mientras que la enfermedad somática producida por *amor hereos* “effects a gradual loss of masculinity which menaces the culturally sanctioned gender hierarchy” (2006, 632). El modelo es patente en *Siervo libre de amor* y en las lecciones magistrales de Alfonso de Madrigal. En ambos casos se demuestra que el deseo sexual y la enfermedad amorosa se pueden controlar con la ayuda del entendimiento y la voluntad en el proceso de reorientar la memoria durante la práctica de la meditación.

Por el contrario, en las parodias universitarias destinadas a crear un vínculo de unión entre compañeros por medio de la risa, lo que se representa es la destrucción de la razón y, en consecuencia, de la masculinidad. El anónimo tratado demuestra dos argumentos basándose en los esperados testimonios de Séneca, Virgilio y Ovidio. Primero, que el amor es en el hombre natural e inevitable; segundo, que todos los amadores enloquecen. El potencial destructor del amor que explicaba Madrigal es tergiversado como verdad universal de manera que el segundo argumento es una falacia. Las *auctoritates* clásicas son invocadas para excusar el desviado comportamiento del autor: no amonestaron contra los peligros de la actividad sexual desordenada, sino por el contrario exoneraron la licenciosa conducta de sus víctimas con la inevitabilidad del amor. La cómica conclusión que se puede deducir de una lógica tan perversa es la innata estupidez de todos los hombres. Es más, la socarrona *repetitio* de Lucena demuestra que la única consecuencia posible de esta pasión incontrolable es la destrucción masculina. De ahí que el bachiller se dirija a su público como “damas.”²¹

Estas burlas universitarias subvierten, como el Arcipreste, los discurso académicos de la sátira y la alegoría para justificar la frenética actividad sexual de los estudiantes salmantinos. Presentan un mundo de locos que, privados de entendimiento y voluntad, asignan una intención inmoral a las venerables *auctoritates* del repertorio académico empujándolas al margen donde, a modo de desquiciados babuinos, remedan y escarnecen la actividad académica.

No obstante, tanto Deyermond como Minnis nos recuerdan que la parodia no implica hostilidad o rechazo, sino que es el modo en que un adolescente avisgado

²¹ Aurora Egido explica que en el *Gallo Benito* “su autor, hijo de la orden de San Bernardo, justifica el castellano de su discurso por ir dirigido a mujeres.” Dada la imposibilidad de la presencia de damas entre el público, Egido concluye que se trata de “una burla evidente contra el auditorio, travistiendo en damiselas a maestros, rector, conciliarios y estudiantes, para regodeo y mofa de todos” (617-18). Para un análisis de la repetición de Lucena en este mismo contexto, véase Barbara Weissberger 2004, 140-48.

expresa su deseo de independencia sin acabar de reberlarse contra el sistema.²² Además, como Minnis propone para *Le roman de la rose*, este tipo de humor es característico de un mundo sin mujeres en el cual las duras privaciones impuestas por el celibato se alivian con elaboradas fantasías sexuales y se expresan en un interés en la virilidad. El clímax cómico está pues asociado a la práctica de la masculinidad (192-94). El deseo heterosexual, continúa Minnis, era paradójicamente alentado como preparación a la edad adulta y éste era el objetivo de textos como el *Ars amatoria* o el *Pamphilus* (202). Las parodias salmantinas se inscriben en este mismo contexto homosocial como ritos de paso y vínculo de unión entre compañeros.

A mediados del XV, la tradición paródica que se inicia en el *Libro de buen amor* –burla de la actividad académico-penitencial, énfasis en el deseo heterosexual como preparación a la edad adulta, fuerte sentido masculino de grupo– se traslada del mundo universitario al ambiente mixto de la corte de mano de la nueva clase de los letrados. Gerli presume la presencia de un público educado no sólo en los temas de Juan Ruiz sino incluso en las estrategias textuales de su *Libro* en el *Cancionero de Palacio* (Biblioteca de Salamanca, Ms. 2653) adornado con figuras de parejas desnudas y animales copulando (2001, 7).

La familiaridad con los temas y estrategias textuales de las parodias salmantinas se puede rastrear, además, en una ficción sentimental compuesta poco después de *Siervo*, la *Sátira de infelice e felice vida* de Dom Pedro, condestable de Portugal, inicialmente redactada en portugués, pero traducida inmediatamente al castellano. La tierna edad del condestable al componer la obra –entre los dieciseis y veinte años– así como las estrategias paródicas magistralmente estudiadas por Michael Agnew sitúan la obra dentro del contexto meditativo-burlesco que vengo delineando.

El argumento del texto central, sin las glosas, es reminiscente de los diálogos alégoricos con las facultades mentales que aparecen tanto en tratados teológicos como en *El sueño* o *Siervo libre de amor*. El enamorado debate primero con Discreción, quien trata de disuadirle de su propósito, y a continuación con las siete virtudes acaudilladas por Prudencia, quienes defienden la perfección de la dama comparándola con famosas heroínas. El amante gana el debate al mencionar la crueldad de la dama, victoria pírrica que depende “on the theoretical imperfection of his presumably perfect lady (and, of course, to affirm such a thing would fly in the face of the dictates of courtly love)” (Agnew 302). Pero a la casta autobiografía se yuxtaponen las historias eróticas de las glosas basadas en la amplificación retórica de imágenes, las figuras mitológicas de las *Diez questões vulgares* del Tostado (Cátedra 2001, 287).²³ Así, las glosas sirven como espacio creativo donde llevar a

²² “Parody, that most refined form of jeering, gives an intelligent child a way of showing independence without having to rebel. [...] [They] are not necessarily irreverent. It is just a thing they do. It is as if children know instinctively that anything wholly solemn, without a smile behind it, is only half alive” (Deyermond 1979, 76).

²³ Como indica Agnew, recogiendo las ideas de Serés, “the glosses are a poorly disguised plagiarism of Alfonso de Madrigal’s encyclopedic *Diez questões vulgares* (based on Boccaccio’s *Genealogia*

cabo el “novelar desinteresado” de las “fermosas e peregrinas ystorias.”²⁴ Este espacio de creación novelesca está en la línea de las glosas de Enrique de Villena, pero a diferencia de éste, lo que don Pedro se deleita en narrar no son las peripecias del penitente arrepentido en busca de la salvación, sino precisamente los pecados. La segura presencia de monos en el margen –la indicación de que el feísimo Vulcano fue criado por ellos– no hace sino reforzar la naturaleza burlesca de la obra: las imágenes no se convierten a la salvación, sino que se expanden en sus detalles más escabrosos, el debate del enamorado con sus facultades no calma la pasión, sino que conduce a la desesperación. La alegoría no eleva la mente a Dios, sino que la ancla en la materia en burlona parodia del proceso intelectual y moral ejemplificado en el *Siervo* o en las Glosas villenescas.

La perversa reorientación hacia el espacio del cuerpo y sus deseos, la tendencia a no convertir la sensualidad en beneficio espiritual, sino a invertir la intención moral y deleitarse en el desorden y la carnalidad desarrollando la *fabula* y las *curiositates* marginales opera tanto en las parodias burlescas, como en las ornamentaciones de los libros de devoción. Sus márgenes exhiben una creciente energía y vitalidad, aunque no siempre sea erótica, como en el caso de las Horas Alfonso. Bosch nota en los manuscritos iluminados por Cano de Aranda para el arzobispo Carrillo que las figuras están comprimidas en espacios demasiado reducidos, lo cual “creates the impression that the border’s figures are about to burst from their limited spaces” (143). Por otra parte, como ha mostrado Costley, el espacio de la carnalidad acaba por invadir el centro de modo que las imágenes centrales que ilustran los salmos penitenciales son parte de un elaborado sistema simbólico que ya no pone el énfasis en el arrepentimiento sino que, por el contrario, resalta el pecado, específicamente el de orden sexual, en las provocativas escenas de David y Betsabé (1261).

La orientación al espacio del margen en ninguna otra obra se muestra con más crudeza que en la *Carajicomedia*, la brutal parodia de las glosas de Hernán Núñez al *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena en su edición de 1499. Según Weiss, lo que se parodia aquí es la práctica de glosar la propia obra para conferir autoridad al texto (1990, 117-29), una práctica que Agnew rastrea más tempranamente en la *Satira* de don Pedro de Portugal. No obstante, Frank Domínguez ha demostrado recientemente que la *Carajicomedia* recuerda implícitamente las actividades paródicas de los monos marginales (6). En concreto, Fray Bugeo, el fraile narrador, “should be understood to be a monkey-friar in the service of the goddess Luxuria and, through her, in the service of the Devil” (17). De este modo, y sin contradecir el análisis de Weiss y Agnew, la burla va más allá de la mera autoridad del texto; lo que se parodia, como en el caso del Arcipreste, es el meollo mismo de la exégesis, la alegoría y la moralización, como práctica de control o terapia.²⁵

deorum) adorning an unoriginal exposition of courtly love *topoi* prefaced by a conventional *accessus*” (303).

²⁴ Este novelar ya fue apuntado para la *Satira* por Brownlee (1990, 116).

²⁵ Emily C. Francomano analiza el efecto de las incongruencias metafísicas que las personificaciones alegóricas producen en el lector al orientarle y apartarle al mismo tiempo hacia la meditación y la

La ficción sentimental de la época isabelina

Las obras de Juan de Flores y Diego de San Pedro se gestan en este contexto universitario, masculino, juvenil y burlesco que a mediados de siglo ha llegado al ambiente mixto de la corte de manos del grupo intelectual de los letrados.²⁶ La aseveración de Dorothy Severin de que Juan de Flores reescribe sus ficciones “para deleitar a un público cambiante y que poseía distintos niveles de educación y cultura: primero el lectorado masculino de Salamanca; luego, el ámbito de la corte y sus damas; y, finalmente, el gran público” (11), se debe extender a las obras de Diego de San Pedro.

Todos estos relatos están escritos por letrados ligados a la universidad de Salamanca –si bien admitiendo lo tenue de la conexión en el caso de San Pedro– y cuyo público, en principio, son jóvenes no necesariamente célibes, pero sí a la merced de las poderosas damas de la corte en los siempre encarnizados juegos de poder, si se recuerda el sagaz análisis de Weiss sobre “Alvaro de Luna, Juan de Mena and the Power of Courtly Love.”

El caldo de cultivo para la popularidad de estas ficciones entre el público masculino lo proporciona la profunda familiaridad con la literatura sapiencial tanto por parte de los aristócratas, en cuya educación figuraba prominentemente, como por parte de los letrados. Como han señalado tanto Minnis como Francomano, se caracteriza esta tradición por una desmedida preocupación con la mujer y las relaciones de género en un contexto de maduración masculina tanto social como sexual. En el contexto de la corte isabelina, el modelo universitario de masculinidad basado en el rechazo de las mujeres se transforma en acto de dominio sobre las damas gracias al poder del amor cortés y la discusión del papel femenino es el capital cultural sobre el que lidiar las batallas.²⁷ En principio la crítica trató de extraer un mensaje didáctico, generalmente profeminista, de estos relatos aplicando la doctrina de *caritas* que Robertson presupone en todo autor cristiano.²⁸ Los más recientes

carnalidad. El movimiento hacia la carnalidad, lo que aquí se considera el espacio del margen, está presente en la recepción de la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre y el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena según se manifiesta en las miniaturas que acompañan la *Visión* y en dos poemas paródicos, “Una obra de un cavallero llamado ‘Visión delectable’” y la *Carajicomedia*, ambas incluidas en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1514). Francomano señala que ambas parodias dependen del “same interpretive move from embodiments to bodies” (99).

²⁶ El ámbito universitario está también presente en la literatura *de amore* escrita en catalán. Antonio Cortijo Ocaña, citando a Riquer, indica que la mayor parte de estas obras “son ejercicios retóricos de índole repetitiva.” Además, nota en el *Somni* de Francisco alegre “una cierta retransca irónica” por cuanto la obra incide en el aspecto más ovidiano y naturalista del amor” (190-91).

²⁷ Para el análisis de la mujer como capital cultural véase Weiss 2002. Allí sostiene que “the fact that Woman was put into question so frequently and with such virulence at this time is [...] an index of conflicts and changes that were taking place in the very structure and definition of nobility at a crucial moment in its long transformation from a warrior to a courtier caste” (240). “The composition of poetry,” añade, “was part of the cut and thrust of court life, with its constant struggle over rank and status” (244).

²⁸ La lista es larga, pero como ejemplos representativos véanse Krause y Bruno Damiani.

análisis de Weiss (2002) y Weissberger (1994) señalan que deben entenderse, por el contrario, como documentos ideológicos de legitimación del dominio masculino aristocrático. Como en el caso de las burlas salmantinas, el énfasis en el deseo heterosexual es preparación a la edad adulta y el sentido de grupo se refuerza mediante la broma; la parodia es mofa de una práctica –el movimiento de *caritas* como terapia contemplativo-penitencial– al alterar la *intentio* hacia el margen, y es también burla de la idea fundamental del discurso cortés –el deseo pasional, entendido ahora a la manera naturalista salmantina, y la innata superioridad de la dama– riéndose de su benéfico efecto en los caballeros.

La estructura de estas ficciones, como en la obra del padronés, es la del tratado. Comienzan, igual que *Siervo libre de amor*, con una imagen de poderosas asociaciones emotivas: la belleza que mata en *Grisel y Mirabella*, la *Fiammetta* boccacciana en *Grimalte y Gradisa*, el negro palacio en el *Arnalte* y Deseo esclavizando a Leriano con una “imagen femenil” junto con la prisión de amor en *Cárcel*.²⁹

El potencial narrativo del márgen –la “virtualidad de la trama”–, el poder de la mirada furtiva y la vitalidad de los deseos habían sido explotados por la nueva piedad afectiva propagada por los franciscanos que se centraba en la contemplación de la humanidad de Cristo. En este tipo de devoción se trata de contrarrestar el peligro implícito en toda meditación, la tendencia a la *curiositas*, haciéndola parte integral de la meditación misma al requerir una experiencia visionaria en la cual el individuo participa imaginativamente en la vida de Cristo estimulando las profundas emociones sugeridas por la escena en cuestión. El público de la corte isabelina, tanto damas como caballeros así como los letrados a su servicio, comparten tanto este tipo de alfabetización devocional como una mentalidad de libro de rezo.³⁰

Así, las imágenes de la ficción sentimental isabelina se pueden rastrear en la producción relacionada con el amor cortés, pero también en las ornamentaciones marginales de los libros de horas, como es el caso de Deseo arrastrando tras de sí al prisionero Leriano en *Cárcel de amor*. Folger, siguiendo la intuición de Erich von Richthofen, señala la relación intertextual con la “figura d’uno segnore di pauroso aspetto” que lleva en sus brazos la representación desnuda de la mujer que ha capturado el alma de Dante en la *Vita nuova* como representación del deseo que motiva la condición del protagonista (2006, 622). Sin excluir tal relación, la escena empalma con un motivo marginal que Janson, en su estudio sobre simios y las tradiciones medievales y renacentistas con ellos relacionadas, descubre en un Libro

²⁹ La lectura de una historia como imagen que desencadena una meditación, la *Fiammetta* en el caso de *Grimalte y Gradissa*, aparece en la tradición penitencial. Recuérdese que es la lectura del *Roman de la rose*, cuyo texto simboliza “amour charnel,” la que propicia el viaje alegórico narrado en *Le romant de trois pèlerinages* de Guillaume de Deguilleville.

³⁰ Smith, siguiendo a Margaret Aston, define el término “devotional literacy” como el fenómeno mediante el cual “the late medieval laity’s expanded consciousness and use of religious texts was inseparable from an increased, enriched engagement with pictorial imagery” (2). Para la mentalidad de libro de rezo, véase mi artículo (2004).

de Horas flamenco fechado hacia 1485-90. Allí se representa en varios cuadros a un mono y a su dama humana que le ayuda a vestirse y, más adelante, el combate del simio contra el Hombre Salvaje. El mono, travestí del caballero en los *marginalia* góticos, remite la escena a ese espacio paródico del margen común a la tradición universitaria salmantina.

Sin embargo, en movimiento opuesto al de *caritas*, las imágenes no se convierten éticamente a la fé cristiana, sino que amplifican la *fabula* y la *curiositas*, el mundo de la ojeada y el vistazo junto con sus propiedades de representación narrativo-temporales. *Cárcel* es un claro desarrollo de la imagen del mono-caballero que ha perdido la batalla y es esclavizado por Deseo, generando así la imagen el desarrollo narrativo de la ficción.

Las ficciones sentimentales isabelinas revelan, además, la ansiedad masculina en una corte donde el monarca es una mujer “who does not know or keep her place as either woman or wife, and who furthermore appropriates and redirects patriarchal norms and institutions to further her own political goals” (Weissberger 2004, xv). Las heroínas aparecen caracterizadas como mujeres altamente elocuentes que controlan el acceso a la riqueza, al rango y al poder de modo similar al séquito femenino de Isabel.³¹ Demandan tareas imposibles y las pagan con desdén. Su papel, sin embargo, se confina a un puesto secundario en la narración de los tormentos amorosos del protagonista.³² No importan porque la historia no tiene que ver con ellas, sino con la afirmación del deseo heterosexual como vínculo masculino a través de la parodia y la risa.

Los debates que pueblan las obras de Juan de Flores se han explicado como parte del sustrato universitario de su autor,³³ pero en mi opinión ese sustrato no sólo es posible rastrearlo también en las ficciones sanpedrinas, sino que, además, realza la naturaleza paródica de sus relatos. Marjorie Woods explica que lo que en la literatura medieval pasa por psicología femenina es parte del persistente repertorio de la educación escolar clásica y medieval (71). Los jóvenes eran entrenados en el debate sobre casos basados en la comedia greco-latina, con personajes tipos como la joven

³¹ Álvaro Fernández de Córdoba Miralles explica que Isabel había heredado la tradición bajomedieval de educar en la casa de la reina a criadas hijas de nobles y la desarrolló extraordinariamente según sus cronistas (160). Una de las grandes preocupaciones de la reina era que no se manchara la reputación de sus damas (126) y cita una anécdota relatada por Fernández de Oviedo que bien podría pasar por aventura sentimental. Diego de Osorio fue descubierto por los guardas del rey en el alcázar, acompañado de un paje y pertrechado de una escalera de cuerda: “Sabido al punto el caso por la Reina, que con gran vigilancia miraba por su casa y por la honra y fama de las damas que en ella tenía, muy enojada y colérica, mandó poner preso a don Diego, en la torre del oro, y que luego se confesase, porque avía de ser públicamente degollado, otro día.” La angustia le dejó el pelo blanco a pesar de probarse su inocencia “porque ni el cuarto de las damas tenía posición para se poder escalar, ni la escala pudo ser para ninguna parte del alcázar” (127).

³² En *Grimalte*, señala Deyermond que Flores podía haber encontrado en Boccaccio el modelo de narradora, pero lo rechazó de plano (1995, xxvii-xxviii). En el caso de las heroínas sanpedrinas, sus sentimientos son sistemáticamente ignorados por los personajes masculinos.

³³ Véase, por ejemplo, Mercedes Roffé 94-129.

deshonrada, el padre estricto o tiránico, el amigo engañoso, evidencia de lo cual son tanto las *Heroidas* como el *Pamphilus*, obras ligadas tanto a las burlas salmatinas como a los orígenes de la ficción sentimental.³⁴ Mercedes Roffé ha identificado personajes propios del cuento folclórico y de la narrativa caballeresca en *Grisel y Mirabella*: “El padre severo o cruel, la joven bella y de alto linaje, el más valiente y discreto caballero” (115), olvidando que son tipos comunes a la comedia greco-latina. Fascinados por la serena personalidad de Laureola, tendemos a olvidar cuán tópicos son los personajes de *Cárcel*.³⁵ A la manera de la comedia romana, el conflicto no es otro que la lucha de poder entre un joven, en este caso Leriano, y su padre, representado aquí por el tiránico rey, a la hora de elegir esposa. San Pedro se limita a debatir, con gran éxito obviamente, los diferentes puntos de vista.³⁶ Como en los ejercicios escolares analizados por Woods, la estructura de poder se altera en el mundo de fantasía del debate.³⁷

La agresividad inherente al debate universitario, con sus interminables batallones de autoridades para imponer la opinión dominante, se halla también presente en las ficciones sentimentales que claramente reflejan el temor de los jóvenes cortesanos hacia el poder de las damas, tratando de controlar todas las formas de lenguaje (véase Gilkison). Como en toda meditación, se realiza un recorrido a través de las existencias de la memoria –los autores del canon universitario se unen a la tradición cortesana– que se compilan en un tratado.³⁸ Tal recorrido les lleva a inventar lo que

³⁴ Véanse Brownlee 1990 and Olga T. Impey.

³⁵ Como indica Roland de Laghben, los personajes “no tienen otra misión que la de exponer un cierto núcleo de pensamientos y su acción en el texto se limita a la que ejercen por medio de sus argumentos: la madrina en *Triste deleytación*; Braçayda y Torrellas en la acción principal de *Grisel y Mirabella*; las madres, en los llantos por sus hijas en esta novela y en *Cárcel de amor*; el cardenal, en *Cárcel de amor*. Son reducidos a una situación y a un enunciado típicos, como si se tratara todavía de personificaciones alegóricas” (1999, 70). Estoy en desacuerdo con el alegorismo; en mi opinión, se trata de personajes tipo, como reconoce la propia Rohland en la siguiente línea al decir “No alcanzaremos a vislumbrar una personalidad (carácter, en el sentido aristotélico) a través de sus discursos, porque éstos no se estructuran a partir de los personajes sino en función del argumento teórico, que consiste en la elaboración ejemplar del pensamiento (véase Waley 1973, 347)” (70).

³⁶ Rohland de Laghben argumenta con pasión que el panorama de los debates es mucho más rico y debería matizarse pormenorizadamente (1999, 69 n9).

³⁷ En el caso menos obvio de *Cárcel de amor* Folger señala que la última carta de Laureola, como heredera al trono, indica que aspira al poder real al asumir la distribución de mercedes después de la muerte de su padre (2006, 633).

³⁸ Como indica Ivy Corfis, la cultura de estos autores es una fusión del canon *auctores* bíblicos y clásicos “with an admixture of stories of Troy and Aeneas and vernacular sources like Dante, Boccaccio, *cancionero* lyric, and chivalric romances” (158). En otras palabras, se trata del programa de estudios salmatino adaptado a los gustos cortesanos. Corfis afirma que “the fact that the texts allude to one another [and] [...] the[ir] familiarity with [...] the classical canon points to a corpus composed by well-read authors” (158).

Weissberger ha calificado “festive elaborations of the woman-on-top topos” (1988-89, 201), crueles burlas de la benéfica influencia femenina.³⁹

El análisis realizado por Valeria Finucci sobre las “facecias” que concluyen el libro segundo de *Il cortegiano* de Castiglione se puede aplicar no sólo a las burlas universitarias, sino también a los relatos sentimentales que nos ocupan.⁴⁰ Apunta Finucci que en las bromas entre dos cortesanos, cuyo blanco es siempre una mujer, la imagen de ésta ya no es el ideal ofrecido como espectáculo, como objeto del deseo masculino, sino que “the gaze that fixes her is no longer one of admiration; the glance that surveys her is more often than not one of violation” (53). En esta burlesca reorientación hacia el espacio marginal del instinto y del vistazo –el paso, por ejemplo, de la “imagen femenil” llevada por Deseo para esclavizar a Leriano al personaje de Laureola, cuyas tribulaciones, si bien no equivalen a una violación, sí llegan a un considerable grado de violencia– los grotescos finales de las ficciones representan las insensatas consecuencias del dominio de las mujeres y el deseo carnal: la muerte de la razón y, como consecuencia, de la masculinidad, al tiempo que reafirman el sentido de grupo.⁴¹ Lo sutil de la burla en una obra como *Cárcel de amor*, tradicionalmente considerada circunspecta defensa de las mujeres, queda en evidencia en la continuación compuesta por Nicolás Núñez. Dada a la imprenta de Fadrique Alemán en 1496 como añadido a la ya entonces famosa obra de San Pedro, hace patente la perspectiva de un lectorado muy diferente que ya no forma parte del grupo original de bromistas cortesanos.⁴² Núñez malinterpreta el humor paródico de *Cárcel* e incómodo con la superioridad racional de Laureola y la debilidad feminizada de Leriano, acaba restaurando la estructura de poder que el mundo marginal de la ficción había alterado.⁴³

Las ficciones sentimentales isabelinas nacen, igual que el *Libro del Arcipreste* y las burlas académicas, como parodia de la terapia contemplativa al desviar la *intentio* retórica de las imágenes apartándolas de los discursos académicos del *integumentum*

³⁹ Weissberger limita este análisis a *Grisel y Mirabella* y *Triunfo de amor*. En esta misma línea, véase Rohland de Langbehn 1997. Como trato de demostrar, es aplicable también a las ficciones de San Pedro.

⁴⁰ Weissberger analiza de este modo la *repetitio* de Lucena en *Isabel Rules*.

⁴¹ Finucci explica el proceso: “Everyone in the group feels the homosocial pleasure of being an integral part of a community that knows itself and likes what it knows, so much so that as a group it can laugh at its members’ idiosyncrasies during their official social gathering. This also explains the reason that the preferred form of laughter does not come from obscenities but from double entendres, puns, or slight changes in word position or meaning; in short, from jokes using techniques that the members of the group understand because they share a common vocabulary, common education, and common status” (56).

⁴² Sobre Nicolás Núñez véase Whinnom 1973 y 1979.

⁴³ Aunque no comparto la interpretación de Folger acerca de *Cárcel de amor* como sublimación de la destructiva pasión erótica en fuerza ennoblecedora (2002, 215-27), su análisis de la continuación de Núñez como “male fantasy” es acertadísimo (2006). Según Folger, Núñez “perceived the threat San Pedro’s *Cárcel* presents to accepted sexual identities and gender roles,” es decir, malinterpreta la parodia. Por eso, “in a subtle interpretation of *Cárcel* he alters Laureola’s dangerous invulnerability to passionate love and Leriano’s abject status as a lover” (2006, 625).

y la sátira y trastocándolas en la caótica temporalidad y la carnalidad de los márgenes. Su desmedido éxito, que tanto sorprendió a autores como San Pedro, y su posterior difusión por la imprenta, ampliaron el público, cambiando la comprensión de unas obras que se inician como puro pasatiempo en un contexto cortesano y letrado muy determinado.⁴⁴

El novelar desinteresado propio de la glosa ornamental cuatrocentista no desaparece, pues, a finales de siglo como sugiere Weiss (1990, 112), sino que acaba por ocupar el centro. Más importante aún, al rechazar la terapia contemplativa, al alterar la retórica del margen eliminando los discursos de la moralización y la alegoría, y al destruir la simbiosis que revelaba la coherente visión contemplativa, los relatos sentimentales descubren su naturaleza novedoso-novelesca. Así pues, dentro de la discontinuidad propia del género, se pueden ya identificar las características comunes que Brownlee enumera: su otredad como discurso en oposición, como género no-canónico por excelencia; el fracaso de sus personajes a conformarse a paradigmas míticos; el énfasis en la frágil interioridad de la psique (2003, 240-41).⁴⁵ De ahí la dificultad de establecer una definición de la ficción sentimental más allá de su otredad paródica, sus enloquecidos protagonistas, su interés en ese mundo de las pasiones que Menéndez Pelayo llamó sentimental, en la temporalidad que resiste la conversión alegórica.

La ficción sentimental alcanza su punto culminante en el momento cuando se está cuarteando la tradicional interacción medieval entre imagen y palabra. Pintura y literatura inician ahora un camino divergente. En la primera, la técnica de la perspectiva acabará por eliminar la temporalidad del sujeto controlando tíranicamente la mirada, que queda reducida a un punto único (Camille 1996; Bryson); en la ficción, el margen, como emplazamiento del vistazo, de la ojeada, de la *fabula*, pasa ahora a ocupar una posición central desbancado a la alegoría.⁴⁶

El carácter novedoso-novelístico, la *novelness*, de las ficciones sentimentales isabelinas radica en el diálogismo entre los discursos que articulan la retórica del centro (la lógica de la visión alegórica) y la del margen (la temporalidad de la risa, el campo de los deseos); radica en su hibridismo paródico, en su intertextualidad y

⁴⁴ La peliaguda cuestión de la recepción femenina queda fuera del ámbito de este trabajo. Se puede apuntar, sin embargo, que estas obras proporcionaron a las damas “the opportunity to read as a woman” (Weissberger 1992, 322). La clave de esa oportunidad ha de investigarse a través de la lectura pública de tales relatos. En una reseña de *Considering Doris Day*, Nellie McKay presenta a la actriz como modelo para la generación de mujeres anterior al movimiento feminista de los años sesenta. McKay cita el artículo “Actor as Signifier” de Mandy Merck para explicar la manera en que Doris Day subvierte el papel femenino tradicional que le encomendaban los conservadores guionistas de sus películas: “Consistent dialogue takes on different meanings depending not only on how it is said but also on who is saying it” (50). Una aproximación semejante se encuentra en el análisis de Lisa Perfetti de la mujer de Bath.

⁴⁵ Un fascinante estudio de Folger de próxima aparición, *Escape from the Prison of Love: Caloric Identities and Writing Subjects in Fifteenth-Century Spain*, explora la subjetividad pre-moderna en el género sentimental.

⁴⁶ En este sentido, las pinturas del Bosco se hallan más cerca de la ficción sentimental.

autorreferencialidad que evolucionan de la milenaria práctica meditativa y confesional. La meditación, como disciplina de control, congela la permanente movilidad del alma en un proceso hermenéutico de verbalización por medio del cual se sacrifica el yo con el violento recurso a la alegoría, o en terminología de Bakhtin, con el recurso al cronotopo vertical ejemplificado en la comedia dantesca.

Aquí he tratado de apuntar cómo a manera de monos marginales, los autores de las ficciones sentimentales isabelinas resisten la violencia alegórica al desviar la *intentio* transmutando los discursos académicos de la sátira y el integumento en burla –travistiendo el movimiento de *caritas* en *cupiditas*– acogiendo así la existencia real y usurpando el centro.

Obras citadas

- Agnew, Michael. "The 'Comedieta' of the Satira: Dom Pedro de Portugal's Monkeys in the Margins." *Modern Languages Notes* 118.2 (2003): 298-317.
- Bakhtin, Mikhail. Ed. Michael Holquist. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bosch, Lynette M. F. *Art, Liturgy, and Legend in Renaissance Toledo*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000.
- Brownlee, Marina S. "Genre, History, and the *Novela sentimental*." *La corónica* 31.2 (2003): 239-44.
- . *The Severed Word: Ovid's "Heroides" and the "Novela Sentimental"*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Bryson, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. London: The Macmillan Press, 1983.
- Burke, James. "El libro de buen amor and the Medieval Meditative Sermon Tradition." *La Corónica* 9.2 (1981): 122-27.
- Bynum, Caroline Walker. "Wonder." *American Historical Review* 102.1 (1997): 1-17.
- Camille, Michael. *Gothic Art: Glorious Visions*. New York: Harry N. Abrams, 1996.
- . *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books, 1992.
- Carruthers, Mary. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Cátedra, Pedro M. *Amor y pedagogía en la Edad Media. (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Cátedra, Pedro M., et al. *Tratados de amor en el entorno de Celestina (Siglos XV-XVI)*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- Colomer Amat, Emilia. "Libros de horas impresos en España en el primer tercio del siglo XVI." *Locus amoenus* 4 (1998-99): 127-35.
- Copeland, Rita. *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages: Academic Traditions and Vernacular Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Corfis, Ivy A. "Sentimental Lore and Irony in the Fifteenth-century Romances and *Celestina*." Eds. Joseph J. Gwara & E. Michael Gerli. *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*. London: Tamesis, 1997. 153-71.
- Cortijo Ocaña, Antonio, ed. "Critical Cluster on the Sentimental Romance." *La corónica* 29.1 (2000). Ver *Forum*.
- . *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: Género literario y contexto social*. London and Rochester, NY: Tamesis, 2001.
- . "De amicitia, amore et rationis discretione. Breves notas a propósito de Boncompagno da Signa y el *Siervo libre de amor*." *Revista de Poética Medieval* 16 (2006): 23-52.

- . "El *Siervo libre de amor* y Petrarca. A propósito del motivo de la nave." *Revista de Poética Medieval* 18 (2007): 133-54.
- Costley, Clare L. "David, Bathsheba, and the Penitential Psalms." *Renaissance Quarterly* 57.4 (2004): 1235-77.
- Dagenais, John. "Juan Rodríguez del Padrón's Translation of the Latin *Bursarii*. New Light on the Meaning of 'Tra(c)tado.'" *Journal of Hispanic Philology* 10.2 (1986): 117-39.
- Damiani, Bruno. "The Didactic Intention of the *Cárcel de amor*." *Hispanófila* 56 (1976): 29-43.
- Deyermond, Alan D. "La ficción sentimental: Origen, desarrollo y pervivencia." Diego de San Pedro. Ed. Carmen Parrilla. *Cárcel de amor con la continuación de Nicolás Núñez*. Barcelona: Crítica, 1995. ix-xxxiii.
- . "On the Frontier of the Sentimental Romance: The Dream-Allegories of James I and Santillana." *La corónica* 29.1 (2000): 89-112.
- . "Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*." Ed. G. B. Gybbon-Monypenny. *'Libro de buen amor' Studies*. London: Tamesis Books, 1979. 53-78.
- Dolz i Ferrer, Enric. "El simbolismo de los colores y la estructura del *Siervo libre de amor*." *La corónica* 35.1 (2006): 109-36.
- . "*Siervo libre de amor*: entre la alegoría y la anagogía." Eds. Andrew Beresford & Alan D. Deyermond. "*Quien hubiese tal ventura*": *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997. 247-57.
- Domínguez, Frank A. "Monkey Business in *Carajicomedia*: The Parody of Fray Ambrosio Montesino as 'Fray Bugeo'." *eHumanista* 7 (2006): 1-27.
- Dudley, Edward. "The Inquisition of Love: *Tratado* as Fictional Genre." *Mediaevalia* 5 (1979): 233-43.
- Egido, Aurora. "De ludo vitando. Gallos aúlicos en la universidad de Salamanca." *El Crotalón. Anuario de Filología Española* 1 (1984): 609-48.
- Fernández de Córdova Miralles, Álvaro. *La corte de Isabel I: Ritos y ceremonias de una reina (1474-1504)*. Madrid: Dykinson, 2002.
- Fernández de Madrigal, Alfonso de. Ed. Pedro M. Cátedra. *Del Tostado sobre el amor*. Barcelona: Stelle dell'Orsa, 1985.
- Finucci, Valeria. "Jokes on Women: Triangular Pleasures in Castiglione and Freud." *Exemplaria* 4.1 (1992): 51-77.
- Folger, Robert. *Escape from the Prison of Love: Caloric Identities and Writing Subjects in Fifteenth-Century Spain*. Chapel Hill: University of North Carolina Press. En prensa.
- . "*Cárceles de amor*: 'Gender Trouble' and Male Fantasies in 15th-Century Castile." *Bulletin of Spanish Studies* 83.5 (2006): 617-35.
- . *Images in Mind. Lovesickness, Spanish Sentimental Fiction and Don Quijote*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002.
- Foster, Michael. "06.05.05, Borch, ed., Text and Voice (Michael Foster)." *The*

- Medieval Review*. Ann Arbor, Michigan: Scholarly Publishing Office, University of Michigan Library, 2005.
- Forum "The Genre of the 'Sentimental Romance'": Responses to Regula Rohland de Langbehn, 'Una lanza por el género sentimental... ¿ficción o novela?' *La corónica* 31.2 (2003): 239-319. Ver Cortijo 2000.
- Freccero, John, and Rachel Jacoff. *Dante. The Poetics of Conversion*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986.
- Francomano, Emily C. *Wisdom and Her Lovers in Medieval and Early Modern Spain*. New York: Palgrave MacMillan, 2008.
- Gerli, E. Michael. "The Old French Source of *Siervo libre de amor*." Eds. Joseph J. Gwara & E. Michael Gerli. *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550). Redefining a Genre*. London: Tamesis, 1997. 3-19.
- . "On the Edge: Envisioning the *Libro de buen amor* in the *Cancionero de Palacio*." *eHumanista* 1 (2001): 1-11.
- Gilkinson, Jean. "Language and Gender in Diego de San Pedro's *Cárcel de amor*." *Journal of Hispanic Research* 3 (1994-95): 113-24.
- Greenia, George D. "The Bigger the Book: On Oversize Medieval Manuscripts." *Révue Belge de Philologie et d'Histoire* 83 (2005): 723-45.
- Haywood, Louise M., & Louise O. Vasvári, eds. *A Companion to the Libro de buen amor*. Rochester, NY: Tamesis, 2004.
- Impey, Olga T. "Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: Two Castilian Translations of the *Heroides* and the Beginnings of the Spanish Sentimental Prose." *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980): 283-97.
- Janson, H. W. *Apes and Ape-lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: University of London Press, 1952.
- Karras, Ruth Mazo. *From Boys to Me: Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- Krause, Anna. "El *tractado* novelístico de Diego de San Pedro." *Bulletin Hispanique* 54 (1952): 245-75.
- Lacarra Lanz, Eukene. "Siervo libre de amor, ¿autobiografía espiritual?" *La corónica* 29.1 (2000): 147-70.
- Lappin, Anthony John. "Book review of Lynette Bosch's *Art, Liturgy, and Legend in Renaissance Toledo*." *Bulletin of Hispanic Studies* 83.1 (2006): 116-17.
- Lawrance, J. N. H. "The Audience of the *Libro de buen amor*." *Comparative Literature* 36 (1984): 220-37.
- . "Nueva Luz sobre la biblioteca del conde de Haro: inventario de 1455." *El Crotalón: Anuario de Filología Española* 1 (1984): 1073-82.
- Lida de Malkiel, Rosa. *Juan de Mena: poeta del prerrenacimiento español*. México: Colegio de México, 1984.
- López de Mendoza, Íñigo (Marqués de Santillana). Eds. Ángel Gómez Moreno & Maximilian P. A. M. Kerkhof. *Obras completas*. Barcelona: Planeta, 1988.
- McKay, Nellie. "Book Review of *Considering Doris Day*." *New York Times Book Review*. June 3, 2007: 50.

- Madroñal, Abraham. *“De grado y de gracias”*: *Vejámenes universitarios de los siglos de oro*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Miguel-Prendes, Sol. “Reimagining Diego de San Pedro’s Readers at Work: *Cárcel de amor*.” *La corónica* 32.2 (2004): 7-44.
- . “Chivalric Identity in Enrique de Villena’s *Arte cisoria*.” *La corónica* 32.1 (2003): 307-42.
- . *El espejo y el piélagos: La “Eneida” castellana de Enrique de Villena*. Kassel: Reichenberger, 1998.
- . “Translation, Authority, and Authorship in the Works of Enrique de Villena and Juan de Mena: The Vernacular Author in Fifteenth-Century Castile.” *Allegorica* 6 (1996): 17-33.
- Minnis, A. J. *Magister amoris: The Roman de la Rose and Vernacular Hermeneutics*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Mortensen, Lars Boje. “The Rhetoric of the Latin Page: Authority, Persuasion and Latinity in Medieval and Renaissance Historiography.” Ed. Marianne Borch. *Text and Voice: The Rhetoric of Authority in the Middle Ages*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2004.
- Perfetti, Lisa Renée. *Women & Laughter in Medieval Comic Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- Planas Badenas, Josefina. “Lecturas pías de los reyes: el libro de uso devocional durante los siglos del gótico.” Ed. Isidro Gonzalo Bango Treviso. *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*. León: Junta de Castilla y León, 2000. I, 461-73.
- Robertson, D. W. “The Doctrine of Charity in Medieval Literary Gardens: A Topical Approach Through Symbolism and Allegory.” *Speculum* 26 (1951): 24-29.
- . *A Preface to Chaucer. Studies in Medieval Perspectives*. Princeton: Princeton University Press, 1962.
- Rodríguez del Padrón, Juan. Ed. Antonio Prieto. *Siervo libre de amor*. Madrid: Castalia, 1980.
- Roffé, Mercedes. *La cuestión del género en Grisel y Mirabella*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1996.
- Rohland de Langbehn, Regula. “Un mundo al revés: la mujer en las obras de ficción de Juan de Flores.” Eds. Joseph Gwara & E. Michael Gerli. *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*. London: Tamesis, 1997. 125-43.
- . *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*. London: Department of Hispanic Studies; Queen Mary and Westfield College, 1999.
- Saenger, Paul. “Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages.” Ed. Roger Chartier. *The Culture of Print: Power and Uses of Print in Early Modern Europe*. Princeton: Princeton University Press, 1989. 143-73.
- Sanmartín Bastida, Rebeca. “El *Corbacho* o el arte de la representación del Bajomedieval.” *eHumanista* 3 (2003): 19-29.

- Severin, Dorothy S. *Del manuscrito a la imprenta en la época de Isabel la Católica*. Kassel: Edition Reichenberger, 2004.
- . *Religious Parody and the Spanish Sentimental Novel*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2005.
- Smith, Kathryn A. *Art, Identity and Devotion in Fourteenth-Century England: Three Women and Their Books of Hours*. Toronto: British Library and University of Toronto Press, 2004.
- Della Terza, Dante. "Dante e la virtualità della trama: gli inizi della 'favola' nella 'Commedia'." *Dante 2* (2005): 33-46.
- Teskey, Gordon. *Allegory and Violence*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.
- Vasvári, Louise O. "The Novelness of the *Libro de buen amor*." Eds. Louise M. Haywood & Louise O. Vasvári. *A Companion to the Libro de buen amor*. Rochester, NY: Tamesis, 2004.
- Von Richthofen, Erich. "Petrarca, Dante y Andreas Capellanus: fuentes inadvertidas de *La Cárcel de amor*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 1* (1976): 30-38.
- Walsh, John K. *El coloquio de la memoria, la voluntad y el entendimiento y otras manifestaciones del tema en la literatura española*. New York: Lorenzo Clemente, 1986.
- Weiss, Julian. "Alvaro de Luna, Juan de Mena and the Power of Courtly Love." *Modern Language Notes 106* (1991): 241-56.
- . "Las 'fermosas e peregrinas ystorias': sobre la glosa ornamental cuatrocentista." *Revista de Literatura Medieval 2* (1990): 103-12.
- . *The Poet's Art: Literary Theory in Castile c. 1440-60*. Oxford: The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 1990.
- . "¿Qué demandamos de las mujeres?: Forming the Debate about Women in Late Medieval Spain (with a Baroque Response)." Eds. Thelma S. Fenster & Claire A. Lees. *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*. New York: Palgrave, 2002. 237-81.
- Weissberger, Barbara F. "The Gendered Taxonomy of Spanish Romance." *La corónica 29.1* (2000): 205-29.
- . *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- . "The Politics of *Cárcel de amor*." *Revista de Estudios Hispánicos 26* (1992): 307-26.
- . "Role-Reversal and Festivity in the Romances of Juan de Flores." *Journal of Hispanic Philology 13* (1988-89): 197-213.
- Whinnom, Keith. "Autor and Tratado in the Fifteenth Century: Semantic Latinism or Etymological Trap?" *Bulletin of Hispanic Studies 59* (1982): 211-18.
- , tr. and intr. Diego de San Pedro. *Prison of Love (1492) together with the continuation by Nicolás Núñez (1496)*. Edinburg: Edinburg University Press, 1979. xxx-xxxii.

- . "Nicolás Núñez's Continuation of *Cárcel de amor* (Burgos, 1496)." Ed. R. O. Jones. *Studies on Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*. London: Tamesis, 1973. 357-66.
- Wieck, Roger S. *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art*. New York: George Braziller and Pierpont Morgan Library, 1997.
- Woods, Marjorie Curry. "Rape and the Pedagogical Rhetoric of Sexual Violence." Ed. Rita Copeland. *Criticism and Dissent in the Middle Ages*. Cambridge, England, New York: Cambridge University Press, 1996. 56-86.