

# **ACTAS DEL I CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985**

*Edición a cargo de  
Vicente Beltrán*

**PPU  
1988**

*Portada:* Motivo inspirado en la *matière de Bretagne*. Detalle de una columna procedente de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Comienzos del s. XII. Dibujo: S. Moralejo.

Primera edición, 1988

No podrá reproducirse total o parcialmente el contenido de esta obra, sin la autorización escrita de PPU.

© Vicente Beltrán

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.

Marqués de Campo Sagrado, 16

08015 Barcelona

I.S.B.N.: 84-7665-251-8

D.L.: B-14206-88

Imprime: Limpergraf, S.A. Calle del Río, 17 Nave 3. Ripollet (Barcelona)

## Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental

M. E. Lacarra

Los estudios de los últimos años sobre la ficción sentimental han ampliado, casi duplicado, el número de obras que se adscriben al género, hasta llegar a la veintena que Keith Winnom incluye en su valiosa bibliografía.<sup>1</sup> Si antes, con apenas una docena, era difícil establecer los parámetros del género y sus elementos estructurales esenciales,<sup>2</sup> la situación actual se torna más compleja y urge un estudio en profundidad de cuáles son sus elementos constitutivos.<sup>3</sup> Pese a las dificultades, la mayor parte de los estudiosos parecen considerar como constantes algunas características. Entre ellas A. D. Deyermund cita la tendencia al autobiografismo y el interés del análisis psicológico de los personajes sobre la acción externa.<sup>4</sup> Dado que las fuentes reconocidas para ambas son las mismas –la literatura italiana, sobre todo la *Fiammetta* de Boccaccio, las *Heroidas* de Ovidio y la poesía amorosa del Cancionero<sup>5</sup>– parece asumirse que las dos características son mutuamente interdependientes, razón por la cual en esta comunicación intentaré hacer una breve exposición de la interrelación entre ellas en varias obras de la ficción sentimental.

Si comenzamos por el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, obra unánimemente considerada como la primera del género, observaremos que el carácter autobiográfico está subrayado no sólo por la identificación que Rodríguez del Padrón hace de sí mismo con el yo narrativo del «auctor», sino también por la presentación de su obra como historia verdadera. Por otra parte, al incluirla como ejemplificación de su tratado, incita al lector a tomarla como «exemplum», convirtiendo de inmediato la experiencia personal en literatura ejemplar.<sup>6</sup> *Siervo libre de*

*amor* tiene la forma de una epístola escrita al juez de Mondoñedo, Gonzalo de Medina, en respuesta a su ruego de que le escriba sobre su caso amoroso.<sup>7</sup> Rodríguez del Padrón acepta relatarle «la muy agria relación del caso... (que) por escripturas demandas saber»,<sup>8</sup> si bien le anuncia que lo hará al estilo de los antiguos con objeto de hacer más agradable la lección moral que de su caso debe extraerse. La intención de esta lección está explícitamente subrayada: «la cual si requieres de sano entender, armas te dizen contra el amor» (156). Siguiendo la tradición medieval del uso didáctico de la alegoría, Rodríguez del Padrón escribe una autobiografía o pseudoautobiografía alegórico-didáctica<sup>9</sup> con la que inicia en castellano el género narrativo amoroso en primera persona,<sup>10</sup> a partir de una experiencia personal concreta de carácter verdadera o pretendidamente autobiográfico.<sup>11</sup>

Siguiendo la idea propuesta de tratado Rodríguez del Padrón divide su vida amorosa en tres tiempos: el de amar y ser amado, el de amar y no ser amado y el de no amar ni ser amado. Es desde la perspectiva de este tercer tiempo desde la cual Rodríguez del Padrón relata su caso, por lo que toda la narración está escrita como memoria de los dos primeros tiempos, a los que dedica mayor extensión, describiéndolos alegóricamente y utilizando el tiempo verbal en el pasado.<sup>12</sup> Durante su paso por el segundo tiempo, el narrador camina por la vía de la desesperación y desea la muerte como la única prueba de su lealtad a la amada. Sus reflexiones sobre el suicidio como salida honorable traen a su memoria el caso de Ardanlier como modelo posible a imitar. Su larga reflexión, explicitada en el relato en tercera persona de la «Estoria de dos amadores», está a punto de llevarle a decidir el suicidio, pese a que, como ya se advertía a sí mismo antes de iniciarla, la diferencia fundamental entre su caso y el de Ardanlier, resta fuerza al modelo, puesto que mientras el hijo del rey Creos es correspondido él ha sido rechazado. La «Estoria» termina en un tono autolaudatorio que haría suponer su decisión de quitarse la vida al considerarse digno sucesor de Ardanlier y emulador de Macías. El contraste entre este final y las palabras con las que pone fin a su reflexión denotan el rechazo de su identificación con Ardanlier, y, por tanto, también con Macías:

«Complida la fabla que pasado entre mi avía, con furia de amor enderaçada a las cosas mudas, desperté como de un grave sueño a grand priesa diziendo: 'Buelta, buelta, mi esquyvo pensar, de la deçiente via de perdiçión... e prende la muy agra senda... qu[e]l entendimiento nos enseña va quando partió airado de mí» (202-203)

Al lector no pueden sorprenderle estas palabras con las que el «auctor» rechaza la validez de «exemplum» positivo de la «Estoria», cuyo carácter deliberativo y contraejemplar en el texto es, por otra parte, de uso frecuente en la literatura

didáctica medieval.<sup>13</sup> Señalan además el inicio de la tercera vía en la que el «auctor» se encuentra en el presente.<sup>14</sup>

Ningún documento fehaciente externo a la obra indica de una manera u otra que el caso fuera en realidad autobiográfico, pese a que el efecto autobiográfico se mantiene hasta el extremo de haber motivado a algunos críticos a investigar la identidad de la dama. Por otra parte, «el caso» está presentado de manera tan trilladamente literaria que el hecho de su posible historicidad carece de importancia real. Lo que parece más importante es que por primera vez las experiencias o pseudoexperiencias personales amorosas se consideren materia para la narrativa en la literatura castellana.

Nada hay de concreto e individualizador en el análisis psicológico del personaje «auctor»-narrador-amador, el cual sigue las ya manidas convenciones del comportamiento del cortesano enamorado rechazado por su dama. Este análisis se articula en la alegoría de la alienación amorosa que enfrenta voluntad y razón y se limita a la ya para el siglo XV conocida idea de la pérdida de libertad y autocontrol que esta alienación produce en el enamorado y que le reduce a la posición de cautivo o siervo. Dudo que si el juez de Mondoñedo quería en efecto enterarse del «caso», la información ofrecida por Rodríguez del Padrón aclarará sus dudas. Lo que consigue con su relato es, en todo caso, una apología de su virtud por haber encontrado y haberse mantenido en esa tercera vía «por la cual siguen muy pocos, por ser la más ligera de fallir y más grave de seguir» (154).

Ninguno de los continuadores de Rodríguez del Padrón utilizan la pseudoautobiografía en la manera alegórico-didáctica por él empleada. Sólo algunos de los primeros autores utilizan el desdoblamiento del enamorado o de la amada en sus distintas facultades y virtudes personalizándolas y haciéndolas interlocutoras y consejeras activas en pro o en contra de los deseos del enamorado. Así vemos como en *Sátira de felice e infelice vida* el narrador en primera persona se ve amonestado por su Discreción, o el Enamorado de *Triste deleytación* observa la pelea entre Razón y Voluntad. En *Cárcel de Amor* la alegoría se limita a la explicación de la cárcel misma, no a la vida de Leriano y en *Triste deleytación* sólo aparece en la última parte escrita en verso.

No es posible en esta breve comunicación mencionar todas las obras incluidas en el género.<sup>15</sup> Sin embargo, se puede observar en ellas el predominio de la narración en primera persona, así como la identificación de autor externo y «auctor» o narrador y su aseveración de que la historia narrada es verdadera. Sorprende, por otra parte, que en un número muy alto el yo narrativo no coincida con el del enamorado, no pudiéndose por tanto hablar de la tendencia del género hacia la autobiografía. Un autor que insiste en esta idea de la historicidad del relato, pese a no arrogarse a sí mismo el protagonismo amoroso es Diego de San Pedro. En el *Arnalte y Lucenda* San Pedro se introduce como personaje «auctor»-

narrador en primera persona en el marco del relato y se presenta como silencioso interlocutor en segunda persona de la historia amorosa que escucha de la boca del mismo Arnalte, quien sin la intervención del autor, que se limita a escuchar primero y a transcribir lo oído después, se convierte en biógrafo de su propia historia. La veracidad de ésta depende de su credibilidad, puesto que el autor no ha sido testigo de los hechos que transcribe. No obstante, la apariencia de veracidad nos la da el autor como testigo que es del estado actual de Arnalte y ejecutor de sus deseos al dar su historia a conocer.<sup>16</sup> En *Cárcel de Amor* el autor-narrador en primera persona tiene un papel directo sobre los hechos al ser testigo ocular e intérprete de ellos, partícipe en la acción, e incluso activo mediador y consejero del amador hasta el momento de su muerte.<sup>17</sup>

Diego de San Pedro analiza con más detalle la psicología de los personajes y sus cambios emocionales. Sin embargo, no es en la caracterización emocional de los protagonistas en la que San Pedro es original. Frente a los personajes masculinos, Arnalte y Leriano, que representan las figuras literarias del enamorado rechazado (si bien Arnalte tiene muchos rasgos ovidianos, no por ello es menos literario), con sus previsibles cambios y alteraciones psicológicas, y a los personajes femeninos de Lucenda y Laureola, que representan dos versiones también de la dama casta que rechaza, son Belisa y el autor de *Cárcel* quienes tienen un papel más individualizado debido al análisis de la motivación psicológica concreta de sus actos. Curiosamente ambos actúan como mediadores. Belisa ayuda a Arnalte impulsada por una mezcla de amor fraterno y de interés personal, ante el miedo de que la alienación amorosa impida a su hermano cumplir con sus deberes de tutor, como son mantener la hacienda y el estado y casarla. El autor en *Cárcel* es impelido a la acción primero por su honor caballeresco que le obliga a ayudar a las personas en apuros que encuentra en su camino, como si fuera un caballero andante, y después como el embajador y mediador perfecto para quien el éxito de la empresa mide la calidad de su servicio. La progresiva identificación del autor con su señor y los cambios emocionales que en él se operan a medida que avanza la obra se manifiestan en un análisis continuado y contrastivo de la situación, en una creciente participación en la acción y finalmente en la constatación de su fracaso como mediador. Es en el momento en que su servicio no tiene razón de ser, pues ha fracasado rotundamente y su presencia ante Laureola llega a hacerse sospechosa y su mediación más peligrosa para ella que beneficiosa para Leriano, cuando quizás dejándose llevar por el pesimismo de su propia situación aconseja la muerte a su señor.<sup>18</sup> Así parece interpretarlo Nicolás Núñez en la continuación de la obra.<sup>19</sup>

Es interesante que San Pedro profundice en la psicología del autor. Quizás se deba a que su papel de mediador al servicio de Leriano podía serle relativamente cercano al que desempeña en su vida real, como criado de Juan Tellez-Girón,

conde de Urueña. En todo caso el desarrollo y caracterización psicológica del personaje mediador es uno de los elementos mejor trabajados en *Cárcel*.

El anónimo autor de *Triste deleytación* no es testigo ocular de los hechos que relata, ni escribe en primera persona, pues, salvo en la primera y confusa iniciación de su relato cuenta la historia en la tercera.<sup>20</sup> No obstante, como otros autores del género, pretende que se trata de una historia verdadera, lo cual demuestra dejándola inacabada por no haberse cumplido su fin en la realidad. Sus intentos de análisis psicológico de los personajes no van más allá de la convención literaria, bien sea cortesana u ovidiana. Los cambios emocionales de la doncella que le llevan a buscar el consejo de la Madrina permiten al autor traer a colación una serie de temas frecuentes en el género, como son el debate sobre la naturaleza del hombre y de la mujer, pero no llegan a ahondar en su psicología.<sup>21</sup> Por ello no se da una verdadera caracterización individual psicológica ni de ella, ni de los demás personajes, que resultan genéricos en su sentir. Lo mismo ocurre con la mayor parte de los personajes de este género literario. Hay poco de específico en la psicología del «autor» de *Sátira* que lo diferencie fundamentalmente de Leriano, o del «auctor» de *Siervo*, o incluso del Enamorado de *Triste deleytación*, más afín éste a Arnalte, salvo lo anecdótico.<sup>22</sup>

Quizás esta ausencia de análisis psicológico individualizador de los enamorados, y por tanto el recurso a su descripción en términos literarios ya conocidos, es lo que motiva a ciertos autores a la temprana diversificación del género hacia temas que tienen poco que ver con la autobiografía amorosa en sentido estricto. Pronto aparecen obras en donde hay dos parejas de enamorados cuya manera de enfocar el amor sirve de contraste y apunta a la más o menos velada parodia de la psicología amorosa.<sup>23</sup> Además, el tema del antagonismo de los intereses de los hombres y de las mujeres en el amor y el debate consiguiente se hace más explícito. En las últimas obras del género las disquisiciones sobre la naturaleza misma del amor cobran gran importancia.<sup>24</sup>

El tema del antagonismo entre los sexos se da ya en ciernes en *Sátira*, cuando a las increpaciones del «autor» sobre la crueldad y culpabilidad de la dama responden en su defensa las virtudes y en especial Piedad. También San Pedro alude en sus obras a la enemistad que se produce entre amador y amada como algo ineludible en la relación amorosa. Por otro lado, la defensa que Leriano hace de las mujeres en el lecho de muerte es parte implícita del debate, aunque éste como tal no forme parte de la acción de ninguna de sus obras.

El autor de *Triste deleytación*, desarrolla este tema en los diálogos entre la Doncella y la Madrina, con elementos importantes que luego ampliará Juan Flores en su *Grisel y Mirabella* en el debate entre Braçayda y Torrellas.<sup>25</sup> Además, ese anónimo autor al presentarnos dos historias amorosas entrelazadas resta también importancia a la única pareja de amadores a la que estábamos acostumbrados y

contrasta irónicamente las dos tradiciones literarias de amor, la cortesana y la ovidiana, de forma que posteriormente será ampliada también por Flores.

Quizás sea de Juan de Flores el autor más interesante para analizar las crecientes posibilidades temáticas y estructurales del género que lo apartan del autobiografismo inicial. Si nos fijamos en sus tres obras, observaremos que experimenta con las varias posibilidades que el género le ofrece para de paso ironizarlas y, hasta me atrevería a decir, parodiarlas. En *Triunfo de Amor* el «auctor», identificado con Flores, se nos presenta como hiciera Diego de San Pedro en *Arnalte*, como un cortesano que por complacer a las damas de la corte escribe una narración «verdadera» sobre el dios Amor. La diferencia y la ironía es que la historia no le sale al encuentro ya acabada, como tan oportunamente le ocurre a San Pedro en su obra, sino que debe ir a buscarla allende los mares. Tampoco tiene la suerte de poder participar e influir en su desarrollo como el «autor» de *Cárcel*, sino que como un trotero debe molestarse en observar y anotar con gran detalle y sin dar abasto en su tarea, todo cuanto ocurre. Con frecuencia nos comunica sus dificultades y nos informa que muchas cosas no pudo escribir por «floxura» o por «poco saber».<sup>26</sup> La obra no es una autobiografía, ni siquiera una biografía, sino que es una parte desconocida de la biografía de Amor que el «auctor» tuvo la suerte de presenciar. ¿Al «biografiar» no a enamorados sino al mismo Amor parodia quizás esta literatura? Tanto el dios Amor como los famosos amantes de la antigüedad se nos presentan desmitificados, dejándose llevar por sentimientos de miedo y venganza y finalmente la saturación amorosa produce el descontento en el paraíso de amor.

Por otra parte, el tema del antagonismo entre los sexos latente en toda la obra es el que la cierra con la nueva ley de amor que da poder a los hombres de dominar a las mujeres desde el principio, pues ellas serán las que deban conquistarlos. Flores, en una brillante exposición ironiza este deseo tan codiciado por los hombres que no soluciona nada. Se cambia la ley para que todo siga igual, pues la enemistad entre los sexos ¿en qué radica?

Este punto último está desarrollado en la narrativa de *Grimalte y Gradissa*, donde la persecución amorosa por parte de la mujer no garantiza la armonía entre los sexos.<sup>27</sup> En esta obra, además, Flores arremete contra la para él al parecer falsa psicología amorosa del género desenmascarándola y parodiándola, así como contra la pretensión de autobiografía amorosa. Sobre este segundo punto Flores no hace concesiones. Disfrazándose de Grimalte dice que resumirá la obra de Fiometa para aquellos que no la hayan leído. Así transformando en personaje literario a la vez que transforma a Fiometa en personaje real y convirtiéndonos a los lectores en personajes de ambos mundos comienza la obra sin más explicaciones. Esta pretensión autobiográfica no responde como ocurría en el caso de Rodríguez del Padrón a la petición de una persona real, a un Gonzalo de Medina que ruega le relate su

caso, ni tampoco sirve para guardar para la posteridad la historia verdadera como se pretende en otras obras. Se debe a la expresa petición de Gradissa, personaje simultáneamente real y literario, promotor de la acción y lector de la misma. Gradissa quiere leer la continuación de la vida de Fiometa y decidir su conducta de acuerdo con ella. Como ocurría en *Triunfo*, pero de manera más dramática, el autor se ve obligado a buscar y vivir la historia que debe narrar, a modificar el final y a ofrecerla como servicio a la que con toda seguridad le rechazará dada la imposibilidad de la empresa.

Por otra parte, la psicología femenina y el amor idealizado de los amadores a la que ya nos tenían acostumbrados los autores del género sentimental castellano brilla por su ausencia. En las dos mujeres no hay amor idealizado y su consiguiente rechazo en aras de la verdadera honestidad femenina. Fiometa se mueve por un deseo carnal y adúltero que le lleva la búsqueda de Pánfilo por todo el mundo. Gradissa no rechaza a Grimalte por convicción, por vergüenza o por mantener la honra, sino por miedo a ser engañada como Fiometa. Gradissa desconfía en la existencia del amor idealizado que Grimalte le propone y que ella sabe o intuye que no es más que un disfraz del deseo carnal.

La dependencia de la historia burguesa de amor claramente físico de Fiometa y Pánfilo para la consecución de la historia de amor pretendidamente cortesana e idealizada de Grimalte y Gradissa ridiculiza a esta última al equipararlas. Gradissa se siente indentificada con Fiometa y por ello no quiere correr la misma suerte, pues no cree en las justificaciones y aun disfraces cortesanos de Grimalte, que para ella no se diferenciarán del amor de Pánfilo. Grimalte, a su vez, primero se identifica con el amor de nuevo tipo de Fiometa, y después, frustrados sus servicios, imposibilitado incluso de cumplir como caballero en el reto contra Pánfilo, se identifica con éste en la retirada del mundo al exilio de los salvajes. Muy lejos están ya la manera del sentir y actuar de un Leriano y la dignidad de su martirio amoroso. Ambas son implícitamente rechazadas por Flores como literalmente anacrónicas. La única psicología real es la de los amantes burgueses, la de Fiometa en su acuciante deseo físico y la de Pánfilo en su cínico rechazo. Ese amor de Fiometa, sin embargo, no por ser más auténtico es menos destructor de propios y ajenos para Flores, al igual que el rechazo de Pánfilo no está basado en la discreción sino en el hastío. Sólo se salva de la destrucción quien se libra del amor.

En *Grisel* y *Mirabella*, obra exenta tanto de autobiografismo como de yo narrativo, e incluso de pretensiones de veracidad, el combate entre hombres y mujeres se convierte en tema fundamental ilustrado por el debate entre Braçayda y Torrellas. El amor, idealizado o no, es de nuevo causa de daños irreparables. No respeta la justicia y es equiparado a la barbarie de la venganza sádica e irracional. Así el veredicto de los doce jueces se ve burlado por la muerte de Grisel que pone de manifiesto lo absurdo de aplicar la justicia al amor, de manera similar a lo que

ocurría en *Triunfo*. El rey de Escocia conocido por su justicia ve impotente cómo su actuación justiciera que le hizo famoso, ahora lo destruye al intentar aplicar la ley a un objeto –el amor– que por su naturaleza es irreductible al proceso legal.

Las obras posteriores a Juan de Flores, si tenemos en cuenta que no tenemos certeza del momento de su composición, según apunta Pedro Cátedra,<sup>28</sup> parecen no considerar el elemento autobiográfico, ni siquiera el de narrador en primera persona como fundamental. Lo mismo ocurre con las de Manuel de Urrea y Juan de Segura.<sup>29</sup> Cuando estos elementos aparecen, como en las obras de Luis de Lucena y Ludovico Scrivá, no interesa tanto el elemento autobiográfico en sí o el análisis psicológico de los personajes como la parodia o la disquisición de amor.<sup>30</sup> Tampoco la pretensión de contar un hecho verídico estará al servicio de la descripción de la biografía amorosa, como ocurre en *Questión de amor*, o en *Coronación de la señora Gracisla*, si la incluimos en el género siguiendo a Whinnom.<sup>31</sup>

La conclusión que se puede extraer de las observaciones precedentes es que la tendencia al uso del yo narrativo que se observa en una mayoría de las obras del género de la ficción sentimental y el hincapié que se hace en muchas de la veracidad de lo narrado, incluso en el caso de ser narradas en tercera persona, es un recurso estilístico superficial, cuya pretensión de biografía o autobiografía literaria y su consiguiente análisis de la psicología amorosa profunda de los personajes se convierte en un elemento anquilosado, y los personajes en caracteres genéricos, cuyo comportamiento ante situaciones semejantes es predecible. Esto hace del género sentimental una literatura conservadora y hasta cierto punto anacrónica en su propia época, como lo es la poesía amorosa del cancionero.<sup>32</sup> Una literatura que se ha anclado en las ideas de un pasado irrecuperable y que nunca existió.<sup>33</sup> El propio anquilosamiento de los personajes impele a los autores a diversificar y ampliar los temas, a variar las estructuras narrativas e incluso a parodiar el género mismo haciendo difícil para los investigadores establecer sus parámetros.

#### Notas

1. *The Sentimental Spanish Romance, 1450-1550. A Critical Bibliography*, London, Research Bibliographies & Checklists, Grant & Cutler, 1983.

2. Véase A. Gargano, «Stato attuale degli studi sulla *novela sentimentale*», I: «La questione del genere», *SIsp* (1979), 59-80; II: «Juan Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro, Juan Flores» (1980), 39-69.

3. Ha llegado a mi atención que Regula Rohland-Langbehn está preparando un trabajo sobre esta cuestión.

4. «Las relaciones genéricas en la ficción sentimental española». Agradezco al Prof. Deyermond que me ha proporcionado una copia de su artículo que aparecerá próximamente en el Homenaje a D. Martín de Riquer.

5. Ibid. Señala también la importancia de las *Confesiones* de San Agustín y la *Historia calamitatum* de Abelardo.

## LA AUTOBIOGRAFÍA EN LA FICCIÓN SENTIMENTAL

Sobre la influencia ovidiana véase O. T. Impey, «Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: Two Castilian Translations of the *Heroides* and the Beginnings of Spanish Sentimental Prose», *BHS*, LVII (1980), 283-397; de la misma, «The Literary Emancipation of Juan Rodríguez del Padrón: From the Fictional *Cartas* to the *Siervo libre de amor*», *SP*, LV (1980), 305-316.

6. Sobre este punto tan debatido por la crítica volveré en un artículo en preparación.

7. Este aspecto recuerda la tesis de F. Rico sobre el *Lazarillo de Tormes*, en «*Lazarillo de Tormes*, o la polisemia», en *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix-Barral, 1970, pp. 13-55.

8. Utilizo la edición de C. Hernández Alonso, en *Juan Rodríguez del Padrón. Obras completas*, Madrid, Editora Nacional, 1982. Todas las citas del texto corresponden a esta edición.

9. Véase M. R. Lida de Malkiel, «Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras», *NRFH*, VIII (1952), 313-351; reimpr. en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, ed. Y. Malkiel, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 21-77; J. Herrero, «The Allegorical Structure of the *Siervo libre de amor*», *Sp*, LV (1980), 741-64.

10. Un antecedente de pretendida autobiografía amorosa en la literatura castellana lo tenemos en el *Libro de buen amor*, si bien las diferencias con el *Siervo* son notables. Sobre las relaciones entre la poesía y la prosa véase O. T. Impey, «La poesía y la prosa del *Siervo libre de amor*: 'aferramiento' a la tradición del *prosimetrum* y de la convención lírica?», en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. J. R. Jones, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 171-187.

11. Véase M. R. Lida de Malkiel, «Juan Rodríguez del Padrón: influencia», *NRFH*, VIII (1954), reimpr. en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, ED. Y. Malkiel, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 82-87.

12. Sobre la cuestión de si el *Siervo* es una obra completa se ha escrito bastante. Véase J. Fernández Jiménez, «La estructura del *Siervo libre de amor* y la crítica reciente», *CHA*, 338 (1982), 178-190.

13. Véase M. R. Lida de Malkiel en su art. cit. «Vida y obra», p. 34, aunque no concuerdo con su opinión de que el ejemplo está traído «a remolque».

14. Pienso que se trata de una obra completa como opina entre otros C. Hernández Alonso, y que escribe en un tiempo en que no ama ni es amado, pero no estoy de acuerdo con la interpretación que da al título como «libre siervo de amor», como indica en la «Introducción» a su cit. ed. pp. 36-41.

15. Me parece necesario un estudio serio del *Tractado de como al onme es nescesario amar* atribuido a Alfonso de Madrigal, el Tostado, porque creo que esta obrita debe ser incluida entre las del género sentimental. Pedro Cátedra ha preparado una edición crítica que se espera con impaciencia y que seguro nos aclarará muchos puntos oscuros, entre otros el de la autoría, que él pone en duda sea del Tostado.

16. Véase la ed. de K. Whinnom en *Obras Completas*, I, Madrid, Castalia, 1973.

17. Véase la ed. de K. Whinnom en *Obras Completas*, II, Madrid, Castalia, 1972.

18. *Ibid.*, p. 154.

19. No concuerdo con K. Whinnom, «Nicolas Núñez's Continuation of the *Cárcel de Amor* (Burgos, 1469)», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson* ed. R. O. Jones, London, Tamesis, 1973, pp. 357-366, donde sostiene que Núñez no interpreta bien a San Pedro.

20. Véase la excelente «Introducción» a la ed. de R. Rohland de Langbehn, Universidad de Morón, 1983, p. XIII; también la ed. y estudio E. M. Gerli, Washington, D. C., Georgetown University Press, 1983.

21. La influencia de la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio en los diálogos entre la doncella y la Madrina y los Fiammetta y su ama es superficial y el autor de *Triste deleytación* no consigue un análisis psicológico individualizado de sus personajes a diferencia de Boccaccio.

22. Don Pedro, Condestable de Portugal, *Satira de felice e infelice vida*, ed. de A. Paz y Meliá, en *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI SBE*, XIX, Madrid, 1982, pp. 47-101; Condestavel Dom Pedro de Portugal, en *Obras completas*, ed. L. Adão de Fonseca, Lisboa, 1975, pp. 1-75.

23. Este aspecto es mencionado por R. Rohland de Lanbehn en su ed. cit., p. XIII y se da en *Grimalte y Gradissa* y en *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores.

24. Por ejemplo en la anónima *Questión de amor*, ed. M. Menéndez y Pelayo, en *Orígenes de la novela*, II, Madrid, 1943, pp. 41-98.

25. Ed. B. Matulka, en *The Novels of Juan de Flores in their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*, New York, 1931; reimpr. Ginebra, Slatkine, 1974.

26. Ed. A. Gargano, Pisa, Giardini, 1981, p. 175.

27. Ed. P. Waley, London, Tamesis, 1971.

28. Véase la «Introducción» a su ed. *Conmemoración breve de los Reyes de Portugal*, Barcelona: Humanistas, 1983, donde identifica a su autor Alonso de Córdoba con el colaborador de Flores a quien supone más viejo que Matulka y Gargano y su obra anterior a la fecha (entre 1480-85) hasta ahora atribuida por ambos.

M. E. LACARRA

29. *Penitencia de amor*, ed. R. Foulché-Delbosc, Barcelona, L'avenc, 1902, es fundamentalmente dialogada y la inclusión de varias cartas es lo que la acerca más al género sentimental, aunque también podría considerarse como una obra que continúa la tradición de la comedia humanística italiana y *La Celestina*; *Proceso de cartas de amores: Quexa y aviso contra Amor*, ed. J. del Val, Madrid, SBE, 1956, pp. 1-111, donde el *Processo* es una novela epistolar cuyo autor pretende haber traducido del griego y *Quexa* es un «exemplum» a la anterior escrita en tercera persona.

30. En cuanto a la *Repeticion de amores*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1953, la pretensión autobiográfica viene parodiada por la adaptación de la *Historia de doubus amantibus* de Piccolomini, que seguramente el público de Lucena recordaba al leerla; *Veneris tribunal*, ed. R. Rohland de Langbehn, Exeter, University, 1983, es como su editora opina el primer enfrentamiento en España con las ideas neoplatónicas tan arraigadas en Italia.

31. La cuestión del género a que pertenece *Coronación* no me parece clara. Ver la ed. y estudio de K. Whinnom en *Dos opúsculos isabelinos*, Exeter, University of Exeter, 1979.

32. Véase R. Boase, *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, London, Routledge, 1978; también A. Gargano propone una lectura conservadora para el *Triunfo de Amor* de Flores en la introducción a su citada edición.

33. Sobre la utilización del pasado es interesante la reconstrucción que hace K. Whinnom en su estudio a la edición citada de la *Coronación de la señora Gracisla*.