

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

La dinámica espacio-temporal como elemento estructural en *Triste deleytaçion*

Vicenta BLAY MANZANERA
Universitat de València

Si a algún capítulo literario cabe adscribir la obra intitulada *Triste deleytaçion*, éste es, sin duda, el recientemente denominado «ficción sentimental» española, capítulo literario cuyo rubro denominativo, entidad genérica, caracterización y *corpus* distan mucho de estar resueltos. Evidentemente, no voy a entrar ahora en tan prolijas cuestiones de implicaciones teórico-literarias (y filosóficas) que excederían el propósito del trabajo presente. Por otra parte, esta vasta polémica ya ha sido abordada, en otras ocasiones, por varios estudiosos¹.

Dentro de la «ficción sentimental» española, *Triste deleytaçion* ocupa un puesto fundamental hasta el momento distorsionado o negligido por la crítica, iniciando la que podríamos considerar su segunda generación modélica, que, siguiendo cronológicamente el modelo establecido entorno a la década de 1440 por el *Siervo libre de amor* (que incluye la *Estoria de dos amadores*) –y dejando aparte posibles precedentes castellanos o catalanes– culminaría, gracias en gran medida al papel desempeñado por la irreconocida personalidad literaria del Condestable de Portugal, con las conocidas creaciones de Diego de San Pedro y Juan de Flores².

¹ Sobre esta polémica la bibliografía es abundante. Carmelo Samonà, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma: Carucci, 1960, sugirió el sintagma «tradizione letteraria» por parecerle más oportuno que «genere». Sobre el debate en torno al anacrónico rubro «novela sentimental», acuñado por Menéndez y Pelayo, la falta de una palabra castellana equivalente a la inglesa «romance» –defendida desde P. E. Russell por los hispanistas ingleses–, y mi adhesión al apelativo «ficción sentimental», propuesto por Alan D. Deyermond («Las relaciones genéricas de la ficción sentimental», en *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, págs. 75–92), así como sobre la búsqueda de un criterio válido que permita establecer un *corpus* coherente de obras, tengo en proyecto la publicación del artículo: «*Triste deleytaçion* en el marco genérico de la ficción sentimental española del siglo XV».

² En adelante utilizaremos la abreviatura TD para referirnos a la obra que nos ocupa, así como títulos abreviados con respecto a las otras ficciones sentimentales españolas (F.S.): SL por *Siervo Libre de amor*, EDA por *Estoria de dos amadores*; *Sátira*, por la obra del Condestable don Pedro; *Cárcel*, por *Cárcel de amor*; Arnalte, por *Arnalte y Lucenda*; G&M por *Grisel y Mirabella*, G&G por *Grimalte y Gradissa*; *Processo* por *Processo de cartas de amores*, *Quexa* por *Quexa y aviso contra Amor...*, etc. Recientemente Regula Rohland de Langbehn ha defendido también esta hipótesis:

En efecto, *TD* se nos revela como un punto de inflexión decisivo de cara a la comprensión de la F.S. española, tanto del S. XV como del XVI. Sin embargo, no ha recibido todavía la atención que se merece. Por un lado, las dos ediciones existentes, además de reducidas en su circulación no solucionan satisfactoriamente los múltiples problemas que esta obra presenta, tanto en su contenido cuanto en su forma; por otro, las escasas referencias y estudios parciales con respecto a *TD* siguen perpetuando diversos errores de apreciación y punto de partida, que conviene con urgencia reformular³. Entre otras cosas, hay razones para creer que *TD* no es una tentativa primeriza del género, sino una obra pergeñada en un momento bastante posterior –posiblemente ubicable entre finales de la década de los 70 y la primera mitad de los 80, fechas que se aproximarían al período de gestación de las obras sampedrinas y de Juan de Flores–. De igual manera, no resulta nada clara su hasta ahora incuestionada atribución a un tal Fra Artal de Claramunt del que no se conoce producción literaria alguna⁴.

Dejando aparte estas cuestiones –que estudio a fondo en otro momento–, me centraré, de inmediato, en el análisis del espacio–tiempo en *TD*.

Me interesa especialmente la manipulación que efectúa, con respecto a estos parámetros, el punto de vista narratorial, según Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, 1921), aspecto central del arte narrativo. A partir de aquí se pretende dar cuenta de la «consistencia» estructural que articula *TD*, coherencia y estructuración no apriorísticamente establecida según nuestro anacrónico concepto de estructura, sino derivada, de manera inductiva, del propio devenir interno del relato, partiendo siempre de lo que en la Edad Media se entendía por estructura⁵.

Como es sabido, las buenas obras medievales expresan su peculiar unidad –«generic unity»– en la medida en que sus varios episodios, a través de un uso determinado de imaginaria, forma y tema, son apropiados (que no absolutamente indispensables) para la historia o fábula del mundo que se narra. Así pues, los

«Desarrollo de los géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI», *Filología*, 21 (1986), págs. 57–76.

³ Me refiero a las ediciones de E. Michael Gerli (1982) y Regula Rohland de Langbehn (1983), al conocido artículo de Martín de Riquer en *Revista de Filología Española*, 40 (1956), págs. 33–65; y más recientemente de Olga T. Impey, «Un doctrinal para doncellas enamoradas en la *T. D.*», *Boletín de la Real Academia Española*, 66 (1986), págs. 191–234, y de Françoise Vigier, «Le *De Arte Amandi* d'André le Chapelain et la *T.D.*, roman sentimental anonyme de la seconde moitié du xv^e S.», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 21 (1985), págs. 159–174.

⁴ Sobre el estado de estas cuestiones trato por extenso en mi estudio citado. Algunas apreciaciones del prof. Cátedra en el prólogo a su edición de *Commemoración Breve de los Reyes de Portugal...*, Barcelona: Humanitas, 1983, pág. 35, son valiosísimas.

⁵ Tomo el término «consistencia» estructural según el significado que propone Norman Friedman, «that the parts have been adjusted to the whole, the means to the end, and hence that the maximum effect has been rendered». Véase «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *Publications of the Modern Language Association of America*, 70 (1955), págs. 1160–1184, pág. 1182. Sobre el concepto de estructura, véase Tony Hunt, «The Structure of Medieval Narrative», *Journal of European Studies*, 3 (1973), págs. 295–328, y William W. Ryding, *Structure in Medieval Narrative*, The Hague: Mouton, 1971.

diversos episodios que conforman *TD* no se guían tanto por una ley lógica, de causalidad, cuanto por una relación de «analogía»⁶.

En consecuencia, lo que a primera vista pudiera parecer un conglomerado heterogéneo de elementos dispares e inconexos, se nos revelará como un todo articulado coherentemente en función de unos principios que difieren de los nuestros⁷.

El estudio de las coordenadas espacio-temporales, nos conducirá en último término a ilustrar estos hechos.

* * *

Al igual que otras «ficciones sentimentales» de «amor violento»⁸, *TD* articula en su seno una dialéctica de tensiones entre dos realidades hasta cierto punto contradictorias: una realidad «real» («fact» o «history») –sucesos que se pretenden observables y demostrables desde el punto de vista histórico–, y una realidad «ideal» («story» o «fiction»), en este caso, la literatura perteneciente a un código cortesano ya caduco que el heroe se esfuerza por emular. Los umbrales y fronteras entre ambos planos quedan altamente difuminados. Con el *G&G* de Juan de Flores esta fusión será ya completa, resultando en buena medida la razón de ser del texto.

En el mismo prólogo o «accessus»⁹ con el que se inicia *TD*, el anónimo F.A.D.C. se nos muestra como un autor lo suficientemente maduro y experimentado como para ser consciente del inefable poder que tiene la palabra para registrar tanto una verdad histórica como una ficción. Y en efecto, se servirá de la literatura no sólo como vehículo de entretenimiento –alarde estético–

⁶ Véase Norris J. Lacy, «Spatial Form in Medieval Romances», *Yale French Studies*, 51 (1974), págs. 160–169, y Eugène Vinaver, *The Rise of Romance*, Oxford: Clarendon Press, 1971.

⁷ El concepto de estructura no es unitario. Depende del criterio adoptado. Resulta útil la diferenciación entre «estructura temática» y «estructura formal» (véase Tony Hunt, «The Structure...», pág. 299). En *TD*, tripartición y bipartición funcionan dialécticamente a un tiempo, tanto en lo que se refiere a la forma como al contenido. En cuanto al contenido el autor se preocupa en separar amor «mixtus» de amor «purus», recurriendo a dos parejas de amantes, la primera de las cuales se propone como comportamiento ejemplar digno de ser desdeñado. Al mismo tiempo, las relaciones amorosas son de tipo violento y conciernen a tres miembros. Desde el punto de vista formal, hay dos partes fundamentales desde una perspectiva teórico-doctrinal (la disputa de la Razón y la Voluntad y el doctrinal de la *madrina* a la *Senyora*) y dos dramatizaciones básicas de tales enseñanzas (los hechos que conciernen a la vida de los personajes de la fábula, y la alegoría que en el Otro Mundo vive el *Enamorado* en carne propia).

⁸ Patricia E. Grieve, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440–1550)*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1987.

⁹ Véase Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, 1989, pág. 154, refiriéndose al ovidianismo del *SL*, habla de «un *accessus* al principio, equivalente a los necesarios que encabezan las epístolas del *Bursario* como guía interpretativa de lectura, en donde se declara la intención del autor, procurando establecer una aséptica separación entre éste y su protagonista (que la crítica se ha empeñado en desdibujar, dando sólo importancia al desarrollo sentimental del texto), con la intención de dar sentido trascendente a lo que toma forma de experiencia individual». Hacemos extensivas estas palabras a *TD*.

portador de determinadas enseñanzas (*ars amandi*), sino incluso como mecanismo conmovedor de elevada eficacia para persuadir a un auditorio y orientarlo en función de sus propios intereses (extra e intratextuales).

En estrecha conexión con esta dialéctica vida-literatura se articula –entre otras cosas– el uso nada fortuito de una ambigua 1ª y 3ª persona narrativa, del verso lírico o narrativo junto con la prosa; así como el manejo, en el seno de *TD*, de diversos niveles de estilo (que no sólo el «elevado»)¹⁰, de registros expresivos diferentes, e incluso idiomáticamente distintos¹¹.

En este sentido, me interesa especialmente la disolución de fronteras entre el espacio-tiempo alegórico y el verosímil o real, que por ello se impregna, como por ósmosis, de una hondura simbólica polivalente –arduo trabajo textual cuyo alcance y significado viene siendo hasta el momento desatendido o menospreciado–.

La fábula de un doble «auto de amores» que en *TD* se nos narra se ubica en un escenario real, ambiguo e impreciso, paradójicamente más inconcreto que el correspondiente a la parte alegórica de la obra.

La descripción del paisaje es escasa; elaborada, en todo caso, en función de los sentimientos de los personajes, siendo siempre reducida a mera impresión subjetiva: se sugiere, se dan toques sintéticos y alusivos, pero más sobre los efectos que sobre las formas. Al autor no le interesa, en absoluto, la ubicuidad geográfica de sus personajes a cada paso. La única referencia a un espacio geográfico concreto es la ciudad de «Barcelona» y sus alrededores. El resto son localizaciones tópicas e interesaciales: una ciudad, un valle, un camino, una casa, una cambra, una ventana... A veces, la ubicación espacial se resuelve sólo mediante el uso de un adverbio o locuciones parejas: «allí», «de donde partidos eran...»

Se ha señalado que, con el *SL(EDA)*, la imagen del campo y la ciudad se fusionan en el triunfal mausoleo de los desafortunados amantes. En *TD*, el viaje de la corte al campo, presente en otras obras del género –vgr. *SL(EDA)*, *Arnalte*, *Cárcel*–, resulta una dualidad irrelevante. La dicotomía, señalada por Dudley, entre

¹⁰ Véase Regula Rohland de Langbehn, «Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela sentimental española de los siglos XV y XVI», comunicación presentada en el I Congreso Internacional sobre los Reyes Católicos y el Descubrimiento, Pastrana, 1986.

¹¹ El autor de *TD* –como Juan de Flores en el *G&G*–, incorpora la lírica amorosa –vehículo literario– dentro de las vidas «reales» de sus personajes, en un intento de recrear la dialéctica literatura-vida existente en el siglo XV español. Lo que era principalmente un código cultural-literario –el amor cortés y su poesía–, se propone como comportamiento individual deseable que, sin embargo, fracasa, dada una nueva realidad social que lo hace inviable. Por otra parte, incidiendo en esa confusión de umbrales entre ficción y realidad, el autor configura su obra yuxtaponiendo ambiguamente la 1ª y la 3ª persona narrativa, e implicando –en ocasiones– que la narración en 3ª persona es ficción inventada, mientras que la otra se pretende positivamente real. En efecto, por todos es sabido el valor de la 1ª persona como recurso de «auctoritas», así como el mayor efectivismo e inmediatez que conlleva su uso, íntimamente ligado a la experiencia dramática –cuya conexión con la F. S. no se ha estudiado todavía. Por otra parte, la mezcla de registros expresivos diferentes, el carácter de «experimento ensayístico» de *TD*, o el insólito caso de diglosia lingüístico-cultural que presenta, son aspectos cuyo análisis merecería estudios monográficos aparte.

«court» –escenario de amor frustrado– y «country» –lugar de plenitud amorosa– no resulta pertinente¹². Entre otras cosas, porque el espacio en que nos situamos no es el típicamente cortesano característico de otras ficciones, sino más bien aburguesado: los personajes, aunque nobles, no son príncipes de alta alcurnia, o al menos no se dice que lo sean.

Más interesante resulta la identificación de la naturaleza con los estados emocionales de los héroes (vgr. unos «spesos granados» dan acogida al afligido *Enamorado* /38v/), o la asociación, consciente o no por parte del autor, entre determinados microespacios concretos y la situación propia y característica de cada personaje. Por ejemplo, la *Senyora* no sale nunca de su casa, todo lo más se la ubica «en la ventana», junto a la *Madrastra*. Las connotaciones de represión social que de ello se desprende resultan bien diáfanas.

Por otra parte, el estudio del espacio, desde un punto de vista sintagmático, nos proporciona también datos interesantes. Es posible observar una oscilación constante entre espacios abiertos (urbanos o naturales) y cerrados (escenarios interiores y espacios de conciencia). Esta oscilación es significativa en la medida en que, en ocasiones, es fiel reflejo del movimiento de sentido que se articula en el relato. Por ejemplo, al principio de la obra nos encontramos con el *Enamorado* en la calle siendo víctima de las flechas de Cupido, entonces se retira a su «cambra», se retrae luego en su lecho, para finalmente sumirse, mediante el sueño, dentro de su propia conciencia –cerrazón interior total–. Lo mismo ocurre con la *Senyora*, cuando al enterarse de la posible muerte del *Enamorado* estando a la mesa en su casa, a fin de mantener el «secretum» requerido para no mancillar su fama, se ve obligada a retirarse a su cuarto, en donde también se verá sumida en su propia subjetividad, recibiendo la advertencia de *Vergüença* personificada.

Sin embargo, lo que resulta de mayor interés para el objetivo de este trabajo es el análisis paradigmático de la coordenada espacial. Me refiero, evidentemente, a los casos en los que el elemento espacial adquiere una hondura simbólica importante. En concreto, me centraré en un uso singular y extremadamente complejo de la «res ficta» alegórica en *TD*. Se trata de la *ficción del palacio Aborintio*.

Tres veces se alude explícitamente en el texto a la citada alegoría:

1– En el *prólogo*, en prosa, por boca del autor:

/2v/ ... cómo vi en la *ficción del Aborintio* la vida e plática que tienen aquéllos que, tomados de Amor, sus dulces y amargosos bienes continuamente sienten; y los que /3r/ cautelosa y fictamente aman, las penas que en el infierno y purgatorio pasan; y la

¹² Por ejemplo, la citación amorosa que tiene lugar en un valle (136r–136v) (naturaleza abierta), sin embargo fracasa, mientras que el escenario urbano y cerrado de la casa (137r–140v) proporciona a los amantes ciertos momentos de disfrute amoroso, hasta que son descubiertos por la vieja malvada. Sobre la citada dicotomía, véase Edward J. Dudley, «Court and Country: The Fusion of Two Images of Love in Juan Rodríguez's *El siervo libre de amor*», *Publications of the Modern Language Association of America*, 82 (1967), págs. 117–120.

gloria y reposo que los bienaventurados, por firmeza de verdadera amor, para siempre en paraíso poseen.

2- En el seno de otra alegoría, en este caso la *disputa* entre las potencias racional y volitiva del *Enamorado* personificadas, por boca de la *Razón*, y a propósito de «los variables fechos de la Fortuna» /25r/, ésta nos dice «cómo el principio /25v/ de amor es muy diferente al fin, porque Amor en el comienzo se nos muestra benigno y amigable, atorgándonos quanto le pedimos», mas luego, cuando el enamorado se encuentra cerca de alcanzar su fin, se ve irremediadamente obligado a enderezar «sus furiosos pasos» hacia «la vía del *palacio Aborintio* [...]», el qual es asituado en metá del mundo, y [de] fechos de entretaladas figuras hordenado, en forma de torre redonda, tan alta que las almenas de aquélla al[[I]egan cerqua de la luna». Allí, en «tan desdichosa istançia» /26r/ se encuentra Cupido y se es testigo de cómo «continuamente salen llamas de vivo fuego» de la puerta principal, en cuyo quicial hay inscrito un mote cuyo tema es la privación de libertad y la enajenación de los potencias anímicas para todo aquél que se apreste a rendir homenaje al peligroso dios Amor. Una vez el enamorado ha sido herido por la flecha de Cupido, «guiado por el deseo» /26v/ –como Leriano en la *Cárcel*, y como el Corazón del rey René en su *Libro*–, «pasa por aquella llama y sube por una scala que llega a una maravillosa sala», con sus puertas «d'oro fino» /27r/, y en cuyas paredes había «pintados infinitos *autos* pasados y presentes d'amor»¹³. En dicha sala estaba entronada Venus y era posible advertir «gran multitud de gentes del linaje masquino y femenino» de la cual, nos dice el narrador en una recurrencia al tópico que más tarde traiciona: «no me curo aquí azer mençión». Tal era la belleza y placeres que había en aquel sitio que uno creería estar en el paraíso. Pero advierte la *Razón*: «¡Sabe que todo es falso y sufístico!», pues, una vez el enamorado entra, traspasando las llamas, en la sala de Venus, después de beber el filtro amoroso de manos de Adriana¹⁴, toda «aquella deleytación» desaparece, y los «cantos y tenores» se transforman, por «adynaton», en «congoxas y jemidos». Esta metamorfosis paraíso–infierno se retoma, al final de la obra, en el alegórico viaje del *Enamorado* por el Transmundo.

3- La tercera mención del Aborintio, la hallamos en la advertencia de *Vergüença* a la doncella, cuando se encuentra indecisa entre condescender o no a los requerimientos de su enamorado /64r–65r/.

En la parte alegórica del Viaje al Más Allá de nuestro *Enamorado*, no se hace explícita mención del palacio Aborintio, pero los indicios de que se trata de dramatizar todas sus connotaciones resultan bien manifiestos. El *Enamorado* pasa sucesivamente por el infierno, el purgatorio y el paraíso de Amor. Aquí la alegoría

¹³ Sobre el sintagma «auto de amor», véase Vicenta Blay, «La *TD*, ¿un 'auto de amores'? Contribución al estudio de la F. S. del S. xv», comunicación leída en el I Congreso Internacional sobre la lengua y la literatura hispánicas entre el s. xv y el xvii, Pastrana, 1988.

¹⁴ Deformación de Ariadna, ya presente en el *Triunfus Cupidinis* de Petrarca y en el *Triunfete de Amor* de Santillana.

se cruza de un modo inverso a como la expone la Razón, y coincidiendo con el orden señalado en el prólogo del texto. Si antes íbamos de un jardín placentero a un infierno en llamas, aquí de un infierno de penosos tormentos pasamos –con una escala intermedia en el purgatorio– al jardín igualmente deleitoso del paraíso de Amor. Hay reminiscencias incluso textuales, para con los pasajes anteriormente citados.

En definitiva, nos encontramos con una alegoría cruzada y de una complejidad muy profunda. No sólo se desvanece así la hipótesis de la vinculación de la parte prosística asociada a lo real y de la parte en verso asociada a lo alegórico, sino que además esta alegoría tiene un reflejo parangonable en la historia verosímil que sobre un doble «auto de amores» se relata¹⁵. Y es que en el palacio Aborintio no sólo podemos advertir una alegorización de los placeres marchitos, comparable a la imaginería arquitectónica de varios poemas de Cancionero, a manera de prefiguración del motivo de la «cárcel de amor», retomado por Diego de San Pedro; ni tampoco basta solucionar esta alegoría con las connotaciones (señaladas por Regula Rohland) de «laberinto» –que remiten a la obra de Juan de Mena (1444), o a alguna tradición catalana que identificaba este término con el infierno–; ni a los matices de «aborrecible» que se desprenden de tal palabra. La cuestión es más profunda.

En la supuesta parte realista tenemos también una especie de paralelo en la placentera casa donde los amantes durante varias noches logran su deleite hasta que, de manera súbita e inesperada, son descubiertos por una vieja malvada. Aquí las connotaciones de «plaziente», «folgora» o «deleytes», se transforman por culpa de la «infernial furia», en las reminiscencias de un infierno. Por otra parte, la «ventana» a través de la cual los enamorados acceden a la casa –disfrazados con una toca–, y por donde, tras ser descubiertos, huirá «en forma de paje» la *Madrastra*, se carga de un simbolismo comparable al de la «escala» del huerto de Melibea, que June Hall Martin ha conectado con el *Roman de la Rose*¹⁶.

Evidentemente, hay más ejemplos de juego simbólico–espacial. Es el caso del mar y de la nave, como metáfora del acto de gestación del texto o como alegoría de la Fortuna del Enamorado, e incluso, como signo estético portador quizás de un especial sentido de la obra como alegoría penitencial un tanto ironizada con cierto escepticismo por parte del narrador; pero dejaremos estas cuestiones para otra ocasión.

* * *

¹⁵ Por otra parte, es de notar que se desarrolla en verso un diálogo, con matices dramatizables claros, entre el *Amigo* y el *Enamorado*, que nada tiene que ver con alegoría alguna. De igual manera, no sólo dentro de la historia marco (realista) se insertan episodios alegóricos, sino que incluso, dentro del pasaje alegórico final (res ficta) en verso, hay relatos –como el de Isabel, hija del delfin de Francia– con todos los ingredientes verosímiles de un «auto de amores» (res gesta o res ficta quae tamen fieri potuit), en el que también nos encontramos con una relación triangular de tipo trágico y violento.

¹⁶ Véase *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, London: Tamesis, 1972.

El estudio del manejo de la coordenada temporal nos conduce a unas conclusiones semejantes. Sólo una referencia temporal concreta, 1458, término «a quo» para la composición de la obra. A partir de aquí, la dimensión temporal en que suceden los acontecimientos queda imprecisa. Sabemos que los hechos suceden simbólicamente durante el período estival, o que el *Enamorado* pasa tres días en una ciudad sin nombre tras mudar los colores de su traje por los de su dama, pero nada se nos dice del lapsus de tiempo que éste pasa en la guerra, o de la duración del doctrial entre la madrina y la doncella. Todo ello es buen ejemplo de que el narrador establece para su obra una propia dinámica interna (tiempo de la historia), que no se corresponde en absoluto con la necesaria cronología lineal del tiempo del discurso. El llamado *grado cero* de la escritura –momentos de digresión en que la fábula no parece avanzar– juega también un papel importante en la obra.

Por otra parte, es posible advertir en *TD* una alternancia entre momentos estáticos y dinámicos, que incide en un mayor suspense y concentra su climax en los episodios que suceden tras el doctrial de la *madrina* culminando con la muerte de la *Madrastra*. En el Viaje al Otro Mundo del *Enamorado* los momentos climáticos son muchos más.

Sin embargo, lo más significativo es el hecho de que lo que en *TD* se manifiesta en un contexto de manera estática y acrónica –propuesta teórica que se corresponde con un carácter de tratado doctrial–, se dramatiza a menudo en el siguiente. En efecto, los consejos de la *madrina*, se corresponden con las desventuras de los amantes en la trama, mientras que la exposición de la Razón se dramatiza en el errar visionario del *Enamorado* por el trasmundo. Además hay varias correspondencias paralelas entre los distintos episodios que configuran *TD*: por ejemplo:

–Visión de la imagen de la *Senyora* por el *Enamorado* en la guerra

–Visión de la imagen del *Enamorado* por la *Senyora* (al parecer simultáneamente)

Si estudiamos la coordenada temporal como manipulación del punto de vista narrativo, advertimos, de inmediato, la enorme complejidad de *TD*. Es posible distinguir en ella una conjugación dialéctica de varios parámetros temporales, que se podrían resumir a grandes rasgos en dos tipos fundamentales: tiempo de presente acrónico (correspondiente a los fragmentos alegóricos y expositivos) y tiempo narrativo de pasado, con actualizaciones en presente en diálogos, monólogos y cartas.

Ya hemos hablado, anteriormente, de la mezcla entre temporalidad efectiva –hechos verosímiles– y no efectiva –alegoría–, por lo que no insistiré en ello.

Me interesa finalmente destacar el carácter «no perfectivo» de esta F.S. española. En efecto, se trata de una «opera aperta». Como ya ha señalado algún estudioso¹⁷, éste es un rasgo empleado por las ficciones de caballería a fin de

¹⁷ Daniel Eisenberg, «The Pseudo-Historicity of the Romances of Chivalry», *Quaderni Ibero-Americani*, 45–46 (1976), págs. 253–259.

incrementar la impresión de que su obra es historia verdadera y no ficción. Es la misma dialéctica interna que articula nuestra obra, como venimos señalando. Y, en este sentido, *TD* se nos ofrece como un caso singular, pues la resolución del «auto de amores» que se plantea en la fábula depende, en última instancia, del veredicto final del lector, favoreciendo o no a la pareja de amantes.

No en vano ha dicho Antonio Prieto que *TD* presenta una estructura inquieta y vacilante¹⁸. Pero con todos los peros que se quiera, y a pesar de su heterogeneidad, no se le puede negar a esta obra una coherencia estructural que, sin duda alguna, posee. No parece ser *TD* una producción temprana adolescente de la impericia de un principiante autor. Más bien, todo lo contrario. Quizás, en todo caso, podamos hablar de «inconsistencias»: vgr. la aparición, como «deus ex machina» de la *madrina* en la obra; su posterior desaparición en la historia, al igual que el desvanecimiento del *Amigo*, una vez ha sido asesinada la *Madrastra*. Pero tales ambigüedades o virtuales «incoherencias» —si son tal— también es posible advertirlas incluso en los modelos del género¹⁹.

La carta final del *Enamorado* a su *Senyora* es, en cierta manera, paralela al prólogo o «accessus» con el que da comienzo *TD*. En consecuencia, la obra se encerraría en una especie de círculo finito y quebrado, entre cuyas fisuras se permitiría novedosamente la participación del lector, que adquiere de esta manera un papel funcional en el desenlace de la trama. La respuesta de la dama queda pendiente de resolución, pero el final que se augura no resulta por completo trágico en modo alguno: una última esperanza sigue latente. En cierto sentido —si se me permite la semblanza—, casi se podría leer *TD* como si de un proceso judicial se tratara. Ciertamente lo que se está enjuiciando es la capacidad de persuasión de nuestro libro, obra de un autor consciente de los límites y umbrales de su misión.

El amor adúltero y violento (el loco amor) es evidentemente condenado; el código cortesano que imita el protagonista del texto, aunque positivo como «ideal», en la sociedad vigente se revela ya inoperante y caduco; tampoco la vía conventual parece la solución apropiada —hay mucha corrupción en los conventos, se desprende con ironía del texto (copla 150 /fol. 192r)—. Sin embargo, en *TD*, a diferencia de lo que ocurre en otras ficciones sentimentales españolas²⁰, no existe palinodia alguna, no se acaba en ningún «contemptus mundi» final. El autor, novedosamente, parece proponer a su público una alternativa más feliz y mejor: una solución ecléctica, más pragmática y viable —más bien en la línea de un voluntarismo franciscano—: el amor carnal es bueno siempre que se use bien de él.

¹⁸ Véase *Morfología de la novela*, Barcelona: Planeta, 1975, pág. 266, n. 73.

¹⁹ Pamela Waley ha hablado de inconsistencias en la *Cárcel* de Diego de San Pedro («*Cárcel de Amor* and *Grisel y Mirabella*: A Question of Priority», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50 (1973), págs. 340–55).

²⁰ Esto es, con el *SL* que incluye la *EDA*, y a posteriori con el *Processo* que incluye la *Quexa*. Ambas composiciones bifrontes convergen en varios aspectos con la nuestra; por ejemplo en el hecho de que los protagonistas no lleven nombre y sean denominados por antonomasia: Siervo, Captivo, Enamorado. Formalmente coinciden asimismo todas ellas en articular dialécticamente en su seno una historia dentro de otra historia (Véase Patricia E. Grieve, *Desire and Death...*, págs. 116–128 y 137–139).

Una unión de pareja, razonada y razonable, fundamentada en la fidelidad conyugal y en el verdadero amor, máxime si es encauzada hacia fines matrimoniales –la procreación como modo de servir a Dios– es la propuesta que, entre otras cosas, aventura nuestro autor. Con todo, serán los lectores quienes tendrán la última palabra. Y en este sentido, el autor modernamente dejará por completo en sus manos no sólo la evaluación de unos hechos, sino incluso de la propia eficacia de su creación. Se cuestiona en última instancia, amén de su propuesta doctrinal, el valor de una obra literaria, la mismísima capacidad de un autor.