

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Cuestiones de Género en torno a la Historia de Grisel y Mirabella

Carmen Hernández Valcárcel

Universidad de Murcia

La novela sentimental presenta, como es bien sabido, unas peculiaridades en relación con el asunto del género que han suscitado muy diversas consideraciones críticas.

La primera de ellas es la misma cuestión de la existencia o no de un género sentimental. Whinnom, por ejemplo, opina que estas breves historias de amor no forman un género por su misma heterogeneidad¹, pero él mismo admite con Anna Krause² que la novela era una forma desconocida en la Edad Media³.

En otros lugares el mismo Whinnom alude a la novela sentimental como «género bastante mal definido»⁴ y concluye:

«Puesto que hay ficción medieval en prosa (*Cifar*, *Amadis*, etc) que no cabe en ninguna categoría ni definición de los retóricos, no creo que valga la pena tratar de encontrar un término distinto, y no he vacilado en llamar 'novelas' a las ficciones de San Pedro»⁵.

No obstante, Whinnom advierte que Diego de San Pedro llamó *Tratado* a uno de sus textos narrativos y aclara que «se empleaba por aquella época para designar las obras que actualmente se llamarían 'novelas'»⁶. Lo mismo ocurre con los títulos que usa Juan de Flores para su producción narrativa: *La Historia de Grisel y Mirabella* y el *Breve Tractado de Grimalte y Gradissa*. En ambos casos la denominación empleada equivale al concepto de novela actual, es decir, narración extensa. Ello queda corroborado por el adjetivo que Juan de Flores antepone a «tractado», que tiene la función de precisar que se trata de una novela corta.

Después de todo lo expuesto, es obvio que no pretendo insistir en la problemática que intenta esclarecer la existencia del género sentimental, que doy por sentada con todas las salvedades y excepciones que cabe suponer.

Mi propósito es analizar de qué manera un género literario mejor o peor definido y delimitado determina un tratamiento particular de la materia temática, la estructura, el tratamiento de personajes y todos los elementos integrantes del texto. Y también cómo el mismo asunto, trasplantado a otro género y otra estética experimenta un cambio radical que afecta incluso a su propia esencia.

La Historia de Grisel y Mirabella cede su tema a otra obra que se escribió casi siglo y medio después, *La ley ejecutada*, comedia de atribución dudosa a Lope de Vega y fechada hacia 1625. En este momento no se había olvidado la novelística sentimental, que servía todavía temáticamente para nutrir la fuerte demanda que la comedia aurea tenía, pero tampoco se había olvidado totalmente el espíritu y la ideología que animaba dicha narrativa. No obstante, ya había pasado el idealismo otoñal del siglo XV y también el antropocentrismo renacentista. La comedia pretendía divertir a un público muy diferente del que recibía los relatos sentimentales y no tenía ningún escrúpulo en manipular material ajeno para adaptarlo con mayor o menor fortuna a las supuestas exigencias del «español sentado».

Las deficiencias en la definición del género sentimental y las considerables diferencias que se perciben entre los relatos que lo componen dificultan el estudio comparativo con otro género tan diverso como es la Comedia Nueva. Los críticos coinciden en señalar una serie de

elementos comunes para las novelas sentimentales, de los cuales solamente los dos últimos no concuerdan con el espíritu de la comedia barroca:

- brevedad
- temática amorosa
- simplicidad de argumento
- atención a los estados emocionales de los personajes
- escasez de aventuras
- final catastrófico.

Otras características más de detalle o referidas a aspectos formales como el uso de debates y cartas, mitología, alegoría y visiones, sintaxis latinizante o forma autobiográfica tropiezan con la absoluta falta de uniformidad de este género narrativo⁷.

Por todo ello voy a estructurar mi estudio en tres partes que me parecen esenciales:

- temas, tonos y estructura
- personajes
- narrador, narratario y puntos de vista.

Temas, Tonos y Estructura

El tema de *Grisel y Mirabella* se limita a una tercera parte del total de la novela, que consta de 40 páginas solamente. En realidad, queda circunscrito a las someras intervenciones de «El Auctor», que constituyen la materia narrativa del texto, minuciosamente marcada por los epígrafes y claramente diferenciada de los diálogos por otros epígrafes similares que señalan las intervenciones de los personajes. El resto está ocupado por una historia subsidiaria y, sobre todo, por los debates que constituyen el grueso del texto y algunos diálogos cuya configuración no difiere en absoluto ni por esencia ni por disposición tipográfica de los debates. Su función consiste en «tratar de explicar satisfactoriamente esa situación particular» que plantea la materia narrativa⁸ y también establecer un proceso de lo concreto a lo abstracto, de lo individual a lo colectivo⁹.

Ello implica, como es natural, una gran simplicidad temática que enlaza según algunos expertos con los cuentos maravillosos infantiles; recuérdese el comienzo de la novela:

«En el reino de Escocia hobo un excelente rey de todas virtudes amigo... Y éste en su postrimera edad hobo una hija...

Y fue de tanta perfección de gracias acabada...»¹⁰.

Este es uno de los aspectos que se perderán en la comedia, en el obligado paso de la narración a las formas dialogadas.

En lo concerniente a la estructura, Carmelo Samoná, por ejemplo, establece para todo el género sentimental una

«estructura compleja y desigual, cuyo esquema principal podría compararse a un espetón: un hilo narrativo conductor (que es poco más que un débil trazo) que ensarta un cierto número de 'anillas' o núcleos retóricos»¹¹.

Y así es en general la estructura de las novelas sentimentales. Bien es verdad que no hay que olvidar las palabras que un año después escribía Armando Durán:

«una novela no es en ningún caso la suma de una serie de unidades, sino la integración, mediante una relación solidaria, de los distintos elementos que la constituyen»¹².

Las novelas de Juan de Flores, tan peculiares estructuralmente, y *Grisel y Mirabella* en concreto, se ajustan mejor que otras manifestaciones sentimentales a esa estructura de «espetón» que define Samoná.

Los editores de la edición facsimil aparecida en Granada el año 83, Pablo Alcázar López y José González Núñez, establecen un total de cinco «anillas» en *Grisel y Mirabella*, a saber:

1. Debate entre Grisel y el rival.
2. Debate feminista entre Torrellas y Braçaida.

3. Discusión entre el rey y la reina.
4. Lamento de la reina.
5. Cartas cruzadas entre Torrellas y Braçaida.

Ya esta estructura parece suficientemente complicada si se considera que el texto consta de cuarenta páginas solamente. No obstante, la peculiar configuración tipográfica de la novela sentimental, que marca rigurosamente cada cambio de narración a estilo directo unido a la particular característica de los diálogos en este sector de la narrativa del siglo XV, permite establecer desde mi punto de vista varias anillas más.

En efecto, también ha sido notado repetidamente por la crítica la escasez, si no ausencia, de diálogo en estas novelas, el cual se reduce a largos parlamentos sucesivos y nunca con más de dos interlocutores. De esta manera el diálogo queda sustituido por el equivalente a monólogos alternos de los personajes que se configuran exactamente igual que los debates, también entre dos personajes que sustentan opiniones diferentes.

Así, la estructura de la novela desde mi punto de vista se ampliaría de la siguiente manera:

1. Debate entre Grisela y el rival.
2. Debate-diálogo entre Grisela y Mirabella.
3. Debate feminista entre Torrellas y Braçaida.
4. Lamento de la reina y debate-diálogo con el rey.
5. Debate-diálogo entre Grisela y Mirabella.
6. Planto de Mirabella.
7. Historia de Torrellas y Braçaida.
 - 7.1. Cartas cruzadas entre Torrellas y Braçaida.
 - 7.2. Debate-diálogo entre Torrellas y Braçaida.

En esta nueva propuesta de estructura considero también como «anillas» los supuestos diálogos, el planto de Mirabella, verdadero modelo del género equiparable al famoso monólogo de Melibea, y sobre todo, considero como anilla estructural la historia de amor de Torrellas y Braçaida. Esta historia funciona estructuralmente como un motivo auxiliar de la historia principal pero también, como segunda historia sentimental, es susceptible de presentar anillas propias que, naturalmente, completan la principal. Si el debate entre Torrellas y Braçaida representa el plano teórico y la historia de Grisela y Mirabella el plano práctico de la misma teoría del amor que Juan de Flores plantea en su novela¹³, la historia de amor entre Torrellas y Braçaida resuelve de manera sustancialmente diferente la dialéctica entre los enamorados planteada en el primer caso. Por otra parte, la materia concreta de la historia de Grisela y Mirabella, convertida en abstracta por el debate entre Torrellas y Braçaida vuelve a individualizarse, pero sustancialmente modificada, en el enamoramiento de Torrellas¹⁴. Si los amores de Grisela y Mirabella son un ejemplo de amor correspondido y abnegado, los de Torrellas se convierten en un ejemplo de amor desajustado que sirve para hacer justicia al aparentemente responsable de la muerte de los amantes.

A la vista de la estructura de la novela podría presentarse una triple distribución de la materia:

1. La historia principal, paradigma de amor perfecto.
2. La historia subsidiaria, ejemplo de amor frustrado.
3. La teoría sobre el amor que se plantea en los debates.

Veamos ahora cómo se plantean todos estos temas en la comedia que toma su asunto de la novela de Juan de Flores.

En primer lugar hay que señalar lo factible de la transformación del género narrativo de la novela sentimental en texto dramático. Es bien conocida la tendencia de nuestros dramaturgos aureos en utilizar la materia temática recogida en novelas cortas italianas y españolas, desde las escritas por Boccaccio, Mateo Bandello, Cinthio y otros escritores italianos menos conocidos, a las mismas producciones españolas cuya dramatización es asimismo muy frecuente.

La novela de Flores y otras similares, por sus peculiares características (brevedad, simplicidad de argumento, escasez de aventuras, temática amorosa, etc) se ajustaba perfectamente a las necesidades del teatro aureo. Pero no contento con ello, el dramaturgo simplificó aún más los contenidos de *Grisel y Mirabella*.

De la triple materia que hemos determinado en el texto narrativo, solo el primer tema es recogido por el dramaturgo, es decir, el equivalente a unas seis páginas. Con muy buen criterio, advierte que los elementos teóricos tan claramente medievales no podían tener validez sobre las tablas en pleno siglo XVII. No interesa en absoluto la «cuestión de amor» a nivel teórico sino su realización práctica, sobre la escena y encarnada en actores de carne y hueso. El único atisbo de debate se establece en un aspecto temático que en la novela no se cuestiona en absoluto: la justicia o injusticia real, asunto bastante frecuente como motivo en las comedias de Lope de Vega.

El proceso de la supresión de debates resulta interesante y pintoresco en algunos momentos. Dinko Cvitanovic, al analizar el enfrentamiento de los dos caballeros pretendientes de Mirabella advierte con acierto que «La amistad que los une y la razón, los retraen, sin embargo, de sus primitivos impulsos y la justa heroica se convierte en un debate retórico»¹⁵.

Por el contrario, el enfrentamiento dialéctico que en la novela oculta el inevitable duelo que requería el amor solitario de Grisel, se convierte en una pendencia rápida y secundaria de dos pretendientes entre los que no se encuentra el protagonista.

Como es evidente, la ausencia del debate central entre Torrellas y Braçaida implica la supresión también de la historia secundaria, aunque no la carencia de una segunda acción en la comedia.

Esta obra utiliza el tema de *Grisel y Mirabella* solamente para las dos primeras jornadas. La primera abarca desde el encuentro de los amantes hasta el descubrimiento de sus amores; a segunda se ocupa con el proceso de los amantes y un desenlace sustancialmente modificado: la protagonista morirá decapitada tras inculparse con la evidencia de unas cartas dirigidas a su amante.

Las modificaciones no afectan únicamente al desenlace sino a la esencia del tema, al tiempo y al espacio. En primer lugar la acción se traslada desde Escocia a Hungría, lográndose un mayor distanciamiento espacial; no obstante este es un detalle irrelevante porque tanto en la comedia como en la novela la localización no es más que un detalle exótico, ambas carecen de un tratamiento de espacios significativo. La acción transcurre en el palacio del rey, que podría estar ubicado en cualquier otro lugar del planeta.

Sí resulta más interesante el tratamiento del tiempo. Samoná advierte, a propósito del empleo de las cartas en la novela sentimental que son necesarias para dar la ilusión de lejanía que requiere el tema:

«Aunque hay algo más que una lejanía: hay una distancia obligada y casi ritual, porque el decoro femenino la exige y prolonga su duración. Este es un motivo importante: la fuerza del código del honor obligando a la mujer a rechazar o al menos a resistir al amor (y, en el caso de ceder, a ocultar estas relaciones), crea también la ficción del tiempo narrativo largo»¹⁶.

La novela de Juan de Flores, que carece de cartas casi por completo (solo dos que se cruzan entre Torrellas y Braçaida), pero no del material que éstas contienen, desplazado a los debates y diálogos, presenta un tiempo indeterminado que sugiere una vaguedad próxima también a los cuentos maravillosos. El uso de verbos en indefinido es una de las pocas sugerencias temporales que experimentamos: *Hobo, fue*. Las otras se desprenden de la misma narración pero son muy inconcretas: El narrador se remonta al nacimiento de Mirabella, y el proceso del despertar de su belleza implica temporalidad:

«Pues en aquellos comedios, así como su edad crecía, crecían y doblaba las gracias de su beldad» (p. 54).

La imprecisión continúa en todo el relato:

- «el cual prosiguiendo sus amores...» (p. 57),
- «Y después de algunos días...» (p. 58),
- «Y una noche...» (p. 58),
- «Y luego...» (p. 58),
- «Y en aquel tiempo había una dama...» (p. 63),
- «Después quel día del plazo fue allegado...» (p. 64),
- «Y después que el día fue llegado que Mirabella muriese...» (p. 81),
- «Y una noche, la postrimera de sus días...» (p. 86).

No obstante, dicha imprecisión temporal sugiere un largo lapso de tiempo que implica un proceso de crecimiento de Mirabella, otro de enamoramiento, algunos días de amor, un largo juicio, la localización de Torrellas y Braçaida y su llegada a Escocia, los preparativos de la muerte de Mirabella y por último algunos días más para que ésta viole la vigilancia y llegue al suicidio. A ello hay que añadir el epílogo de los amores de Torrellas por Braçaida.

La comedia tiene un concepto temporal bastante distinto, motivado por tratarse de un género con implicaciones muy diferentes. Es muy conocido el hecho de que los dramaturgos de los siglos de Oro no respetan en absoluto las unidades, y menos aún la de tiempo. No obstante, suelen ser más cuidadosos de lo que parece en respetar un cierto orden temporal en relación con las tres jornadas.

También existe falta de precisión temporal, pero el inevitable transcurso del tiempo se afronta desde otros supuestos. Si el de la novela supone un lapso de tiempo considerablemente largo que el narrador afronta desde una perspectiva omnisciente, el de la comedia, igualmente prolongado, se nos muestra en dos cortes temporales muy precisos situados en el presente, con las ramificaciones al pasado necesarias para la comprensión del tema por parte de los espectadores. Efectivamente la primera jornada transcurre durante la noche en que la protagonista, llamada ahora Lisarda, decide entregarse a Federico. Naturalmente el resto de la historia queda relegada a las partes más narrativas de la comedia aurea, las relaciones o monólogos: uno de Federico en la segunda escena nos informa de la llamada ahora «ley de Hungría» y el diálogo de éste con su criado y de los restantes pretendientes nos informa de las circunstancias que han motivado la situación presente. El dato argumental más esencial que la comedia añade al asunto de la novela es el origen oscuro del protagonista, que servirá más adelante para imprimir un giro radical al desenlace.

La primera jornada acaba con el descubrimiento de los amantes, totalmente casual, e inmediato a la cita, lo cual cambia el sentido y la justificación de acciones posteriores que tan cuidada está en la novela. El honor de Lisarda queda a salvo, pues no ha habido tiempo material para la unión amorosa; se modifica así el argumento, porque ahora solamente la intención convierte a los frustrados amantes en culpables y el castigo se nos aparece como mucho más injusto e implacable. No obstante, el dramaturgo está preparando el desenlace de la comedia, con una princesa a su pesar honesta. Esto hace resentirse el carácter de los protagonistas, pues una prolongada relación amorosa explica mejor lo que la crítica llama «combate de generosidad» entre Grisel y Mirabella. La pasión de Lisarda y Federico se justifica, no obstante, por una infancia en común: «creciendo juntos los dos»¹⁷. El resto de la jornada se completa con las gracias del gracioso, con un mini debate bastante superficial entre éste y su amo sobre los celos y con una segunda acción, típica de la comedia barroca que desarrolla el amor de una segunda dama, hermana de Federico, hacia uno de los pretendientes de Lisarda.

La segunda jornada hace una cala en el tiempo de la historia circunscrita al proceso judicial que culminará en la muerte de Lisarda, más hábil que Mirabella en inculparse para conseguir salvar a Federico. Esta parte es la que más se ajusta al tono de debate del texto original, aunque dicho debate se expresa de manera mucho más teatral que en la novela. La crítica ha señalado los elementos líricos y dramáticos que se muestran en la narrativa sentimental¹⁸. La dramatización está vinculada en *Grisel y Mirabella* a los debates:

«El relato se ha abierto a la dramatización, se ha preñado de formas dramáticas, aunque eso no elimina las partes narradas que son las que hacen avanzar el argumento»¹⁹.

No obstante las formas dramáticas en la narrativa sentimental no pueden entenderse como una dramatización teatral sino más bien como una diferenciación formal de la materia narrativa. El contenido ideológico que constituye la parte primordial del relato sentimental se vierte en estilo indirecto por boca de «El Auctor» o en el estilo directo que emplean los personajes.

En la comedia sí existe una auténtica dramatización que aleja la segunda jornada del debate medieval. Todos los personajes de la comedia incluso los que hasta el momento eran competidores de Federico, claman contra la bárbara tiranía del rey. El debate que expresa el «combate de generosidad» en la comedia no presenta ningún parlamento que exceda de los 21 octosílabos, mientras que las intervenciones en la novela rondan las 25 líneas; las cinco intervenciones de Griselda y Mirabella se convierten en 20 en la comedia. Ello puede dar una idea de la extraordinaria agilidad del diálogo teatral y el tono conceptual del debate novelesco. La segunda jornada termina con la muerte por decapitación de Lisarda y el destierro de Federico.

En la tercera jornada asistimos a ciertas alteraciones de las coordenadas de tiempo y espacio relativamente interesantes. El espacio del palacio se desplaza al campo pero en un pequeño radio de acción, porque el lugar donde se oculta Lisarda y el campo de batalla donde concluye la acción se encuentran muy próximos. Ello permite que el tiempo sea también relativamente limitado, el que tarda Lisarda en recorrer el camino de un lugar a otro. No obstante, entre la supuesta muerte de Lisarda y el acoso del ejército polaco a Hungría ha transcurrido cerca de un año, que el dramaturgo coloca en el entreacto, como es práctica frecuente en el teatro aureo cuando se transgrede la unidad de tiempo.

La gran novedad temática, muy disparatada, que presenta la comedia se sitúa también en esta tercera jornada. Al levantarse el telón aparece Lisarda disfrazada de labrador, salvada por otro personaje con el recurso de novela bizantina de envolver su cuello con un paño empapado en sangre. La imaginación del dramaturgo se desborda, rompiendo el bello fin trágico de la novela: la bizarría de Lisarda enamora a una aldeana; enterada de que Federico ha pedido ayuda para vengarla a la reina de Polonia y de que se rumorea que la corteja, se disfraza de soldado; llegada al campo polaco, se muestra a Federico como un fantasma que exige desde ultratumba fidelidad durante un año; descubierta por el gracioso porque los fantasmas no tienen sombra, dice ser Carlos, hermano de Lisarda muerto de la infancia, e idea una explicación ahora sí de cuento maravilloso: fue cambiado por el hijo de su ama en la cuna; las paces entre el rey de Hungría y la reina de Polonia se conciertan mediante el casamiento de ésta con el supuesto Carlos; y por fin se produce la rueda de reconocimientos en la última escena típica de las comedias de enredo barrocas. En este momento se recoge el motivo del origen oscuro de Federico y su hermana Blanca. Hijos secretos de un hermano del rey encarcelado injustamente por éste, Federico resulta ser digno de casarse con Lisarda y heredar el trono, y Blanca podrá casar con Arnesto, al que no ama; su amado Lucindo casará con la reina de Polonia en una rueda de matrimonios típica de la comedia barroca, desajustados en general en cuanto a sentimientos pero muy afortunados socialmente. La única pareja que logra confirmar su amor con el matrimonio es la protagonista, precisamente aquella que en la novela tiene un final funesto.

Como es evidente, el tema ha derivado de relato sentimental a relato bizantino, con esa enorme cantidad de inverosimilitudes típica del género y la serie de anagnorisis con que suele concluir. Y aquí se plantea una de las cuestiones más interesantes que el estudio comparativo de las dos obras plantea: el del narratario y el espíritu de ambas obras.

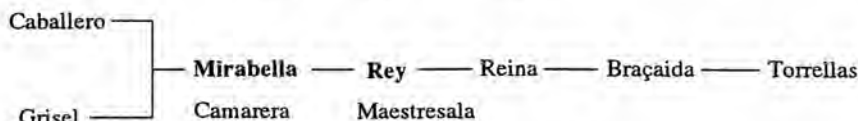
Personajes

El tratamiento de los personajes de la novela en la comedia se concreta en la multiplicación de tipos. Juan de Flores reduce al mínimo posible sus personajes hasta el punto de que los

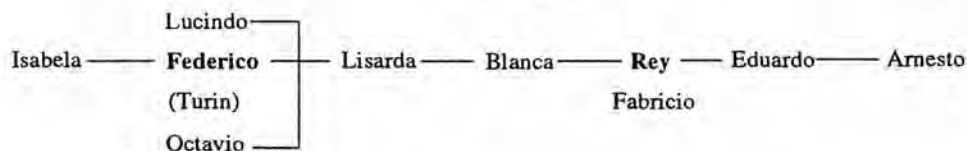
múltiples pretendientes de Mirabella quedan limitados al comenzar la novela a dos y muy pronto vemos a Grisela en solitario. De los nueve personajes de la novela, tres (el segundo caballero, la camarera de Mirabella y el Maestresala del rey) son totalmente circunstanciales, con lo cual el repertorio se reduce a seis.

El dramaturgo amplía el espectro de personajes para crear variedad y quizá también para ocupar a todos los componentes de la compañía teatral que representara, bastante numerosa ya. Son ahora trece los personajes. Véase la relación que se plantea entre ellos en ambas obras:

GRISEL Y MIRABELLA



LA LEY EJECUTADA



A estos personajes de la comedia hay que añadir además dos villanos, Silvio y Flora, ésta enamorada también de Lisarda cuando se disfraza de villano. Obsérvese asimismo la ausencia del personaje fuertemente sentimental de la madre de Mirabella y, naturalmente, de Torrellas y Braçaida. De este modo los seis personajes restantes de la novela se multiplican en trece, más del doble. De ellos, algunos complican la acción amorosa principal: dos galanes más para Lisarda y una dama para Federico; otros originan una acción amorosa secundaria: Blanca, Lucindo y Arnesto; otro más, por último, da a Federico el status social requerido para su matrimonio con Lisarda.

Y no solo cambia el número de personajes sino su función. Ya vimos las modificaciones esenciales de los protagonistas y del rey, que evoluciona desde una postura de estricta justicia a otra de clara tiranía.

Narrador, Narratorio y Punto de Vista

El sentido del autor-narrador es similar en ambas obras, pero difiere bastante el del narratorio. Ya Durán señalaba el distanciamiento de Juan de Flores:

«Juan de Flores se abstiene ahora de intervenir en la novela, limitándose a una distante y omnisciente tercera persona»²⁰.

Samoná se refiere al «guiño al lector cortesano, no exento de ironía quizá»²¹ y Alcázar López y González Núñez califican a Flores de «humorista, un tanto cínico»²².

Coincide, pues, la crítica en la actitud distanciadora del narrador respecto a su historia, diferente de la que presentan otros escritores del género como Diego de San Pedro. Y si un narrador tiene la opción de distanciarse o introducirse como personaje en su obra, un dramaturgo se ve obligado a desamparar a sus personajes y dejarlos en manos de unos actores que ponen voz y cuerpo a sus seres de ficción; no puede haber mayor distanciamiento. Tal vez

la actitud distanciadora y un tanto irónica de Juan de Flores haya facilitado al dramaturgo la transformación de la novela en comedia.

Dinko Cvitanovic vincula el distanciamiento de Juan de Flores al peculiar narratario que escoge:

«Flores dirige su prólogo-dedicatoria a 'su amiga' y formula en él las ya consabidas declaraciones de humildad y modestia... al mismo tiempo que pretende tomar distancia como testigo o simple cronista de una historia de amor que define como *tractado*: 'yo desto solamente soy scriuano'»²³.

La elección de un destinatario femenino en este género novelesco es habitual y responde a la direccionalidad expresa que desde *El Decamerón* seleccionaba a las mujeres como lectoras de cierta narrativa de evasión. La función del prólogo en este tipo de novelas queda muy bien analizada por Carmen Escudero²⁴. La naturaleza social y sentimental de la mujer destinataria de la novela determina todos y cada uno de los elementos de ésta: protagonismo femenino, sentimentalismo, tono lacrimoso y trágico, valoración del amor y del sacrificio que conlleva, etc., etc.

Este narratario individual y personalizado, objeto principal del texto e incluso coautor, se transforma en el público multitudinario e indiscriminado de los corrales de comedias barrocos que impone sus gustos y su nueva sensibilidad a los temas que se les ofrecen. Podría presentarse otra diferencia más: la novela suele destinarse a la lectura y el teatro se caracteriza por su oralidad. No obstante, los editores de *Grisel* y *Mirabella* señalan que el público de las novelas sentimentales está formado por «lectoras y oyentes nobles o de alta burguesía»²⁵. El alto índice de analfabetismo medieval impone la lectura en alta voz y, según ellos, la breve extensión de las novelas²⁶ y añaden:

«no hay que desechar la idea de que este tipo de obras fueran recitadas en sesiones públicas de 'teatro leído' por varios lectores y lectoras que se repartían las intervenciones»²⁷.

Según esta hipótesis no estaba tan lejos la novela sentimental del teatro en su recepción última por parte del narratario, pero sí en cuanto a la naturaleza de éste. En el primer caso se trataba de una sociedad relativamente refinada. En el segundo, de un público que contaba con grandes señores en los aposentos pero también con una bulliciosa cazuela y con los alborotadores mosqueteros. Por ello, cuando el dramaturgo tiene que concluir su comedia prefiere dar gusto a todos con un final feliz que consolara a la cazuela de las lágrimas arrancadas por los lamentos entre bastidores de Lisarda, que alegrara los ojos de los mosqueteros con una bizarra actriz vestida de hombre, que además se hace pasar por fantasma, y sobre todo, a nivel temático con abundantes aventuras llenas de sorpresas y a nivel ideológico, con un desenlace que dejara el orden social intacto. La lógica interna del relato, tan cuidada por Juan de Flores, es lo que menos importa si se contrapone al éxito o fracaso de la comedia²⁸.

Esa es la diferencia fundamental entre los dos géneros. El novelista solo se preocupa de que su texto sea grato a un único narratario en primer grado, su amiga, y en segunda instancia a un reducido y selecto público que se supone cultivado y que va a entender y celebrar sus agudezas y esfuerzos. El dramaturgo necesita el aplauso de un público generalizado que acudirá a ver sus comedias aplaudiéndolas o silbándolas en masa, sin cuestionar la lógica y validez de sus contenidos siempre que se logre captar su atención y se le divierta.

Notas

¹ *Diego de San Pedro*. Twayne's World Authors series, CCCX, Nueva York, 1974, p. 77.

² «El 'tractado' novelístico de Diego de San Pedro». *Bulletin Hispanique*, LTV, 1952.

³ «en esta época no puede haber cuestión de 'novela', ya que es una forma literaria desconocida de la retórica medieval, y aún de la nueva teoría literaria aristotélica del siglo XVI. En la retórica clásica, en la que

³ «en esta época no puede haber cuestión de 'novela', ya que es una forma literaria desconocida de la retórica medieval, y aún de la nueva teoría literaria aristotélica del siglo XVI. En la retórica clásica, en la que se basa, con diversos malentendidos, la retórica medieval, la *narratio* misma es una parte integrante normal del discurso, pero una digresión dentro del discurso» (Diego de San Pedro. *Obras Completas, II. Cárcel de amor*. Ed. Keith Whinnom. Clásicos Castalia, Madrid, 1971, p. 47)

⁴ Diego de San Pedro: *Obras completas, I*, Clásicos Castalia, Madrid, 1973, p. 48.

⁵ *Op. cit.*, II, pp. 47-48.

⁶ *Ibid.* p. 48.

⁷ Véase, por ejemplo, DURAN, Armando: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca* (Ed. Gredos, Madrid, 1973, p. 61), WHINNOM, Keith: Diego de San Pedro: *Obras completas, I* (p. 49), VARELA, José Luis: «Revisión de la novela sentimental» (*Revista de Filología española*, XLVIII, 1965-67, pp. 353-7) o DEYERMOND, A. D.: *A Literary History of Spain: The Middle Ages* (London, 1971, p. 162).

⁸ ESCUDERO, Carmen: *La novela sentimental española. Formas y recursos expresivos*. Ed. Diego Marín. Murcia, 1989.

⁹ CVITANOVIC, Dinko: *La novela sentimental española*. Ed. Prensa española, Madrid, 1973, pp. 197-8.

¹⁰ Juan de Flores: *La Historia de Griselda y Mirabella*. Ed. Don Quijote, Granada, 1983, p. 54. En adelante citaré por esta edición.

Pablo Alcázar López y José González Núñez, los editores de esta publicación refieren la historia tanto a las de nuestra niñez estudiadas por Propp en el motivo de la princesa encerrada por su padre, como a la tradición oral del siglo XV (p. 44). Carmen Escudero relaciona el amor de Mirabella por Griselda con los de la princesa con un paje presente en *El Decameron* (ESCUDERO, Carmen: *Op. cit.*, p. 70), pero en nuestra producción literaria también hay algún ejemplo de esta situación, tan extendido en el siglo XV como a lo largo de siglos posteriores, el romance de Gerineldo.

¹¹ SAMONA, Carmelo: «Los códigos de la 'novela' sentimental» en RICO, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Crítica, Madrid, 1979, p. 377.

¹² DURAN, Armando: *Op. cit.*, p. 63.

¹³ ESCUDERO, Carmen: *Op. cit.*

¹⁴ CVITANOVIC: *Op. cit.*, p. 199.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 185.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 378.

¹⁷ *La ley ejecutada*. Obras escogidas de Lope de Vega Carpio. Biblioteca de Autores Españoles, t. 41. Ed. Atlas, Madrid, 1950, p. 185. En adelante citaré por esta edición.

¹⁸ CVITANOVIC, por ejemplo.

¹⁹ ESCUDERO, Carmen: *Op. cit.*, p. 70.

²⁰ *Op. cit.*, p. 46.

²¹ *Op. cit.*, p. 380.

²² *Op. cit.*, p. 11.

²³ *Op. cit.*, p. 184.

²⁴ «en lugar de utilizar un prólogo que facilite la interpretación de la obra a la que acompaña... el principal interés de estos autores no es la simple presentación sino, fundamentalmente, el hallazgo de un lector idóneo para ella, que es lo que en definitiva la justifica un lector para el que parece incluso haberse concebido porque él la ha encargado especialmente, como en el caso de *La Cárcel de amor*, o que ha sido incluso el origen de la inspiración del autor, como asegura Juan de Flores en las líneas iniciales de la *Historia de Griselda y Mirabella* de su amiga, a la que en este sentido considera coautora con todos sus méritos y agravantes».

²⁵ *Op. cit.*, p. 10.

²⁶ La lectura en alta voz de las novelas no implica su extensión. Se sabe con certeza que el *Amadís de Gaula* se oía leer, así como después *Don Quijote de la Mancha*.

²⁷ *Op. cit.*, p. 40. Más que en «sesiones públicas» sería más aceptable suponer la recitación en reuniones cortesanas o burguesas que tendrían dicha ocupación como un entretenimiento similar a aquellos que en el *Quijote* hacían églogas de Garcilaso.

²⁸ No obstante, no falta un cierto dirigismo en *La ley ejecutada* que implica una ideología precisa aunque de signo muy diverso a la de la novela. Se plantea y desarrolla la cuestión de la justicia real. Mientras que en la novela se insiste en la justicia indiscutible del rey, que en el debate correspondiente se inclina decididamente por la razón de estado, en la comedia se afirma la «bárbara tiranía» del rey. Ya en la

primera jornada se alude a la sangrienta condición del rey y en la segunda la polémica se plantea en múltiples perspectivas:

- tiranía/buen rey = buen juez
- justicia como pretexto para una venganza de honor
- injusticia de la ley que va contra la naturaleza
- ley/amor paterno
- posibilidad de derogación de las leyes por el rey (pp. 487-90).