

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUCARLOS
LUDWIG W. BÄRBOCK
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellà, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

LECTURA BAJTINIANA DE TRES NOVELAS SENTIMENTALES ESPAÑOLAS

OLGA TUDORICĂ IMPEY

Universidad de Indiana

EL PENSAMIENTO literario de Mijaíl Bajtín, que supera los planteamientos estrictos del formalismo y los dogmáticos del sociologismo marxista, se está infiltrando en la crítica medieval «lenta pero apasionadamente».¹ Las razones de este lento proceso de recepción son varias. La más evidente es la imprecisión terminológica bajtiniana, agravada todavía más por la traducción a una lengua extranjera.² Otra razón, de más peso, se halla en el hecho de que Bajtín pone los cimientos de su teoría en las novelas barrocas y modernas, lo que explica en gran parte la circunspección de los medievalistas de aplicarla a la literatura de la Edad Media.³ Además, los que se atreven a echar mano de dicha teoría lo hacen valorando, sobre todo, sus aspectos más asequibles, derivados con frecuencia de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*.⁴ Así, el carnaval, la risa, la parodia, la ambigüedad obscena, la dicotomía popular-oficial y el realismo grotesco sirven de molde para varios estudios valiosos sobre el *Libro de buen amor* (de Stephen Kirby, Monique de Lope, Gayle Seidenspinner-Núñez, Hugo Rodríguez Vecchini, Louise O. Vasvari),⁵ sobre la clerecía y la lírica cortesana (Sofía

¹ J. Huerta Calvo, «El diálogo en el centro de la poética: Bajtín. Ensayo de una bibliografía crítica», en *La semiótica del diálogo*, ed. H. Haverkate, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, VI (1987), pp. 195-218, esp. p. 195.

² M. Bajtín atribuye, por ejemplo, a un concepto como el de la *heteroglossia*, por lo menos dos significados, que no resultan siempre totalmente distintos. (Véase *Bakhtin and Medieval Voices*, ed. T.J. Farrell, University Press of Florida, Gainesville, 1995, p. 3). En cuanto a la traducción oscilante, el título de *Slovo v romane* se vierte al inglés como *Discourse of the Novel* (en *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, ed. M. Holquist, trad. C. Emerson y M. Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981) y al español como *La palabra en la novela* (en *Teoría y estética de la novela*, trad. H.S. Kriúkova y V. Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989; en adelante, *Teoría*).

³ En las novelas barrocas y modernas descansan la mayoría de sus estudios: «La palabra en la novela», «Las formas del tiempo y del cronótopo en la novela», «Épica y novela», «Problemas de la poética de Dostoievski», «Rabelais y Gogol», etc.

⁴ M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. J. Forcat y C. Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1990²; 1ª ed., 1987.

⁵ S.D. Kirby, «Juan Ruiz's *Serranas*: The Archpriest-Pilgrim and Medieval Wild Women», en *Hispanic Studies in*

Carrizo Rueda)⁶ y, finalmente, sobre *La Celestina* (Ricardo Castells, Louise Fothergill-Payne, etc.).⁷ Está claro, según apunta Alan D. Deyermond, que Mijail Bajtín se afirma en las últimas décadas de nuestro siglo como «uno de los críticos más influyentes».⁸

Conviene recordar, empero, que la teoría bajtiniana es fuente de muchos surtidores, capaces de regar y reverdecer otros géneros y otras obras medievales.⁹ Por ejemplo, Cesare Segre extiende la aplicabilidad de la teoría bajtiniana al *roman courtois* de los siglos XII-XIII, llenando así un gran hiato que el teórico ruso dejó en su examen de la novela europea desde su prehistoria hasta la época moderna.¹⁰ Según el crítico italiano, Bajtín desatendió el *roman* porque consideraba que carecía de dos rasgos esenciales de la novela: el plurilingüismo de tipo social y la experimentación con las voces múltiples. Segre no discrepa del criterio de Bajtín: retrato fiel de la nobleza, el *roman* ignora otras categorías sociales; aun cuando hay en él personajes que las representan, éstos dependen invariablemente de la corte.¹¹ Sin embargo, arguye Segre, es posible discernir en algunos *romans courtois*, como el *Tristan* en prosa y *Guillaume de Dole*, otras formas de manifestación de plurilingüismo: la inserción de unos textos heterogéneos (poemas líricos, cartas, etc.), la dialéctica autor-personaje-lector y la tendencia de experimentación con unos procedi-

Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1986, pp. 151-169; M. de Lope, «M. Bakhtine et la littérature médiévale: approche critique», *Sociocriticism*, IV:2 (1988), pp. 91-114; G. Seidenspinner-Núñez, «The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the *Libro de Buen Amor*», *Publications in Modern Philology*, CXII (1981); H. Rodríguez Vecchini, «La parodia: una alegoría irónica: reflexión teórica a partir del *Libro del Arcipreste* y del *Quijote*», *La Torre*, VI:23 (1992), pp. 365-432; L.O. Vasvari «An Example of "Parodia sacra" in the *Libro de Buen Amor*: "Quoniam" "Pudenda"», *La Corónica*, XII (1983-1984), pp. 195-203 y «The Battle of Flesh and Lent in the *Libro de Buen Amor*», en *La Corónica*, XX:1 (1991), pp. 1-15.

⁶ S. Carrizo Rueda, «Textos de la clerecía y de la lírica cortesana y la cuestión de "lo oficial" y "lo popular"», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLIV (1989), pp. 27-36.

⁷ R. Castells, «Bakhtin's Grottesque Realism and the Thematic Unity of *Celestina*, Act I», *Hispanófila*, XXXVI:1 (1992), pp. 9-20; L. Fothergill-Payne, «*Celestina* "as a Funny Book": A Bakhtinian Reading», *Celestinesca*, XVII:2 (Otoño 1993), pp. 29-51. Según J. Huerta Calvo el énfasis en un solo aspecto de la teoría de Bajtín, en la parodia o el carnaval, por ejemplo, «hace que no sepamos bien todavía cuál sería el rendimiento de su poética respecto a otros sectores de literatura» («El diálogo», pp. 214-215).

⁸ A.D. Deyermond, «*El libro de buen amor* a la luz de las recientes tendencias críticas», *Ínsula*, XLII (1987), p. 39.

⁹ «Il y a sans doute plusieurs Bakhtine» afirma F. Schuerewegen, «Télédialogisme: Bakhtine contre Jakobson», *Poétique*, LXXXI (1990), p. 107; y, también muchas aperturas bajtinianas. En *Bakhtin and Medieval Voices*, libro editado por T.J. Farrell, se examinan entre otras cuestiones, la *heteroglossia* y el dialogismo en Chaucer y en la traducción medieval, la polifonía en los textos manuscritos, etc.

¹⁰ C. Segre, «What Bakhtin Left Unsaid: The Case of the Medieval Romance», en *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, edd. K. Brownlee y M.S. Brownlee, University Press of New England, Hanover y Londres, 1985, p. 23, apunta que el tratamiento del *roman* medieval en la obra de Bajtín es muy reducido. En «Las formas del tiempo y del cronotopo de la novela» hay sólo algunas páginas, en las que Bajtín menciona *Tristan*, *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, *Roman de la rose*, *Divina commedia* y *Piers the Plowman*. En «Épica y novela» incluye algunas referencias al *dit d'aventure*, a *Aucassin et Nicolette*, *Mule sans bride*, y *Roland comique*.

¹¹ C. Segre, «What Bakhtin Left Unsaid», pp. 26-28.

mientos que se iban a perfeccionar en los siglos siguientes. Así, en *Érec et Énide*, *Flamenco*, *Roman d'Enéas* hay monólogos amorosos, organizados como debates entre los impulsos contradictorios del alma, y narraciones del mismo hecho en dos versiones, una subjetiva y otra objetiva.¹² La prueba del héroe y de su discurso, el contacto con la realidad y las relaciones cronotópicas son otros rasgos de la novela moderna que se pueden percibir en el *roman*. Las extraordinarias formulaciones de Bajtín, afirma Segre, resultarían fructíferas si se estudiasen en el contexto de este género medieval.¹³

Esta afirmación nos sirve de incentivo para aplicar la teoría bajtiniana a otro contexto, el de la novela sentimental española. Semejante aproximación se apoya en un comentario que el propio Bajtín hace con respecto al fundamento conceptual y al momento histórico de plasmación de la novela moderna:

El presente, en su imperfección, significa, como punto de partida y centro de la orientación artístico-ideológica, un enorme cambio en la conciencia creadora del hombre. En el mundo europeo, esa reorientación, así como la destrucción de la vieja jerarquía de los tiempos, adquirieron su expresión fundamental, de género ... en los tiempos modernos, durante la Edad Media tardía y el Renacimiento. En tales épocas se pusieron las bases del género novelesco.¹⁴

Son precisamente éstas las épocas en que brota y florece la novela sentimental española. En su evolución, desde el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón (1440) hasta el *Proceso de cartas de amores* y *Quexa con aviso contra el amor* de Juan de Segura (1550), este género refleja, a través de las obras individuales que lo integran, tanto la destrucción de las viejas jerarquías como el proceso de orientación de la conciencia del hombre hacia el presente, hacia el contacto directo, y cada vez más amplio, con la contemporaneidad imperfecta y elusiva.

A pesar de ello, pocos han sido los intentos de aprovechar la teoría bajtiniana para analizar la novela sentimental española. Uno de ellos es «Role-Reversal and Festivity in the Romances of Juan de Flores» de Barbara F. Weissberger.¹⁵ Marina Scordilis Brownlee examina la estructura dialógica y algunas manifestaciones del cronotopo en la *Triste deleytación*.¹⁶ Más recientemente, la validez del método bajtiniano con respecto al ámbito novelístico sentimental se reafirma en el volumen editado por Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli, *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*.¹⁷ En dos páginas de su introducción, Gerli relaciona algunos conceptos

¹² C. Segre, «What Bakhtin Left Unsaid», pp. 29-30.

¹³ C. Segre, «What Bakhtin Left Unsaid», p. 28.

¹⁴ M. Bajtín, «Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico», en *Teoría*, p. 483.

¹⁵ B.F. Weissberger, «Role-Reversal and Festivity in the Romances of Juan de Flores», *Journal of Hispanic Philology*, XIII:3 (1989), pp. 197-213.

¹⁶ M.S. Brownlee, *The Severed Word: Ovid's «Heroides» and the «Novela Sentimental»*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990, cap. VII, «Etiological Subversion».

¹⁷ *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, edd. J.J. Gwara y E.M. Gerli, Tamesis, Londres, 1997.

angulares de la teoría de Bajtín con la apertura y la flexibilidad de la novela sentimental, que combina categorías discursivas heterogéneas reformulándolas, reestructurándolas e inscribiéndolas en un continuo dialogismo y criticismo de género.¹⁸ Desafortunadamente, estos conceptos vuelven a mencionarse sólo en dos o tres estudios del mismo volumen; en cambio, gozan de mayor atención la ironía y la parodia, relacionadas con la cultura popular de la risa.¹⁹

En lo que sigue, me propongo ver en qué medida se manifiesta el plurilingüismo y se amplía la zona de contacto con el presente (según Bajtín aspectos fundamentales de la novela moderna) en tres novelas sentimentales del siglo XV: el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón (en adelante, *Siervo*), la *Triste deleytación* (en adelante, *Td*) de un escritor catalán que firma con el acrónimo F.A. d. C. y la *Cárcel de amor* (en adelante, *Cárcel*) de Diego de San Pedro.²⁰ Representan estas obras tres momentos distintivos (1440, después de 1458, 1492) en la evolución de un género cuya estructura narrativa se basa en la combinación de otros géneros, lo que es, según Bajtín, una forma esencial de introducción del plurilingüismo en un texto novelístico:

La novela permite la incorporación a su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, cartas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc.) como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.) ... En general, los géneros incorporados a la novela conservan su flexibilidad estructural y autonomía así como su especificidad lingüística y estilística. Es más, existe un grupo especial de géneros que juega un papel esencial en la construcción de la novela ... la confesión, la biografía, la carta ... La novela utiliza precisamente tales géneros como formas elaboradas de asimilación verbal de la realidad.²¹

Teniendo en cuenta esta cita, con razón se puede afirmar que no hay novelas más plurilingües en la baja Edad Media española que el *Siervo*, la *Cárcel* y la *Td*, ya que en

¹⁸ E.M. Gerli, *Studies*, edd. J.J. Gwara y E.M. Gerli, pp. XIII- XIV.

¹⁹ Se disciernen ecos bajtínianos en G.P. Andrachuck «The Confrontation between Reality and Fiction in *Questión de amor*» (en *Studies*, edd. J.J. Gwara y E.M. Gerli, pp. 55-72), en R. Rohland de Langbehn «Un mundo al revés: la mujer en las obras de ficción de Juan de Flores» (*Studies*, edd. J.J. Gwara y E.M. Gerli, pp. 125-43) y en el título de la tercera parte del volumen editado por J.J. Gwara y E.M. Gerli, «Centrifugal Perspectives on a Medieval Genre». Referencias directas a la teoría de Bajtín se hallan en el estudio de Ivy Corfis, «Sentimental Lore and Irony in the Fifteenth-Century Romances and *Celestina*» (*Studies*, edd. J.J. Gwara y E.M. Gerli, pp. 153-71).

²⁰ Todas las citas y las referencias a estas obras proceden de las siguientes ediciones: J. Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor* (*Siervo*), ed. A. Prieto, Castalia, Madrid, 1976; F.A. d. C., *Triste deleytación* (*Td*), ed. R. Rohland de Langbehn, Universidad de Morón, Morón, 1983 y D. de San Pedro, *Obras completas*, II, *Cárcel de amor* (*Cárcel*), ed. K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1971.

²¹ M. Bajtín, «La palabra en la novela», en *Teoría*, p. 138. H.R. Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, trad. T. Bajtio, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, p. 92, describe la plasmación de la novela boccacciana en términos semejantes: una multitud de relatos y de géneros didácticos (*exemplum*, *fabliau*, *lai*, la casuística de amor, historias y anécdotas florentinas, cuentos orientales, etc.) se incorporan en el *Decameron* estructurándose en un género nuevo.

ellas se intercalan alegorías, poesías y prosas líricas, cartas, relatos de caballería, amor y lealtad, debates implícitos o explícitos, etc. Cada uno de estos componentes introduce en la novela su propia modalidad semántico-verbal de asimilación de la realidad.

La segunda forma de plurilingüismo —de lenguas y horizontes socio-ideológicos, de lenguajes usuales, cotidianos, generacionales, de grupos sociales, etc., en los que resuenan también voces individuales y palabras vulgares, «impregnada[s] de intenciones inferiores ... atrapada[s] en asociaciones triviales»²² está ausente en el *Siervo* y en la *Cárcel*, pero se abre vía en la *Td*. Para puntualizar algunas diferencias entre estas tres novelas son útiles, de nuevo, los comentarios de Bajtín. Según el teórico ruso, en la épica y en las novelas de caballerías dominan el monologismo y una visión unitaria, cerrada y estática del mundo. El héroe épico y el del libro de caballerías actúan y hablan siempre en consonancia con los ideales de su mundo; las divergencias serían imposibles. La novela caballeresca en prosa promueve su palabra idealizada «ennoblecida» y se opone al plurilingüismo «inferior», «vulgar», de la vida. El discurso ennoblecido, monolingüe, vinculado «sólo a asociaciones elevadas y nobles», «lleno de reminiscencias de contextos elevados (históricos, literarios)», «pretende dar normas a la lengua de la vida, dar lecciones de estilo y de buen tono, cómo conversar en la sociedad, cómo escribir una carta etc.»²³ En cambio, en lugar de un discurso monológico, en la novela barroca prevalece el dialogismo, y aún más, una pluralidad de voces disonantes, una multiplicidad de discursos, ennoblecidos y vulgares, que se combinan, se influyen o entran en conflicto.²⁴ El resultado de esta *heteroglossia* es una visión descentralizada, desintegradora del mundo.

Entre el discurso ennoblecido de las novelas de caballería y la *heteroglossia* de los géneros bajos Bajtín señala la existencia de una zona intermedia. En esta zona ubica él la novela «patético-psicológica» francesa e inglesa, que tenía deudas con la novela sentimental española, deudas que el pensador ruso ignoraba y que fueron mencionadas por primera vez por los hispanistas ingleses (sobre todo por el llorado Keith Whinnom).²⁵ Muchos de los rasgos que Bajtín atribuye a la novela «patético-psicológica» coinciden con los de la novela sentimental española: el discurso patético y retórico, que se asocia con unas situaciones y sentimientos íntimos; el espacio solitario (el cuarto o un lugar desola-

do de la vida pasiva, que resulta de la asimilación de otros discursos, frecuentemente marginados o ignorados. Al respecto por ellos, el discurso mítico destaca.

²² M. Bajtín, «La palabra en la novela», en *Teoría*, pp. 81 y 198.

²³ M. Bajtín, *Teoría*, pp. 198-200. Bajtín basó su teoría del discurso monolingüe en *Amadís de Gaula*; sin embargo, cualquier lector que haya leído atentamente esta obra descubre que el monologismo en *Amadís* no está tan omnipresente como opinaba el pensador ruso. Afortunadamente, la teoría bajtjiniana es una *theoria aperta*, que permite un diálogo continuo consigo misma. Bajtín, a través de las décadas, remató sus primeras formulaciones, las matizó, las cambió constantemente. De haber vivido más (murió en 1975) y en un país de una tradición de crítica hispanizante más profunda que la de la URSS Bajtín habría reconsiderado su interpretación monológica de *Amadís* y de otros géneros literarios medievales.

²⁴ M. Bajtín, en *Teoría*, pp. 199-201. Por ejemplo, en *Don Quijote*, los diálogos entre el caballero andante y Sancho u otros personajes de la realidad vulgar expresan, en opinión de Bajtín, la polémica entre la palabra ennoblecida monolingüe y el plurilingüismo (*Teoría*, p. 199).

²⁵ K. Whinnom, ed., *Cárcel*, p. 54.

do); el «patetismo de cámara», generado por la «debilidad vulnerable» del protagonista sentimental (no por su esfuerzo heroico), y expresado frecuentemente mediante las cartas; la ausencia de una explícita orientación histórica y política.²⁶

Por esto, la teoría bajtiniana sobre la novela caballeresca en prosa y sobre la novela sentimental francesa e inglesa de los seiscientos y setecientos es válida también para el estudio de la primera novela sentimental española, cuyo discurso está también vinculado a un mundo íntimo y a unas asociaciones elevadas y nobles. El amor que se mantiene en el estado de deseo ennoblece el sentimiento, la conducta y la palabra del protagonista del *Siervo*. Su discurso es consonante con el idioma del amor cortés de la Castilla del siglo XV, idioma canonizado como lenguaje único y autoritario de una minoría aristocrática. La palabra del *Siervo* es elevada, dignificada aun en el sufrimiento. La voz vulgar no se infiltra en ella. La única realidad que la genera es psíquica y sentimental; incluso cuando se mencionan espacios y tiempos menos remotos, como los del yo narrador y de Macías (en la novela hay varias menciones a Galicia y a Padrón), éstos aparecen envueltos en un aura mítica. Con razón se puede decir que en el *Siervo* está ausente la zona de contacto con la realidad baja y con el presente inmediato –según Bajtín zona característica de la novela moderna.

También el discurso de la *Cárcel de amor* parece ser monológico, concordante con la palabra autoritaria del amor cortés. Es ésta, como otros discursos autoritarios descritos por Bajtín (el del dogma religioso, por ejemplo), «inamovible e inerte», «monosemántica»; su sentido, «ligado a la letra se petrifica».²⁷ Aparentemente, por su conducta y discurso, Leriano no se desvía de la autoridad cortés: se auto-representa como dechado de amante ideal y de caballero perfecto y así lo presentan también en nuestro siglo unos insignes críticos como Bruce W. Wardropper, Carmelo Samonà, Keith Whinnom, Carmen Parrilla y otros.²⁸ Una lectura más atenta, empero, muestra que en el caparazón del discurso elevado de Leriano hay unas fisuras por las cuales se oye una voz disonante, que, saliendo de su más profunda intimidad, pone en telas de juicio su caracterización de amador sin tacha. Se trata, en este caso, de unas resonancias del así llamado discurso interno o intrínsecamente persuasivo, una manifestación fluida, dinámica, rebelde, de la vida psíquica, que resulta de la asimilación de otros discursos frecuentemente marginalizados o ignorados. Afectado por ellos, el discurso íntimo desentona con el discurso de la autoridad, entra en conflicto con él y es capaz, incluso, de quitarle la autoridad.²⁹

²⁶ M. Bajtín, *Teoría*, pp. 211-213.

²⁷ M. Bajtín, *Teoría*, p. 160.

²⁸ B.W. Wardropper, «El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*», *Revista de Filología Española*, XXXVII (1953), p. 176; C. Samonà, «Diego de San Pedro: dall'Arnalte e Lucenda alla *Cárcel de amor*», en *Studi in onore di Pietro Silva*, Florencia, 1957, p. 273; K. Whinnom, ed., *Cárcel*, p. 38 y K. Whinnom, ed., *Diego de San Pedro, Obras completas*, II, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda y Sermón*, Castalia, Madrid, 1973, p. 69; C. Parrilla, ed., *Diego de San Pedro, Cárcel de amor*, Crítica, Barcelona, 1995, p. LVIII.

²⁹ M. Bajtín, *Teoría*, pp. 161-162.

Las notas falsas que Anthony van Beysterveldt, Elizabeth T. Howe y Barbara F. Weissberger disciernen en el discurso amoroso de Leriano no son sino irrupciones esporádicas del dinámico lenguaje de persuasión interna en el discurso de la estática autoridad heredada del amor cortés.³⁰ Las veladas amenazas de chantaje sentimental contenidas en las cartas dirigidas por Leriano a Laureola (pp. 99-100 y 101), el rebajamiento de la princesa de su regio estado cortés a la categoría «de las otras mujeres, que de pequeñas causas reciben grandes temores» (ni la prisión en la cual yace ni su muerte inminente son «pequeñas causas», p. 126), la insinuación en la defensa de la mujer de unas sutiles acusaciones (Laureola no posee caridad ni da esperanza), el desacato y la desobediencia (Leriano se suicida contra la voluntad de la amada), entran en la categoría de las palabras intrínsecamente persuasivas que se asoman al discurso autoritario del amor cortés. Sin darse cuenta, de vez en cuando, Leriano lo perfora con una frase, palabra o acción, con unas voces que vienen desde adentro y desde fuera, y que disienten de la ideología anacrónica del amor cortés: la propia voz recóndita de Leriano, la del Auctor, narrador y testigo, y sobre todo las voces de los lectores contemporáneos de Leriano y San Pedro, entre las cuales la más sonora será la de Nicolás Nuñez en su continuación de la *Cárcel*. Está claro que la cultura del afecto, que dio origen a la novela sentimental española, da muestras de *desafecto* en la *Cárcel*; el amador perfecto está a caballo entre la autoridad del amor cortés y una nueva autoridad, que reconocía y hacía suyo al amor natural y que venía afirmándose en el cuatrocientos español, según lo indicó Pedro M. Cátedra.³¹ La cultura trovadoresca, y con ella la *fin'amors*, que se acogió en la Castilla del siglo XV como expresión de una minoría aristocrática, nostálgica por la estabilidad y el idealismo del pasado y deseosa de mantener íntegros los valores medievales, se está desintegrando.³² Y, como escribe Bajtín, los comienzos de la novela deben buscarse en las épocas de desintegración y decadencia del centralismo ideológico:

La novela se formó precisamente en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo y del hombre, de rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperfecta y cambiante. La novela no se edificó ... en la imagen alejada del pasado absoluto, sino en la zona de contacto directo con esa contemporaneidad imperfecta.³³

³⁰ Véanse A. van Beysterveldt, «La nueva teoría del amor en las novelas de Diego de San Pedro», *Cuadernos Hispano-Americanos*, CCCXLIX (1979), pp. 77-79; E.T. Howe, «A Woman Ensnared: Laureola as Victim in the *Cárcel de amor*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXI:1 (1987), pp. 13-27, y B.F. Weissberger, «The Politics of *Cárcel de Amor*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVI (1992), pp. 307-326, esp. pp. 310 y 313.

³¹ P.M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989, pp. 11, 71 y 152-153.

³² R. Boase, *The Troubadour Revival: a Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, Routledge & Kegan, Londres, 1978, pp. 81 y 93.

³³ M. Bajtín, «Épica y novela», en *Teoría*, p. 483.

Entre las novelas sentimentales del siglo XV, la que se aproxima más a este proceso trazado por Bajtín es la *Triste deleytación*. En esta novela, el contacto con la realidad es transparente en el plurilingüismo de la estructura narrativa, en «la novelización de otros géneros» (intercalados) y en la mezcla de varios lenguajes y horizontes socio-ideológicos que se infiltran en el discurso narrativo. Con el lenguaje del amor cortés dialogizan unos lenguajes que no son canónicos, y con ellos se introduce frecuentemente en la *Td*, tal como lo comentó Bajtín para la novela, en general, «la risa, la ironía, el humor y los elementos de autoparodización ... una imperfección semántica específica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación».³⁴ Con la *Td*, el género sentimental creado por el *Siervo* se desliza hacia esta zona de contacto con el presente imperfecto y plurilingüe. Los lenguajes cotidianos compiten con el idioma autoritario, subminando su patetismo y seriedad sentimental. El lenguaje elevado de la autoridad cortés se conserva sólo en la alegoría, en las cartas amorosas y en las poesías líricas insertadas en el texto novelístico. En el resto de la *Td*, el idioma cortés se debilita por la infiltración de la lengua cotidiana de los personajes, salpicada de palabras cínicas en las conversaciones del Enamorado con el Amigo, de palabras vulgares, blasfemias y proverbios en el coloquio de la Senyora con la Madrastra, de palabras obscenas en el episodio de «los bellacos», etc.

El «objeto de representación artística» (en este caso, del amor, del amador cortés y de su discurso) padece una degradación constante. El amor ya no ennoblece, el secreto ya no se guarda, la amada es un ser ordinario, no una dama de alta alcurnia, la meta del amor ya no es sólo el deseo sino la satisfacción sexual y, tal vez, el matrimonio. Se devalúa en la *Td* también la tríade dama-amor-hazaña, que según Segre es la más importante invención novelística medieval.³⁵ En el amor y en la guerra la conducta del Enamorado ya no es ejemplar; ya no es capaz de pasar las pruebas que confirmarían su heroísmo y amor (y las pruebas, según Bajtín, tienen suma importancia para la caracterización del protagonista y la organización de la materia novelística).³⁶ Si en el *Siervo* Ardanlier se hace famoso por sus hazañas en honor de su amada Liessa, si en la *Cárcel* Leriano lucha durante meses contra su rey para sacar a Laureola de la prisión, en la *Td* el Enamorado no es estimulado por su amor para adquirir fama: su brevísima participación en la guerra del príncipe no tiene motivación amorosa ni caballeresca. Va a la guerra por puro cálculo, para que en su ausencia la Senyora se dé cuenta de que lo ama.³⁷ A la primera llamada de ésta, se olvida de la lealtad al señor y abandona el campo de batalla. En la guerra, en el amor y en la vida diaria la conducta del Enamorado es poco heroica. Caminando hacia su Senyora se cae del caballo (p. 42, 15); para abrirse fácil acceso a la casa de ella, le

³⁴ M. Bajtín, «Épica y novela», en *Teoría*, pp. 452-453.

³⁵ C. Segre, «What Bakhtin Left Unsaid», p. 34.

³⁶ M. Bajtín, «La palabra en la novela», en *Teoría*, pp. 203-204.

³⁷ El Enamorado «siguiendo el su propósito se partió de ella, porque muchas veces una pequenya ausencia es causa de crecer más amor» (F.A. d. C., *Td*, pp. 42, 3-5).

propone cínicamente al Amigo que corteje a la Madrastra (p. 40, 5-12). Los dos trepan, como ladrones, ayudándose de una toca hecha sogá por una ventana abierta al cuarto de la Madrastra y la Senyora (pp. 123, 30-124, 3) y anuncian, de este modo, al «saltaparedes» Calisto de *La Celestina*. Después de la noche que pasa con la amada, «dando y tomando placeres» salvo el último (p. 124, 19), el Enamorado no duda de que «la noche siguiente en efeto su prosperidad pareciera» (p. 126, 2-3). *Prosperidad*, eufemismo mercantil, se refiere aquí tanto a la relación sexual por consumir como al eventual aumento de bienes. Delatado su amor y temiendo la furia del padre, el Enamorado huye cobardemente (pp. 129, 15-20-135, 4-6); disfrazado de romero, pide limosna a la puerta de la casa en la cual había sido encerrada la Senyora y, siendo reconocido por un criado, niega su propia identidad (p. 140, 15-21). La degradación del amador cortés es todavía mayor en su viaje por el Trasmundo ya que, en lugar de sufrir las penas de un infierno de amor, padece la burla despiadada de unos bellacos que lo desnudan, lo coronan con un harnero roto, se ríen de ciertas partes de su cuerpo y profieren disparates obscenos (pp. 164, 71-166, 10). El Enamorado, que inició su carrera de héroe sentimental partiendo del ámbito elevado del *Siervo libre*, se despeña hacia el mundo de la cultura popular de la risa y de la parodia.³⁸ Se presencia así la transferencia del protagonista del plano remoto e idealizado del pasado a una zona en que se amplía y concreta el contacto con la realidad presente y ordinaria, zona que, según Bajtín, es fundamental para la novela moderna.³⁹

Una caída similar, de lo alto a lo bajo, afecta también a la Senyora y a otros personajes femeninos de la *Td*.⁴⁰ Hay que recordar que en el *Siervo*, la invisible e intocable «grand senyora» vive sólo por las referencias del amante, y que Liessa, la amada de Ardanlier, adquiere voz propia sólo antes de su inminente muerte. Laureola, la protagonista de la *Cárcel*, tiene una presencia física mejor definida. Aparece en la corte en diálogo con el Auctor, se ruboriza y enoja, discurre y envía epístolas, y sobre todo, después de una inicial debilidad, que paga muy caramente con la prisión y casi con la vida, se niega a ver a Leriano y a hablarle. De cierta manera, Laureola se relaciona con Braçayda y Gradissa de las novelas *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, las cuales se rebelan contra la fantasía erótica de sus amadores y se resisten a la idealización que las llevaría a la sumisión.⁴¹

La Senyora doncella de la *Td* no pertenece a la misma categoría. No es de gran alcurnia; no se sitúa en el pedestal social y amoroso, erigido por el pasado cortés, sino en el espacio

³⁸ Para una interpretación de este episodio, véase V. Blay Manzanera, «El humor en *Triste deleitación*. Sobre unas originales coplas de disparates», *Revista de Literatura Medieval*, VI (1994), pp. 56 y ss.

³⁹ M. Bajtín, *Teoría*, p. 480.

⁴⁰ La Madrastra parece ser esposa de un burgués. Hay también una vieja criada, que traiciona a los enamorados y los acusa ante el alcalde; en el viaje alegórico del Enamorado se hace referencia a un sin número de damas nobles contemporáneas, de conducta dudosa. Con razón se puede decir que las mujeres de la *Td* proceden de los más variados medios sociales.

⁴¹ B.F. Weissberger, «Resisting Readers and Writers in the Sentimental Romances and the Problem of Female Literacy», en *Studies*, edd. J.J. Gwara y E.M. Gerli, p. 186.

urbano y burgués del presente, de la realidad cotidiana. Es, simplemente, una mujer concreta, que come, llora, maldice, se desmaya, tiene largas conversaciones con su Madrina e ilícitas citas nocturnas con el Enamorado, a quien está lista a entregarse (pp. 125, 30-126, 3). Además, se muestra sumamente inquisitiva con respecto a las cuestiones prácticas de amor, planteadas en los consejos que su Madrina imparte (pp. 58, 28-106, 1); y ésta, si Vera Castro Lingl tiene razón en su hipótesis, no es sino una comadrona que llegó a conocer, por la experiencia acumulada en su profesión, todos los peligros y riesgos a los que se expone una doncella enamorada. Nos las habemos de nuevo con el deslizamiento del amor hacia lo material, lo bajo, lo corpóreo, dominio comentado frecuentemente por Bajtín.⁴² El cuerpo, la cama y su espacio son, de acuerdo con los consejos de la Madrina, los alicientes que una mujer debe usar para retener al enamorado enajenado: «stando con su senyor en la cama, confirmará por obras, palabras y jestos el deseo y amor que le tiene» (p. 77, 1-2). La «jouissance du corps», el goce sexual, es una guía importante en la elección del perfecto amador. La Madrina aconseja a la Senyora que busque el amor del colérico sanguíneo que sabe «mucho mejor amar» (p. 62, 4-5), pero que evite al flemático «qu' el hombre compuesto de gruesa masa no puede entrar en las entranyas d' aquel sino con gran pena aquel ardiente amor» (p. 61, 1-3).⁴³ El mero hecho de que a la mujer se le atribuya la prerrogativa de elegir al amado significa una ruptura con el pasado, un paso hacia el mundo al revés, tan encarecido por Bajtín,⁴⁴ una inversión del papel que tradicionalmente le corresponde al hombre y al padre. Una inversión similar se da en otra obra sentimental, el *Triunfo de Amor*.⁴⁵ En ésta, Juan de Flores imagina una circunstancia en la cual, cabalgando, las mujeres «traían en las mulas y hacaneas a las ancas a los galanes»; además, «por menos discreta en las gentilezas era tenida» la mujer que «en el requestar [de amor] más que las otras se embaraçava».⁴⁶ Pero si en la obra de Flores el intercambio de papeles está envuelto en un halo mítico (lo ordena el dios Amor), y a la vez burlón, en la *Td* se considera de manera seria, como medida por la cual la realidad contemporánea se deshace de un pasado fosilizado para afianzar un lugar más seguro a la mujer, en el amor, en el matrimonio y en la sociedad.

⁴² M. Bajtín, *La cultura popular*, p. 30.

⁴³ Hace años, en «Un doctrinal para las doncellas enamoradas en la *Triste deleytación*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXVI (1986), pp. 191-234, esp. pp. 223-231, notaba las frecuentes coincidencias entre los consejos de la Madrina y la materia del tratado de Andreas Capellanus, *De amore libri tres*. Ni estas coincidencias ni la pretensión de la Madrina que sus consejos le abren a la doncella una puerta hacia el buen amor (F.A. d. C, *Td*, 74, 16) logran engañar. El *buen amor* que ella recomienda difiere de la *bona, verai' amor* de los trovadores y de los poetas de cancioneros: carece de *cortezía*, de generosidad y encarece los bienes materiales, la edad asentada y el brío erótico.

⁴⁴ M. Bajtín, *La cultura popular*, p. 16.

⁴⁵ R. Rohland de Langbehn, quien se ocupa de esta inversión, («Un mundo al revés», *Studies*, eds. J.J. Gwara y E.M. Gerli, p. 135, n. 4) menciona el estudio de C. Brinker-von der Heide, «Verkehrte Welten: Grimmdshausens Schimpff und Ernst mit einem alten Topos», *Wirkendes Wort*, XL (1990) pp. 178-191, en el cual se hace referencia a un cuadro de Peter Breugel; en un segundo plano, una mujer persigue a un hombre. «Hay un comentario sobre las desvergonzadas que ellas mismas quieren buscar marido».

⁴⁶ J. de Flores, *Triunfo de Amor*, ed. A. Gargano, Giardini, Pisa, (CTSI I, Testi Critici, II), pp. 59, 86-90.

Una usurpación todavía más chocante del papel del hombre y un acercamiento mayor a la realidad vulgar se reflejan en la actuación de la Madrastra, la protagonista adúltera del relato erótico de tipo boccacciano insertado en la *Td*. Después de haber sido sorprendidas por una vieja en amorosa «plática y conversación» con el Enamorado y el Amigo, la Senyora y la Madrastra temen la venganza del padre y del marido (p. 129, 27-28). La Madrastra sale de su casa y se dirige hacia la ciudad en la cual el Amigo y el Enamorado se habían refugiado para avisarlos del peligro. Para una mujer de cierta categoría, salir de casa y viajar sola era algo insólito. En este sentido, Maria Corti menciona un consejo que Humberto de Romanos da a las mujeres en su *De eruditione praedicatorum*, XIII: que se queden dentro de su casa, que no se asomen ni a las ventanas, porque fuera las acecha el demonio.⁴⁷ La Madrastra no sólo sale de su casa sino que lo hace disfrazada de hombre: «olvidando las femeniles fuerças, en forma de paie, deçendiendo por aquella misma ventana medianera de las consolaciones... a la ciudad adonde los atribulados enamorados stauan endreçó su vía» (p. 130, 5-10).

Este descenso abre perspectivas novelísticas barrocas y de comedia de capa y espada. Es, además, el signo de un desplazamiento cronotópico (como los descritos por Bajtín): del tiempo pasado al presente; del espacio elevado del palacio, encerrado y estático, al espacio bajo, abierto y dinámico de una calle urbana, en búsqueda de nuevas soluciones. El descenso de la Madrastra a los riesgos callejeros tiene paralelos en la bajada del Enamorado a un infierno de amor que lo rechaza y en las andanzas sin rumbo por un paraíso de amor poblado de personajes literarios y contemporáneos que no lo acogen, de modo que se ve «traspostado en su tierra» (p. 195, 2). *Traspostado* en el espacio de la realidad y del presente, en una tierra poco firme, tan insegura, inhóspita y amenazadora como la imaginada región infernal: la tierra catalana de la segunda mitad del cuatrocientos, sacudida por el golpe municipal de 1453 y por la revolución de 1462; tierra hundida en una profunda sima económica causada por la desolación del campo, el debilitamiento de baronaje, la ruina del comercio, etc. En este ambiente inestable del cuatrocientos, cuya filosofía es «el pragmatismo y el cálculo de comportamiento»,⁴⁸ ocurre la trama novelística de la *Td*. En este caso, como recuerda Bajtín, «la palabra en la novela se estructura en una continua interacción con la palabra de la vida».⁴⁹ Los lenguajes y los horizontes socioideológicos del presente, marginalizan e, incluso, suplantán, por ser inadecuados, el idioma, la ideología y el comportamiento anacrónicos del amor y del amador cortés. La causa de éste y de otros cambios que se operan en la *Td* (la inversión de los valores de la honra, la subminación de la autoridad paterna, etc.) dependen de un cronotopo específico, o sea de las coordenadas temporales y espaciales en las que sitúa esta obra, a saber, en la Cataluña de la segunda mitad del siglo XV, en la cual la burguesía se afirma mucho más que en Castilla.

⁴⁷ M. Corti, «Models and Antimodels in Medieval Culture», *New Literary History*, X (1978-1979), p. 348.

⁴⁸ J.A. Maravall, *El mundo social de la Celestina*, Gredos, Madrid, 1968, p. 100.

⁴⁹ M. Bajtín, *Teoría*, p. 198.

Las coordenados temporales, espaciales y sentimentales del *Siervo* se hallan en las aventuras íntimas, sentimentales, por la geografía del alma en tiempos de sufrimiento. La relación cronotópica en la *Cárcel* la establece la pasión en espacios de prisión y tiempos luctuosos. En cambio, el cronótopo principal de la *Td* hay que buscarlo en unas experiencias eróticas reales (*experiencia* es una voz que se repite con gran frecuencia en la novela), que ocurren en tiempos y espacios concretos, pero inseguros y confusos. Scordilis Brownlee acierta al observar que estos espacios urbanos, propios de la novela, poco tienen que ver con el lugar ameno del *roman*, pero se equivoca al separarlos del «palacio Aborintio» que aparece en la alegoría del comienzo de la *Td*.⁵⁰ El Aborintio (laberinto) imaginario, hecho de *contraria*, paraíso-infierno de amor, no queda contenido en los confines de la alegoría onírica, sino que se desborda al plano real. Dicho de otro modo, el Aborintio alegórico *se representa* en el relato de la aventura erótica real del Enamorado. Es verdad que éste llega a vivir toda una noche en las cercanías de su paraíso, en compañía de su Senyora, «dando y tomando placeres» (p. 124, 19); al día siguiente, empero, se ve arrojado, junto con el Amigo, a los «tormentos del infierno» de una realidad caótica (p. 129, 22). La confusión de voces, de gritos disonantes y angustiados del Aborintio infernal llega al espacio urbano y doméstico. La apacible casa de la Senyora, que tantos deleites secretos prometía, se convierte en un lugar inhóspito y funesto: el marido manda la muerte de su esposa adúltera, la madrastra de la Senyora; el padre destierra a su hija, encerrándola en casa de una hermana suya. El Amigo y el Enamorado huyen confusos y despavoridos, errando al azar, por una topografía laberíntica real –por calles, montes, campos de trigo (p. 129, 17-23), por caminos que los guardas del padre de la Senyora vigilan (p. 131, 15-16), por parajes inhabitables (p. 132, 16), recorriendo provincia tras provincia (p. 135, 4-5). Desdichado, el Enamorado se sume en su mundo subjetivo, que lo lleva, como en la primera parte de la obra, a los caminos alegóricos del infierno, purgatorio y paraíso de amor, en los cuales se dramatiza el Aborintio del sueño. Al regresar al mundo real («traspostado en su tierra») ingresa, como la Senyora, en un monasterio, pero lleva allí su propio laberinto, sigue errando por los senderos embrollados de la pasión. A diferencia del *Siervo* no es capaz de aprender de sus errores para deshacer el camino andado y hallar una salida.

Uno de los cronótopos típicos de la novela es el del camino.⁵¹ El cronótopo de la *Td* es un camino enredado, un confuso laberinto erótico, edificado en una dinámica e imperfecta contemporaneidad. La *Td* se aparta del patrón establecido por el *Siervo*. En ella la dimensión sentimental se reduce; contrarrestados por los pujantes retoños de la vida, los rasgos literarios del género que se incluyen en la materia novelística se ponen en tela de juicio. La ampliación del contacto con la realidad baja, inestable y plurilingüe en la *Td* lleva a la de-generación de la novela sentimental en dos sentidos: como degradación y autodestrucción. En menor medida, la de-generación se efectúa también en el

⁵⁰ M.S. Brownlee, *The Severed Word*, p. 134.

⁵¹ M. Bajtín, «Las formas del tiempo y del cronótopo en la novela», en *Teoría*, p. 394.

Tractado de amores de Arnalte y Lucenda de Diego de San Pedro y en las novelas de Juan de Flores, *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradissa*, siendo estas dos más o menos contemporáneas con la *Td*.⁵² La teoría bajtjiniana de la novela ilumina la evolución y transformación de la novela sentimental como género, desde su primer hito y modelo, el *Servo libre de amor* hasta su último exponente, el *Processo de cartas de amores*. La *Triste deleitacion* refleja, más que cualquier obra sentimental, esta transformación y el acercamiento a la novela barroca y moderna.

El manuscrito número 2626 de la Biblioteca Nacional de Madrid es un códice copiado a finales del siglo XV, muy probablemente por una sola mano.⁵³ En sus primeras y últimas pocas folios transmite cuarenta y dos relatos ejemplares que se abren con el siguiente «aquí comienzan dos exerpielos muy notables e de grand edificación, especialmente a persona que aya perdido alguna cosa que mucho amava» (fol. 1r). Este es el origen del título, *Exerpielos muy notables*, con que la crítica ha identificado tradicionalmente que Rancisco F. Marsán le utilizara en su *Historia Espagnol de l'art de l'Écriture XV^e siècle* (1976, vol. nota 1). A pesar de ese precedente, el ejemplario ha atraído poca atención por parte de la crítica: al margen de la edición, no hay referencia, que Ventura de la Torre Rodríguez realizara en 1992 (solo M^a Jesús Lacarra lo ha mencionado en orienta para elaborar sus antologías del cuento español medieval (1985 y 1999, *vid.* nota 1). Tanto Marsán como Lacarra destacan el propósito edificatorio de la compiación, si bien –añade esta última– «este tema no es el único, pues sus últimas relacio tratan obras contenidas muy diversas, como la fragmentación del pago de los diezmos (núm. 33, núm. 34, núm. 35 y núm. 36)» (*Cuento y novela en España*, p. 200). Un análisis detallado del ejemplario en el respecto de su

⁵² Quiero agradecer a Raibel Ramos su ayuda bibliográfica y a M^a Jesús Lacarra la lectura atenta de este texto.

⁵³ El manuscrito le faltan los folios 31 y 32, que han desaparecido de país de que se han tratado (tanto en 1976, se había descrito en J. Domínguez Bordena, *Manuscritos en pluma*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1974, t. 1, p. 27) y parcialmente también en R.F. Marsán, *Itinerario Espagnol de deux milieux* (M. Rivarol, Ed. Pléiade, Paris, 1974) y V. de la Torre Rodríguez, *Dilección*, vol. 1 (1992), pp. 19-21; p. 19). Otros algunos de los datos que ofrece este último son erróneos. M^a Lacarra corrigió ciertos errores accidentales del manuscrito en *Cuentos de la Edad Media*, Castilla (Boletín N.º 102, 1974), Madrid, 1974, vol. 102, p. 102 en su más reciente antología crítica, *Cuento y novela en España*, J. Luis Vialón, Crítica, Barcelona.

⁵⁴ Según M. de Riquer, la *Td* se compuso hacia 1470 (véase A.D. Deyermond, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, p. 44, n. 4). De acuerdo con J.J. Gwara, las obras sentimentales de Juan de Flores se compusieron entre 1470-1475 (*Studies*, edd. J.J. Gwara y E.M. Gerli, p. 109).