

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

Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985

*Edición a cargo de
Vicente Beltrán*

**PPU
1988**

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

Primera edición, 1988

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

© Vicente Beltrán

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
Marqués de Campo Sagrado, 16
08015 Barcelona

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

D.L.: B-14206-88

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

El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV

Alan Deyermond
Westfield College, London

No voy a decir mucho de la teoría general de puntos de vista. No es que desprecie lo que se ha hecho en los últimos veinte años: hay estudios de gran interés y de gran valor (incluso varios por colegas de la Universidad de Santiago, p. ej. Alfonso Rey sobre el *Libro de Buen Amor*, Diego de San Pedro y la picaresca, y Darío Villanueva sobre la picaresca). Pero los estudios teóricos son tan numerosos y tan complejos que si me pusiera a comentarlos, nunca llegaría en esta ponencia a la ficción sentimental. Por lo tanto, me limito a recordar unas frases de Wayne Booth, uno de los padres de la teoría de la narrativa. Booth dice, en el capítulo 6 de *The Rhetoric of Fiction*, que:

If we think through the many narrative devices in the fiction we know, we soon come to a sense of the embarrassing inadequacy of our traditional classification of «point of view» into three or four kinds, variables only of the «person» and the degree of omniscience... Perhaps the most overworked distinction is that of person. To say that a story is told in the first or the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and describe how the particular qualities of the narrators relate to specific effects.¹

Existe dentro de la ficción sentimental una variedad extraordinaria de narradores y de puntos de vista. Tal variedad se nota ya en las obras del siglo XV, a las cuales me limito en esta ponencia, o sea el *Siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez del Padrón; la *Sátira de infelice e felice vida*, del Condestable don Pedro de Portugal; la anónima *Triste deleytación*; *Arnalte y Lucenda y Cárcel de Amor*, de

Diego de San Pedro; *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradissa*, de Juan de Flores; el anónimo y fragmentario *Tratado de amores*; y la *Cárcel de Amor* de Nicolás Núñez, continuación de la de Diego de San Pedro.² Omito otras obras del siglo XV que están al margen del género, p. ej. la *Repetición de amor*, de Luis de Lucena.

La variedad de narradores y de puntos de vista empieza a notarse en la primera obra del género, el *Siervo libre de amor*, en el cual tenemos una narración en tercera persona (la *Estoria de dos amadores Ardanlier e Liessa*) dentro de una ficción autobiográfico-alegórica. En la *Triste deleytación*, obra que recibe una influencia explícita del *Siervo libre*, la combinación es más compleja: la narración principal empieza en primera persona, se continúa en tercera (aunque habla de los mismos personajes), para volver finalmente a la primera. Además, la sección en tercera persona, que es la más larga de la obra, se presenta como un *exemplum* no sólo para los lectores sino también para el narrador en primera persona; y contiene una alegoría y un debate, los cuales nos proporcionan otros tipos de narración y de narrador. En *Arnalte y Lucenda*, la narración en primera persona de Arnalte va empaquetada en una breve narración, igualmente en primera persona pero en la voz de Diego de San Pedro mismo, y contiene a su vez, además de mucha poesía, cartas y discursos en los cuales los personajes dan su propia versión de los acontecimientos. La *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro, es una historia en primera persona que se revela pronto ser efectivamente en tercera, ya que trata no de los amores de El Auctor sino de los de Leriano; una parte de esta narración nos viene bajo la forma de la alegoría, y hay, como en *Arnalte y Lucenda*, discursos y cartas que muestran cómo los personajes ven (o pretenden ver) los acontecimientos. En la continuación de Nicolás Núñez, empezamos con la tercera persona (la voz de Núñez), pero pasamos pronto a la primera (El Auctor, de la obra de Diego de San Pedro), y esta primera persona se hace luego tercera cuando narra el encuentro con Laureola y con el espectro de Leriano (gran parte de esta narración es la de un sueño). *Grisel y Mirabella* es narración en tercera persona, con la excepción de una carta-prólogo de Juan de Flores a su amiga, pero contiene dos narraciones en primera persona –una de Grisel y otra de Mirabella– que dan versiones mucho más extensas (pero contradictorias) de lo que Flores acaba de narrar brevemente. Contiene además un debate en el cual Braçayda y Torrellas ofrecen sus comentarios generalizados sobre los hechos narrados. En *Grimalte y Gradissa*, la relación entre primera y tercera persona es más compleja que en *Grisel y Mirabella*: la narración en primera persona de «Johan de Flores, el cual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte» (pág. 3) se vuelve pronto en tercera, porque Gradissa le manda escribir una continuación de la *Elegia di madonna Fiammetta*, de Boccaccio, la cual «me será un espejo de doctrina con que vea lo que con vós me cumple hazer» (pág. 5), o sea un *exemplum*. De este modo la narradora-protagonista de Boccaccio llega a ser un personaje en la ficción de Flores.

EL PUNTO DE VISTA NARRATIVO EN LA FICCIÓN SENTIMENTAL

Finalmente, en el anónimo fragmento, *Tratado de amores*, la narración en primera persona contiene no sólo cartas sino además una breve narración en tercera persona de parte de la mujer mayor que sirve de mensajera.

Tal variedad demuestra el gusto por la experimentación técnica que es uno de los rasgos fundamentales de la ficción sentimental, y la variedad dentro de una obra determinada me parece enriquecerla notablemente, aunque puede suscitar problemas para el lector. La misma variedad se nota si consideramos las relaciones entre una obra y otra (ya hemos observado algunas de ellas): los personajes de la *Sátira de infelice e felice vida* y de *Triste deleytación* leen el *Siervo libre de amor*;³ los tres personajes principales de la *Cárcel de Amor* de San Pedro vuelven a ser los principales de la *Cárcel* de Núñez; un autor del siglo xv y un personaje de la *Crónica troyana* llegan a ser personajes-comentadores en *Grisel* y *Mirabella*; la narradora-protagonista de la *Elegia di madonna Fiammetta* y el otro personaje principal de su narración son personajes de *Grimalte* y *Gradissa* porque Grimalte conoce la fama de la *Elegia* y Gradissa la lee; y la lista se podría extender.

No hay obras de ficción sentimental enteramente narrativas. Hay las que combinan la narración con la alegoría (*Siervo*, *Sátira*, *Triste deleytación*, *Cárcel* de San Pedro), o con las cartas (*Siervo*, *Triste deleytación*, *Arnalte*, *Cárcel* de San Pedro, *Grisel*, *Grimalte*, *Tratado de amores*), o con un debate (*Triste deleytación*, *Grisel*), o con la poesía (*Siervo*, *Sátira*, *Triste deleytación*, *Arnalte*, *Grimalte*), o con un sueño (*Cárcel* de Núñez). Hay, sin embargo, una excepción notable a la variedad técnica: no encontramos en ninguna de estas obras a una mujer que sea narradora principal, aunque sí hay mujeres que narran dentro del cuadro de una narración en voz masculina. La exclusión de la voz narrativa femenina de una posición central en la ficción sentimental sorprende aún más cuando nos acordamos de que la *Elegia di madonna Fiammetta* es una de las influencias fundamentales del género. No se nota tan sólo en la ficción sentimental del siglo XV: la ausencia es igualmente obvia en el XVI, hasta la última etapa del género, por los años 1540, cuando finalmente surge una protagonista narradora, en la *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro.⁴ Se me ocurre que posiblemente este fenómeno pueda contribuir al número elevado de problemas que tenemos al tratar de interpretar las emociones de los personajes femeninos.

La variedad de puntos de vista dentro de una obra incluye a veces dos versiones incompatibles de un mismo acontecimiento:

caso A: de dos narradores (Leriano y Persio, *Grisel* y *Mirabella*)

caso B: del mismo narrador en dos etapas (El Auctor, de la *Cárcel* de San Pedro). ¿Se puede resolver la contradicción? Sí se puede, si el narrador principal nos da su opinión sobre los dos narradores subsidiarios, como lo hace El Auctor en cuanto a Leriano y a Persio. Claro, tendemos a creer a Leriano y no a Persio, porque nos gusta fundamentalmente aquél (a pesar de que nos irrite a veces), y tenemos una

A. DEYERMOND

repugnancia fundamental para con éste. (Nuestras reacciones, condicionadas sin duda por los recursos narrativos de Diego de San Pedro, coinciden con el comentario explícito de El Auctor). Pero hay que distinguir entre simpatías y repugnancias que nos sugiere el narrador principal y las que surgen no de la esencia de la obra, sino de nuestro condicionamiento sociohistórico. Nos ofende, por ejemplo, lo que hace el rey, padre de Mirabella, pero (como Joseph J. Gwara insistió en la discusión de una versión preliminar de esta ponencia) Juan de Flores subraya que es rey justo:

En el regno de Scotia huvo un excellente Rey de todas virtudes amigo, y principalmente en ser justiciero, y era tanto justo como la misma justicia... y como el Rey fuesse el más justificado príncipe que a la sazón se hallasse en el mundo, ahún en aquell caso no quizo usar de rigor ni de enojoso accidente, mas como si fuessen sus yguales, con ellos se puso a justicia. (págs. 334, 337)

Estas palabras del narrador tienen mucho más peso que las de la reina:

Tú non padre mas enemigo te puedes dezir, quando delante ti mandas quemar tu fija, y que ninguna piedad della hayas. Esto es cosa muy inorme y injusta... la qual non dirán justicia mas muy enemiga crueldad. (pág. 359)

Nos ofende también lo que hace el rey Gaulo, padre de Laureola, pero en este caso nuestra repugnancia emocional parece coincidir con la actitud del autor (esto es, Diego de San Pedro), y seguramente coincide con la del narrador (el personaje llamado El Auctor). No se nos dice nada de la justicia del rey Gaulo, y las palabras que le acusan de injusticia vienen respaldadas de la autoridad del Cardenal:

Por cierto, señor, turbio y ciego consejo puede ninguno dar a sí mismo siendo ocupado de saña o pasión... Señor, las cosas obradas con deliberación y acuerdo procuran provecho y alabança para quien las haze, y las que con saña se hazen con arepentimiento se piensan... Havemos sabido que quieres condenar a muerte a Laureola; si la bondad no merece ser justiciada, en verdad tú eres injusto juez; no quieras turbar tu gloriosa fama con tal juizio... (págs. 130-31).

En efecto, Gaulo se comporta de manera inaceptable desde el punto de vista jurídico.

En resumen de lo dicho hasta este punto: si el narrador aprueba a un personaje, es razonable creer lo que el personaje nos dice; si no, no. Pero ¿es que podemos siempre fiarnos de lo que dice el narrador? Wayne Booth nos habla mucho de narradores nada fidedignos, de narradores que a veces son fidedignos, a veces no... ¿Cómo debemos leer lo que nos dicen los narradores de la ficción sentimental? Es un problema bastante discutido en cuanto a la picaresca, y me parece –a pesar de

lo que dicen algunos críticos de *Lazarillo de Tormes* y el *Buscón*— que tenemos que aceptar lo que el narrador principal nos dice de la acción (no de las emociones y los motivos) si no hay razones para desconfiar de ello.⁵ En la ficción sentimental, hay cuatro razones que pueden inspirar el escepticismo:

- a) El narrador nos indica más tarde que se trataba de una ilusión. El *locus classicus* en la literatura medieval española, aunque no en la ficción sentimental, es el cuento de Don Yllán y el Deán de Santiago (*Conde Lucanor*, Parte I, enxeñplo 11). No conozco ningún equivalente en la ficción sentimental; tal vez la aproximación más cercana sea el viaje desde la Sierra Morena hasta Macedonia en una sola noche (San Pedro, *Cárcel*, págs. 81-84), viaje que es obviamente imposible y que nos señala la transición de la realidad a la alegoría.
- b) La narrativa es alegórica. No debemos creer, desde luego, que lo que pasa en la alegoría pasa en la realidad —ningún lector de la *Cárcel* de San Pedro cree, por ejemplo, que dentro del mundo ficticio de esta obra «dos dueñas lastimeras con rostros llorosos y tristes» literalmente «servían y adornavan [a Leriano], poniéndole con crueza en la cabeça una corona de unas puntas de hierro sin ninguna piedad, que le traspasavan todo el cerebro» (pág. 86)—, pero esto no quiere decir que debemos desconfiar de todo lo que el narrador nos dice en una obra que es en parte alegórica y en parte literal. Las fronteras entre alegoría y realidad suelen marcarse con bastante nitidez: en *Cárcel de Amor*, el viaje imposible a Macedonia señala la entrada en un mundo alegórico, y la salida de él es igualmente identificable, cuando El Autor deja de mencionar a los personajes como Descanso, Esperança y Contentamiento (págs. 112-13). Este caso es bastante complejo, ya que Leriano existe a la vez en el mundo alegórico de la cárcel y en el mundo real, mandando cartas a la corte, pero la dificultad es más teórica que práctica: sabemos a cada paso si el narrador trata del mundo alegórico o del real.
- c) Hay una ambigüedad en la narración. No me refiero a la ambigüedad fundamental, extendida por toda la obra, que afecta la credibilidad general del narrador (como la que varios críticos encuentran en *Lazarillo de Tormes* o en *The Turn of the Screw*, de Henry James). Me refiero en cambio a palabras o frases ambiguas, las cuales, por su importancia dentro de la narración, dificultan la lectura literal de un episodio. Tal ambigüedad puede resultar en la inhabilidad del autor, de la formación deficiente del lector, o de la falta de los datos necesarios, pero es siempre posible que resulte del empleo de un recurso estilístico— es innegable que la ambigüedad intencionada existe en la literatura medieval española.⁶ Tomemos dos ejemplos, uno de ambigüedad léxica (de *Grisel y Mirabella*), otro de ambigüedad sintáctica (del *Siervo libre de amor*). En la escena de la muerte de Torrellas:

A. DEYERMOND

después que fueron alçadas todas las mesas fueron juntas a dar amarga cena a Torrellas, y tanto fue de todas servido con potages y aves y maestre sala, que non sé cómo scrivir las differencias de las injurias y offienças que le hazían... (pág. 369)

Parece a primera vista que «maestresala» es un plato, y que el elemento de canibalismo («con unyas y dientes ravisosamente le despedaçaron») se acentúa con el ofrecimiento del moribundo Torrellas de viandas que incluyen al oficial de la corte que había delatado a los amantes (pág. 337). Es casi cierto que Flores alude a la costumbre mencionada en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Covarrubias, según la cual el maestresala probaba cada plato que iba a comer el rey; pero no se puede excluir la sospecha de que Flores haya querido crear una ambigüedad que afecte nuestra interpretación de la escena.⁷ Una ambigüedad más reacia a la interpretación se halla en el *Siervo libre de amor*:

E por mandato de la plazentera Liessa, el plazible Ardanlier no tardó cumplir su mandamiento [de Irena]. E después de muchas fablas que la señora Infante [Irena] movió por le detener, alegre recibió franca dádiva de la muy desseada paz. (pág. 177)

¿Es que Ardanlier besa a Irena, o ella a él? La sintaxis, y la falta de distinción en el adjetivo «alegre», nos imposibilitan una respuesta cierta.⁸

- d) La narrativa se presenta como sueño. Mucho depende de si el comienzo y la terminación del sueño quedan claramente indicados. En la *Cárcel* de Nicolás Núñez, sí lo son. El Auctor dice explícitamente que soñaba:

entre muchas cosas que comencé a soñar,... soñava que veya a Leriano delante de mí en esta manera vestido. (pág. 57) ... sin aver de mí sueño recordado, soñava que veya a Laureola entrar por la cámara, tan visiblemente como si verdaderamente estoviera despierto. (pág. 61)

La terminación del sueño se indica con igual precisión:

se partió de mí con un grande suspiro, y con una boz con que pudo recordarme... Después que miré al derredor y vi que me avía quedado solo... no sabía... de lo que havía soñado qué pensasse. (pág. 69)

No tenemos que aceptar como la realidad lo que se hace o se dice dentro del sueño, desde luego, si no es que coincide con lo que se hace o se dice fuera de él. Cuando Laureola dice, dentro del sueño:

Bastarte deviera a ti, Leriano, membrarte en la disputa que estovo mi honra & peligro mi vida, & contestaríaste tú con saber que te quería y que tu mal más qu'el mío me penava, aunque no te lo dezía. (pág. 64)

es natural no hacer gran caso de sus palabras –parecen ser el cumplimiento imaginario de los anhelos que la realidad había negado a El Auctor. La verdad, sin embargo, es más compleja, ya que las palabras de la Laureola soñada coinciden con lo que la Laureola real ya había dicho al narrador despierto:

ya tú sabes cuánto más son obligadas las mugeres a su honra que a cumplir ninguna voluntad enamorada... el temor de mi honra y el miedo del rey mi padre pudieron más que la voluntad que le tenía [a Leriano]... la muerte dél haze que mi vida biva muerta. (pág. 55)

Y cuando el comienzo y la terminación del sueño se delimitan, lo que está fuera de él es la realidad, tan objetiva como cualquier cosa dentro de una narración ficticia. Tenemos, por lo tanto, que aceptar que en la *Cárcel* de Núñez Laureola confiesa que había amado –y que ama todavía– a Leriano. Esto no prueba nada en cuanto a la Laureola de la *Cárcel* de San Pedro, pero es un dato valioso.

Me parece que, con las cuatro excepciones mencionadas, la narración es algo que tenemos que aceptar como objetivo. En tanto que es lícito hablar de la realidad objetiva en una obra de ficción, los hechos narrados son reales y objetivos hasta que se pruebe lo contrario. Si no aceptamos lo que un narrador fidedigno nos dice de las acciones y las palabras de los personajes, no sabemos absolutamente nada de lo que pasa en el mundo ficticio que el autor nos ofrece. No sé cómo leería una novela o un libro de aventuras si no pudiera aceptar la autenticidad de la narración en cuanto se refiere a acciones y palabras (la interpretación ofrecida por un narrador-comentador, sea o no protagonista, es otra cosa: tenemos que juzgarla a base de los datos objetivos, y tales datos nos provienen, desde luego, de la narración). Adviértase de paso que el autor de una obra de ficción tiene una posición privilegiada en comparación con la del autobiografista o del historiador: podemos a menudo formar un juicio independiente de lo que pasó en la vida del autobiografista o en la historia de un país, gracias a datos archivísticos o arqueológicos, otras crónicas, etc., mientras que el autor de una ficción es dueño absoluto del mundo que crea. Si no nos gusta lo que nos dice de las acciones de sus personajes, el único recurso es abandonar la lectura (o, como Jorge Luis Borges ante una obra clásica, reescribirla a nuestro antojo). Huelga decir que ni el abandono de la lectura ni la recreación es actividad apropiada al crítico o al investigador.

Desgraciadamente, hay cosas que el narrador no nos dice. Por ejemplo, cuando Griselda mata al otro caballero, su amigo y rival en amores, ¿lo hace en un duelo, como todos hemos dado por sentado, o le asesina? No hay duda de que hay un duelo hasta que se conocen:

firiéronse el uno al otro muy fieramente, y los mantos enbraçados y las spadas sacadas combatiéronse hasta que en las aquexadas y secretas voces se conocieron. (pág. 335)

Lo que sigue, en cambio, no resulta tan claro:

Estos dos caballeros, depués de haver mucho questãoado quién más dignamente la merecía, vinieron en tan grandes rompimientos de palabras que el que no consentió en las suertes mató al otro, y tan secreta fue la cuestión entre ellos que jamás el Rey pudo saber quién lo havia muerto. (pág. 337)

Sigo creyendo que se trata de un duelo, pero Patricia E. Grieve señala con toda razón («Desire and Death», pág. 99) que Flores no lo dice, y es posible que ella tenga razón al sugerir que se trate de un asesinato. El problema tiene relevancia obvia para la interpretación del carácter moral de Grisel, y por lo tanto de la obra entera, y Flores nos deja sin la información que necesitamos para resolverlo. De manera parecida, en la *Cárcel* de Diego de San Pedro, El Auctor no nos dice exactamente lo que pasa entre Leriano y Laureola:

Y puesto que de las mudanças dellos ninguno toviese noticia por la poca sospecha que de su pendencia havia, Persio, hijo del señor de Gavia, miró en ellas trayendo el mismo pensamiento que Leriano traía; y como las sospechas celosas escudriñan las cosas secretas, tanto miró de allí adelante las hablas y señales dél que dio crédito a lo que sospechava, y no solamente dio fe a lo que veía, que no era nada, mas a lo que imaginava, que era el todo; y con este malvado pensamiento, sin más deliberación ni consejo, apartó al rey en un secreto lugar y díxole afirmadamente que Laureola y Leriano se amavan y que se veían todas las noches después que él dormía... (págs. 113-14)

Las palabras de El Auctor excluyen la posibilidad de que Leriano pase todas las noches con Laureola; y aunque no niega explícitamente que la relación se haya consumado tal negación parece implícita en sus palabras y en el resultado del duelo. Pero hay largo camino entre «lo que veía, que era nada» y «lo que imaginava, que era el todo», y aunque la realidad de la relación estará más cerca a nada que a todo, me parece que aún si El Auctor no quiere que hagamos conjeturas sobre lo que pasa, es muy posible que Diego de San Pedro sí lo quiera. En este caso por poco hemos vuelto al problema de la ambigüedad.

Pensemos de nuevo en el problema de dos versiones incompatibles –sea de dos narradores, sea de un narrador en dos momentos. Si el narrador no nos indica cómo juzgar tales versiones, y si no nos dice explícitamente qué pasa, tenemos que utilizar los datos que se nos ofrecen y tratar de decidir a quién creer. Hasta cierto punto es lícito tratar a los narradores subsidiarios –a veces, hasta a los principales– como si fueran testigos en un proceso jurídico. Tal idea parecerá menos rara

cuando nos acordamos del notable elemento jurídico, y de los frecuentes debates, en la ficción sentimental. Pensemos, por ejemplo, en los procesos basados en la ley de Escocia en la *Cárcel* de San Pedro (donde hay además testigos falsos y duelo jurídico) y en *Grisel*; en la carta de desafío en *Siervo libre de amor*; en las palabras de Laureola dentro del sueño en la *Cárcel* de Núñez, «Y pues está el testigo [El Auctor] delante» (pág. 64); en la declaración de la vieja ante el alcalde (*Triste deleytación*, pág. 129).

Hay buen número de problemas en la lectura de la ficción sentimental del siglo XV. Por ejemplo, ¿Qué es la responsabilidad relativa de Grisel y de Mirabella en su amor ilícito? ¿Es que el amor de Irena por Ardanlier es correspondido? ¿Y el de Leriano por Laureola? ¿Y el de Grimalte por Gradissa? ¿Qué es la actitud de Juan de Flores hacia la muerte de Torrellas? Y hay muchos más. Tratemos de acercarnos a unas respuestas, valorando a los testigos y los datos que la narración nos ofrece.

Primero, el problema de la responsabilidad de Grisel y de Mirabella. Hay cuatro niveles en la narración:

1. La narración en tercera persona, por Flores, de las acciones de los personajes. Como acabamos de ver, tal narración es la aproximación más cercana a la verdad objetiva que podemos conseguir, dentro del mundo ficticio creado por el autor.
2. Lo que los personajes dicen que hacen en el momento de hacerlo. Es partidista, inevitablemente, pero tiene las ventajas del testimonio contemporáneo.
3. Lo que los personajes dicen que hicieron. El caso más importante es lo que dicen Grisel y Mirabella del comienzo de sus amores, cuando «fueron los jueces por mandado del Rey donde Mirabella y Grisel estavan, a los cuales tomaron juntamente, y les demandaron dixiessen quién fue más causa al otro de tal error» (pág. 338). Grisel contesta:

Esto es sin más apurar la verdad: que yo el comienzo, medio y fin fuy del cometido error, y según las demasiadas cautelas que yo busqué par[a] haver tan grande victoria, lo que nunca se hizo ni dixo, yo lo supe dezir y hazer.

Sostiene esta afirmación con muchos pormenores, pero Mirabella le contradice:

Grisel, non penséys que por hermosas razones ni saberlo bien dezir vuestras palabras puedan más que la verdad, pues conocido es ser más desonesto el oír a las mujeres que el requestar a los hombres, y puesto que vós lo acometiérades, lo qual yo niego, si yo lugar no diera a las hablas de vuestros desseos non consideraran en [e]ll cumplimiento dellos, y mi desonesto mirar y favorecer vuestra demanda era más desonesto a mí que el requestar a vós. (pág. 339)

Las dos narraciones contradictorias se alternan hasta que el Rey se da cuenta de

la imposibilidad de extraer una conclusión segura (pag. 341). Estas narraciones no sólo son partidistas, y sujetas a la inexactitud que trae consigo el transcurso del tiempo, sino que tienen un fin específico: Grisel quiere exagerar su propia culpa para exculpar a Mirabella, mientras que ella quiere hacer todo lo contrario.

4. Las generalizaciones extraídas por Torrellas y Braçayda, basadas más en sus prejuicios que en las pruebas aducidas en el proceso. Irónicamente, Torrellas, defensor de los hombres, trata de lograr el mismo resultado que Mirabella (condenación de ella, exculpación de Grisel), y Braçayda, defensora de las mujeres, tiene el mismo objetivo que Grisel (condenación de él, exculpación de Mirabella).⁹

Por las razones que acaban de exponerse, la concordancia entre 3G (nivel 3, palabras de Grisel) y 4B, o entre 3M y 4T, no prueba nada. Cualquier concordancia entre 1 y 2 tendría gran valor probatorio, y la concordancia entre 1 y 3G o 3M tendría un valor casi igual. En efecto, hay tal concordancia, pero de manera que sorprende un poco: 1 está de acuerdo con 3G y con 3M. El autor-narrador dice que:

Aquell cavallero vencedor llamavan Grisel, el qual prosiguiendo sus amores, Mirabella en pena de quantos por su causa eran muertos, vyendo la grande requesta deste, de su amor fue presa, y ahunque en grande encerramiento la toviessse el Rey su padre, ella por sí sola sin tercero buscó manera a la más plaziente que peligrosa batalla, donde los desseos de Grisel y suyos vinieron a efecto. (pág. 337)

Si hacemos excepción de la ironía trágica de «la más plaziente que peligrosa batalla» (la unión sexual de los amantes llega a ser tan fatal como los duelos anteriores), estas palabras coinciden exactamente con el veredicto de los letrados del Rey ante las declaraciones de Grisel y de Mirabella:

Porque cada uno dezía todas las culpas esser suyas, y como el Rey viesse que no avía ningún remedio para saber la claridat deste secreto, demandó consejo a sus letrados, qué era lo que sobre este caso se devía hazer, a lo qual respondieron que en ninguna manera podían conocer la diferencia entre estos amadores, mas ante crehían que ellos juntamente se amavan, e ygualmente trabajaron por traher a efecto sus desseados desseos, e yguales merecían la pena. (págs. 341-42)

En la *Estoria de dos amadores*, intercalada en el *Siervo libre*, el gran problema es la actitud de Ardanlier hacia la princesa Irena. El autor nos narra con toda claridad las emociones de Irena: Ardanlier «fue requestado de amor de la infante Irena, su hija [del rey de Francia], la qual muy apassionada...» (pág. 176). Lo que sigue tiene tantas ambigüedades sintácticas (como ya hemos observado) que es imposible formar una impresión clara de la reacción de Ardanlier. ¿Es que ama

únicamente a Liessa, pero no quiere ofender a Irena? o ¿es que la ambigüedad sintáctica refleja una ambivalencia emocional, y que Ardanlier, sin dejar de amar apasionadamente a Liessa, se siente atraído también hacia la princesa que le desea con tanta intensidad? Los héroes de la ficción artúrica suelen encontrarse en dilemas parecidos, y es probable que Rodríguez del Padrón siga el modelo artúrico consciente o inconscientemente; pero en la ficción artúrica no suele haber dificultades al interpretar las emociones de los héroes. La carta que Ardanlier escribe a Irena después de la muerte de Liessa, y momentos antes de su propio suicidio, empieza con otras ambigüedades, pero finalmente llega a una declaración inequívoca:

desde entendida la firme fe tuya, siempre ardí en intrínseco amor de ti, que por fuir la deslealtat, ella [Liessa] ni tú sabidoras, nin fuera de mí otra persona biva, salvo aquel que solo conocedor es de los pensamientos. A él llamo en condenación mía, si la presente carece de verdat a ti, cuya vista recibe en logar de la mía, el seso de aquélla en logar de mi postrimera fabla. (pág. 187)

Finalmente tenemos la impresión de estar en tierra firme después de tantas dudas, pero nos damos cuenta en seguida de que la tierra es en efecto arena movediza. A pesar de haber jurado a Dios, bajo pena de condenación eterna, de que dice la verdad a Irena, Ardanlier se mata, diciendo: «Recibe de oy más, Liessa, el tu buen amigo Ardanlier a la desseada compañía» (pág. 188). Hay más: el auctor nos habla del destino de las almas de Ardanlier y Liessa dentro del contexto de la religión del amor, no de la fe cristiana:

Passados de la trabajosa vida a la perpetua gloria que poseen los leales amadores, aquellos que por bien amar son coronados del alto Cupido y tienen las primeras sillas a la diestra parte de su madre la deessa... (pág. 188)

Y poco después, Irena hace construir una magnífica tumba con el epitafio: «Exemplo y perpetua membrança, con grand dolor, sea a vós, amadores, la cruel muerte de los muy leales Ardanlier y Liessa, fallecidos por bien amar» (pág. 197). Resulta que la narración del autor que escribe como narrador omnisciente (nos dice, por ejemplo, qué son las emociones de los personajes) es tan ambigua en cuanto a la actitud de Ardanlier hacia Irena que no nos ayuda nada. Lo que dice Ardanlier de sus propias emociones (que no será tan fidedigno como las palabras del narrador, pero que debe tener algún valor probatorio, tratándose de una declaración hecha en el último momento de su vida) se contradice en seguida, y el autor destruye la solemnidad religiosa de la declaración al trasladarnos del contexto cristiano a la alegórica religión del amor. Para aumentar la confusión, Irena, que después de tantas dudas recibe una carta asegurándole de que Ardanlier le amaba, insiste en la

lealtad de éste para con Liessa. Me parece que la dificultad que experimentamos al tratar de averiguar la actitud de Ardanlier no se debe a nuestra falta de formación ni a nuestra inhabilidad como lectores, sino que es resultado de una ambigüedad fundamental e intencionada de parte del autor, el cual explota los distintos puntos de vista, la transición entre el mundo real y el alegórico, y los recursos léxicos y sintácticos para dejarnos perplejos.

Para no sobrepasar los límites de una ponencia, tomemos sólo un ejemplo más: el problema de la actitud de Laureola hacia Leriano. Ya hemos visto que para Nicolás Núñez Laureola había amado a Leriano durante su vida, y sigue amándole después de su muerte, pero es más difícil averiguar sus emociones auténticas en la *Cárcel* de Diego de San Pedro. Keith Whinnom, la máxima autoridad sobre Diego de San Pedro, dice en el prólogo a su traducción de *Cárcel de Amor* que:

Sundry critics –as well as Nicolás Núñez– have complicated the interpretation of our tale by assuming that she is in love with Leriano, on the strength of the passage in which the narrator tells us that he was himself misled into this conviction by observing the symptoms of her perturbation and confusion; but there is no convincing reason for not taking this statement at its face value, that is, that he *was* mistaken...¹⁰

Las palabras de El Auctor, a las cuales se refiere Whinnom, son en efecto de importancia fundamental, aunque no son (como veremos luego) concluyentes:

todas las vezes que tenía lugar le suplicava se doliese de Leriano, y todas las vezes que gelo dezía, que fueron diversas, hallava áspero lo que respondía y sin aspereza lo que mostrava; y como traía aviso en todo lo que se esperava provecho, mirava en ella algunas cosas en que se conosce el corazón enamorado: quando estava sola veíala pensativa; quando estava aconpañada, no muy alegre; érale la compañía aborrecible y la soledad agradable. Más vezes se quexava que estava mal por huir los plazerres; quando era vista, fengía algund dolor; quando la dexavan, dava grandes sospiros; si Leriano se nonbrava en su presencia, desatinava de lo que dezía, bolvíase súpito colorada y después amarilla, tornávase ronca su boz, secávasele la boca; por mucho que encobría sus mudanças, forçávala la pasión piadosa a la disimulación discreta. Digo piadosa porque sin dubda, segund lo que después mostró, ella recebía estas alteraciones más de piedad que de amor; pero como yo pensava otra cosa, viendo en ella tales señales tenía en mi despacho alguna esperança; y con tal pensamiento partíme para Leriano... (pág. 98)

No es ésta la única vez que se describen los síntomas de Laureola:

todas las señales de voluntad vencida vi en sus aparencias; todos los desabrimientos de muger sin amor vi en sus palabras... (pág. 104)
vi que quando acabó de leerla quedó tan enmudecida y turbada como si gran mal toviera; y como su turbación de mirar la mía no le escusase, por asegurarme hízome preguntas y hablas fuera de todo propósito... (pág. 108)

Cuando besó las manos a Laureola, pasaron cosas mucho de notar, en especial para mí, que sabía lo que entre ellos estaba; al uno le sobraba turbación, al otro le faltaba color; ni él sabíé qué dezir ni ella qué responder, que tanta fuerza tienen las pasiones enamoradas, que sienpre traen el seso y discreción debaxo de su vadera, lo que allí vi por clara esperiencia. (pág. 113)

Tenemos, por tanto, tres niveles de narración, tres puntos de vista: la percepción visual y acústica, la interpretación inmediata, y la reinterpretación posterior:

1. El Auctor describe los síntomas de Laureola cuatro veces.
 - 1a. Los contrasta con sus palabras dos veces (págs. 98, 104)
 - 1b. Los compara con los de Leriano una vez (pág. 113)
2. Nos da cada vez su interpretación contemporánea (p. ej., «voluntad vencida», «pasiones enamoradas»).
3. Nos da una vez (pág. 98) su reinterpretación retrospectiva, a la luz de «lo que después mostró».

¿Qué es el valor respectivo de estos tres niveles, de estos tres puntos de vista, todos del narrador-protagonista? El hecho de que el narrador es también uno de los personajes principales es una ventaja artística, acercándonos más a los hechos narrados de lo que era posible en *Arnalte y Lucenda*, pero trae consigo problemas de interpretación, ya que el narrador se halla comprometido emocionalmente. Reconoce después su postura comprometida («como traía aviso en todo lo que se esperaba provecho», pág. 98), y Whinnom subraya tal admisión. Me parece sin embargo un error reconocer su prejuicio en el momento de observar los síntomas sin reconocer igualmente su prejuicio en sentido contrario en el momento de narrar la historia. Al observarlos, está tentado a ver lo que quiere ver, o sea a dar una interpretación favorable a Leriano. Al narrar la historia, sufriendo todavía del desenlace fatal, se siente culpable y hay una tendencia natural a acusarse de interpretación errónea. Recordemos que no se trata de un narrador omnisciente, aunque tampoco se limita a lo que pudo observar (nos dice, por ejemplo, que Persio «apartó al rey en un secreto lugar y díxole afirmadamente...», pág. 113). Por lo tanto, no tenemos obligación alguna de aceptar lo que dice de las emociones de los personajes, pero sí tenemos que aceptar los hechos narrados. Si El Auctor nos dice que Laureola «bolvíase súpito colorada y después amarilla, tornávase ronca su boz», y que «dava grandes sospiros», no tenemos más remedio que creerlo. Si no lo creemos, ¿por qué creemos cualquier parte de la narración? Bueno, los síntomas descritos corresponden exactamente con los que mencionan los tratados médicos de la época como síntomas del amor sexual.¹¹ Si tenemos que escoger entre dos interpretaciones, una contemporánea y otra retrospectiva, ambas influidas por los prejuicios del narrador (optimista en el primer caso, pesimista en el segundo), y si lo que observa –los datos objetivos de la narración– está de acuerdo con la interpretación contemporánea, tenemos que aceptarla, concluyendo (como Nicolás Núñez) que Laureola sí está enamorada.

El estudio de los puntos de vista narrativos en la ficción sentimental no nos proporciona respuestas a todas las preguntas que surgen en la lectura de estas obras a menudo enigmáticas. Ningún método crítico nos puede solucionar todos los problemas –o si lo hace, nos ofrece soluciones erróneas. Pero si estudiamos los niveles narrativos, los distintos puntos de vista, es posible resolver unos problemas, y enfocar con más claridad los problemas que nos quedan. Tal estudio es frecuente en la crítica de la novela picaresca, y hay cierta tendencia a creer que *Lazarillo de Tormes*, a pesar de sus muchas deudas a la tradición literaria, es obra innovadora en su explotación de los puntos de vista narrativos. No quisiera negar la originalidad de *Lazarillo*, ni mucho menos, pero me parece posible que en cuanto al punto de vista, como en otros aspectos, el autor anónimo de la primera novela picaresca haya aprendido algo de la ficción medieval.¹²

Notas

1. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, University of Chicago Press, 1961), págs. 149-50.
2. Utilicé en mi estudio las siguientes ediciones (y mis citas provienen de ellas, indicándose entre paréntesis la página citada): para *Siervo libre de amor*, Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, ed. César Hernández Alonso, Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos, 4 (Madrid, Editora Nacional, 1982), págs. 151-208; para *Sátira de infelice e felice vida*, Condestável Dom Pedro de Portugal, *Obras completas*, ed. Luís Adão da Fonseca (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975), págs. 1-175; *Triste deleytación, novela de F. A. d. C., autor anónimo del siglo XV*, ed. Regula Rohland de Langbehn (Morón, Buenos Aires, Universidad, 1983); Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda, Obras completas*, ed. Keith Whinnom, I, Clásicos Castalia, 54 (Madrid, Castalia, 1973), y *Cárcel de Amor, Obras*, II, Clásicos Castalia, 39 (1972); Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*, Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature* (New York, Institute of French Studies, 1931), págs. 331-71; Flores, *Grimalte y Gradissa*, ed. Pamela Waley (London, Tamesis, 1971); Nicolás Núñez, *Cárcel de Amor, Dos opúsculos isabelinos*, ed. Keith Whinnom, Exeter Hispanic Texts, 22 (Exeter, University, 1979), págs. 49-71; Juan Bocacio, *Libro de Fiameta* [la versión castellana del siglo XV], ed. Lia Mendia Vozzo, Collana di Studi i Testi Ispanici, Testi Critici, 4 (Pisa, Giardini, 1983). En las citas, regularizo (si es necesario) los acentos y la puntuación según las normas modernas y regularizo además el empleo de i/j y de u/v. La investigación de la ficción sentimental se prosigue a un ritmo tan rápido que han salido, o están en prensa o casi terminadas, nuevas ediciones de igual o mayor importancia que las citadas: ediciones de *Arnalte y Lucenda y Cárcel de San Pedro*, de Ivy A. Corfis (London, Tamesis, 1985 y en prensa); *Grimalte*, ed. Carmen Parrilla García (tesis doctoral de la Universidad de Santiago de Compostela, 1985, ahora en prensa); *Grisel*, ed. Joseph J. Gwara (casi terminada, y saldrá en Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies). Me refiero, sin embargo, únicamente a las ediciones publicadas cuando preparé la ponencia, con una excepción: unos días antes del Congreso, pude ver la primera edición del *Tratado de amores*, en pruebas de imprenta, gracias a la generosidad de mis buenos amigos Carmen Parrilla García, quien hizo la edición, y Pedro M. Cátedra, director de la revista *El Crotalón: Anuario de Filología Española*, en cuyo tomo 2 (1985), 473-86, salió poco después.
3. Véase Deyermund, «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», en *Symposium in honorem prof. M. de Riquer* (Barcelona, Universitat de Barcelona & Quaderns Crema, 1986), págs. 75-92 (pág. 77).
4. Véase Deyermund, «The Female Narrator in Sentimental Fiction: *Menina e moça* and *Clareo y Florisea*», *Portuguese Studies*, 1 (1985), 47-57.
5. Cpse mis observaciones sobre *Lazarillo* en *Lazarillo de Tormes: A Critical Guide*, Critical Guides to Spanish Texts, 15 (London, Grant & Cutler, 1975), págs. 71-80.
6. Véase Deyermund, «La ambigüedad en la literatura medieval española», en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas* (Roma, Bulzoni, 1982), págs. 363-71.

EL PUNTO DE VISTA NARRATIVO EN LA FICCIÓN SENTIMENTAL

7. Patricia E. Grieve señala por primera vez el problema de «maestresala» en su tesis doctoral, «Desire and Death in Fifteenth and Sixteenth-Century Spanish Sentimental Romances» (Princeton University, 1983), págs. 118-19, dando otra interpretación. Una versión refundida de la tesis está en prensa (Newark, DE: Juan de la Cuesta). Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores*, no comenta el problema. Otra ambigüedad interesante (y de gran importancia) en la obra de Juan de Flores es «dio fin a su triste vida» (*Grimalte y Gradissa*, pág. 52): ¿es que Fiometa se suicida, o muere de la angustia del amor traicionado? Las palabras «no miravas si a ti sola mataste» (pg. 53) no resuelven totalmente el problema.

8. Hay otras ambigüedades sintácticas en la *Estoria de dos amadores*. Por ejemplo, cuando el autor dice «fue requestado de amor de la infante Irena...», la qual muy apasionada por la muy no esperada ni desesperada respuesta, que fue amoroso y ledo silencio, con pavor de Liessa, en señal de buen amar, mandó obrar un sotil candado...», ¿es que el silencio es la respuesta recibida o la que pensaba recibir? ¿Se refiere «con pavor de Liessa» al silencio o a lo que hace Irena?

9. Es posible hacer semejantes análisis de niveles de narración para las otras obras. Adviértase que a veces un nivel de narración resulta comprobado por otro: en el *Tratado de amores*, la narración en primera persona incluye un resumen muy breve de lo que dice el héroe a la vieja medianera, y luego sus palabras mismas en oración directa, y un resumen igualmente breve de lo que dice en sus cartas, seguido del texto de las cartas.

10. Diego de San Pedro, *Prison of Love, 1492, together with the Continuation by Nicolás Núñez, 1496*, translated by Keith Whinnom (Edinburgh, University Press, 1979), pág. xxiii. En sus publicaciones anteriores, Whinnom es menos tajante: «It is true that if the Author tells us he was mistaken when he believed that Laureola was in love with Leriano we are not bound to believe him, because he is not an omniscient author and he confesses his own confusion at what seems her contradictory words and behavior; but we really need more evidence than we have to affirm that Laureola loved Leriano» (*Diego de San Pedro*, Twayne's World Authors Series, 310 (New York, Twayne, 1974), págs. 111-12).

11. Joseph J. Gwara expuso los resultados de sus investigaciones sobre este tema, concluyendo que los síntomas de Laureola son los auténticos síntomas del amor, en una comunicación a la Conference of British Historians of Medieval Spain, en Edimburgo, septiembre de 1985.

12. Una bibliografía completa para esta ponencia sería larguísima— e innecesaria, gracias a la obra imprescindible de Keith Whinnom, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550: A Critical Bibliography*, Research Bibliographies and Checklists, 41 (London, Grant & Cutler, 1983). Además de los trabajos citados en las notas 2, 7 y 10, los más importantes para el punto de vista en la ficción sentimental del siglo XV, publicados antes de la redacción de mi ponencia, son: Bruce W. Wardropper, «Allegory and the Role of "el Autor" in the *Cárcel de Amor*», *Philological Quarterly*, 31 (1952), 39-44; Joseph E. Gillet, «The Autonomous Character in Spanish and European Literature», *Hispanic Review*, 24 (1956), 179-90; Regula Langbehn-Rohland, *Zur Interpretation der Romane des Diego de San Pedro*, *Studia Romanica*, 18 (Heidelberg, Carl Winter, 1970), parte III: Peter N. Dunn, «Narrator as Character in the *Cárcel de Amor*», *Modern Language Notes*, 94 (1979), 187-99; Barbara F. Weissberger, «"Habla el auctor": *L'elegia di Madonna Fiammetta* as a Source for the *Siervo libre de amor*», *Journal of Hispanic Philology*, 4 (1979-80), 203-36; Alfonso Rey, «La primera persona narrativa en *Diego de San Pedro*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (1981), 95-102; Keith Whinnom, «*Autor* and *Tratado* in the Fifteenth Century: Semantic Latinism or Etymological Trap?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), 211-18; Esther Tórrago, «Convención retórica y ficción narrativa en la *Cárcel de Amor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32 (1983), 330-39; Barbara F. Weissberger, «Authors, Characters, and Readers in *Grimalte y Gradissa*», en *Creation and Re-Creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain: Studies in Honor of Stephen Gilman* (Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1983), págs. 61-76, y «Authority Figures in *Siervo libre de amor* and *Grisel y Mirabella*», *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), 9 (1982 [1984]: *Homenaje a Stephen Gilman*), 255-62; James Mandrell, «Author and Authority in *Cárcel de Amor*: The Role of El Auctor», *Journal of Hispanic Philology*, 8 (1983-84), 99-122. Un artículo importante salió poco después del Congreso, y hay otros en prensa o todavía inéditos; al haberlos leído antes de redactar mi ponencia, sin duda la habría modificado en varios aspectos, pero me parece mejor dejar mis opiniones tal como estaban en el momento de leer la ponencia. Sin embargo, vale la pena agregar las correspondientes fichas bibliográficas: E. Michael Gerli, «Toward a Reevaluation of the Constable of Portugal's *Sátira de infelice e felice vida*», en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond: A North American Tribute* (Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986), págs. 107-18, y «Metafiction in Spanish Sentimental Romances», en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom* (número especial del *Bulletin of Hispanic Studies*, que saldrá en 1988); Robert Graham, «Women, Love and the Parody of Convention in the Works of Juan de Flores»: Joseph J. Gwara, «Another Work by Juan de Flores: *La coronación de la señora Gracisla*» (Medieval Hispanic Research Seminar, Westfield College, mayo de 1986); María Eugenia Lacarra, «Juan de Flores y la ficción sentimental» (IX Congreso Internacional de Hispanistas, agosto de

A. DEYERMOND

1986); Regula Rohland de Langbehn, «Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI», *Filología*, 20 (en prensa), «Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela sentimental española de los siglos XV y XVI» (Congreso Internacional sobre los Reyes Católicos, julio de 1986), y «Argumentación y poesía: función de las partes integradas en el relato de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI» (IX Congreso Internacional de Hispanistas, agosto de 1986).

Una versión preliminar de esta ponencia se leyó en el Medieval Hispanic Research Seminar, Westfield College, en noviembre de 1985. Aproveché en la redacción de la versión definitiva los comentarios de los miembros del Seminar, y una larga carta que me escribió después mi colega y buen amigo Charles Davis; agradezco sinceramente a todos los que me ayudaron. Agradezco igualmente a Vicente Beltrán Pepió y Carmen Parrilla García su revisión del texto definitivo, y a Joseph J. Gwara su ayuda en la lectura de las pruebas. Pensaba mandar la ponencia a Keith Whinnom –autoridad indiscutible en todo lo que se refiere a la ficción sentimental, y amigo mío desde hace 25 años– pero su enfermedad y muerte me lo impidieron. La dedico, pues, a su memoria.