

# LITERATURA MEDIEVAL

Volume IV

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

Organização de  
AIRES A. NASCIMENTO  
e  
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa  
1993

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

Reservados todos os direitos  
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte  
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993  
Depósito Legal: 63841/93  
ISBN: 972-8081-07-3

Difusão

**LIVRARIA ARCO-ÍRIS**

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

Distribuição

**EDIÇÕES COSMÓS**

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

# La Sociedad Cortesana como Texto en la Ficción Sentimental

Vicenta Blay Manzanera

Universitat de València

Textos generados a partir de textos en el seno de una sociedad ociosa de índole profundamente libresca, se discierne en las ficciones sentimentales que nos ocupan una compleja red semiótica de referentes textuales diversos, bajo los cuales gravita de modo indisoluble la escenografía de la vida hecha ficción literaria<sup>1</sup>.

Tupidos cendales de fuerte impronta metacultural, las piezas sentimentales no sólo dan cauce expresivo al fenómeno de la pasión amorosa desde el prisma de una vivencia subjetiva y personal, sino que objetivan intensionalmente el *modus vivendi* cortesano vigente en la encrucijada entre dos eras.

El interés central de este trabajo se cifra, por consiguiente, en el estudio de las diferentes manifestaciones textuales que hallan cordial acogida en el marco genérico de la ficción sentimental. Epístolas amorosas y versos cancioneriles, carteles de desafío, debates y discursos varios, traban combate con esotéricos motes, divisas, emblemas y letras de invención en el designio de conformar un modelo literario proteico en el que se reconstruyen y recrean arcaicas fantasías caballerescas. No se trata de emprender aquí el estudio de la génesis textual de estas ficciones<sup>2</sup>; tampoco me interesa el análisis del carácter metaliterario de enorme incidencia y alcance en la formulación genérica de estas piezas<sup>3</sup>. Más importante me resulta el discernimiento del grado de acuerdo o discordancia entre la realidad social denotada en estos textos y la realidad implícita connotada acaso deliberadamente.

\*\*\*

Como paso previo, considero insoslayable una breve aclaración con respecto a la noción de texto que aquí se maneja.

Entiéndase por texto (en un sentido amplio) todo código sígnico que vehicula, para determinado receptor, cierta porción de mundo mediatizada a efectos diversos, por parte de la conciencia subjetiva de un emisor. Se trata, por lo tanto, del producto sígnico terminal de un proceso activo de comunicación que aguarda para su cumplimiento la sanción actualizadora de un destinatario del mensaje, ora oyente, ora lector o espectador<sup>4</sup>. Atenderemos, por lo tanto, no sólo a aquellos textos literarios que se articulan en nuestras ficciones, sino también a cualesquiera otros mecanismos expresivos codificados, sean de orden oral, visual o gestual, literarios o extraliterarios. Sin duda la índole acústico-momentánea o visivo-estable hacia la que se canaliza toda ficción y los textos insertos en ella incidirá de manera notable en su propia facturación formal<sup>5</sup>.

En consecuencia, habráse de tener en cuenta irremediabilmente tanto las esferas del destinador y del destinatario, cuanto los diferentes resortes y condicionamientos co — y contextuales que inciden inexorablemente en todo proceso de génesis, transmisión y recepción de un texto. Sabido es, además, que cada uno de los elementos constructivos que intervienen en el diseño formal de estas piezas: espacio-tiempo, narrador y personajes, son susceptibles asimismo de ser leídos como textos.

Por otra parte, no podemos perder de vista que nos hallamos en plena época de transición, en la que el advenimiento de la imprenta y la era de la reproductibilidad iban privando al texto

escrito del áura mítica que lo envolviera, en tanto que depósito de saber y preciado tesoro reverencial<sup>6</sup>.

Sociedad productora de textos, destinataria de textos y susceptible de ser leída asimismo como tal, gravitan por doquier ecos de referentes textuales diversos, que abundan sobremanera en el carácter ritualizado y elitista de una literatura arcaizante que pretende preservar a toda costa los cánones de un modelo cultural periclitado.

Dada la imposibilidad de razonar y documentar profusamente este tema, se me perdonará que, en esta ocasión, me limite al estudio de varios pasajes de *Triste deleytación* puestos en relación con otras ficciones adscritas al módulo generico analizado.

\*\*\*

Un primer tipo de referentes semióticos lo encontramos en las inscripciones públicas ubicadas en medios artísticos más amplios, como en el caso de los motes inscritos en monumentos escultóricos y arquitectónicos de orden diverso: sepulturas, palacios y templos. Es el caso del epitafio sepulcral de que habla el Enamorado (E<sup>o</sup>) protagonista de *Triste deleytación*<sup>7</sup>. Así también, «el breve de letras» que salía de la «empresa de los tres bastidores» en la tumba-mausoleo altamente simbólica de Ardanlier y Liessa, en la *Estoria de dos amadores* de Juan Rodríguez del Padrón<sup>8</sup>. Igualmente en la sepultura de Fiometa en el conocido *Grimalte* de Juan de Flores<sup>9</sup>. O en el paño que cubre la tumba de Violina en la *Questión de amor*<sup>10</sup>.

En estos casos, la palabra escrita coactúa con la imagen visual y simbólica en un programa iconográfico e iconológico tan sumamente complejo como altamente elocuente y emotivo.

Un tipo similar, pero en el ámbito del *hortus* y no de la *cour*, nos lo ofrece el caso del mote «Infortune» (en francés) grabado en la corteza de los árboles por el «sin ventura padeciente por amar», Juan Rodríguez del Padrón<sup>11</sup>.

Otro tipo de inscripciones escriturales se da asimismo en objetos artísticos y materiales diversos: vgr. un cáliz (*Triste deleytación*), una medalla, un libro (*Veneris tribunal*); y más frecuentemente el ropaje, calzado, guantes y armas de los caballeros (vgr. *Questión de amor*, *Gracisla*, continuación de *Cárcel de amor* por Nicolás Núñez)<sup>12</sup>.

En ocasiones, la semántica ya de por sí compleja que se deriva de tales subsumciones queda problematizada en la medida en que se halla inmiscuida, a su vez, en contextos alegóricos u oníricos cuyos mecanismos funcionales poseen su propia *auctoritas* y singularidad.

Hallamos un ejemplo elocuente de este fenómeno en *Triste deleytación*. Se trata de la descripción del palacio Aborintio emprendida por el personaje de la Razón, en el seno de un sueño-disputa alegórico entre las potencias escindidas del protagonista a causa de un proceso de enamoramiento a primera vista. Se describe, por boca de la Razón y recurriendo al motivo del palacio-alma cultivado por los místicos, el rápido marchitarse de los placeres del amor y el carácter nefando que afecta, en última instancia, a todo deseo irrefrenable en punto al amor-pasión. En el quicial de la puerta en llamas que da acceso al citado palacio — infierno y laberinto, *contrafactum* de la casa de Fortuna, de la morada de Venus y de la cárcel de amor — se halla inscrito el siguiente mote, en el cual se demuestra — en palabras de la Razón — «el poder de aqueste senyor, y aun lo que á de ser de todos aquéllos que entrar en ella quisieren». El mote allí inscrito reza del siguiente modo:

«Se priva aquí libtat, / y ajena el intelletto, / el seso queda defeto, / razón en catividat; / toda possibillidat, / ste golpe azeptado, / lo faga ser reservado / de la mi gran potestat».

En esta ocasión, el texto inscrito en la citada puerta confirma el mensaje proferido por la Razón y da respuesta al tipo de fenómenos que, — según se ha dicho — ha de perturbar el alma de todo viviente que, movido por el deseo, ose atravesar sus umbrales.

Una vez el enamorado ha sido herido por Cupido, la Razón cuenta que: guiado por el deseo, pasa por aquella llama y sube por una scala que llega a una maravillosa sala, a la puerta de la qual le era manifiesto ser /27 r/ d'oro fino, y a las paredes de aquélla pintados infinitos autos pasados y presentes d'amor.

El símbolo de la escala como ascesis, camino iniciático hacia la amada, es bien patente, y se encuentra ya dramatizado en el *Roman de la Rose*<sup>13</sup>. Más nos interesa, en este caso, la representación pictórica en las paredes internas del palacio, que sirve a un tiempo de mecanismo didáctico excepcional y como recurso mnemotécnico de eficacia incuestionable<sup>14</sup>.

Textos escritos cincelados en losas conmemorativas o en divisas nobiliarias en portales de palacios y templos; retablos y paredes pintadas (con la ocasional inclusión de filacterias con texto escrito), son hechos sobradamente conocidos y harto frecuentes en la sociedad urbana de todos los tiempos. Sirven de *exemplum* a mensajes transmisibles por otras vías; y, por otro lado, contribuyen a legitimar y autenticar aquellos, por medio de la contemplación visual, sin necesidad de recurrir a otras *auctoritates* o a un desarrollo explicativo más amplio<sup>15</sup>.

En *Triste deleytación*, tenemos asimismo un testimonio de que la sociedad medieval era perfectamente consciente de la existencia de una jerarquía de prestigio en punto a las formas gráficas empleadas, que respondía en última instancia a una determinada concepción de vida y a una precisa y concreta organización social.

En la citada alegoría, el E<sup>o</sup> recibe de manos de Adriana (Ariadna) un vaso esmaltado en el que se inscribe una copla en letras griegas anunciando el contenido de un «filtro de amor», — motivo mágico harto frecuente tanto en las leyendas clásicas y medievales como en la tradición artúrica<sup>16</sup>. Quien bebe el filtro no puede ya mantener las reglas feudales ni los deberes de una situación, e incluso puede ser por esa fatalidad empujado hacia la muerte, cual en el caso de Tristán. El pasaje reza así:

Mas con voluntat de la senyora reyna, de un retrete sale una linda dama llamada Adriana trayendo un baso d'agua, el qual da al más leal que bienaventurado nuevamente venido, smaltado con letras gregas<sup>17</sup>, las qualles letras la presente copla contienen:

«Ffaguo las cosas pasadas  
en un punto olbidar,  
los que me quieren gustar».

Más adelante, también en el citado pasaje, pero por boca de la Voluntad, nos encontramos con otro tipo de textos con gran carga simbólica, esta vez un mote inscrito en el traje de la dama:

Y es de continuo el ábito suyo segunt se sigue: trae los cabellos sueltos; ençima, una corona de oro fino, en que ay tres muy excelentes piedras; la de medio, una muy stimada esmeralda; y detrás quatro en que ay una tan luziente /30 r/ que así en ella como en un spejo mirarvos podéys; y el su brial de tape negro, la cortapisa de perlas broslada, manifestando la presente copla quién es.

«Aquí soy aconsolada,  
llexos no fallo mesón,  
más en operaçión  
me siento, que reputada».

Con un mantillo con cinco maneras labrado de finos rubís, las cuales fablando demuestran cómo la Razón dio todas las perfeçiones por seguredat, de llas que son con la presente copla contenidas:

/30 v/      «La razón tiene fundados  
nuestros cimientos d'onor;  
las piedras son el temor;  
los deseos, los tegados;  
los cantones confirmados  
de buen zelo y verdat;  
son los maestros bondat  
por tenernos más guardados».

Una pena en la mano, puesta en ella aquesta figura y mote: FF:

«No se alcança por razón  
la cosa, mas con aquésta  
faze por tiempo tal fiesta  
qu'es fuerça al corazón».

/31 r/ El mote y rostro buuelto a los que en der[r]edor stavan, significándoles yziesen lo que ella fazía. Los tapines son broslados d'estimados gaçintos, sin aver perdido la perfección que el maestro labrando les avía dado; y en la mano siniestra una llave.

Varios investigadores han insistido en la importancia del vestido en los siglos XIV y XV. El modo de vestir llevaba implícita la idiosincrasia de quien lo adopta. A este respecto, colores, formas y ornamentos poseen un alto valor simbólico — simbolismo que se acentúa aún más en el atuendo de los personajes alegóricos. El color del vestido se pondera equiparándolo con el de las piedras preciosas. Junto al gusto por la riqueza, se da la complacencia por lo exótico<sup>18</sup>. Se trata aquí de una copla de «invención» fundamentada en la dilogía de la «pena» de marras estudiada por Francisco Rico en su último libro<sup>19</sup>. En este pasaje no creo que la figura descrita por Voluntad represente a la doncella protagonista de nuestra historia. Los términos que se utilizan y el tono general del pasaje remiten más bien a un cierto alegorismo disémico en virtud del cual se personifica a un tiempo el corazón (el amor mismo en figura de mujer) y la esperanza de salvación del amante, consistente en la consecución del precioso objeto de deseo que no es otro sino el amor carnal de la dama. Vencidos los escollos que dificultan el acceso al corazón-amor-castillo que es la dama, el amante, si persevera con fe, logrará vencer la fortaleza y acceder a la «gloria» que ésta encierra. En ello, se observa asimismo una reminiscencia de motivo bíblico de la retribución *post-mortem*, figurada en las llaves del Paraíso que Jesús otorga a San Pedro. El hecho de que la dama lleve en la mano izquierda una llave resulta harto significativo<sup>20</sup>. Esta descripción alegórica del templo-cuerpo de la dama, como fortaleza a la que se invita a conquistar (símbolo de la llave) conecta con la alegoría del palacio Aborintio.

En otro episodio, el E<sup>9</sup> — antes de partir para la guerra<sup>21</sup> — muda capciosamente los colores para hacer saber a su dama de su servicio de amor:

/45 r/ Considera[n]do el E<sup>9</sup> el carguo que d'él su S<sup>9</sup> tenía, por la gran amor y aun servicios que fecho le avía, que su tanto desgradeçer con poca razón a sus mereçimientos ocupava, vino a ymaginar que no d'el[l]a mas d'él algunas faltas fuesen causa. Y por que tal desconoçer uviese por algunos autos virtuosos inmenda, delibró d'al[l]í partir para la g[u]erra, por que fuese de sus [trabajos] y infinito querer brebemente de quien tanto quería por muerte o remuneración satisfecho. E por que sus enamoradas pasiones más cautelosas truxese, quiso sus colores traspostar: por lo negro traer azul, e por el leonado el blanco, a fin si por causa d'aquel mudar vernía a conoçer algún sentimiento del amor de su senyora.

Con este gesto de vestir los colores de su dama, el E<sup>9</sup> pone en compromiso el requerido *secretum*, aunque luego se afirma repetidamente que él quería guardarlo y ostentaba *mezura*. Tal fue al cabo también — salvando diferencias — el pecado de Arnalte. Este recurso es ampliamente explotado en la continuación de Nicolás Núñez a la *Cárcel* de San Pedro, y en la anónima *Questión de amor*. También en *Penitencia de amor* Darino se propone acercarse a su dama vistiendo los colores de ésta. Tal gesto se opone al precepto del *Sermón* sampedrino: «Ved qué cosa tan errada es manifestar en la bordadura aun lo que en el pensamiento se deve guardar; y no menos, señores, os escusad de vertiros de sus colores, porque aquello no es otra cosa sino un espejo do se muestra que la servís»<sup>22</sup>. El mudar de colores por parte del protagonista es un motivo frecuente dentro del género sentimental, y articula una velada semiótica sólo accesible a los iniciados en tales prácticas. Arnalte — confiesa el Auctor —, después de

enterarse de que Lucenda se había casado con el traidor Elierso, «hizo muy doloroso luto traer, de lo cual a mis criados y a mi vestir fize», y asimismo, «fize una capa fazer de la lutosa librea que el coraçón y la persona cubría, en la cual unas letras de seda negra fize bordar: Dezilde, pues quiso ser/ cativa de su cativo/ que esto vive porque vivo» (ed. Whinnom, p. 142). En *Cárcel de amor*, los colores alegóricos del «negro» y del «leonado» aparecen asociados a las figuras de la Congoja y la Tristeza, respectivamente<sup>23</sup>. En el ámbito de la literatura catalana, Frondino cambia también los colores de su vestimenta<sup>24</sup>. En tales ejemplos, el trueque de colores respondía a un deseo exhibicionista por ostentar el dolor. Aquí, sin embargo, el Eº lo que pretende no es mostrar su dolor sino hacer que la dama sepa que se somete a su servicio. En consecuencia, cambia los colores que significan tristeza y angustia (negro y leonado), por los colores inicáticos que simbolizan la vida, la pureza (el blanco) y la castidad (azul)<sup>25</sup>. Llama, sin embargo, la atención que el Eº, siendo tan joven — como se afirma al principio de la obra —, vista colores tan tétricos. En las *Siete Partidas* (II, xxi, 18) de Alfonso X el Sabio, se recomienda a los jóvenes vestir colores alegres para huir la melancolía y animar sus espíritus<sup>26</sup>.

Junto con estos tipos de manifestaciones textuales sumamente ritualizadas y un tanto esotéricas, — que hacían las delicias del público cortesano que buscaba en estas obras la corteza del entretenimiento con soslayo del meollo — hallamos en el seno de la ficción sentimental la recurrencia al uso de las epístolas y a otro tipo de discursos y textos (vgr. versos) que generan y reciben los personajes, con diferentes motivaciones y pretensión de efectos perlocutivos varios: lúdico-terapéutico, moral-doctrinal, cortesano-devocional<sup>27</sup>. Como es sabido, Ovidio prescribía a los jóvenes el uso de la elocuencia y el recurso de las cartas en punto a la conquista amorosa<sup>28</sup>. Tales actos de comunicación, nos revelan — como en la realidad —, la existencia de buenos y malos lectores: vgr. el Auctor de *Cárcel de amor* al leer las señales de Laureola. El Amigo al leer las de la Senyora, en *Triste deleytación*. En ellos se discierne en ocasiones ciertas inconsistencias o incongruencias. Por ejemplo en *Cárcel de amor*, el autor (letrado/mensajero) va a Macedonia y se entiende perfectamente con los griegos, siendo castellano; en cambio, no sabe reconocer las señales de Laureola (piedad y no amor) y las malinterpreta, a pesar de pertenecer a un círculo social próximo a ella y ser versado (estar iniciado) en tal código críptico.

Es importante tener en cuenta el contexto en que se generan estos mensajes textuales. Hemos visto su utilización en el atuendo o en conjuntos artísticos más amplios. Otro tipo de textos se genera en las llamadas cortes de amor. Se trata del planteo de una *quaestio amoris* que hace surgir a su entorno toda una serie de discursos y argumentaciones orales (en ocasiones, la respuesta a una *quaestio* da motivo a la escritura misma de una ficción sentimental). El caso del *Tratado notable de amor* resulta paradigmático en este sentido. Los emisores y destinatarios de textos no son sólo personajes masculinos. No obstante la existencia a la sazón de ciertas prevenciones acerca del saber en la mujer, nuestras protagonistas se muestran asimismo elocuentes, forjando epístolas y creando *planctus* u otro tipo de composiciones poéticas. En ocasiones se revelan incluso lectoras empáticas de ficción sentimental, como Gradissa en la obra de Flores. Y es que como se ha dicho en más de una ocasión el público destinatario de estas ficciones era en buena parte el femenino (vgr. caso de *Triste deleytación* justificado por el formato del libro)<sup>29</sup>.

Finalmente, otro tipo de textos, podríamos denominarlo texto-espectáculo. Es el caso de las fiestas cortesanas, momos, etc. que permitían la seducción y facilitaban roces y contactos carnales, como señalaba Ovidio. Buen ejemplo es el caso de la *Egloga de Torino* en *Cuestión de amor*; o de los momos y representaciones teatrales en *Arnalte*, *Gracisla*, *Tratado notable de amor*. En ellos se hacía asimismo ostentación de invenciones, motes y penas<sup>30</sup>. Como afirma Francisco Rico, con tales entretenimientos las damas y los caballeros de finales del siglo XV se hacen la ilusión de que el tiempo no ha pasado, y todavía tienen ante sí el viejo orden feudal y el libre horizonte de la aventura<sup>31</sup>.

Los críticos se han empeñado en considerar estas obras como un tipo de literatura de evasión e idealista, a espaldas de toda referencia posible a la realidad social. Lejos de este carácter evasivo de nuestra literatura, observamos, en el mundo social recreado en nuestras ficciones, auténticos retazos de la vida y costumbres sociales de la España de los Trastámara en período prehumanista. Los personajes pasan buena parte de tiempo metamorfoseando sus experiencias en textos que son subsiguientemente citados, leídos o representados dentro del texto mayor de la obra toda. Hallamos, en consecuencia, un tipo de sociedad sumamente codificada y libresca en la que opera un elevado grado de ritualismo y espectacularidad en todos los órdenes de la vida.

## Notas

<sup>1</sup> Interesante resulta el trabajo de E. Michael Gerli, «Metafiction in Spanish Sentimental Romance», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516, Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, eds. A. Deyemond and Ian Macpherson, *BHS*, Special Issue, Liverpool (1989), pp. 57-63. Sobre el carácter libresco de la época y la importancia que se le concedía al libro, Jeremy N. H. Lawrance, «The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile», *BHS*, 62 (1985), 79-94. Tal panorama sociocultural ha sido magníficamente estudiado por Roger Boase, *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España*, [trad. José Miguel Muro sobre 1ª ed. inglesa 1978], (Madrid: Pegaso, 1981); y C. S. Lewis, *La imagen del mundo* [1ª ed. inglesa, 1964], (Barcelona: Bosch, 1980).

<sup>2</sup> Alan D. Deyemond, «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», en *Symposium in Honorem prof. M. de Riquer*, (Barcelona: Universitat de Barcelona y Quaderns Crema, 1986), pp. 75-92.

<sup>3</sup> Véase E. Michael Gerli, «Metafiction in Spanish Sentimental Romance», *art. cit. supra*. También Barbara F. Weissberger, «Authors, Characters and Readers in *Grimalte y Gradissa*», en *Creation and Recreation, Experiments in Literary Form in Early Modern Spain: Studies in Honor of Stephen Gilman*, edit. por Ronald E. Surtz y Nora Weinerth, (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1983), pp. 61-76.

<sup>4</sup> Por razones obvias, relego a pie de página la pertinente distinción que subyace bajo los polémicos marchamos de «ámbito» o «espacio textual» y «texto»; «metatexto», «hipertexto», o «multiplicidad textual» (también llamada «intertexto»). Entiéndase por «espacio textual», la materialidad o corporeidad textual diseñada formalmente por el autor al tiempo que éste pergeña un mensaje; «ello se logra mediante la adecuación de unos recursos estilísticos, asegurados por la tradición, a unas intenciones temáticas, canalizadas ya de informaciones genéricas, que, al pasar del tiempo, podrán o no constituirse en grupos diferenciados». Véase Fernando Gómez Redondo, «Fórmulas juglarescas en la historiografía romance de los ss. XIII-XIV», en *La Corónica*, 15 (1987), 225-39 [p. 237]. Para el tema puede consultarse Jenaro Talens, «Práctica artística y producción significativa», en el volumen colectivo, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, (Madrid: Cátedra, 1978); asimismo Francisco Chico Rico, *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, (Alicante: Universidad de Alicante, 1988); y también los apartados «La obra literaria: génesis, marco histórico, cultural, social. Relaciones, significados, valores, funciones» y «La obra literaria en su especificidad textual: análisis formal», respectivamente parte II y III de *Métodos de estudio de la obra literaria*, volumen colectivo coordinado por José M<sup>o</sup> Díez Borque, (Madrid: Taurus, 1985). Por otro lado, la noción de «extratexto» apunta a toda la serie de condicionantes de orden externo que inciden de un modo u otro en tal proceso de comunicación. Véase Thomas L. Kent, «The Classification of Genres», *Genre*, 16 (1983), 1-20 [p. 12]. Por su parte, Leonardo Funes, «El trabajo intertextual de don Juan Manuel y la apertura del relato en el *Libro de los Estados*», *JHP*, 12 (1988), 103-112, [p. 105, n. 6], redefine el concepto de «intertexto» como «el conjunto de lecturas previas actuantes sobre el autor durante el proceso de escritura» de un texto. Patricia E. Grieve, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1987), p. 127, prefiere hablar de «textual multiplicity» para explicar «the presence — real or feigned — of a more than one text within a work». Finalmente se entiende por «metatexto», todo texto que gira sobre sí mismo (evidenciándose) espesándose en un complejo juego de relaciones textuales varias. Y por «hipertexto» se comprende todo «cañamazo entretrevido de intertextualidad y cargado de alusiones a diversas clases de géneros», según propone Riley *Introducción al Quijote*, [trad. de Enrique Tomer Montoya sobre el original inglés de 1986], (Barcelona: Crítica, 1990), p. 202.

<sup>5</sup> Interesantes resultan las reflexiones de F. M. Gimeno Blay y J. Trenchs Odena, «Escritura: palabra e imagen. (Reflexiones sobre la cultura escrita reproducida)», en *Historia medieval. Anales de la universidad de Alicante*, 4-5 (1986), 359-78 [p. 360].

<sup>6</sup> Sobre el valor del libro como depósito de saber, véase — entre otros — J. A. Maravall, *La concepción del saber en una sociedad tradicional* (Madrid: Cultura Hispánica, 1973). La incidencia de la aparición de la imprenta en el panorama literario en general ha sido estudiada por Victor Infantes, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial», *JHP*, 13 (1989), 115-25. Véase asimismo Alan D. Deymond, «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», *EdO*, 7 (1988), 21-31. Con respecto a la ficción sentimental, la cuestión ha sido ponderada por Bárbara F. Weissberger, «Authors, Characters and Readers in *Grimalte y Gradissa*», *art. cit. supra*.

<sup>7</sup> «y aprés sya sepultat/en sepulcre pintat/ ab letres d'or/ digan: 'Ací jau de bon cor/ lo pus lleal amador/ /que sia estat'» [fol. 173 r]. El motivo del sepulcro de amor con sus motes y simbolismo se halla ampliamente documentado en la ficción sentimental. La conexión con el arte estatuario y funeral es evidente. El tema aparece escasamente en la poesía cancioneril española. Más frecuente resulta, en cambio, en la francesa. Nicasio Salvador ofrece algunos ejemplos como la composición XLV del *Cancionero de Estúñiga* por Alonso Enríquez. Vid. *La poesía cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*, (Madrid: Alhambra, 1977).

<sup>8</sup> Juan Rodríguez del Padrón, *Servo libre de amor*, ed. Antonio Prieto (Madrid: Castalia, 1976), pp. 101-102.

<sup>9</sup> Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, ed. Carmen Parrilla García, Monografías da universidade de Santiago de Compostela, 140 (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988), pp. 134-39.

<sup>10</sup> Anónima, *Questión de amor*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, II, p. 48.

<sup>11</sup> Juan Rodríguez del Padrón, *Servo libre de amor*, *ed. cit.*, p. 77. Un empleo abusivo de inscripciones y motes en edificios arquitectónicos se advierte, vgr. en René d'Anjou, *El libro del Corazón de Amor prendido*, edit. por Susán Wharton, [trad. J. Ramón Martínez Castellote], (Barcelona: Olañeta, 1984).

<sup>12</sup> Interesante resulta el caso de las divisas con torres por cimeras en cascos, según estudia Francisco Rico, «Nota complementaria: una torre por cimera», en *Texto y contextos. [Estudio sobre la poesía española del siglo XV]*, (Barcelona: Crítica, 1990), pp. 228-30. Por otra parte resulta interesante la vinculación y puesta en relación de las palabras en los motes con las palabras en las epístolas, por parte de Marina Scordilis Brownlee, a propósito de la *Cárcel de amor* de Nicolás Núñez, «Imprisoned Discourse in the *Cárcel de Amor*», *RoR*, 78 (1987), 188-201 [p. 201].

<sup>13</sup> Recuérdese, por otra parte, cómo es a través de una escala, como Calisto logra entrevistarse con Melibea (situada ésta en una posición espacialmente más elevada, como elevada es también, desde el prisma cortesano, la posición de la dama con respecto a su servidor). La caída y muerte de Calisto, simboliza, en consecuencia, su fracaso en el ascésis y, al cabo, la desmitificación del amante cortesano.

<sup>14</sup> Un motivo similar se halla en la *Amorosa Visione* de Boccaccio; y prácticamente con la misma función que en *Triste deleytación*. En la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre, parte I, cap. I: «Estas cosas por orden declaradas, la doncella echo fin a su hablar, estubo en un agradable silencio, y entonces el Entendimiento paró mientes a las paredes de la casa, et vio todas las cosas susodichas pintadas por orden» (*Visión delectable de la filosofía y artes liberales, metafísica y filosofía moral*, ed. A. de Castro, en *Curiosidades bibliográficas*, BAE, XXXVI (Madrid, 1950), pp. 339-402 [p. 343]). Y esto acabado, después el Entendimiento paró mientes a las paredes, et vio pintados los fabricantes de aquella casa (*ibid.*, p. 346). Recuérdese asimismo la alegoría descrita en la Cámara del Amor en el *Libro de Buen Amor*, estr. 1271, 1278, 1287, 1294, o, en pleno Siglo de Oro, la recurrencia a este motivo por parte de Cervantes en el *Quijote* II, 71. Don Quijote halla toscamente pintadas en las paredes de una venta las leyendas épicas de Elena de Troya y Dido de Cartago, que hacen resurgir en él las esperanzas de una intervención heroica. Vid. Juan Bautista Avall-Arce, ed. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols. (Madrid: Alhambra, 1983), tomo II, p. 589.

<sup>15</sup> Como recuerdan F. M. Gimeno Blay y J. Trenchs Odena, «También ese inconsciente y su contrario, el consciente colectivo, adoptaron actitudes personales y colectivas con respecto a la cultura escrita, inaccesible en general, y en relación a sus plasmaciones concretas en la epigrafía urbana, en las filaterías de los retablos medievales, en la escritura de la cerámica, etc. La presencia pública de la escritura en la sociedad no hacía otra cosa que redistribuir y organizar las distintas realidades vitales. El hombre medieval *illiteratus* o *litteratus*, siempre pudo localizar tras aquellas escrituras públicas un referente, pero no un modelo teórico sino más bien un modelo de vida y de organización social que era el suyo propio. Las inscripciones públicas llevaban — sin duda — a representarse mentalmente aquellas jerarquías sociales y más concretamente a las que tenían alguna relación con la cultura escrita» [p. 361]: «[e]ntre pintor y lector existe una diferencia

espacio-temporal que es suplida por la imagen; esta consigue perpetuar a pesar de ese espacio-tiempo un referente concreto y determinado que se materializa en la existencia de un modelo social. Y también aquellas filacterias son representaciones abstractas, abreviadas, porque tan sólo expresan frases memorables, concretas, pasajes bíblicos, etc. que actuarían como acicate de la memoria entre el público alfabetizado y el analfabeto» («Escritura: palabra e imagen...», *art. cit. supra*, p. 370).

<sup>16</sup> Tales filtros se mencionan con frecuencia en la Antigüedad romana, diciéndose, por ejemplo, que la locura del poeta Lucrecio se debió a un filtro. Aparece, con más frecuencia aún, en leyendas medievales, y se relaciona, con el geis céltico. Véase Antonio Garrosa Resina, *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Biblioteca de Castilla y León, Literatura, 1 (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1987).

<sup>17</sup> Recuérdese también la preferencia por lo griego de Diego de San Pedro y de Juan de Segura, como recurso de *auctoritas*. Lo oriental, como es sabido, estaba de moda en la segunda mitad del siglo XV. Asimismo en las novelas de caballerías.

<sup>18</sup> Afirma Huizinga: «La última Edad Media ha dado en el vestido continua expresión a una cantidad de estilo vital de la que hoy día, incluso, la solemnidad de una coronación no es más que un pálido reflejo. En la vida diaria las diferencias en pieles y colores, gorro y caperuza indicaba el orden riguroso de las clases sociales, las ostentosas dignidades, el estado de alegría y de dolor, las delicadas relaciones entre los amigos y los enamorados». Vid. *El Otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, 2 tomos, [trad. José Gaos del original inglés *The Warning of the Middle Ages*], (Madrid: Revista de Occidente, 1930), tomo I, pp. 81-82. Rafael Lapesa, a propósito del mundo poético de los decires de Santillana, insiste asimismo en la importancia del vestido con toda la red de complejas connotaciones simbólicas que se articulan en torno al mismo. Véase *La vida literaria del Marqués de Santillana* (Madrid: Insula, 1957), pp. 155-59. En este caso al simbolismo del color se le une el carácter mágico de las piedras preciosas y sus virtudes, según queda recogido en los lapidarios árabes y medievales. Véase Ch. V. Langlois, *La Connaissance de la nature et du monde au Moyen Age* (Paris: Hachette, 1911). Como es sabido, la Edad Media mantuvo la superstición y la magia clásica respecto a las piedras preciosas, mencionando San Isidoro en sus *Etimologías* muchas de sus claves. Por otra parte, se ha de tener en cuenta que el centro de la moda estaba en las tierras que formaban los dominios de los duques de Borgoña. Véase Carmen Bemis Madrazo, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, 2 vols, Madrid, 1978-79. Citado por Francisco Rico, «Un penacho de penas», en *Texto y contextos. [Estudio sobre la poesía española del siglo XV]*, (Barcelona: Crítica, 1990), p. 227.

<sup>19</sup> Francisco Rico, «Un penacho de penas», *op. cit. supra* p. 190: «Las luchas deportivas en general y los pasos de armas en particular, en el desiginio de dar goce a todos los sentidos de una refinada aristocracia, caminaban con plena naturalidad hacia la integración de las artes; y en el marco de esas diversiones señoriales, ni 'poesía ilustrada', ni 'imagen parlante', sino equilibrada conjunción de *cuerpo* visual (*devisa*) y *alma* literaria (*mote, letra*), descollaban triunfales las *invenciones o empresas* de los caballeros»; «(...) las invenciones son uno de los más elocuentes lenguajes de la pasión» [p. 192]. Con respecto a las obras que nos ocupan, Francisco Rico, incluye varias reflexiones sobre *Siervo libre*, *Cuestión de amor*, *Veneris tribunal*, *Penitencia de amor*.

<sup>20</sup> La llave es el atributo de Hécate, diosa independiente de las divinidades olímpicas a la que Zeus ha mantenido, y aun acrecentado, sus antiguos privilegios. Extiende su benevolencia a todos los hombres; otorga principalmente la prosperidad material, el don de la elocuencia, la victoria en las batallas y en los juegos. Por otra parte, la llave simboliza también un arcano, una obra a realizar, y además el medio para su ejecución. Puede referirse al umbral entre la conciencia y el inconsciente. El encuentro de una llave expone la fase previa a la del hallazgo del tesoro difícil. Por otra parte, mientras que la derecha corresponde a lo racional, consciente, lógico y viril, la mano izquierda simboliza lo irracional, pasional, femenino e ilógico. Véase Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 7ª ed., (Barcelona: Labor, 1988), pp. 287-88 y pp. 296-97. En la «invención» citada se aprecia una recurrencia al conocido motivo arquitectónico-teológico, pero aplicado a la fenomenología de la conquista amorosa. Lo más frecuente, no obstante, es su aplicación al alma tal y como se manifiesta en determinados debates o coloquios alegóricos, así como tratados místicos varios, poemas cancioneriles y *romances* de diversa procedencia. Según Rosa M<sup>a</sup> Gómez-Fargas, «Peculiaridades lingüísticas aragonesas en 'Triste deleytación'», *AFA*, XLII-XLIII (Zaragoza: CSIC, Institución «Fernando el Católico» — Fundación Pública de la Diputación de Zaragoza, 1989), 21-64, la palabra «cantones» es portadora de un valor poético que remite al contexto de un intangible ambiente sepulcral creado por medio de la metáfora y de la alegoría. La Voluntad manifiesta cómo «[a]quel día, salida de la cárcel humana», presencié la visión de una dama que, ataviada con un traje de la corte aragonesa, llevaba en «la mano siniestra una llave». Sin embargo, no creo que se trate aquí de alegoría sepulcral

alguna. Más bien opino que la palabra «cantón», lejos del sentido que le da Berceo de «losa sepulcral» posee la acepción catalana de «sillares». Con respecto a los edificios alegóricos véase Joseph F. Chorpenning «The Literary and Theological Method of the *Castillo interior*», *JHP*, 3 (1979), 121-133; y Barbara E. Kurtz, «Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor* and the Tradition of the Allegorical Edifice», *JHP*, 8 (1984), 123-38.

<sup>21</sup> Como el Troylus de Chaucer, el Eº va a la guerra para que su dama tenga buenas noticias de sus proezas. El ejercicio militar era una de las *épreuves* de que habla René Nelli, *L'érotique des troubadours*, (Toulouse: Editions Privat, 1963). El caballero debía adquirir *pretz* y hacerse merecedor de su dama. Así aparece expresado en el *Roman de la Rose* de Lorris, en «Los mandamientos de amor» (vv. 2201-02). El ejercicio del caballero es sobreestimado asimismo por Juan Rodríguez del Padrón en su *Cadira d'honor*. También en la *Questión de amor*, Flamiano, el amante desdeñado, parte en busca de gloria, hacia la guerra. Sin embargo, Flamiano muere, y nuestro Enamorado no. No obstante, el carácter ensimismado y egoísta de ambos resulta un punto coincidente, y en consecuencia, es un atentado palpable contra el carácter gratuito del amor cortés. El ejercicio militar (asalto al castillo) se halla figurado simbólicamente en el *Roman de la Rose* de Jean de Meun (aquí de modo alegórico, castillo = amor de la dama). Más real, sin duda, resulta el rescate de Laureola por Leriano en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Asimismo encontramos ejercicio militar en el *Tratado notable de amor* de Juan de Cardona. En cualquier caso, es evidente que entran en conflicto la «caballería de caballeros» y la «caballería de damas» de que habla Otis H. Green *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde «el Cid» hasta Calderón*, I, BRH, (Madrid: Gredos, 1969), p. 27.

<sup>22</sup> Keith Whinnom, ed. Diego de San Pedro, *Obras completas*, I — *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda y Sermón*, Clásicos Castalia, 54 (Madrid: Castalia, 1973), p. 176.

<sup>23</sup> Keith Whinnom, ed. Diego de San Pedro, *Obras completas*, II — *Cárcel de Amor*, Clásicos Castalia, 39 (Madrid: Castalia, 1972), pp. 85 y 90.

<sup>24</sup> «E jo, lleixant l'una de les dites colors, retendré'm l'altra, ço és lo negre, ferm e trist sens esperança, e menarà ma trista e dolorosa vida, segons que permetrà cruel fortuna». Arseni Pacheco y August Bover i Font, *Novel·les amoroses i morals*, MOLC, (Barcelona: Edicions 62 i «La Caixa», 1982), p. 83.

<sup>25</sup> Según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris: Editions Robert Laffont, 1969), el blanco representa un color absoluto que no tiene otras variaciones que las que determina el grado de su brillantez. Significa o bien la ausencia o bien la suma de sus colores, por lo que se sitúa en el inicio o final de la vida diurna y del mundo manifiesto, de donde su valor ideal y asintomático. El termino de la vida — momento de muerte —, es momento transitorio, en el límite entre lo visible y lo invisible, y por lo tanto significa un nuevo cambio. El blanco cándido es el color del candidato, es decir, de aquel que va a cambiar de condición. Es también el color privilegiado de los ritos por los que se operan las mutaciones del ser, según el esquema clásico de toda iniciación: muerte y renacimiento. Desde una perspectiva simbólica, la muerte precede a la vida, siendo todo nacimiento un renacer. De ahí que el blanco sea primitivamente el color de la muerte y del duelo. Es también el color de la pureza que no es, en su origen, un color positivo, manifestando que alguna cosa acaba de ser asumida y, al mismo tiempo, es neutral, pasivo, señalando solamente que nada ha concluido todavía. Tal es el sentido inicial de la blancura virginal, y la razón por la que los niños en el ritual cristiano sean enterrados con un sudario blanco adornado de flores blancas. La valoración positiva del blanco que se sigue de ello está unida igualmente al fenómeno iniciático. No es atributo del postulante o candidato que marcha hacia la muerte, sino aquél del que renace victorioso de la prueba. Es la toga viril, símbolo de afirmación, de responsabilidades asumidas, de poderes reconocidos, de consagración. Para los suffes, la revelación simbólica del blanco es ser color esencial de la sabiduría nacida de los orígenes y vocación del devenir del hombre. El azul, por otro lado, es el más profundo de los colores. La mirada no encuentra en él obstáculo alguno, y se pierde en el infinito. Es el más inmaterial de los colores; el color más puro, aparte del vacío total que es el blanco neutro. Inmaterial en sí mismo, el azul desmaterializa todo aquel ente que opta por él. Es el camino del infinito, en el que lo real se transforma en imaginario. El azul y el blanco, colores mariales, expresan el desligarse del mundo y el envío del alma librada hacia Dios (o a su señora, en este caso). El negro, al contrario que los dos anteriores, es entendido a menudo como color frío y de valor negativo. Contra-color de cualquier otro color, se le asocia con las tinieblas primordiales, la indiferencia original. Así pues, el negro es el color del duelo. Absorbe la luz y no la devuelve. Evoca, ante todo, el caos, la nada, el cielo nocturno, las tinieblas terrestres de la noche, el mal, la angustia, la tristeza, la inconciencia y la muerte. No obstante, en el simbolismo heráldico, el negro (o sable) representa la fidelidad y la lealtad (o sea, la *firmeza*). El leonado, también color heráldico, era un naranja vivo que simbolizaba la tristeza (como en Diego de San Pedro) y se asociaba a la angustia, el negro, la congoja.

<sup>26</sup> «Paños de colores señalados establecieron los antiguos que troxiesen vestidos los caballeros noveles, mientras que fuesen mancebos, así como bermejos o jaldes, o verdes o cárdenos, porque les diesen alegría: mas prietos o pardos o de otra color que les feciese entristecer non tovieron por bien que los vestiesen. E eso fizieron porque las vestiduras fuesen más apuestas, et ellos andudiesen alegres et les cresciesen los corazones para seer más esforzados». Cit. Roger Boase, *El resurgimiento de los trovadores*. (Madrid: Pegaso, 1981), p. 26.

<sup>27</sup> Véase Roger Boase, «Poetic Theory in the Dedicatory Epistles of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530)», *BHS*, 54 (1977), 101-106.

<sup>28</sup> Ovidio recomendaba las cartas de *requesta amoris* como mecanismo de seducción. *Ars Amatoria. Arte de amar*, I (vv. 457-84), ed. José-Ignacio Ciruelo, (Barcelona: Bosch, 1987), pp. 92-93. La importancia del procedimiento epistolar no solo como procedimiento retórico sino incluso como factor estructurante en la ficción sentimental viene siendo reconocida, cada vez más, por la mayoría de los investigadores del tema. También Ovidio prescribía al joven amante que fomentara su elocuencia para seducir más fácilmente a la dama: «Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus./ Non tantum ut toueare reos:/ Quam populis iudexque gravis lectusque senatus./ Tam dabit eloquio victa puella manus». («Juventud de Roma, yo te lo aconsejo, instrúyete en las artes de la inteligencia no sólo para defender a unos reos temblorosos: al igual que el pueblo, el grave juez y el senado electo, la joven se te entregará vencida por un discurso»). *Ars Amatoria*, vv. 457-60, ed. cit., pp. 92-93.

<sup>29</sup> Martínez de Toledo se quejaba en el *Arcipreste de Talavera* de la afición femenina a la lectura de obras frívolas, reflejando una situación real en la que este tipo de libros formaba parte con frecuencia de los enseres cotidianos de las damas: «Todas estas cosas fallaréys en los cofres de las mugeres: oras de Santa María, syete Salmos, estorias de santos, salterio de romance, ¡nin verte del ojo! Pero canciones, dezires, coplas, cartas de enamorados, e muchas otras locuras, eso sy; cuentas, corales, aljófar enfilado, collares de oro e de medio partido, de finas piedras aconpañado, cabelleras, azerufes, rollos de cabellos para la cabeza; e, demás aún, azeytes de pepitas...». Vid. J. González Muela, ed. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, de Martínez de Toledo (Madrid: Castalia, 1984), p. 135.

<sup>30</sup> Como señala Francisco Rico, «Un penacho de penas», *cit.*: «A medida que la caballería medieval fue perdiendo la función militar que le había dado origen, fue también refugiándose con mayor entusiasmo en la imitación ornamental de sí misma. Símbolos de los nuevos tiempos pudieran ser las extravagantes cimaras de tantas invenciones» [p. 221]. A la sazón, ni la prosa caballescica ni la poesía cancioneril son sólo literatura: «son también dimensiones fundamentales de un modo de vivir y soñar que constituye a su vez una supervivencia de otra época; y por ahí, para los individuos y para la clase que los agrutina, forman parte de hecho de ese modo arcaico de vivir y soñar. Pero las «invenciones y letras de justadores» equidistan de los libros de caballerías y de los versos de cancionero y los concretan fácilmente en la realidad: cómodas, portátiles, polivalentes (...) tienen un uso práctico inmediato, materializan a bien poca costa, por modestamente que sea, las fantasías caballescicas. No satisfacen únicamente un gusto literario: desempeñan un menudo pero efectivo papel social» [p. 223].

<sup>31</sup> «Un penacho de penas», *cit.*, p. 222.