

**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)

Una versión inédita de *Grimalte y Gradisa* en la Biblioteca Colombina

Carmen Parrilla García
Universidad de Santiago

En la Biblioteca Colombina de Sevilla, en su códice 5/3/20 (fols. 90x-101v), se halla un manuscrito de finales del siglo XV que ofrece fragmentariamente la obra de Juan de Flores: *Grimalte y Gradisa*. Hace más de cien años, Pascual de Gayangos, en el Apéndice a la *Historia de la Literatura Española* de Ticknor,¹ había señalado su existencia denominando el fragmento: *Cartas de Grimalte y Fromesta*. Como es sabido, hasta hace muy poco tiempo, *Grimalte y Gradisa* era conocida por la sola versión de un impreso, único ejemplar por añadidura que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con signatura I 382. De este ejemplar se sirvieron Bárbara Matulka y Pamela Waley para editar la obra en 1931 y 1971 respectivamente.²

Bárbara Matulka apenas tuvo en cuenta el dato de Gayangos, utilizándolo únicamente con ocasión de descartar alguna de las atribuciones imputadas a Flores.³ La no comprobación de los fondos de la Biblioteca Colombina tuvo una consecuencia: el retraso en el conocimiento de otra obra del escritor, una versión de la cual allí se conservaba. Me refiero a *Triunfo de Amor*, hoy día conocida en la edición al cuidado de Antonio Gargano.⁴ En 1976 se ensanchó el panorama de la transmisión de las obras de Flores con la adquisición por la Biblioteca Nacional de Madrid de sendas versiones manuscritas de *Grimalte y Gradisa* y *Triunfo de Amor*, textos catalogados hoy día en la Biblioteca Nacional con signaturas 22018 y 22019 respectivamente.⁵

La mayor diferencia de la fragmentaria versión colombina de *Grimalte y Gradisa*, en comparación con las otras dos fuentes (mss. 22018 e I 382 de la BN de

Madrid), es la ausencia de las coplas atribuidas a Alonso de Córdoba y la presencia, por el contrario, de un pasaje final no existente ni en el manuscrito ni en el impreso. La titulación de Gayangos: *Cartas de Grimalte y Fromesta* no es exacta, pues el manuscrito no contiene epístolas -poco numerosas en esta obra-, sino relato y parlamentos, esto es, una compleja modalidad para ejercer la *imitatio*, lo que constituye el *genus mixtum* para los antiguos tratadistas.

El fin de esta comunicación es hacer un breve comentario sobre el pasaje final de *Grimalte y Gradisa* existente en la B. Colombina, advirtiendo que esta adición, consistente en 57 líneas y media de escritura, no cambia el sentido final de la obra. Si en las otras dos fuentes la obra se cierra con una poesía, en el texto colombino las últimas palabras de ese apéndice inédito son una fórmula de despedida embebida, sin transición, tras una *petitio*. Es decir, la fórmula más convencional entre las nueve que recomendaban las *artes dictaminis*: la suplicatoria.⁶ Tal vez este rasgo haya influido en la denominación de Gayangos.

Grimalte y Gradisa concluye con las palabras que Grimalte dirige a su amada desde el lugar desértico adonde ha llegado (tomo la frase prestada de Juan de Lucena)⁷ «cavallerizando», después de atravesar diversas y extrañas regiones. En ese lugar se quedará acompañando a Pánfilo, penitente que expía su culpabilidad en la muerte de Fiometa. Tradicionalmente, las únicas palabras de Grimalte han sido consideradas por la crítica como pertenecientes a una carta inútil, epístola que, ciertamente, tiene pocas probabilidades de llegar a su destino. Por supuesto, 27 años de búsqueda y 83 jornadas de camino desde el punto en que se encuentra Grimalte hasta la primera población, son impedimentos suficientes que pueden justificar la lentitud del correo.

Al exponer las líneas argumentales de *Grimalte y Gradisa*, Bárbara Matulka consideró que la obra concluía abruptamente.⁸ Sin duda, este rasgo observado por Matulka, está atenuado por la inclusión de una de las poesías que, como las que cierran otros apartados del texto, funciona a modo de *conclusio*. Pero sustancialmente, en los tres textos, las palabras de Grimalte son queja y, a la vez, protesta de devoción, rasgo usual expresivo del amante de este tipo de obras. A través del pasaje, Grimalte se configura como el «mártir de amor» *avant la lettre*, puesto que ejecuta un acto de renuncia, de abnegación, pretendiendo tomar sobre sí los pecados y, en consecuencia, los castigos de otro. Grimalte, como víctima, asume una muerte civil y, en situación de imposible retorno, el personaje se pierde para su propia historia; no se produce su vuelta al marco, a la presencia de Gradisa. Pues bien, la adición del manuscrito colombino, sin mediación de poesía, es una conclusión exclamativa que presenta un mayor desarrollo de los conceptos expresados en los otros dos textos.

Esta conclusión exclamativa y alocutiva se halla en otros relatos sentimentales: *Sátira de felice e infelice vida*, *Proceso de cartas de amores*, aceptables límites del

género bautizado por Menéndez Pelayo.⁹ Si esta conclusión se analiza desde el punto de vista de los sentimientos expresados, según la agrupación de algunas poéticas medievales (es un ejemplo la de Jean de Garlande), nos hallamos ante una sátira, a modo de colofón de la amarga recuesta de Grimalte. Así define esta forma el Condestable don Pedro en su obra: «Sátira, que quiere decir reprehension con animo amigable de corregir; e aun este nombre viene de satura, que es loor, e yo a ella primero loando, el femineo linaje propuse loar, a ella amonestando como siervo a señora, a mi reprehendiendo de mi loca thema e desigual tristeza.»¹⁰ Con la misma finalidad entiende Fernando de la Torre la sátira en su *Tratado e despido a una dama de religión*. Es decir, como reprensión y amonestación, a la vez que aprobación y loa.¹¹ Es pues, la sátira, una pieza en parte laudatoria, en parte propicia al vituperio: *vituperatio laudi contraria*, como corresponde al género epidíctico. El discurso o alegato de Grimalte es una «fabla solemne», no exenta de cierto carácter contemplativo que se aviene a las circunstancias de soledad del hablante. Es un tono que se halla también en el arranque de *L'anima d'Oliver*, en donde Francesc de Moner pone en el planto lastimero de su hablante un cierto tono de censura.¹²

Cabe la posibilidad de relacionar esta conclusión con procedimientos de otro discurso artístico: el de la poesía, de tan importante proyección sobre el terreno de la prosa sentimental. Así, en la poesía catalana, los *maldit-cumiats* (Masdovelles, Jordi de Sant Jordi, Pere de Queralt) desarrollan una queja e invectiva en tono solemne de defensa y vindicación, a modo de justificación de un presente.

Como sátira, o como envío, el pasaje de la Colombina muestra los tres requisitos señalados por el Condestable: alabanza, amonestación y autorreprensión. Grimalte encarece su servicio poniendo de manifiesto, no obstante, la reprobación de ciertos aspectos de su vida. A la vez, justifica su estado presente con el análisis despiadado del modo de proceder de Gradisa. Subordinados a la indignación -pasión noble como sentimiento necesario en el vituperio, desde la *Retórica* de Aristóteles,- los sentimientos se organizan en virtud de las técnicas propias de la *amplificatio*, puesto que tanto alabanza como vituperio son *oratio amplificans res bonas* o *res malas*. Grimalte argumenta exponiendo tres *probationes*. Las dos primeras, de carácter persuasivo, manifiestan el *ethos*, porque son argumentaciones de la valentía de Grimalte y de su capacidad de sacrificio. Se encarecen dos proyecciones de la virtud, estrechamente relacionadas: el valor (bellas acciones grandes y costosas). Esto señala implícitamente un lugar común: el del sobrepujamiento, con el cual se agiganta la figura del «constante amador». En estas argumentaciones se echa mano de un notable recurso de carácter descriptivo: la referencia al lamentable estado físico del incondicional servidor de Gradisa, como medio de encarecer el estado moral. Es una relación ponderada que pone en juego

la *efflicto* y la *notatio*, colores del *ornatus facilis* que, según Vinsauf, más y mejor coloran.¹³

En la tercera *probatio*, en la que se acusa de crueldad a la dama, se pone de manifiesto el vicio contrario a las virtudes antes señaladas, esto es, la mezquindad. Se recurre igualmente al lugar común del sobrepujamiento, en este caso de manera explícita, a expensas de un comparación: la de Pánfilo, inmisericorde por antonomasia, pero a quien vence Gradisa en el defecto. Toda esta argumentación es producto de uno de los *loci* recomendados en el género laudatorio: el considerado *a rebus gestis*.

El razonamiento gira en torno a la estética del ornato y, al utilizar los afectos, la figura más insistente es la *expolitio*, aplicada por tres veces y que, en la variedad de su desarrollo, se ajusta a una ordenada e intencionada evocación de los hechos: jactancia de la acción, servicio hasta la muerte, acusación de crueldad.

En este final colombino, la queja y protesta de la figura del amante es más expositiva y repetitiva que en los otros dos textos, como remate necesario para cerrar la causa imposible de Grimalte. Como redundante discurso, por la utilización de la *expolitio*, el pasaje no desdice del tono acostumbrado, para estas ocasiones, en los relatos sentimentales. Tampoco se aparta del hábito compositivo de Flores, conocedor de las leyes del discurso y partidario de las querellas y de los alegatos iracundos. Es decir, de los parlamentos clasificados como sátiras por Garlande. Son elocuentes, a este respecto, algunos discursos de *Grisel y Mirabella* (la reina al rey), o las duras interpelaciones de Medea al Dios Amor en *Triunfo...*

El pasaje no contraviene el plan de la obra ni la funcionalidad de Grimalte, que es autor en quien «por la siguiente obra» delega Flores su responsabilidad; que es escritor por obediencia en tanto que personaje. La pieza, pues, encaja armónicamente con el todo, como si quien la lleva a cabo conociese con justeza la integración artística de *res* y *verba*, es decir, la teoría, llevada en este punto a la práctica, de lo conveniente al arte, a aquel «dulce estilo» al que ya Cartagena no pudo sustraerse para propagar la espiritualidad de los tiempos modernos.

Hace unos años, el Profesor Deyermond señalaba que, si en las obras de Flores se hubiesen perdido sus partes finales, nos encontraríamos ante un trastorno del ideal cortesano. (Creo que una obra como *Triunfo de Amor* vuelve a poner esta cuestión sobre el tapete). Sin entrar en este momento en cuestiones textuales que aseguren o no la conveniencia del pasaje en la transmisión de la obra, me parece que el texto colombino lo que trastorna y sí, en cambio, refuerza es un ideal de naturaleza retórica, convenientemente defendido en el último tercio del siglo XV y que no sólo impregna los relatos sentimentales, sino que también hace su aparición en las adaptaciones y refundiciones de textos caballerescos, que están carentes de un lenguaje emotivo en sus parlamentos y cartas. Es el ejemplo notable y más cercano al asunto que estoy tratando, la labor refundidora que, desde la prosa de

Flores, se realiza sobre el *Tristán* de Valladolid.¹⁵ Importante, pues me parece señalar la ambición formal del pasaje colombino en lo que tiene de conocimiento de aquel «sistema de reglas... que pensadas lógicamente... nos enseñan la manera de realizar una acción tendente a su perfeccionamiento y repetible a voluntad.»¹⁶ La exploración de cómo se llega a desarrollar el ideal retórico en los relatos sentimentales puede ayudar a descubrir lo que yo denominaría impulsión genética de los mismos. Así, tal vez sea necesario ver la prosa sentimental en el marco de la *materia artis*, como expresas *questiones finitas* de una *quaestio universalis*, puesto que son novelizaciones, en el sentido moderno de la palabra, de los problemas planteados en torno a un sentimiento irreductible, en ocasiones, a teorizaciones doctrinales.

La conclusión colombina, pues, es una especie de broche en la técnica retórica aplicable a la *quaestio coniuncta eiusdem generis* que es *Grimalte y Gradisa*, como sabemos, un relato que ofrece la controvertida presentación de varios casos de amor.

Si mero pasatiempo retórico, empeño refundidor, o pasaje desechado por redundante en la transmisión de *Grimalte y Gradisa*, yo saludo este olvido texto como oración «ancha, e fuerte, e muy bien compuesta», expresión elogiosa con la que Cartagena alabó una cuestión a él planteada por Pérez de Guzmán.¹⁷

Notas

1. G. Ticknor, *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Rivadeneyra, 1854, p. 546.
2. Bárbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion*, New York, Institute of French Studies, 1931; Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa* Edited by Pamela Waley, London, Tamesis Books, 1971.
3. Bárbara Matulka, *ibidem*, p. 441.
4. Juan de Flores, *Triunfo de Amor*, Edizione critica, introduzione e note di Antonio Gargano, Pisa, Guardini Editori, 1981.
5. M. Sánchez Mariana, «Manuscritos ingresados en la Biblioteca Nacional durante el año 1976», *RABM*, LXXX (1977), pp. 387-413.
6. James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley, University of California, 1947, p. 223.
7. Juan de Lucena, *Libro de vida beata*, en A. Paz y Melia, *Opúsculos literarios de los siglos XIV al XVI*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1892, p. 131.
8. Bárbara Matulka, *op. cit.*, p. 250.
9. Condestavel Dom Pedro, *Sátira de infelice e felice vida*, en *Obras Completas*, Introdução e Edição diplomática de Luis Adao Fonseca, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 3-175; Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores*, Edición y estudio de E. Alonso Martín, P. Aullón de Haro, P. Celdrán Gomariz, J. Huerta Calvo, Madrid, El Archipiélago, 1980.
10. Condestavel Dom Pedro, *op. cit.*, p. 5.
11. Fernando de la Torre, *Libro de las veynte cartas e quistiones*, en María Jesús Díez Garretas, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Universidad de Valladolid, 1983, pp. 170-71.
12. Francesc de Moner, *L'anima d'Oliver*, en *Novel·les amoroses y morals*, A cura d'Arseni Pacheco y Agust Bover i Font, Barcelona, Edicions 62, pp. 139-152.
13. Geoffroi de Vinsauf, *Poetria Nova*, vv. 1260-1265, en Edmond Faral, *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e*, Paris, Champion 1982, p. 236.

C. PARRILLA GARCÍA

14. A. D. Deyermond, *Historia de la Literatura Española, I, La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1974,² p. 301.
15. Pamela Waley, «Juan de Flores, y *Tristán de Leonís*», *Hispanófila*, XI (1961), pp. 1-14; Harvey L. Sharrer, «Letters in the Hispanic Prose Tristan Texts», *Tristania*, VII (1981-82), pp. 3-20. Del mismo autor: «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 147-157.
16. Heinrich Lausberg, *Manuel de Retórica Literaria, I*, Madrid, Gredos, 1975, p. 61.
17. F. López Estrada, «La Retórica en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán», *Revista de Filología Española*, XXX (1946), pp. 310-352, la cita en p. 343.