

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen IV

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

“Subita volvitrice delle cose mondane”:
 De la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio a
 Juan de Flores y Héli-senne de Crenne¹

The form of representation cannot be divorced from its purpose and the requirements of the society in which the given language gains currency.

(E.H. Gombrich, *Art and Illusion*)

Le plus grand plaisir qui soit après amour, c'est d'en parler.

(Louise Labé, *Débat de Folie d'Amour*, 1556)

La semejanza más evidente entre la *Elegia di madonna Fiammetta* (1343-1344) de Boccaccio y las dos obras analizadas en este estudio, el *Grimalte y Gradissa* (publ. 1495) de Juan de Flores y *Les Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours* (1538) de Héli-senne de Crenne, más allá del hecho de que la novela de Boccaccio es fuente de las otras dos, es que las tres se presentan como autobiografías que tienen en común también la textualización de un lector, o lectora, y de su interpretación². Las tres obras son también ficciones sobre el proceso de llegada a la escritura. Si las enfocamos en términos de su progreso en el tiempo, en las novelas de Flores y Héli-senne se acentúa y se problematiza el

1. Este trabajo está relacionado con una investigación más amplia sobre la ficción sentimental en España a finales del siglo XV y Portugal en el siglo XVI.

2. Para las semejanzas entre Boccaccio y Flores, *vid.* MATULKA (1931), WALEY (1969, 1971), BROWNLEE (1990). Flores no pudo basarse en la primera edición castellana conocida de la *Elegia* (Salamanca 1497), ya que ésta se publicó dos años después de *Grimalte* (1495). Ello no impide que Flores conociera una de las dos versiones manuscritas del *Libro de Fiameta* (*Vid.* Introducción a la ed. de VOZZO, 1983), si bien en ambas el nombre de la protagonista de Boccaccio aparece como “Fiameta”, lo que sigue el original italiano, mientras que Flores usa “Fiometa”, tal y como suele aparecer en la poesía cancioneril, aunque esta grafía tampoco es universal. En la *Comedieta de Ponza*, por ejemplo, se escribe “Fiameta”, mientras Duarte de Brito usa “Fyometa”(ARCE 1978:75, 83).

Respecto a las relaciones textuales entre Boccaccio y Flores, la más reciente editora de *Grimalte*, PARRILLA GARCÍA (1988), apunta numerosos paralelos verbales entre el original italiano y Flores, y podrían encontrarse otros ecos verbales. No existe, que yo sepa, ningún estudio sobre los paralelos verbales que pudieran existir entre las versiones manuscritas del *Libro de Fiameta* y la obra de Flores. No es del todo imposible que Flores conociera la *Elegia* en edición italiana. En ese caso, y dada su probable conexión con Aragón (Parilla García xxiv), hubiera podido leerla en la edición que se publicó en Nápoles (1480), justamente en el período aragonés (Paparelli 549).

autobiografismo en comparación a la obra de Boccaccio. De la narrativa completamente ficticia de Boccaccio, pese a sus hipotéticos elementos autobiográficos³, pasamos al texto de Flores, quien inserta la cuestión del protagonista/narrador enfrentado con el problema de una interpretación preestablecida, la que contienen las instrucciones de Gradissa. Hélienne más tarde va a recuperar, en la primera parte de su novela, la identificación del protagonista femenino con las vicisitudes de la narradora— quien textualmente se llama Hélienne— para luego desaparecer en tanto que protagonista y dar lugar a una narrativa de aventuras centradas en sus dos protagonistas masculinos. La narradora/protagonista queda encerrada, pero los narradores se multiplican. En esta perspectiva, el *Grimalte* de Juan de Flores puede verse como un paso entre Boccaccio y la narrativa del siglo XVI, aunque el resultado es distinto de lo que Hélienne se propone hacer: el fin explícito de *Grimalte* es escribir un “tractado” cuyos *matière* y *sens* son impuestos por Gradissa, y al parecer no determinados por él mismo. Al crear una tensión entre lo que el texto de manifiesto se propone hacer y lo que realmente hace, Flores dificulta la interpretación de la obra, de manera que resulta imposible afirmar sin rodeos cuál es de hecho la intención del autor. Un análisis comparativo de la estructura de la obra de Flores con la de Hélienne de Crenne puede ayudarnos a concluir que *Grimalte* es menos conservadora de lo que se ha supuesto⁴, mientras indica un claro cambio respecto a la relación entre narrador y su actitud frente a las expectativas del público al que estas obras manifiestamente se dirigen.

El “tractado” de *Grimalte* que abarca la mayor parte de la novela de Juan de Flores se destina, independientemente de su resultado práctico, a servir de metonímico “tercero” para persuadir a Gradissa a aceptar el “servicio” de amor (3 y 11)⁵. Este objetivo, el del libro como “tercero”, no estaba del todo ausente en la narrativa de Boccaccio, ya que Fiammetta⁶, a pesar de sus quejas y negaciones, se plantea la posibilidad de que Panfilo lea la crónica de su sufrimiento (1079), con lo que ella espera persuadirlo a volver⁷. El texto de Boccaccio es por lo tal polivalente respecto al público al que manifiestamente se destina.

3. Para un resumen de la cuestión de la autobiografía en la *Elegia* y en las obras de Boccaccio en general, *vid.* SMARR (1986, Introducción, y especialmente las notas 5 a 8).

4. Difiero de la conclusión de la profesora Lacarra respecto al conservadurismo en la ficción sentimental (1988), que ella en parte corrige en otro ensayo sobre Flores (1989).

5. Cito por la edición de P. WALEY (1971).

6. Usaré los nombres según su ortografía en el texto italiano (Fiammetta, Panfilo) o en el castellano (Fiometa, Pamphilo) para distinguir a los personajes de Boccaccio de los de Flores.

7. Cito por la edición de C. SEGRE (1967). Flores, en su obra, permite a Pamphilo que conteste a las palabras de Fiammetta, protagonista/narradora de Boccaccio. Dice ésta, en el último capítulo, o *envoi*, dirigiéndose al libro, con el que se identifica (de “nuostri mali” pasa a hablar el libro mismo, “io”):

Cesare Segre (1974), al estudiar la *Elegia*, se fija en el doble movimiento de la estructura retórica de la obra, y el equilibrio entre los segmentos narrativos marcados por alocuciones de Fiammetta a sus lectoras, donde éstas se consideran o se invitan a ser, no cómplices o jueces sino meros recipientes de información, y aquellos otros segmentos en los que se dirige a las “pietosissime donne”, con apóstrofes, pidiendo su compasión, y en los que el discurso se caracteriza por recriminaciones y auto-defensa (Segre 94). Esta doble estructura retórica permite a Boccaccio integrar con éxito su doble personaje: narradora y protagonista. Al mismo tiempo Boccaccio confina a su protagonista, Fiammetta, a las limitaciones temporales y espaciales del proceso de la escritura— se atribuye en el prólogo el escrito al deseo de Fiammetta de intensificar la pasión (947)⁸, que conlleva la posibilidad de recrear literariamente un proceso referencial que empieza a desvanecerse. De paso, la eliminación sistemática de un marco de referencia cristiana, remplazado por el formidable aparato mitológico, permite a Boccaccio elidir un marco condenatorio (Segre 101-03) en favor de la profundización del proceso psicológico, la autobiografía amorosa (Muscetta 125, 134-39). Es decir que, al silenciar a Panfilo, Boccaccio encierra la narrativa casi exclusivamente en la voz de Fiammetta⁹, que corresponde a su encerramiento físico y temporal: Fiammetta al parecer casi nunca sale de su habitación (espacio donde escribe y del amor que perdió), aunque también esto se vuelve una estrategia retórica, o narrativa. Y esto porque el mismo proceso de llegada a la escritura conlleva para Fiammetta/protagonista un proceso simultáneo de descubrimiento del mundo en su entorno,

Gli occhi degli uomini fuggi, da' quali se pure se' veduto di': “O generazione ingrata e detratrice delle semplici donne, non si convengono a voi di vedere le cose pie”. Ma se a colui che è de' nostri mali radice pervieni, sgridalo dalla lunga e di': “O tu, piú rigido che alcuna quercia, fuggi di qui, e noi con le tue mani non violare: la tua rotta fede è di tutto ciò che io porto cagione; *ma se con umana mente leggere mi vuogli, forse riconoscendo il fallo commesso contro a colei, tornando tu ad essa, di perdonarti disidera, vedimi*; ma se ciò fare non vuogli, non si conviene a te di vedere le lagrime che date hai, e specialmente se d'accrescerle dimori nel volere primo”. (1079-80, cursiva mía)

Contesta Pamphilo, en la obra de Flores:

Pero tu siempre quisiste en todas cosas sobrame, y mostrar mayor amor, y dezir mayores tus quejas. (20)

Y ya que pensava a los nuestros yerros haverles puesto remedio, tu vienes a publicar por el mundo las nuestras culpas, y quieres vergonçoza muerte, ahun, por peor, que la desonesta vida quede por testimonio de nosotros y por exemplo de los que prosperos viven.(22)

Pamphilo también es lector.

8. Dice Fiammetta:

Adunque, acciò che in me, volonterosa piú che altra a dolermi, *di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzi*, mi piace, o nobili donne, ne' cuori delle quali amore piú che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose. (948)

9. La excepción es el ama, cuya doctrina estoica va a heredar Grimalte, cuando éste habla con Fiometa, como será comentado más adelante. *Vid.* WALEY (1969, 1971) y WEISSBERGER (1980).

sea por medio de la ciencia –Fiammetta, por ejemplo, aprende a estudiar el movimiento del sol y a medir el paso del tiempo (985)–, sea por medio del acceso a la literatura: Fiammetta se dedica a escudriñar la literatura del pasado para establecer el marco narrativo (clásico o mitológico), con que justificarse o enaltecerse a sí misma. La narrativa así se estructura articulando el presente con dos pasados (*quelli tempi con questi altri misurando*): el pasado anterior al descubrimiento del amor es interrumpido por la Fortuna, la “subita volvitrice delle cose mondane”, y repetidamente recordado como edad de oro. Por otra parte, Fiammetta quiere recuperar el pasado posterior al descubrimiento del amor (también perdido) y reconstruirlo en el presente.

Flores complica considerablemente esta situación, ya que él no sólo cambia el género de su narrador (Fiammetta/Grimalte) para coincidir con el del escritor mismo (Juan de Flores), sino que al crear su doble narrador/protagonista, problematiza el lector, o lectora, de Boccaccio al incorporarla en su narrativa a través de Gradissa. Los personajes de Boccaccio se introducen así en la narrativa de Flores según una estrategia que Flores utiliza también en *Grisel* y *Mirabella*, donde un poeta contemporáneo dialoga con un personaje de ficción (Torrellas y Braçayda). Además en *Grimalte* enlaza en su texto la poesía de otro autor, Alonso de Córdoba. Al mismo tiempo, Flores mantiene ese doble movimiento retórico apuntado por Segre respecto a la *Elegia*, al alternar segmentos en los que Grimalte habla como protagonista con otros donde habla como autor que escribe un tratado dentro del “tratado” que a su vez constituye su propia historia, una estrategia narrativa que no se hallaba en la *Elegia*¹⁰.

El “tratado” marco, la narrativa en su totalidad, desarrolla la relación entre Grimalte y Gradissa, centrado en dos interpretaciones opuestas de la *Elegia*, y da mayor énfasis a la cuestión del servicio de Grimalte. El “tratado” interno, en el que participa Grimalte como protagonista, y cuya razón de ser es condición para que Gradissa acepte su servicio, tiene como objetivo reconciliar a Pamphilo y Fiometa¹¹. Si Grimalte no tiene éxito en esta empresa, Gradissa dará por comprobada la generalización de Fiometa según la cual los hombres son infieles, el amor es cuestión de seducción que lleva al hastío en el hombre pasado el momento del

10. La presencia de los personajes de Boccaccio y el doble papel de Grimalte han recibido bastante atención de la crítica. Vid. DEYERMOND (1988, 1992), GILLET (1956), WEISSBERGER (1983, 1989) y los ya mencionados artículos de la Profesora Lacarra. El Profesor Deyermond acaba de publicar un estudio que sin duda, por el título, trata el mismo tema (1993) pero no me ha sido posible verlo todavía.

11. En el prólogo a su “tratado” Flores indica que su Fiometa, siguiendo una sugerencia de la obra de Boccaccio, se ha ido por el mundo buscando a Pamphilo. De esto tiene noticia también Gradissa, y por eso envía a Grimalte como tercero para reconciliar a los amantes.

goce carnal, y como consecuencia las mujeres deben precaverse contra ellos¹². La doble estructura es por lo tanto muy importante respecto a la interpretación global de la obra. Si el “tractado” interno apunta, según parece, a una versión parodiada de Boccaccio, donde Grimalte aparece como protagonista ineficaz, ya que la vida elude su control en su doble papel de “tercero” y narrador, la obra por lo tanto cuestiona la posibilidad de controlar el propio destino. Por su parte, el “tractado” marco reinscribe el problema de la integridad artística, ya que la *matière* y el *sens* están determinados a priori (por Gradissa), pero resultan irreconciliables, con consecuencias intratextuales, por el hecho de que lo que se juzga al final no es la intención (ni las buenas intenciones), sino contingencias exteriores al texto de Boccaccio y a sus personajes. Grimalte se vuelve víctima de una generalización –todos los hombres son infieles– que determina su destino a pesar de sus esfuerzos y borra su individualidad. Flores, al aceptar el desafío de escribir una “invención...sobre la Fiometa” (3) acepta la lógica interna de sus protagonistas boccaccianos más de lo que podría parecer. En realidad él rehusa hacer con Boccaccio lo que Nicolás Núñez (1496) hizo con respecto a la *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro: reconciliar todos los elementos conflictivos que herían la sensibilidad dominante. Por lo tanto la doble condición de Gradissa (lectora y personaje) no es accidental. Aparentemente, se identifica con Fiometa y su conyuntura, esencialmente identificándose con las compasivas señoras a quienes la *Elegia* iba dirigida. Para Gradissa el libro de Fiometa es un “speio de doctrina”(5), lo que revela la importancia que tiene para ella el contenido ideológico del texto, que Boccaccio había cuidadosamente evitado al permitir a Fiammetta su arquitectura clásico-mitológica de auto-justificación. Nada impide que Flores ficcionalice aquí una petición verdadera: a su explícita trasmutación en Grimalte, en el “tractado” (3), como dice en el prólogo, podría corresponder una petición de una señora que no se identifica, al igual que las peticiones que Diego de San Pedro introduce en los prólogos de sus dos obras pertenecientes a este género; por otro lado, respecto al cambio ideológico, habría que pensar en los esfuerzos (continuaciones y refundiciones) que se llevan a cabo por los mismos años respecto a textos preexistentes: es el caso no sólo del citado Nicolás Núñez, así como del *Amadís* de Montalvo o del *Tristán de Leonís* (de 1501), el último de los cuales incluye largos pasajes del *Grimalte* de Flores¹³. El “tractado” interno por lo tanto nos aparece como un intento de hacer que los personajes y los hechos se

12. Vid. LACARRA (1988, 1989) y WALEY (1966, 1971) para discusiones más amplias, y no del todo consonantes, respecto al concepto de amor, espiritual o físico, en las obras de Flores.

13. Respecto a estos pasajes, incorporados de manera poco hábil, vid. SHARRER (1984) y WALEY (1961).

conformen con un *sens* explícito, al mismo tiempo que se revela como una crónica de la imposibilidad de hacerlo sin traicionar la *matière*, ni la integridad intelectual del narrador, en un texto hartado auto-consciente cuyo objetivo es persuadir a su destinatario de que sus directivas se siguen, si no en espíritu, al pie de la letra.

Al contrario de Gradissa, Grimalte ve el libro de Fiometa, que no es lo mismo que el libro-envoi de Fiammetta, como una “graciosa scriptura” —el término que utiliza en el prólogo (3)— lo que corresponde en el nivel de la ficción al calificativo que él usa para Fiometa: “speio de beldat”¹⁴. Seguramente sólo esto podría explicar su equivocado intento de conquistar a Gradissa al darle él mismo el libro de Fiometa (11). El regalo del libro sólo se menciona en la obra justamente cuando Grimalte conoce a Fiometa, en el momento en que trata de responsabilizarla por sus penas. Que Flores eligiese justo ese momento para decírnoslo subraya el enfrentamiento de dos puntos de vista distintos, ya que la visión de Grimalte se opone al “speio de doctrina” de Gradissa.

Fiometa, por su lado, está dispuesta a servir de “tercera” entre Grimalte y Gradissa, es decir que corresponde en persona al fin que le había destinado Grimalte en tanto que libro¹⁵, y es bajo este signo aparentemente ascendente de la Fortuna como Grimalte parte a buscar a Pamphilo, su antítesis (Roubaud 35), él mismo ahora haciendo el papel de “tercero”¹⁶. La hiperbólica descripción del encuentro entre Pamphilo y Fiometa, así como la decisión de Pamphilo al aceptar verla, se deben al mismo ascenso optimista. Pero Pamphilo, ahora una versión cínica de su homónimo boccacciano, está de hecho de acuerdo con Gradissa, ya que al rechazar los ruegos de Fiometa a que vuelva a amarla él opone un “speio de honor,” su cínico discurso sobre el honor y la honra, que concuerda con la visión,

14. Es muy curiosa la manera en que Grimalte llama a Fiometa “speio de beldat”, ya que no se lo dice directamente, sino a través de un poema:

tomando a vos por *speio* en que por cierta invención se me descubre la siguiente canción. (13, subrayado mío)

En el texto el poema (la canción), que es de Alonso de Córdoba, “vuestra beldat” está siempre conectada con “mis oios”, repetido dos veces (13). Es decir que la percepción de Fiometa como “speio” y “beldat” se inscribe en el texto como inseparable del punto de vista de Grimalte. Para un comentario de este aspecto ver también BROWNLEE (1990).

15. Es importante notar que es Gradissa, y no Grimalte, quien primero funde realidad y ficción al imponer la reconciliación de los amantes/personajes de un libro que le ha sido ofrecido por el mismo Grimalte, y si nos fijamos en ese detalle, las quejas de Grimalte respecto a la imposibilidad de llevar a cabo la empresa, bien como la supuesta inferioridad de su estilo en comparación con Boccaccio se hacen más comprensibles. Su resistencia a “haver de hir agora a los stranyos reynos a conquerirlos” (7) se entiende mejor así como el juego irónico de Flores/Grimalte para atender a los deseos de la dama.

16. Es Gradissa quien primero utiliza el término: “quisiera ser yo aquella tercera, si el freno de la verguença no me templara” (5)

o lectura, de Gradissa (20-22, 28-30, 34-37). El resultado es que Grimalte ha fallado en su primer intento de alterar la narrativa de Boccaccio. En consecuencia, Fiometa decide morir, o matarse, ya que se ve abandonada por segunda vez¹⁷. Habiendo fallado también en persuadirla a que no muera y acepte una visión estoica de la vida, actitud que hereda del ama en Boccaccio y a veces de la misma Fiammetta, Grimalte describe la sepultura de Fiometa, lo que le sirve de pretexto para alabar la virtud de Gradissa, después de condenar el amor y la destrucción que causa en un curioso *planctus* en el que apostrofa también a las “generosas señoras” (53), el único momento en la obra de Flores donde se vislumbra un/a lector/a que no sea Gradissa¹⁸. Y de protagonista/tercero Grimalte intenta ser protagonista/caballero, al desafiar a Pamphilo. Esta doble actividad prepara el camino para otra estrategia retórica. Como no puede reconciliar a los amantes, Grimalte termina tomando por el momento el punto de vista de Gradissa– y así accede a una revisión del amor “pagano” de Boccaccio filtrado por un nuevo marco ideológico: el amor tal y como se plantea en las convenciones poéticas o caballerescas no existe, y los que a él se entregan son destruidos. Pero Grimalte, aún con este cambio, no está seguro, y con razón, de que su nueva posición retórica conquistará a Gradissa. Es en este cruce donde Pamphilo, inesperada, pero no menos convenientemente, se arrepiente, y determina hacer penitencia por el sufrimiento que ha causado, lo que le permite una salida a Grimalte: si no puede corregir el error por la vía caballeresca, por lo menos sí puede probar a Gradissa que los hombres son capaces de regeneración, de expiar sus pecados.

Llegado a este punto Grimalte da su obra por terminada, obra y texto o “tractado” interno en este caso siendo tan sinónimos como lo son Fiammetta y su libro, y el “tractado” interno de hecho termina explícitamente tras la partida de Pamphilo, escrupulosamente comprobada por Grimalte, mientras que este último regresa a Castilla. Es también entonces cuando envía el “tractado” a Gradissa acompañado de una carta en la que admite que aunque las cosas no resultaron como deberían, ella debe reconocer sus “obras” y su “servicio”, y no los hechos, sobre los que él no tiene ningún control (62). Gradissa reaparece en el texto ahora

17. Como ha subrayado WALEY (1971: xxxvi-xxxvii), Fiometa, al contrario de su doble italiana, reconoce, ella también, su error (46-47) e incluso al apostrofar su marido, le anima a castigarla por su adulterio. Sin embargo, el discurso de Fiometa se inserta bajo la rúbrica “Dize Grimalte”, y se puede ver como parte de su estrategia al no lograr la reconciliación. Según Waley, Flores no usa Fiometa como un ejemplo negativo que se debe evitar por su imoralidad, y el castigo de los amantes no se debe al adulterio, sino que explica “the impossibility of their reconciliation” (xxxvii).

18. Me refiero por supuesto a lectores del “tractado” y no del libro de Fiometa, del que todos los personajes de Flores, aún los colectivos (hombres y mujeres), son lectores.

–Gradissa, hay que recordar, sólo se manifiesta en el texto por dos cartas– y el resultado es previsible. De hecho, Grimalte lo había anticipado desde el comienzo, y por lo tanto lo que queda de la narrativa se constituye como la conclusión del “tractado” marco, donde las contradicciones inherentes al “tractado” interno se van a articular.

Grimalte, al intentar seguir el doble designio de Gradissa, se ha traicionado de hecho a sí mismo, pues ha cambiado su visión de Fiometa como “speio de beldat” en el proceso de moralizar su muerte (sepultura) por agradar a Gradissa. A la vez, al mantenerse él mismo firme en tanto que amante, Grimalte se ve en una posición sumamente contradictoria. Es esa coherencia interna lo que lo iguala a Pamphilo, ya que los dos se ven exiliados porque las nuevas contingencias no exigen coherencia, sino armonización de contradicciones: una nueva moralidad vestida con la ropa de “altri tempi”. Al aceptar la situación en que queda al fracasar su tractado, Grimalte se encuentra en el mismo lugar salvaje que había recorrido antes al salir en busca de Fiometa, la “selva” espiritual y alegórica habitada por alimañas donde él encontró su “speio de beldat” por vez primera. Es decir que Fiometa y su metonimia, su libro, sólo se permiten en tanto que “graciosa scriptura”, en tanto que objeto estético, fuera de España, en el exilio, en la “selva”. La obra entonces se hace crónica de un proceso de degradación, el cambio de Grimalte y Pamphilo en hombres salvajes, pero ahora se da un cambio curioso: Fiometa, cuya muerte había sido moralizada por Grimalte, ahora les aparece puntualmente, envuelta en llamas y perseguida por muy cristianos demonios. Las llamas del amor implícitas en su nombre se han vuelto en llamas del castigo cristiano. La imagen, se ha dicho (Waley 1971:xxxvii), se debe a la iconografía medieval. No es imposible que al incorporar esta visión de Fiometa, Flores tenga la intención de aludir a los sambenitos que por esta época empiezan a aparecer, pintados con imágenes semejantes. Esto enlazaría perfectamente con la insistencia de la carta final de Grimalte a Gradissa, que cierra la narrativa, insistiendo en “quanto bien te serví” (74), y en su castigo por culpas ajenas. Las quejas de Grimalte, siempre buscando que se reconozca su fe por sus obras, es lo que Márquez Villanueva (1988) ha llamado “la cantilena de siempre en boca del cristiano viejo” (151)¹⁹. Grimalte subrepticamente acaba afirmando la libertad

19. Los sambenitos pintados surgen por la misma época en que se escriben las obras de Flores, representando las almas de los condenados en el infierno, en todo punto iguales a la descripción que aparece al final de *Grimalte*. No propongo esta interpretación como unívoca ya que ella depende de tres factores: la identidad del autor, la fecha de composición de la obra, y la aparición de los sambenitos pintados. De Flores sabemos poco, aunque P. CÁTEDRA (1983) ha adelantado la hipótesis de que Alonso de Córdoba, justamente el colaborador en *Grimalte* y *Gradissa*, fuera de familia conversa. El problema es que relacionado con su argumento también

del autor, aún cuando el resultado parece no coincidir con el gusto de su lector, o lectora, explícito. Grimalte, y tal vez el mismo Flores, atribuye la responsabilidad final a Gradissa, quien encarna la contradicción inherente entre la vieja *matière* – los valores heredados de la tradición poética y caballeresca– y el *sens* de un nuevo orden de valores. La autobiografía, por lo tanto, más que una ficcionalización de una experiencia vivida, se puede ver como una ficcionalización del proceso por el cual el escritor encara una serie de contradicciones y de su referencialidad que, en este caso, él tal vez se niegue a resolver. Una comparación, aunque superficial, con lo que ocurre en la novela de Hélisenne de Crenne puede indicarnos hasta que punto Flores es un lector agudo.

No se puede decir que Hélisenne²⁰ reescribe la novela de Boccaccio de la misma manera que Flores²¹, pero sí hay un gran número de rasgos semejantes entre los dos textos en la primera parte de *Angoysse*. Sin embargo, Hélisenne busca otro tipo de soluciones a los problemas planteados por Boccaccio²². Para empezar, Hélisenne recupera la identificación entre protagonista y narradora femeninas, al bautizar su personaje con su propio nombre, o mejor dicho, con su pseudónimo²³. Lo que emerge en la primera parte sobre todo es una especie de

propone una fecha de composición más temprana. Respecto a la composición del texto, la crítica se inclina a fecharla en el decenio de los ochenta, y en Aragón, lo que posibilita que Flores pudiera ver sambenitos pintados así. No he logrado encontrar hasta ahora ninguna referencia a esa práctica iconográfica anterior al lienzo de Pedro Berruguete, “Auto de fe” (Museo del Prado, 1504), que probablemente refleja hechos anteriores a esa fecha, y que me parece corresponder esencialmente a la iconografía que encontramos años más tarde en los dibujos de Limborch reproducidos por C. BAROJA (1961). Recientemente R. ROHLAND DE LANGBEHN (1989) ha propuesto una relación entre la ficción sentimental, en cuanto género, y la cuestión de los conversos, aunque su análisis se ciñe al tema de las obras, sin mencionar la relación aquí sugerida.

20. Hélisenne de Crenne es el pseudónimo de Marguerite de Briet. Hélisenne publicó, además de *Angoysse*, otras dos obras, las *Epistres familiares et invectives* (1538), un *Songe philosophique* (1539 o 1541), y una traducción parcial de la *Eneida* (1541). Del poema épico de Virgilio le interesaba sobre todo el episodio del de Dido y Eneas (Libro IV). Sus obras completas se publicaron en 1543, y se reimprimieron cuatro veces hasta 1560, para luego caer en la obscuridad. *Vid.* DEMATS (1968), por cuya edición cito el texto.

21. No sabemos si Hélisenne conocía el texto de Flores o no. Demats (1968) no indica ninguna influencia del texto de Flores. COTTRELL (1991) afirma que casi no hay página de la novela sin préstamos de “Boccaccio, Piccolomini, Diego de San Pedro, Juan de Flores, and others” (13), pero no identifica ningún pasaje o referencia específicos. La obra de Flores tuvo ilustre traductor– Maurice Scève– y dos ediciones antes de la publicación de *Les Angoysse* (Lyon, 1535 y Paris, 1536). Tampoco se sabe si Hélisenne llegó a conocer la *Elegia* de Boccaccio en el original italiano, pero sí utilizó la traducción francesa, anónima, curiosamente intitulada *Complainte des tristes amours de Flamette a son amy Pamphile* (Lyon, 1532). Para más detalles ver la Introducción de Demats. Sobre la traducción de Scève *vid.* GIUDICI (1978).

22. Para las relaciones entre las dos obras, *vid.* DEMATS (Introducción, 1968), BAKER (1973), NEUBERT (1970), y SMARR (1991-92), así como el estudio general de REYNER (1908).

23. De hecho, en la narrativa en sí, el personaje es apenas “yo”. Pero en los epígrafes de los capítulos, se identifica la narradora/autora y la protagonista como siendo la misma persona (“Les Angoysse douloureuses...composées par Dame Hélisenne”, “Hélisenne aux lisantes”, “Commencement des Angoysse Amoureuses de Dame Hélisenne”, etc.). La cuestión de la autobiografía en la primera parte de la novela se ha

roman à clef, que revela, y oculta, tanto las posibles vicisitudes de la vida personal de la escritora como las estrategias de la protagonista que se hace narradora.

La obra se divide en tres partes: la primera se considera generalmente la más realista, centrada en la protagonista misma. Sin embargo, aunque es evidente que Hélisenne tiene a Boccaccio como modelo, en algunos rasgos se nota la intención de oponer a Boccaccio una alternativa de comportamiento. Si Fiammetta es la mujer más bella y noble que hay, según su repetida afirmación, Hélisenne tiene el cuerpo más bonito, y todos dicen que si tuviera la cara igual sería la mujer más bella, un detalle que tanto puede reflejar la opinión de la autora sobre sí misma, como una manera de reducir el personaje a un nivel menos elevado, más consonante con los detalles de la vida doméstica que se le siguen. Si también Hélisenne se casó muy joven, y fue feliz hasta conocer a Guenelic, o sea, hasta enamorarse de Guenelic y entregarse al “folle Amour”, la descripción que nos brinda del casamiento de una niña de doce años y de las consecuencias bastante verosímiles de ello, parece un detalle más bien vivido que imaginado. Y si el marido en Boccaccio es un personaje positivo que contrasta en su dedicación con Panfilo, es aquí un hombre celoso, e incluso dado a la violencia. El ama de Fiammetta era un personaje hasta cierto punto cómplice, que acompaña a Fiammetta, y la aconseja, mientras que el ama de Hélisenne es cómplice del marido en su actuación, lo que acentúa el aislamiento de la protagonista²⁴, y se ve por ello convertido en el blanco de un escarnio comparable al que Hélisenne reserva para su (ficticio) marido. Si comparamos el escarnio que le dedica en sus *Epistres familiares et invectives* (1539), es de suponer que tuviese un fondo de realidad. Y si el Panfilo de Boccaccio había sido un modelo de virtudes convencionales hasta su partida, Guenelic es al comienzo de *Angoysses* un poco menos que caballeresco, aunque mejora considerablemente, como veremos, hacia el final. Se puede decir, en resumen, que en términos estructurales, Boccaccio proporciona un hilo narrativo, que Hélisenne reelabora a su manera²⁵.

discutido a menudo, sobretodo porque Hélisenne siempre mantuvo gran ambigüedad respecto a la fusión de realidad y ficción en sus obras. Vid. DEMATS (1968), LARSEN (1982), Kittye delle ROBBINS-HERRING (1987), WOOD (1991).

24. SMARR (1991-1992: 284-85) llama la atención sobre el hecho de que mientras la Fiammetta de Boccaccio puede consultar al ama, lo cual permite introducir el diálogo entre la razón y la pasión, en la obra de Hélisenne la interlocutora se ve reemplazada por dos bastiones de autoridad masculina, el marido y el confesor a quien el marido envía su obstinada (o rebelde) mujer.

25. Sobre la curiosa dicotomía entre la prolijidad erudita de Hélisenne/narradora y la frecuente afasia de su protagonista, que ocurre siempre (en la primera parte) cuando la protagonista está en presencia de hombres que ejercen autoridad sobre ella, vid. BEAULIEU (1989). La gama de mayor expresividad ocurre en el texto precisa-

Paralelamente a la situación de la protagonista y su entorno ficticio, nos surge el proceso de llegada a la escritura de la protagonista que se hace narradora. Al igual que Fiammetta, el espacio cerrado, que luego se vuelve encerramiento involuntario, produce inicialmente la búsqueda onírica del Otro, pero con consecuencias para la vida doméstica del matrimonio, ya que Hélisenne empieza a retraerse y finalmente a negarse a las relaciones sexuales, aunque su enamoramiento tampoco conduce a la satisfacción. De hecho la relación entre Hélisenne y Guenelic permanece neo/platónica en toda la novela, y eso es una distinción importante respecto a los objetivos de Hélisenne/escritora: si la llegada a la escritura es inicialmente producto de la imaginación amorosa, luego se convierte en un proceso de purificación espiritual, que se va a desarrollar en los subsecuentes capítulos (Partes II y III)²⁶. Y así, el proceso de llegada a la escritura se enmarca inicialmente al nivel narrativo entre la rotunda condenación del adulterio y de la pasión amorosa, por parte del marido, y el deseo de un posible amante menos que ideal. Ese parece ser el punto de partida de sublimación de la pasión física, y a la vez de la posibilidad de reescribirse como literatura, de llegar a la escritura de la aventura caballerescas centrada en Guenelic y su amigo Quezinstra, que van a ocupar todo el resto de la obra²⁷. Como Fiammetta, Hélisenne se dedica a moralizar su discurso dirigido a las "dames d'honneur et belles nymphes/Pleines de vertu et douceur", a quienes exhorta "a ne suivre folle Amour", pero en este caso no hay un ejemplo al revés para persuadirlas, y Guenelic sí vuelve a ella al final de su peripatética penitencia. Al mismo tiempo, y paralelamente a lo observado por Segre respecto a la obra de Boccaccio, las damas a las que se dirige la obra son también invitadas a compadecerse de las vicisitudes narradas, ya que, como lo afirma al comienzo, "les dames naturellement sont inclinées à avoir compassion" (1). Se recupera así la dualidad de la *Elegia* respecto a la recepción de la obra, aun cuando ésta busca afirmar valores ideológicos más consonantes con el discurso admonitorio.

mente en la vertiente del recuerdo, del pasado, detenidamente estudiado por FRAUTSCHI (1976). DEBAISIEUX (1987), contestando a la edición de Demats, estudia el fenómeno de la escritura en "second degré" con relación a las fuentes, "les modèles hérités de l'idéologie patriarcale"(29), punto de vista compartido por Nash (1990).

26. Para una discusión del neoplatonismo en las obras de Hélisenne, *vid.* MUSTACCHI y ARCHAMBAULT (1986), quienes la estudian como un ejemplo más bien típico del Renacimiento. Adelantan además la curiosa hipótesis, excluida por Demats (viii), de otro influjo Peninsular sobre la escritora: que su pseudónimo se deba al *Amadís de Gaula* (1,17,32).

27. Sobre el tema de la cautividad y la dialéctica de la autoridad y la submisión en esta obra, *vid.* GUILLERM (1984), NASH (1990), y WINN (1985). Conley lo enfoca como estrategia narrativa femenina, que distingue entre el ámbito público y el privado (que privilegia la reflexión).

Después de inscribirse como protagonista y narradora, ya encerrada en otra casa lejos del lugar donde ocurre la acción de la primera parte, Hélisenne prácticamente desaparece de su propia narrativa. La Segunda parte trata de las aventuras caballerescas de Guenelic, en gran parte siguiendo no ya el modelo de Boccaccio, sino el del *Pelegrino* de Caviceo, entre otros. Guenelic es el narrador de la segunda parte, compuesta, dice Hélisenne, para ilustrar la miseria a que la pasión amorosa conduce a los jóvenes, y para animarlos al “martial exercice” (Demats xv). Guenelic, convertido en una especie de Galaaz del amor, no sólo es el protagonista de un proceso de purificación a través de la aventura caballeresca, sino que también él mismo anima a los jóvenes a cultivar las virtudes de los verdaderos amantes, ya que sus indiscreciones han causado los males ocurridos en la primera parte. En la tercera parte, de acuerdo con su título, “composée par Dame Hélisenne *parlant en la personne de son amy Guenelic*” (cursiva mía), se narra la vuelta de éste en busca de Hélisenne, y la muerte de los dos amantes después de encontrarse. A este segmento sigue otro, ahora narrado por el “magnanime Quezinstra”, en “delectable style poétique”(xvii), donde Quezinstra cuenta, entre otros detalles inverosímiles, cómo, por orden de Júpiter, ha sido encargado de publicar el manuscrito en París, y exhorta a los lectores a “delaissier les choses transitoires por les perpetuelles acquerir” (xviii). Así que en su narrativa Hélisenne progresa desde ser protagonista femenina que se hace narradora, a ser narradora de las aventuras de Guenelic hasta el momento en que vuelve a ella, y finalmente en protagonista muerta cuya historia es contada por ella misma y por el amigo de Guenelic. La obra se hace así menos “realista”, y menos estructuralmente coherente, al adquirir elementos de otros géneros literarios y al alejarse del modelo boccacciano. Hélisenne, incapaz de transgredir el espacio cerrado de la mujer protagonista, se disfraza de hombre, al revés de lo que había hecho Boccaccio en la *Elegia*, para con ello llevar a cabo la reconciliación platónica de los amantes, como se supone que a Gradissa le hubiera gustado que hiciese Grimalte. La (verdadera) obstrucción a la consumación física del amor (el marido celoso), que se inscribe en el *Grimalte* de Flores en la exigencia imposible de Gradissa y el consecuente exilio de Grimalte, se traslada al plano de la narrativa de Hélisenne a través de la sublimación de la muerte y la vida idílica en los campos Elíseos. También en contraste con Flores, Hélisenne mantiene una coherencia ideológica entre la narradora y sus personajes, pese a que eso a veces la obliga a extrañas contradicciones respecto a la lógica interna de sus personajes, notablemente de su homónima protagonista. Pero Hélisenne en última instancia produce el tipo de literatura que se supone que resultaría de la exigencia de Gradissa, pero que Grimalte/Flores falla o se niega a producir. Es decir que Flores, al igual que Boccaccio, se niega a transformar su obra en un paraíso

oníricamente compensatorio para los enamorados que eligen la razón y rechazan el apetito sensual. De hecho, en este punto la obra de Héloïse corresponde a una tendencia de la ficción sentimental francesa del siglo XVI, que se nota desde las primeras traducciones de las obras españolas de este género al francés²⁸.

Y por lo tanto en qué medida Flores, y no Héloïse, realmente condena el amor como algo que conlleva la destrucción y la muerte, en favor de valores más espirituales o moralistas, queda abierto a interpretación. Por otra parte, a pesar del énfasis que da Héloïse en su obra al amor neoplatónico, al estudiar la primera parte de la novela, sólo podemos especular si la narradora/protagonista, o la novelista, de veras rechaza el amor carnal por principio o más bien porque su conyuntura la obliga a ello. Ante la imposibilidad de una interpretación cabal, nos anima el *dictum* de Louise Labé, contemporánea de Héloïse, según la cual “le plus grand plaisir qui soit après amour, c’est d’en parler”.

Isabel de SENA
Goucher College

28. GIRAUD (1992) comenta detenidamente la traducción francesa de *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro (1539). El traductor, Herberay des Essarts, introduce numerosos cambios, entre ellos la sugerencia, en el epílogo, de que los amantes se reconciliarán un día. La misma tendencia a cambiar los textos españoles, haciéndolos más armoniosos respecto a una concepción quizá neoplatónica del amor se encuentra en la obra de T. VALENTINIAN (*L'Amant ressuscité de la mort d'amour*, 1555), que apropia el *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro (66).

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, Joaquín. Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica". *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. Ed. Francesco Mazzoni. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1978. 105.
- BAKER, M.J. "Fiammetta and the *Angoysses douloureuses qui procèdent Damours*". *Symposium 27* (1973): 303-08.
- BEAULIEU, Jean-Philippe". Erudition and Aphasia in Hélisenne de Crenne's *Les Angoysses douloureuses qui procedent d'amours*". *L'Esprit Créateur* 39.3 (1989): 36-42.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Elegia di Madonna Fiammetta. Opere di Boccaccio*. Ed. Cesare Segre. 4^a ed. Milano: U. Mursia, 1967.
- BROWNLEE, Marina S. *The Severed Word. Ovid's Heroides and the Novela sentimental*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- CARO BAROJA, Julio. *Los judios en la España moderna y contemporánea*. 3 vols. Madrid: Arion, 1961.
- CÁTEDRA, Pedro, ed. *Alonso de Córdoba. Conmemoración breve de los Reyes de Portugal*. Edición, introducción y notas de Pedro Cátedra. Barcelona: Humanitas, 1983.
- CONLEY, Tom. "Feminism, écriture, and the closed room: The *Angoysses douloureuses qui procèdent damours*". *Symposium 27* (1973): 322-32.
- COTTRELL, Robert D. "Female Subjectivity and Libidinal Infractions: Hélisenne de Crenne's *Angoysses douloureuses qui procèdent d'amours*". *French Forum* 16 (1991): 5-19.
- DEBAISIEUX, Martine. "'Des dames du temps jadis': Fatalité culturelle et identité féminine dans *Les Angoysses douloureuses*". *Symposium 41* (1987): 28-41.
- DEMATS, Paule, ed. *Hélisenne de Crenne. Les angoysses douloureuses qui porcedent d'amours (1538)*. Première partie. Edition critique. *Annales littéraires de l'Université de Nantes 2*. Paris: Belles Lettres, 1968.
- DEYERMOND, Alan. "Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos". Ponencia leída en el Congreso de la AIH (Irvine, CA, Agosto 1992). En prensa. Ms. amablemente cedido por el autor.
- "El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV". *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela 2-6 Diciembre 1985)*. Ed. Vicenç Beltrán. Barcelona: PPU, 1988. 45-60.
- *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. *Medievalia 5*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- FRAUTSCHI, Richard L. "Narrative Voice in *Les Angoysses douloureuses I: The Axe présent*". *French Forum* 1 (1976): 209-16.
- GILLET, J.E. "The Autonomous Character in Spanish and European Literature". *Hispanic Review* 24 (1956): 179-90.
- GIRAUD, Yves. "Les Apports du roman espagnol à la Renaissance française: Herberay des Essarts et Diego de San Pedro". *Colloquium helveticum* 16 (1992): 52-67.
- GIUDICI, Enzo. *Maurice Scève traduttore e narratore. Note su La deplourable fin de Flamete*. Cassino: Garigliano, 1978.

- GUILLERM, Luce. “La prison des textes ou *Les Angoysses douloureuses qui procedent d’amours* d’Hélisenne de Crenne (1538)”. *Revue des Sciences Humaines* 196 (1984): 9-23.
- LACARRA, María Eugenia. “Juan de Flores y la ficción sentimental”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín 18-23 agosto 1986)*. Ed. Sebastian Neumeister. 2 vols. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989. I:223-33.
- “Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental”. *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela 2-6 diciembre 1985)*. Ed. Vicente Beltrán. Barcelona:PPU, 1988. 359-68.
- LARSEN, Anne R. “The Rhetoric of Self-Defense in *Les Angoysses douloureuses qui procèdent damours (Part One)*. *Kentucky Romance Quarterly* 29 (1982): 235-43.
- MATULKA, Barbara. *The Novels of Juan de Flores and Their European Difusion. A Study in Comparative Literature*. Centennial Series. New York: Institute of French Studies, 1931.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO. “Sebastián de Horozco y la literatura bufonesca”. *Literatura en la época del imperador*. Ed. Víctor García de la Concha. Salamanca: U. Salamanca, 1988. 131-63.
- MUSCETTA, Carlo. *Giovanni Boccaccio*. Letteratura italiana. Roma: Laterza, 1972.
- MUSTACCHI, Marianna M. and Archambault, Paul J., trans. y ed. *A Renaissance Woman. Helisenne’s Personal and Invective Letters*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1986.
- NASH, Jerry C. “‘Exerçant oeuvres viriles’: Feminine Anger and Feminist (Re)Writing in Hélisenne de Crenne”. *L’Ésprit Créateur* 30.4 (1990): 38-48.
- NEUBERT, Fritz. “Hélisenne de Crenne (ca. 1500-ca. 1560) und ihr Werk. Nach den neuesten Forschungen”. *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 80.4 (1970): 291-322.
- PAPARELLI, Gioacchino. “Fortuna del Boccaccio a Napoli nel periodo aragonese”. En *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*. Ed. Francesco Mazzoni. Florencia: Leo S. Olschki, 1978.
- PARRILLA GARCÍA, Carmen, ed. *Juan de Flores. Grimalte y Gradissa*. Edición crítica, introducción y notas de Carmen Parrilla García. Monografías de la USC 140. Universidad de Santiago de Compostela, 1988.
- REYNER, Gustave. *Le Roman sentimental avant l’Astrée*. Paris: Armand Colin, 1908.
- ROBBINS-HERRING, Kittye delle. “Champion of Women’s Rights. Hélisenne de Crenne”. *Women Writers of the Renaissance and Reformation*. Ed. Katharina M. Wilson. Athens and London: University of Georgia Press, 1987. 177-218.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula. “El problema de los conversos y la novela sentimental”. *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Honor of Keith Whinnom*. Ed. Alan Deyermond and Ian Macpherson. Liverpool: Liverpool University Press, 1989. 134-43.

- ROUBAUD, Sylvia. "Le "yo"— auteur et personnage— du roman sentimental: quelques exemples". *Écrire sur soi en Espagne. Modèles et écarts. Actes du IIIe. Colloque International d'Aix-en-Provence (4-6 décembre 1986)*. Études hispaniques 14. Aix-en-Provence: Diffusion Université de Provence, 1988. 25-43.
- SEGRE, Cesare. "Strutture e registri nella *Fiammetta*". *Le Strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*. Einaudi paperbacks 51. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1974. 87-115.
- SHARRER, Harvey L. "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la edad media". *El Crotalón* 1 (1984): 147-57.
- SMARR, Janet L. *Boccaccio and Fiammetta. The Narrator as Lover*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- "Boccaccio and Renaissance Women". *Studi sul Boccaccio* 20 (1991-92): 279-97.
- VOZZO, Lia Mendia, ed. *Juan Boccaccio. Libro de Fiammeta*. Edizione critica e introduzione da Lia Mendia Vozzo. Collana di testi e studi ispanici. 1-Testi critici. Pisa: Giardini, 1983.
- WALEY, Pamela. "Fiammetta and Panfilo Continued". *Italian Studies* 24 (1969): 15-31.
- Juan de Flores y *Tristán de Leonís*". *Hispanofila* 12 (1961): 1-14.
- ed. *Juan de Flores. Grimalte y Gradissa*. London: Tamesis, 1971.
- "Love and Honor in the *novelas sentimentales* de Diego de San Pedro and Juan de Flores". *Bulletin of Hispanic Studies* 43 (1966): 253-75.
- "The Nurse in Boccaccio's *Fiammetta*: Source and Invention". *Neophilologus* 56 (1972): 164-74.
- WEISSBERGER, Barbara. "Authors, Characters, and Readers in *Grimalte y Gradissa*". En *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain*. Ed. Ronald E. Surtz y Nora Weinerth. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1983. 61-76.
- "Habla el auctor": *L'Elegia di Madonna Fiammetta* as a Source for the *Siervo libre de amor*". *Journal of Hispanic Philology* 4 (1980): 203-36.
- "Role-Reversal and Festivity in the Romances of Juan de Flores". *Journal of Hispanic Philology* 13 (1989): 197-213.
- WINN, Colette H. "La symbolique du regard dans *Les Angoisses douloureuses que procèdent d'Amours d'Hélisenne de Crenne*". *Orbis Litteratum* 40 (1985): 207-27.
- WOOD, Diane S. "The Evolution of Hélisenne de Crenne's Persona". *Symposium* 45 (1991): 140-51.