

**EPÍSTOLA, DIÁLOGO Y POESÍA EN
GRIMALTE Y GRADISA
DE JUAN DE FLORES**

Francisco José Martínez Morán
Universidad de Alcalá de Henares

0. Introducción

Mucho se ha escrito ya sobre la estructura narrativa del *Grimalte* y *Gradisa* de Juan de Flores y sobre las relaciones que en el libro se establecen con la *Fiammetta* de Giovanni Boccaccio, pues varia es también la riqueza compositiva desplegada a lo largo de sus páginas. No obstante, aún puede resultar interesante realizar, desde nuevos puntos de vista, un acercamiento más a esta obra clave de la ficción sentimental castellana.

Así, dos son los principales motivos que justifican la realización de este estudio. Por una parte, la explicación pormenorizada de los modos elocutivos, recursos compositivos y géneros literarios insertos en el *Grimalte* (cartas, coplas, monólogos, etc.) sugiere variados puntos de acercamiento a la compleja estructura metaficcional del *Grimalte*, al tratar de clarificar en detalle algunas de las cuestiones fundamentales de la obra. Por otro lado, se intentará ofrecer una visión panorámica de las opiniones que la crítica ha vertido hasta hoy sobre la peculiar técnica narrativa que Flores perfecciona a lo largo de su novela formalmente más elaborada.

1. La estructura y los géneros empleados

En términos estrictos, Juan de Flores muestra en la construcción del *Grimalte* y *Gradisa* muchos de los elementos prototípicos (y casi

tópicos) con los que se puede delimitar el género de la ficción sentimental. De esta manera, a lo largo de la obra encontramos amadores que penan por la crueldad de su dama desdeñosa, hombres salvajes, sabios consejeros, muertes por amor y locuras desesperadas, entre otros motivos.

Pero Flores, precisamente por dominar con absoluta precisión las convenciones del género, es capaz de darle una nueva vuelta de tuerca al ingenio que se trae entre manos, de forma que el lector (¿o tal vez debería decirse el oyente?) encuentra en sus narraciones nuevos puntos de vista y perspectivas dislocadas que enriquecen un esquema al que el público ya estaba habituado. De la simple ficción sentimental, Flores pasa a un plano de metaficción en el que el género se observa a sí mismo desde la enriquecedora perspectiva de una ironía paródica.

Exhibiendo tal maestría, como se irá observando en los siguientes apartados, Juan de Flores deposita en la estructura narrativa y formal de su obra buena parte de su particular variación sobre el tema dado.

2.1 El inicio de la ficción

Seguramente, el hecho que más salta a la vista, en un principio, al lector actual que se acerca al *Grimalte*, es la increíble habilidad con la que Flores se transmuta en un personaje ficticio, la inusitada capacidad que muestra el autor para adentrarse en un plano libresco en el que la ficción explica, desde sí misma, el contenido de otras obras literarias. El recurso de la metaficción adquiere entonces una importancia compositiva primordial¹. Merece la pena observar con atención el inicio de la obra que nos ocupa²:

¹ Interesante es, al respecto, la consulta de E. Michael Gerli, "Metafiction in Spanish Sentimental Romances", en *The Age of Catholic Monarchs (1474-1516): Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed. A.D. Deyermond y I.R. MacPherson, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 57-63.

² De aquí en adelante, las citas de la obra son tomadas de Juan de Flores. *Grimalte y Gradisa*, ed. de Carmen Parrilla García, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1988 (entre paréntesis se anotan las páginas correspondientes). No obstante, para la confección de este estudio también se ha tenido en cuenta Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, ed. de Pamela Waley, Londres, Tamesis Books, 1971.

Comienza un breve tratado compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte, la invención del qual es sobre la Fiometa (1).

De una forma muy elegante, Flores se convierte, ya desde este primer momento narrativo, en un personaje literario más de la tradición sentimental castellana. Con apenas una breve oración enunciativa Flores pasa a ser Grimalte, y entra a formar parte de un primer ámbito de ficción en el que él y su amada, como se verá más adelante, compartirán la preocupación por el amor.

En este sentido, los ámbitos de ficción por los que se mueve Flores son múltiples: de un primer dominio *real*, en el propio espacio del lector, se pasa a un primer territorio ficticio propuesto por el *tratado compuesto*; de ahí, a su vez, se llega a una segunda fase ficcional en la que la narración se introduce en otra preexistente para modificarla (la *invencion del qual es sobre la Fiometa*).

Se trata de un hábil recurso literario, similar al de la caja china o el de la muñeca rusa, por el cual el autor arrastra al lector a un mundo en el que puede desarrollar a su antojo todas las pretensiones de su discurso. Dicho de una forma más gráfica, Flores pretende ser absolutamente verosímil, pero desde una perspectiva de pura ficción: quiere borrar todas las pistas que lo atan al terreno de lo *real*, y dar validez a lo que narra precisamente por su condición de materia ficticia³.

La realidad cotidiana, la realidad sensible, se diluye en la ficción y las fronteras entre ambos territorios se desdibujan de manera que es difícil distinguir la una de la otra:

³ En esta línea, Carmen Parrilla García acierta al señalar que: “Se trata de una crítica postura reflexiva que le llevará [a Flores] en Grimalte y Gradisa a vuelos técnicos notables: a ficcionalizar cómo y por qué se escribe un relato y qué se siente haciéndolo, a la vez que se valoran las consecuencias funestas de ciertas lecturas.” (Carmen Parrilla, “Encina y la ficción sentimental”, ed. de Javier Guijarro Ceballos, *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 123-137, p. 132). Y también se expresa en términos similares Ascensión Rivas Hernández al decir que: “El texto de Flores supone una inmersión en diversos niveles de ficción y realidad, enmarcados a su vez en distintos planos de escritura y lectura. *Grimalte y Gradisa* se revela, pues, como obra de extraordinaria elaboración, de compleja estructura formal y de riquísimos matices interpretativos.” (Ascensión Rivas Hernández, “Juegos de ficción y realidad en el *Breve tratado de Grimalte y Gradisa*”, op. cit., pp. 423-430, p. 423).

Mas porque ya mi crueldad y vuestra mucha porfía no ayan lugar de más adelante proceder, digo que bien me plaze pensar en vuestra salud, pues no sé ni puedo defenderme (6).

Por otro lado, es necesario resaltar que, al introducirse de pleno en el ámbito de la metaficción, el autor acude como referencia libresco fundamental a una obra bien conocida por su público: además de personaje enamorado, esta entidad dual en la que se transforma Grimalte/Flores se liga rápidamente a la tradición sentimental más extendida por toda Europa, e iniciada por la *Fiammetta* de Boccaccio. Flores (ya Grimalte) así lo declara acto seguido:

Pues assi es, que esta señora fue una de las que en beldad y valer a las otras eçedía, y seyendo al matrimonio lygada con compañía a ella muy byen conuenible, una de las mas bienaventuradas de su tiempo se presumía. Mas como sean comuna cosa los mudamientos de la fortuna, desdeñada la vergüença y pospuesta la honra, muy mudado el querer del valeroso marido, con un estraño hombre llamado Pánfilo fue de amor presa. Y en esto algún tiempo viviendo con plazereros deportes pasaron, sin contrario impedimiento de sus amores [...] tomó [Fiometa] por remedio manifestar sus males a las damas enamoradas porque, en ello tomando exemplo, contra la maldad de los hombres se apercebiessen, y asimismo porque en quejar sus fatigas más senzillas las sentiesse (1-2).

De esta forma, con un repentino y audaz giro de experimentado prestidigitador, Flores se zambulle en la recreación del universo ficticio de Boccaccio: Gradisa, prevenida por los consejos de Fiametta, rechazará el amor de Grimalte, y le obligará a demostrar su valía en una prueba realmente difícil de superar:

⁴ Esta deliberada elección de las referencias literarias previas pone de manifiesto que Flores, obviamente, fue un receptor de la *Fiametta* boccacciana. Así lo explica Gómez Redondo: "Por ello, Flores tiene que demostrar que ha sido un buen receptor de un contenido, que sabe sintetizar e interpretar correctamente, o lo que es igual, padecerlo desde la "invención" de la que surge Gradisa." (Fernando Gómez Redondo, "De la imaginación a la ficción en el *Libro de Fiameta*", *Romance Quarterly*, 50:4 (2003), pp.243-257, p. 251).

Pero quanto más mi sobrado querer y servicios la pensavan tener contenta, ella con muy mejores excusas se defendía; y por remedio a mis males me manda partir en busca de la señora Fiometa, la qual, según escribe, es partida a la tierra donde Pánfilo era, porque con sus desseos ningún reposo tenía (3).

No debemos olvidar tampoco que este recurso a la tradición libresco previa ya había sido utilizado por Juan de Flores en el *Grisel y Mirabella*, al equiparar a Braçayda y al poeta Torrellas en una larga disputa sobre la misoginia, de manera que los lectores sucesivos (Braçayda de Torrellas, y los receptores, de ambos) se equiparaban en el mismo plano ficcional⁵.

Por otra parte, Flores se sirve del propio mecanismo interno de la narración boccacciana para cimentar la estructura de su relato. De esta forma, si Fiametta se desdoblaba a sí misma en dos planos ficticios (uno superficial en el que rememoraba su vida y la ponía por escrito; y otro más profundo en el que ella misma es quien sufre por Pánfilo), Flores se adentra en las ficciones sucesivas del *Grimalte* de una manera muy similar. Así, después de abandonar el plano de lo real, el protagonista, a través de la fingida autobiografía casi imprescindible en el género, también recuerda y vive las desventuras de su enamoramiento.

Por último, cabe destacar un matiz importante que se abre desde el arranque de la narración: al recurrir a la utilización de estos recursos propios del género sentimental, Flores abre el *tractado* a dos públicos con puntos de vista diferentes, o, dicho de forma más precisa, a dos narratarios distintos. De esta manera, habrá unos narratarios implícitos

⁵ Como explica María Eugenia Lacarra: "Flores al hacer a Braçayda lectora de Torrellas y a ambos personajes de su relato no sólo equipara en el mismo plano de ficción a un famoso personaje literario con un autor coetáneo, sino que además coloca a Braçayda en el mismo plano de realidad que a sus lectores externos, pues todos ellos son lectores de Torrellas. Con ello generaliza la equiparación ficción-realidad involucrando en su juego a unos lectores que se ven transportados por el ingenio de Flores al plano ficticio de los personajes mientras que éstos adquieren visos de realidad por el movimiento inverso. [...] Estas ideas de Flores presentes en *Grisel y Mirabella* son también desarrolladas en *Triunfo de Amor* y en *Grimalte y Gradissa*" (María Eugenia Lacarra, "Juan de Flores y la ficción sentimental", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. de Sebastian Neumeister, Frankfurt del Mena, Vervuert, 1986, pp. 223-233, p. 226).

(unos lectores u oyentes) a los que se les mostrará una ficción en la que Grimalte, a su vez, tiene como narrataria (casi siempre explícita) a Gradisa. A lo largo de este trabajo se advertirá lo fundamental que resulta este juego de espejos para el desarrollo de la obra.

2.2. Los géneros y los modos elocutivos

A continuación serán analizados los géneros y modos elocutivos que constituyen el complejo, y casi laberíntico, engranaje narrativo del *Grimalte*.

2.2.1. La epístola

Como se observará a lo largo de este apartado, Juan de Flores confía en la epístola (más de una vez a lo largo del relato) para matizar con precisión los movimientos y decisiones de los protagonistas de su obra. A esto hay que añadir el ritmo particular que el género epistolográfico confiere al resto de la narración: en las cartas se expresan reflexiones sobre el amor, los personajes recapitulan y planifican sus actos futuros, y el narrador toma impulso para acometer la evolución del argumento.

Así, el *Grimalte* contiene ocho epístolas que, distribuidas con precisión a lo largo del texto, le sirven a Flores de herramienta para levantar el resto de la estructura del *tractado*.

2.2.1.1. Fiometa y Pánfilo

La primera de las misivas es “Comiença la carta que Fiometa envía a Pánfilo” (48), y muestra claramente el planteamiento con el que Flores aborda el uso de la epístola: en primer lugar, abundan los verbos y sustantivos de pensamiento y volición, con lo que cada personaje (Fiometa en este caso) exhibe su forma de entender la situación, y plantea posibles soluciones para reparar el daño producido por el amor en su existencia. Observemos algunos ejemplos:

- a) Si por ventura, lo que <no> creo, señor de mi vida [...] (48).
- b) Y si alguna culpa me conosces, manifiéstala, y con iusta razon, si la tienes, ven y toma la vengança. Y si la fin de mi vida <te> satisfaze, ¡o qué dulce me será por tu mano recibirla, en respecto de aquélla que yo

contra mí he buscado! (49).

c) Que más no pesan mis plazerer que la crueza de tus manos (49).

d) Pero no puedo creer, sin avértelo yo merescido, tan gran crueça consientas, mas antes pensando, juzgo que tú a mí en memoria y no olvidada tienes (50).

De esta manera, la carta plantea la existencia de, al menos, tres narratarios: uno, claramente explícito, será Pánfilo; el otro, implícito, el público receptor; el tercero, la propia Fiometa, que no deja de interpelarse y de buscar sentimientos en sí misma en un constante acto de desesperación amorosa.

En esta misma línea, se podrían interpretar también como narratarios implícitos el propio Grimalte y, por extensión, Gradisa, a la que se dedica el *tractado*. Una vez más, la superposición de planos ficcionales y de recepción es realmente asombrosa.

Como ejemplo de todo ello, véase uno de los pasajes de este peculiar monólogo dialogado por carta:

[...] tales y tantas son mis fatigas en que tú me as dexado, que ni mi fuerça para scrivirlas ni tu paciencia para oírlas bastaría (49).

Y resulta evidente, a su vez, que Flores (quizás porque, con bastante probabilidad se dirigía a un público mayoritariamente femenino) da una importancia inusitada al punto de vista y a la voz de la mujer⁶.

La segunda epístola (“Pánfilo a Fiometa”) pretende retratar con precisión el modo de pensar y de actuar de Pánfilo. Su cinismo y sus pocas ganas de volver a encontrarse frente a frente con Fiometa quedan patentes en momentos de su misiva como este:

⁶ En este detalle también repara Antonio Cortijo: “Gran parte de la novela es diálogo directo (en el que incluimos las cartas entre enamorados), dando así a las voces femeninas, y en especial a la de Fiometa, una relevancia superior. [...] La polifonía novelística, por utilizar términos bajtinianos, incorpora (y esto es ahora lo fundamental) a un grupo –las mujeres– carente de voz propia hasta la fecha, a la vez que le da una posición discursiva de peso mediante la relevancia del diálogo.” (Antonio Cortijo Ocaña, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y contexto social*, Londres, Tamesis Books, 2001, p. 20).

La mayor pena que tú, mi señora, me das agora a sentir es en venir a mí quando yo me movía a te buscar (52).

Las palabras de Pánfilo buscan desacreditar el amor que Fiometa dice sentir hacia él. De esta forma, Juan de Flores construye para Pánfilo, que se defiende atacando, un discurso jalonado de sentencias de dura misoginia:

- a) Pero tú siempre quisiste en todas cosas sobrarme y mostrar mayor amor, y decir mejor tus quejas. Esto tienen las mujeres, aun en sus injustas razones, que los hombres aunque las tengan justas, por lo qual parecen mis faltas mayores (52).
- b) <y> ya que pensava a los nuestros yerros aver puesto remedio, tú vienes a publicar por el mundo las nuestras culpas, y quieres vergonçosa muerte, o aún peor, la desonestada vida quede por testimonio de nosotros y aun por ejemplo a los que prósperos viven (56).

Tras la ralentización del *tempo* argumental propiciada por ambas cartas, tan llenas de reflexiones encontradas y de profundas introspecciones sentimentales, Flores volverá a acelerar el ritmo de la obra.

Así pues, en pocas líneas, un paje entrega a Fiometa la carta de Pánfilo; la dama se desespera e inicia un desesperado lamento; Grimalte, en vista de la situación, le pide a Pánfilo que se encuentre con ella, aunque sólo sea una vez más. La entrevista se produce, y, con la muerte de una Fiometa rechazada, se llega al clímax narrativo de la obra. Esta vertiginosa sucesión de hechos fundamentales no podría entenderse si antes ambos enamorados no se hubieran comunicado entre sí por carta.

2.2.1.2. Grimalte y Pánfilo

Tras el trágico deceso de Fiometa (y la descripción de su tumba, analizada más adelante), se establece una corta relación epistolar entre los dos protagonistas masculinos de la obra. Como no podía ser de otro modo, los procesos de escritura serán distintos a los anteriores, porque diferentes serán también los motivos de las dos cartas y el género de sus autores.

Grimalte no dudará en retar a Pánfilo: su carta, más que epístola, será un *cartel de desafío*, acusador y amenazante, contra el hombre

que ha propiciado la muerte de una mujer con la que compartía el sufrido estigma del amor.

En su redacción se muestra Grimalte especialmente afín a la causa femenina, defendiendo una postura construida con la lógica propia de los ámbitos librescos y de recepción en los que se mueven los receptores, el autor y su *alter ego*: si bien las mujeres son débiles, y muestran constante flaqueza en sus actos, los hombres no tienen derecho a usar con demasiada violencia su mayor fuerza, porque los resultados, como es el caso, acaban por ser fatales.

Además, tras las ansias vengativas de Grimalte subyace una segunda causa de dolor, un factor meramente práctico que justifica su ira: sin Fiometa, la consecución del amor con Gradisa se ha vuelto un objetivo imposible. Esto escribe Grimalte en el *cartel* para retar a Pánfilo:

Pánfilo, bien pienso que el fin de vuestra Fiometa sea a vos manifiesto, como aquel que dio las causas para ello, cuyo mal, si en vos alguna virtud Fortuna ha dexado, a vos más que a ella la condempna. [...] Pero, porque aquella no pasesca que en la tierra estraña muerta no quedó quien procurase su vengança, y comoquiera que vos robastes su vida, no le podistes quitar verdad y razón que tiene, con la qual yo armado combatir me quiero con vos. [...] (141-143).

Y sin embargo, Pánfilo se muestra absolutamente arrepentido en su respuesta: no quiere castigos ajenos, no quiere escarmientos pasados por las armas. A su juicio, sus faltas serán mejor expiadas si sigue vivo, pero sufriendo por el recuerdo de la malograda Fiometa. Su destino, aceptada la culpabilidad, está muy lejos del ambiente urbano que conoce y en el que tantos sinsabores ha conocido y provocado: Pánfilo ha de convertirse, hecho jirones por el amor, en un hombre salvaje.

Otra manera se deve dar a mi vida, y la que he escogido quiero que sepáis. La qual es pasar a los desabitados desiertos y tierra adonde los animales brutos biven, y allí abré tales plazerres quales los desesperados coraçones suelen rescebir de soledad (146).

El tono de sus palabras poco tiene que ver con el exhibido en la primera de sus cartas. Ahora que se ha dado cuenta del poder destructivo del amor, sólo le resta retirarse al bosque y vivir los días que le quedan como un eremita desterrado⁷.

2.2.1.3. *Grimalte y Gradisa*

Otras cuatro cartas aparecen como tales en la obra: son las epístolas que, una vez muerta Fiometa y enloquecido Pánfilo, cruza el propio Grimalte con Gradisa. De esta manera, vencido sin lucha Pánfilo, a Grimalte sólo le queda volver a España. Allí, consciente de su fracaso como tercero, no se atreve a presentarse directamente ante su amada, y le escribe una carta a Gradisa en la que le hace recuento de lo sucedido:

<Mira> cuánto en las ajenas tierras <ido por tu servicio he ganado> a mi favor, que si yo asta aquí en tu presencia osava parecer, agora Fortuna me lo <h>a quitado, que sólo mirarte no oso. Porque segunt lo que de ti presumo conoscer, aunque ventura me ayudara que tu servicio cumpliera, buscaras excusas, como otras vezes buscaste (151).

Y Grimalte no se equivoca en sus expectativas: la respuesta de Gradisa es, cuanto menos, contundente, si no cruel. Por un lado, la muerte de Fiometa le resulta dolorosísima. En segundo lugar, Gradisa constata, validando como real el ámbito ficticio que ha explorado por ella Grimalte, que lo sucedido a Pánfilo y a Fiometa sería lo que les sucedería a ellos si ella cediese a cualquier pretensión amorosa:

⁷ Apunta Carmen Parrilla: “Pero, a la vista del suicidio de Fiometa, se diría que Pánfilo “cae en la cuenta”, que pasa desde la ignorancia o el error al reconocimiento del valor de aquélla. Por tanto, esta anagnórisis determina un cambio, una nueva peripecia [...]. Se apresta, pues, a una larga penitencia que pueda ser reparadora de la culpa, en la que el ejercicio más asiduo será el de tener a su antigua amada en el pensamiento [...]” (Carmen Parrilla García, “La visión reparadora y los elementos fantásticos en la prosa sentimental del siglo XV”, en *Fantasia y Literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, ed. N. Salvador Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez, Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Veruert, 2004, pp. 299-310, pp. 303-304).

Ni conmigo misma podría con tal tristeza mostraros alegre cara (153).

De nuevo, los ejemplos de la literatura se toman como ciertos, y Gradisa encuentra, al fin, la excusa que necesitaba para rechazar definitivamente a Grimalte:

Y como Pánfilo pudo aquélla sin vergüenza despidir, menos empacho devo tener así en despediros. Y si vos verdaderamente amáis, grand partido vos será passar el tiempo en amores, y nunca venir en la execución dellos (154).

En este punto, con un final infeliz ajustado al modelo, podría perfectamente haber acabado la obra, pero Flores nos depara una nueva vuelta de tuerca en la trama. Así, para colmo de males del amador, Gradisa le reprocha una tercera cosa: Pánfilo lo ha engañado, pues ni se arrepiente de verdad, ni ha optado realmente por el destierro:

[...] porque vos fuestes del malvado Pánfilo engañado, que por no se ver con vos en las armas, buscó el mentir por remedio. Mas, ¿quién duda, salvo que como vos vido partido de su tierra, que él alegre y más que nunca lo fue, a ella sea tornado, rompida la fe de su áspera vida? Y las juras y promesas que hizo a Fiometa, y la poca verdad dellas me dan entero conoscimiento de quién él es (153-154).

Grimalte le responde en la siguiente carta a Gradisa que, hasta cierto punto, y dado su destino de perpetuo amador quejumbroso, comprende el fracaso relativo de su misión. Pero no acepta la acusación de que Pánfilo lo haya engañado; si, como él supone, Pánfilo se dedica ahora a vagar desnudo por los desiertos, Gradisa (quien, por otra parte, ya no volverá a “hablar” en lo que resta de novela) se equivoca, porque la afrenta a Fiometa estaría ya más que restituida. Por eso, Grimalte decide volver a Italia para buscar al desaparecido y convencer a su amada, o al menos a sí mismo, de su error:

Pero a mí es mas honesto seguir su propósito, mayormente que si, así como dizes, él me aya burlado, esta es buena paga para mi simpleza y buen descanso contra tu desconoscimiento. Y porque veo mi vista te da pena, me plaze quitarla de ti, y por quitar de mis placeres en ver la tuya, lo devo fazer (157).

Desde allí, desde la salvaje parcela de selva que comparte con Pánfilo, enviará Grimalte la siguiente (octava y última) misiva, y cerrará un *tractado* que, por su gran cantidad de destinatarios, por su amplia y variada audiencia de narratarios, bien parece una larga carta abierta sobre el amor y sus perjuicios:

Y quien amarte quisiere, será con la condición de verse como me veo, mas no sé tan fuerte ninguno que, vencido del amor y de tu vista, le quede tal sufrimiento qual a mí por agradarte queda (184).

El desdichado Grimalte vivirá muriendo hasta que muera, pues no le concede Gradisa el galardón de su amor. Pero tal tarea no le será enojosa, pues con ella estará satisfaciendo los crueles deseos de la dama de la que es siervo. Una vez más, Flores se muestra implacable con el sentimiento amoroso y la destrucción que éste, a sus ojos, siempre conlleva.

2.2.2. El diálogo

¿Y qué sucede con el diálogo de la obra? Una breve ojeada desde nuestra posición de lectores actuales podría hacernos pensar que el *Grimalte* carece de estructuras propiamente dialogadas. Pero, si bien es cierto que la apariencia externa de la obra, en primera instancia, puede mostrar las intervenciones de los personajes como meros parlamentos monolíticos, si analizamos con detenimiento esos pasajes, descubriremos que la realidad es la contraria: los personajes se expresan con bastante fluidez y, lo que es más importante, sus pensamientos y sus palabras influyen en los interlocutores con agilidad y precisión.

Así, no encontraremos en el *Grimalte* réplicas y contrarréplicas rápidas y realistas, ni descripciones del narrador intercaladas dentro de las intervenciones, pero sí un diestro manejo de los mecanismos que componen el comportamiento de los personajes y sus reacciones ante lo que escuchan.

Los consejos son compartidos y las decisiones se toman tras un diálogo razonado: el amor es, para Flores, un tema digno de debate y discusión, una disputa constante entre el escepticismo y la ilusión.

Por ejemplo, la primera conversación entre Grimalte y Gradisa (aquella en la que la dama le impone la tarea a su amador) debe entenderse como reflejo del ambiente cortesano en el que se han conocido ambos. Desde este temprano momento de la obra, Flores deja claro a su público que la atmósfera de sus personajes es la misma que la suya, con lo que la ficción vuelve a validar la realidad, como un espejo de las costumbres lectoras y discursivas del ocio cortesano.

Por otra parte, cuando Grimalte se convierte en tercero de los desamores de Pánfilo y Fiometa, sus acciones requieren del constante recurso a la persuasión. La primera vez que despliega sus artes diplomáticas es para identificar a Fiometa y convencerla de que intente solucionar sus males de amor.

Una vez que encuentra a Fiometa, Grimalte le declara la razón de su vagar, mostrándose comprensivo y solidario con la situación de la dama abandonada (que, en un primer momento, ni siquiera habla, como le sucederá más tarde a Pánfilo cuando se convierta en un hombre salvaje):

Ningún interesse mundano de cobdiciosos averes me <h>a traído en tan gran destierro de la mía natural tierra, mas amor que todo vence [...] (25).

Y sin dar todavía por sentado que la mujer que tiene enfrente sea la que busca, Grimalte reconoce que, tal vez, en su afán de ser correspondido por su dama, cometió el error de regalarle un libro de ficción sentimental:

Y mi mayor desventura quizo tal inconveniente buscarme que, pensando un día cómo mejor la serviese, un libro llamado Fiometa le levé en que liese, el qual bien pienso, señora, por vos ser visto, y podréis aver mirado cuántos y a tamaños males quexa de su desconocido Pánfilo a las enamoras dueñas (26).

Con el pie de esta conversación, asimismo, queda esbozada una de las ideas principales de la obra: el amor, una vez transformado en literatura, se convierte en un tema complicado del que es difícil salir con bien. Tanto es el poder que tienen estas ficciones en las personas “rea-

les” (y cortesanas), que en muchas ocasiones se llegan a convertir en verdaderas guías morales para quienes las leen.

En cierta manera, de nuevo estamos ante un motivo metaficcional altamente paródico, en el que la literatura impregna, hasta el desquiciamiento, la realidad de unos lectores perdidos en el intrincado mundo de lo libresco.

Fiometa, convencida ya de que habla con otro damnificado del amor, le confirma a Grimalte su identidad:

¡Qué yerro es el preguntar en las cosas que parecen manifiestas! Porque a qualquiere deve ser claro yo ser aquella Fiometa sin ventura que buscáis. ¿En quién más angustias conoscistes porque a mí por otra me preguntéis más desdichada que yo? (33)

Tras esto, la dama se arrepiente de haberse rendido demasiado pronto a los deseos de Pánfilo, porque si hubiera sido más cruel y desdenosa, la historia habría sido bien distinta para todos. Y comprende a la perfección los resquemores de Gradisa, porque ella misma ha penado demasiado tiempo por sus errores.

A pesar del miedo que le producen las bellas palabras de los hombres, Fiometa acepta que Grimalte la acompañe y sirva de mediador entre ella y su desdeñoso Pánfilo.

Grimalte la anima constantemente, y se muestra hábil en halagar los oídos de la dama mientras se dirigen, de nuevo, a la ciudad. Estas conversaciones (*ablas* en el texto) se producen en estilo indirecto y le sirven a Flores para retratar con mayor precisión la pesadumbre de los amadores no correspondidos.

Ambos se alojan a las afueras de Florencia, y Grimalte determina (una vez fracasadas las cartas) visitar a Pánfilo en su propio terreno. De esta manera, le hace ver a Fiometa la necesidad de contar con un tercero de su lado, y parte a los palacios de Poliando, padre de Pánfilo para, desvelada su procedencia española, dirigirse al desdeñoso. Una vez más, se describe, por lo tanto, un ambiente puramente cortesano, rodeado de banquetes y deportes. De nuevo reinan las palabras y las disputas por el amor y sus cargas.

Grimalte, como buen experto en la materia, se muestra muy hábil, y convence a Pánfilo con la brillantez de sus argumentos: por un lado, le hace ver que su honra está en entredicho, y no porque Fiometa lo busque, sino porque se niega a zanjar las cosas personalmente.

Por otro lado, y este es el recurso más certero y más cargado de ironía, Grimalte le exige a Pánfilo una solución porque por su culpa él mismo está penando por la crueldad que en Gradisa inspiran sus irresponsables actos:

[...] porque una señora mía, no teniendo justa causa para se defender de mis ruegos y rescebidos servicios, ya con vos y vuestros yerros ha fallado excusas mil. Pensando que las pequeñas cosas no pueden mucho sonar, mas los casos grandes universalmente ocupan los oídos de los bivientes; pues tanto por el mundo vuestro descosnocimiento anda, no deve ser pequeño (66).

De hecho, es este segundo argumento el que convence definitivamente a Pánfilo, aunque él sigue sin verse a sí mismo como culpable de la situación, y considera un error publicar sus amores en su propia ciudad natal.

Dicho esto, ambos se dirigen al monasterio donde aguarda Fiometa. Es el tercer momento del acercamiento, tras las cartas y las acciones de Grimalte en el palacio de Poliando: el cara a cara definitivo en el que se va a poner, o no, solución al problema. Se trata, quizás, del momento cumbre de toda la narración.

Aquí adquiere una importancia tremenda la mirada: el amor más intenso es el que entra por los ojos. A esto, se añaden las palabras que tanto lleva la dama queriendo pronunciar. El dramatismo es extraordinario, y la dureza de la escena está hábilmente conseguida por Flores gracias a su acertado manejo del tiempo de la narración y de las intervenciones. Así dice Fiometa al ver de nuevo a Pánfilo:

Pánfilo, ¿y es cierto que yo te veo? Mirándote estoy y no lo puedo creer, mas así como los sueños muchas vezes me engañan, aún esté en miedo éste no sea de aquellos (81).

Entonces, la dama se desmaya casi muerta, y Grimalte y Pánfilo la toman del suelo. Una vez recuperada de la impresión inicial, Fiometa tratará de exponer los muchos males y quejas a las que se ha visto abocada desde la marcha y abandono de Pánfilo. Su mal se basa en un amor puro y no comprende cómo Pánfilo ha podido comportarse de una manera tan cruda con ella.

Pánfilo le responde –en lo que supone la práctica de un agudo pudor social- con dureza, pretextando que lo que no podía hacer era suicidarse, pues eso sólo añadiría más deshonra a su situación. A esto añade un argumento propio de las disputas vistas en otras obras de la ficción sentimental: ¿de qué manera aman los hombres?, ¿y las mujeres? Según Pánfilo, a ellos les asiste la razón, que siempre acaba por imponerse a la voluntad:

Piensa agora como por la mayor parte de los hombres, aunque afición nos ciega, siempre seguimos más a la razón que a deleites de la voluntad [...] (89-90).

En cierta manera, Pánfilo se ve a sí mismo como el más razonable de la pareja. Él, una vez libre de lo que llama *lazos del amor*, y libre también de prometer en vano, debe velar por el restablecimiento del orden y las costumbres saludables entre los dos. En resumidas cuentas, ocupa en el debate el papel de defensor misógino de los hombres:

[...] pero entonces, como fuera de mi sentido dezía mi simple parescer, mas agora que enteramente conozco la razón, virtud y conciencia me obliga <n> desengañarte de las cautelas con que aquel cruel y tirano me engañava (90).

En respuesta, Fiometa le reprocha el que obre con tanta cautela una vez que ha conseguido su amor y se reprocha a sí misma el haberle creído, movida por el amor irreflexivo.

Ya tan mudado te veo que pongo duda que seas aquel mi Pánfilo que tanto a mis consuelos era amigo; [...] ¡O apasionada muger tan sin ventura! ¿Como creí en tus palabras, que son agora saetas que traspasan mi corazón? (95-98).

Y, para colmo, cumpliendo con otro tópico del género, ella se ve obligada a amarlo más cuanto él más la desdeña:

Mas ya Pánfilo, no sé remedio con que te desame, el qual tengo bueno pues tus obras me ayudan. Mas no lo puedo fazer, sino crecer en amarte (99).

Tras la muerte de Fiometa (que Grimalte no puede evitar, a pesar de sus esfuerzos), las tornas cambian, como si se aplicara una implacable ley especular: ahora es Pánfilo quien sufre los rigores del destierro y, cuando lo encuentra Grimalte, está en tan deplorables condiciones que ni siquiera puede hablar (con lo que se cumple de nuevo la dicotomía antes señalada: corte, palabra y raciocinio, frente a bosque, silencio y falta de razón). Grimalte se ofrece como compañero de destierro, ya que ha abandonado toda esperanza de alcanzar a Gradisa, y por fin consigue la atención de Pánfilo cuando se despoja de sus ropas.

Éste, al verlo como a un igual, reacciona y acepta su compañía, a través de un curioso e irónico razonamiento ya que, en este caso, las penas, compartidas, son más, pues no puede cumplir su voluntad de sufrir solo:

Grimalte, atán grand envidia mi soledad vos <h>a dado, que más crecida quesistes mostrar mi pena, dándome vos por compañía. Y este bien que de Fortuna me quedó no vos plaze que me quede. [...] Pero, ¡qué simpleza es la mía, quejarme de ningún tormento que me venga! Pues que penas son mis placeres y finales consolaciones (172-173).

2.2.2.1. *Los monólogos*

Por otro lado, en este mismo ámbito de la elocución cabría reseñar la inclusión de algunos monólogos a lo largo de la obra. Así, además de las conversaciones que mantienen algunos personajes consigo mismos (recordemos lo que sucedía en el caso de las cartas y de los diálogos fundamentales de la obra), hay en el *Grimalte* dos importantes monólogos, que añaden fuerza y vigor dramático a la trama: se trata de la mortal desesperación de Fiometa ante el rechazo de Pánfilo, y del posterior planto de Grimalte por la muerte de la dama.

Es de notar que los capítulos vienen titulados como “Fiometa a sí misma” y “Grimalte dize plañendo”, lo cual indica un profundo senti-

do del monólogo. En ambos pasajes Flores emplea un angustioso estilo directo en el que las intervenciones de los personajes se convierten en auténticos diálogos con la frustración y la fatalidad personales. Impotentes ante la fuerza arrolladora del amor, Grimalte y Fiometa se quejan de la desdicha de su vida mirando a su propio interior con profundidad y amargura⁸. Esta intimidad dolorosa se valida, a su vez, como advertencia para todos aquellos que pretendan enamorarse:

¡O afortunada de ti Fiometa! ¿Cuál esperanza te sostiene? Pues ninguna cosa que vida te pueda dar es tuya con que bivas. [...] ¡O desesperada yo, cuánto la mengua de las tales cosas me son amargas de pensar! ¿Cuál justa consolación de ningunos bienes mundanos me puede ya aconsolar? ¡O piadosa muerte, entero bien de los tristes! [...] Pues tú, vida, ¿para qué me quieres, o por qué me amas? Por toda razón te soy enemiga (115-118).

Por su lado, Grimalte ante el cadáver de Fiometa prorrumpirá en un planto que entronca, directamente, con el *Libro de buen amor*, una de las fuentes primeras de la ficción sentimental. Así, plagado de exclamaciones y honda pesadumbre vital, el llanto de Grimalte parece remitir al que Juan Ruiz compone por la muerte de Trotaconventos. Esta vez, no obstante, es el tercero el que se duele de la muerte del amador⁹:

¡O engañoso Amor! ¿Por qué en la tormenta de tus alterados mares anegas aquellos que más te sirven? ¿Y cómo tú con Fortuna abrazado las sus opiniones sigues? [...] No sé quién quiere ser tuyo mirando tus gualardones. ¡O desdicha-

⁸ Valiosas resultan, a este respecto, las conclusiones de E. Michael Gerli sobre el género: "The sentimental romance aims to study passion through the medium of a tragic love story in which the subtle and intricate workings of the mind are objectified and take precedence over all else." (E. Michael Gerli, "Towards a Poetics of the Spanish Sentimental Romance", *Hispania*, 72 (1989), pp. 474-482, p. 481)

⁹ En esta misma línea, tampoco se debe perder de vista el "Planto de Pleberio" ante la muerte de su hija Melibea. En cierta forma, el llanto de Grimalte no deja de ser un antecedente del pasaje celestinesco. Por otro lado, parece muy acertada la conclusión a la que llega Ascensión Rivas sobre este aspecto de la obra: "Pero todavía existen otros grados e instancias dentro de la ficción que ponen de manifiesto el mundo laberíntico de Flores. En algunos fragmentos monologados aparece un desdoblamiento gramatical que escinde a los personajes: un "yo" interpela a un "tú" cuya identidad es la misma. Se trata de un recurso retórico que expresa la desesperación en grado superlativo." (p. 429)

da de ti, Fiometa, angustia de quien te mira! ¿Cuál desventura mía a tu conocimiento me truxo? ¿Por qué razón avía de ser yo eredero de tus passiones? (129)

2.3. La adición de poemas: *prosimetrum* y oralidad

Dejando a un lado la cuestión de la autoría de los poemas insertos en la obra (seguramente, compuestos por Alonso de Córdoba bajo la supervisión del propio Juan de Flores), resulta fundamental explicar su valor literario como una pieza más dentro del mecanismo compositivo del *tractado*. De esta manera, aunque no podemos olvidar que el género lírico es aquel en el que el lenguaje se pliega sobre sí mismo con fines poéticos, las composiciones que cierran cada apartado cumplen también, aun a su modo, un propósito narrativo concreto.

Estrictamente entendidas, las coplas del *Grimalte* no aportan nada al ámbito de construcción interna de la narración, pues no consiguen que la ficción avance o se explique a sí misma, como sí sucede con los diálogos y las epístolas. Pero, desde un punto de vista externo situado en el plano de la recepción, estos poemas cancioneriles sí contribuyen a fijar los valores e ideas del texto en el público (un caso un tanto diferente presenta, no obstante, el capítulo “La tumba de Fiometa”, como se podrá observar más adelante).

Así, al tratarse básicamente de un recurso estético, su lectura (a buen seguro, en voz alta o cantada) propiciaría en el lector (u oyente) un efecto de subrayado que, a su vez, recalcaría los temas principales de la obra: el amor como destrucción y la necesidad de evitar el enamoramiento. Gradisa afirma explícitamente la finalidad de estas coplas en este fragmento, con el que envía a Grimalte a buscar a Fiometa:

Y porque lo metrificado más dulcemente a los sentidos atrahe a rescebir la memoria, aliende de lo informado, por esta mi cancioncilla, lo quiero más recordaros assí:

Si queréis este bien mío,
cobrallo como queréis
id allá do vos enbío,
y fazet quanto podréis.

Fazet allá que se vea
la que sus males me escribe,
en tal descanso que prive
la muerte que se dessea.

De lo qual mucho confío,
segund amor me tenéis,
llegando do vos envío,
que buen remedio pornéis. (10-11)

De nuevo realidad y ficción se confunden: Gradisa pretende ser didáctica con las coplas dedicadas a Grimalte, pero, a su vez, es el propio Flores quien, de manera indirecta, está adoctrinando también a los receptores de su obra. Y de la misma forma irá desplegándose el *prosimetrum* en el *Grimalte*: cada acción, cada reflexión y cada matiz de la personalidad de un personaje, encontrará su justo reflejo en las composiciones poéticas. Gracias a la poesía, Flores consigue recalcar el mensaje de su prosa, de manera que el público encuentra asideros memorísticos (es decir, rítmicos), que le permiten tener presente en el recuerdo los efectos destructivos del amor. Se podría concluir, por lo tanto, que Flores (con el más que probable concurso de Alonso de Córdoba) persigue que su *Grimalte* sea memorable tanto por el *qué se dice* en la obra (la trágica historia de amor de los protagonistas), como por el *cómo se dice* (cartas, juegos de realidad y ficción, diálogos, monólogos, y, sobre todo, coplas).

Por otra parte, cabe reseñar que al plano puramente libresco del resto de la narración se añade, con la adición de las coplas, una dimensión oral que, además de apuntalar los intereses y personalidades de los personajes, dota de cierta variación estilística a la novela.

Así, el *prosimetrum* del *Grimalte* y *Gradisa* también responde de manera satisfactoria al gusto medieval por la *variatio* que en tantas otras ocasiones se había manifestado ya en el género sentimental, de forma que el público puede encontrar disfrute artístico y moral tanto en los pasajes en prosa, como en aquellos que se presentan versificados.

2.3.1. La tumba de Fiometa

Tras la muerte de Fiometa, la acción se detiene por completo, y la obra entra en un remanso puramente descriptivo, en el que el *prosi-*

trum se despliega con un fin estético concreto: homenajear a la dama en descargo de su tragedia de amores. En cierto modo, el mensaje de este apartado es el siguiente: el que ama sólo descansa con la muerte (aunque, quizás, ni siquiera lo haga entonces: baste recordar cómo Fiometa se aparece cotidianamente, y con infernal aparato, a Pánfilo en su destierro.)

La descripción de la tumba (motivo que, recordemos, aparece ya en el *Siervo libre de amor*, obra fundacional del género) corre a cargo de Grimalte, que se encarga de enumerar los símbolos que adornan, a su gusto, el lugar, y de leer los poemas grabados, a manera de explicación del sufrimiento amoroso, en la piedra. Por ejemplo:

[...] fize de quatro colores sus quatro partes cubrir, la principal y primera con unas muy verdes ondas, en el medio de las quales estava una barquilla sin remos, cuyo mástel ya quebrado tenía la vela acostada, y en ella escrito un título que dezía:

En esta barca de amor
y mar de vana esperança,
es un barquero, Dolor,
que en el aprieto mayor
al más peligro se lança.
Y l<a> árbol, que es la Ventura,
con vela poco segura,
en este piélagos tal,
acostándose procura
al cabo de mayor mal (135).

Así, otras tres coplas más dibujan, respectivamente, a un niño que atiza las mismas llamas en que arde, símbolo de la ferocidad de un fuego de amor:

[...] que el cuerpo torna ceniza
y el alma torna carbón (136).

Tras ello, aparece un niño desnudo que recoge flores de forma apresurada (los primeros deleites del amor, que tarde o temprano han de convertirse en desgracias), y, por último, un mancebo vestido de azul y

apesadumbrado por la llorosa vida que le propicia el amor. Y la mínima acción del pasaje, escrita en prosa, describe el entierro de Fiometa, y el llanto que Grimalte comparte con “[...] muchas gentes diversas que para mi compañía en el caso se llegaron [...]”(138).

En estas *gentes*, se debe identificar, literariamente, a los destinatarios de las ficciones sentimentales, a los receptores del propio *tractado*. Flores sabe que su público espera una alusión para adentrarse aún más en el mecanismo de la obra, y no desaprovecha la ocasión que le brinda el pasaje de la tumba. El entierro, así pues, se produce en el plano de ficción en que se mueve Grimalte, pero de nuevo se trascienden las barreras de la realidad y las exequias, al implicar Flores tan profundamente a los receptores, acaban por validarse como absolutamente reales.

3. Conclusiones

En definitiva, como se ha podido comprobar a lo largo de estas líneas, la estructura compositiva de *Grimalte* y *Gradisa* es un fino mecanismo de relojería metaficcional en el que cada elemento encaja con el siguiente de una forma precisa y efectiva.

Las epístolas cumplen, primordialmente, una función introspectiva, al explicar en profundidad la mente de los personajes, así como sus acciones. Por su lado, los diálogos suponen un sólido asidero para el debate y la discusión sobre el amor. Y los poemas (o, mejor dicho, el esmerado *prosimetrum*) consiguen captar la atención del público al servir de resumen lírico de lo sucedido en la prosa.

De esta forma, Juan de Flores alcanza una auténtica maestría narrativa al asumir como propios todos los recursos de la ficción sentimental previa (tanto hispánica como italiana), y refundirlos a través de los casi infinitos juegos de perspectivas que jalonan el *Grimalte*, superando, asimismo, su propio *Grisel* y *Mirabella*, y prefigurando el posterior *Triunfo de Amor*.

En cada apartado de la obra el lector se encuentra ante una multitud de voces que resuenan al unísono, en una hermosa polifonía coral de

personajes y receptores. Los amantes se encuentran y se huyen, penan y mueren por el amor, para, finalmente, gracias a la ficción levantada por Flores, convertirse en protagonistas eternos de una historia tan recursiva y poliédrica, tan antigua e inabarcable, como el mundo.

Martínez Morán, Francisco, "Epístola, diálogo y poesía en *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores", *Revista de poética medieval*, 16 (2006), pp. 147-169.

RESUMEN: El presente estudio supone una nueva aproximación al *Grimalte y Gradisa* de Juan Flores. Para su confección, se han descrito de manera exhaustiva los géneros y recursos literarios empleados por el autor en la composición del texto (cartas, poemas, diálogos, monólogos, etc.).

A su vez, el artículo también muestra cómo Flores enlaza su novela con la tradición de la ficción sentimental italiana y española de finales de la Edad Media, aportando su propia e irónica perspectiva del género, como ya había hecho en *Grisel y Mirabella*.

ABSTRACT: The following study intends to develop a new approach to Juan de Flores's *Grimalte y Gradisa* through an exhaustive explanation of the main literary genres and compositive resources used by his author during the redaction of his work, such as letters, poems, dialogues and monologues.

In addition to that, this article also shows how Flores links his novel to the late-Mediaeval tradition of Spanish and Italian sentimental romance in a very particular, ironic and personal way, as he has already done, probably a few years before, with his *Grisel y Mirabella*.

PALABRAS CLAVE: Coplas. Juan de Flores. Carta. Ficción sentimental. *Metaficción*. Monólogo. Planto. *Prosimetrum*.

KEY WORDS: Coplas. Juan de Flores. Setter. Sentimental romance. *Metafiction*. Monologue. Planto. *Prosimetrum*.