

EL TRATADO NOTABLE DE AMOR DE JUAN DE CARDONA. CONTINUIDAD Y RUPTURA CON EL MODELO GENÉRICO

Francisco Javier Martínez Ruiz
Universidad de Córdoba

Desde que M. Menéndez y Pelayo¹ agrupó una serie de obritas en prosa de los siglos XVI y XVII bajo la etiqueta genérica de «novela sentimental», han sido muchos los estudios al respecto². El nacimiento de este tipo de literatura se ha puesto en estrecha relación con el cambio social que supuso el desmoronamiento de los ideales medievales, de tipo caballeresco, y la aparición de una mentalidad cortesana preburguesa, en la que «más importante que el guerrero es el cortesano; más que las armas cuentan los servicios de amor; más la gentileza o la cortesía que la audacia temeraria»³. Entre estas obras, que presentan unos rasgos característicos precisos y bien definidos y un origen y evolución determinados⁴, las de Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro y Juan de Flores han gozado de gran atención por la crítica, en tanto que suponen los hitos fundamentales en el proceso de constitución, culminación y degradación del género⁵. Mientras, otras han caído en poco menos que en un olvido absoluto. En este sentido, el caso más claro quizá sea el del *Tratado notable de amor*, de Juan de Cardona, obra que, escrita entre 1545 y 1547⁶, ha permanecido inédita hasta 1982, y de la que apenas encontramos tres o cuatro pequeñas referencias o notas a pie de página, si exceptuamos el artículo de Scudieri Ruggieri⁷.

¹ M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la novela*, vol. I, Buenos Aires, Glem, 1943.

² Las opiniones han oscilado desde la no aceptación de este *corpus* como género (CARMELO SAMONA, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma, Carucci, 1960), hasta los distintos intentos de introducir un nuevo nombre diferenciador (FCO. LÓPEZ ESTRADA, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1983, 5.ª ed., pp. 528-534, por ejemplo, utiliza la etiqueta de «libros sentimentales»).

³ A. REY HAZAS, «Introducción a la novela del Siglo de Oro. I (Formas de narrativa idealista)», *Edad de Oro*, I (1982), p. 69.

⁴ En id., pp. 65-105, encontramos un perfecto resumen de los elementos más característicos del género (aquellos que lo configuran como tal) y los puntos fundamentales de su evolución histórica.

⁵ Para un resumen de las novelas sentimentales más importantes en cuanto pervivencia de los elementos cancioneriles del amor cortés y originalidad temática, v. PAMELA WALLEY, «Love and honour in the "novelas sentimentales" of Diego de San Pedro y Juan de Flores», *BHS*, XLIII (1966), pp. 253-275.

⁶ Como pone de manifiesto Fernández Giménez, editor de la obra, Madrid, Alcalá, col. Aula Magna, 1982, pp. 11-17, este «tratado» venía siendo considerado como nacido en el siglo XV desde Torres Amat (1836).

⁷ MENÉNDEZ Y PELAYO, *ob. cit.*, p. 563. DÍEZ BORQUE y ENA BORDONADA, «La prosa en la Edad Media», en *Historia de la literatura española*, I, Madrid Taurus, 1974, p. 406. JUAN LUIS ALBORG, *Historia de la literatura española*, I, Madrid, Gredos, 1972, p. 451, nota 28. FCO. LÓPEZ ESTRADA, *ob. cit.*, p. 245, nota 35. SCUDIERI RUGGIERI, «Un romance sentimental: El "Tratado notable de amor" de Juan de Cardona», *RFE*, XLVI (1963), pp. 47-49. Este último artículo, el único que se ocupa de la obra antes de la edición de Giménez con cierta amplitud, es el primero en rectificar el error de datación, pero no precisa demasiado, situando el nacimiento de la obra entre 1530 y 1540.

Esta obra, escrita unos diez años después que el *Veneris Tribunal* de Luis Escrivá, e inmediatamente antes que el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, se inscribe, por tanto, en un período de clara decadencia del género, en el que ya sólo surgen obras epigonales y casi, se podría decir en algunos casos, carentes de toda importancia. Y es que la pervivencia del modelo sentimental se da más en los autores que en el propio público, que prefiere las obras paradigmáticas a estos últimos coletazos de un género ya condenado a extinguirse⁸.

En toda concepción dinámica y dialéctica de un género hay que tener en cuenta dos tipos de factores: los repetitivos, o comunes a todas las obras, y los originales, diferenciadores de cada una de ellas. Estos rasgos pueden ser redundantes o pertinentes según consideremos el proceso de constitución o de evolución genérica. Así, y mientras que los elementos comunes son pertinentes para la formación de un paradigma del género, son redundantes si pasamos a analizar la historia de éste. Por otro lado, los rasgos nuevos son redundantes con respecto al proceso de constitución, pero pertinentes en cuanto a la línea evolutiva, ya que son ellos, precisamente, los que hacen que un *corpus* genérico, además de ser algo coherente y unitario, experimente una variación interna. Pues bien, en el *Tratado* de Cardona podemos encontrar, junto a la pervivencia de elementos propios del género, inexpressivos en su repetición, un grupo de factores innovadores, características de ruptura y «experimentación».

El *Tratado llamado notable de amor*, «compuesto por don Juan de Cardona a pedimiento de la señora doña Potenciana de Moncada, que trata de los amores de un cavallero llamado Cristerno y de una señora llamada Ysiana, y de las guerras que en su tiempo acaecieron» (p. 63), conservado en un único manuscrito lleno de tachones, abreviaturas y repeticiones⁹, es una mezcla de historia real y ficción en un procedimiento literario utilizado ya antes en la *Cuestión de amor*¹⁰, donde, como en la obra de Cardona, «los nombres propios están levemente disfrazados con pseudónimos y anagramas»¹¹. Con todo, poco importa que el rostro de los personajes novelescos responda o no a un modelo histórico, que bajo un nombre se esconda o no un personaje de carne y hueso; lo verdaderamente importante es que estas figuras están tratadas como seres de ficción, como entes literarios en un universo fingido, y sólo en cuanto tales nos interesa ahora estudiarlos.

1. Marco comunicativo: cortesía y didactismo

El encabezamiento y el prólogo con que se inicia la obra nos introducen directamente en un marco comunicativo concreto: Juan de Cardona (emisor) envía un

⁸ La *Cárcel de amor*, por ejemplo, alcanza más de 25 reediciones y otras tantas traducciones a diversos idiomas a lo largo del siglo XVI.

⁹ FERNÁNDEZ GIMÉNEZ, *ob. cit.*, p. 11.

¹⁰ Esta obra, que según CVITANOVIC (*La novela sentimental española*, Madrid, Prensa Española, 1973, p. 241) «ostenta todos los defectos del género sin alcanzar a cuajar ninguna de sus virtudes», fue reimpresa diez o doce veces antes de 1589, según MENÉNDEZ Y PELAYO, *ob. cit.*, pp. 541-542.

¹¹ *Id.*, p. 543. RUGGIERI, *ob. cit.*, entiende la obra más como una historia real que como una ficción literaria, y así intenta encontrar el personaje histórico o el espacio geográfico que se esconden tras la máscara presentada por el autor.

mensaje determinado (la obra) a un receptor preciso (doña Potenciana de Moncada). Pero, a la vez, este proceso de comunicación interna se enmarca en otro más amplio, en el que el autor envía su obra a un receptor mayor, su público. Por otra parte, el mensaje está compuesto por dos caras ya diferenciadas: los amores de dos personajes (protagonismo individual) y las guerras de su tiempo (protagonismo colectivo). El autor, respondiendo solícito a una petición, «por obedecer el mandado de vuessa merced» (p. 69), presenta una historia de la cual pretende extraer una enseñanza precisa. El caso concreto es aquí la tópica oposición temporal, pasado/presente, y la reflexión sobre la sinceridad y profundidad del sentimiento amoroso. Se inserta así una pincelada de platonismo sentimental (amor purificador como camino hacia la divinidad) y se explicita el propósito en oposición a fábulas mitológicas (Píramo y Tisbe, Hero y Leandro y Júpiter y Europa) o caballerescas (Amadís y Oriana). Se insiste en la verdad de lo narrado y se expone una estrecha relación entre autor y protagonista¹², que pone de manifiesto cómo en este tiempo la veracidad se impone como condición indispensable para una enseñanza realmente eficaz. Así, la obra «si inquadra nell'interesse generale per la veridicità, e nel conseguente dispregio per l'opera di fantasia, che in quegli stessi anni proclamano quale ideale letterario tanto i nemici della letteratura cavalleresca, quanto gli storici»¹³.

Por otro lado, la carta final, «de don Juan de Cardona a doña Potenciana», supone la vuelta del mundo de la ficción al marco comunicativo explícito, que no es sino la proyección primero de un público general y, luego, del destinatario más inmediato: las damas de la corte. Con todo, hay que tener en cuenta que la obra no llegó a alcanzar la imprenta y que, por lo tanto, sólo pudo circular en un ambiente concreto y reducido. Como dice García Gual hablando de la novela idealista en general, «esta literatura se compone para un público de una privilegiada clase social, y le invita a soñar un mundo ideal, fantástico y moralizado a su gusto»¹⁴. Este espíritu cortesano, de lujos y apariencias, de ostentación y colorido, de música y baile, se refleja claramente en el detalle con que se describen, por ejemplo, las vestiduras de los personajes que aparecen en una fiesta de baile¹⁵ o en el debate sobre «quál cavallero avía salido mejor aderezado y cuál dama, y quiénes avían mejor dançado» (p. 108).

En resumen, nos encontramos ante el típico marco comunicativo cortesano en el que la dama solicita una historia que sirva a la vez de distracción y enseñanza, donde se mezclen, por tanto, el didactismo y el placer por la ficción novelesca, según el ideal horaciano de *delectare aut prodesse*. La obra se dirige, pues, a un público concreto, con unos gustos definidos. Pero, además, entre autor y público,

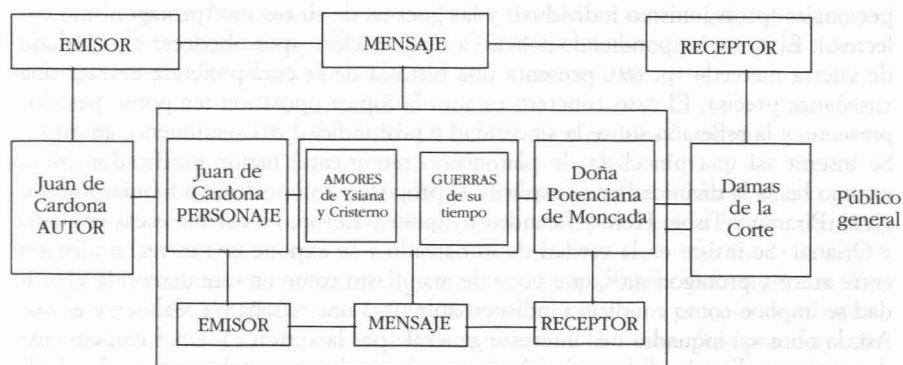
¹² Es precisamente esta insistencia del autor en presentarse como directo conocedor de los hechos lo que ha llevado a Fernández Giménez a hablar de «ciertos indicios de autobiografismo» (*ob. cit.*, p. 38) y a Ruggieri a sugerir, después de un intento por desentrañar la personalidad histórica de Juan de Cardona, una posible identificación Cardona-Cristerno (*ob. cit.*, pp. 52-56).

¹³ *Id.*, p. 51.

¹⁴ Carlos GARCÍA GUAL, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1974, p. 18.

¹⁵ «Casimiro, príncipe de la Morea, sayo rraso carmesí y rropa de lo mismo aforrada en felpa parda, gorra y pluma parda, dançó con Todomira, vestida de una saya de terciopelo pardo, delantera de rraso encarnado carmesí muy acullida sobre oro, escarchada gorra y pluma, cinta y coletto de oro largo asta el talle» (p. 105).

el propio mensaje está presentado como un marco de comunicación que inicia y da fin a una historia que, como ya hemos dicho, se desdobra en dos planos diferentes. Podemos, por tanto, establecer el siguiente esquema:



2. Técnicas narrativas

Una de las características más destacables de la novela sentimental es la yuxtaposición de muy diversas formas retóricas, muchas veces sin una interrelación clara, según el modelo del *tractatus* latino. A éste hay que añadir otro elemento muy importante desde el punto de vista de la evolución del género: la experimentación continua de nuevas formas narrativas o de nuevas modalidades de cohesión o integración estructural¹⁶. En este sentido, el uso de la primera persona narrativa como único eje aglutinador de episodios y formas diversos puede dar paso ahora a un narrador omnisciente, separado de la acción, que supere todos los límites visuales del «yo». De esta manera, si la primera persona gozó de un poder absoluto a lo largo de la literatura medieval, fue siendo progresivamente sustituida por la tercera durante los Siglos de Oro, hasta imponerse definitivamente de la mano de Cervantes¹⁷. Otro procedimiento para superar la limitación de punto de vista del «yo» es el uso de la epístola, cauce donde encontrar la interioridad del personaje, oculta siempre a un observador de lo externo.

Pues bien, ambos procedimientos se dan cita en el *Tratado* de Cardona. El narrador omnisciente se permite saltar de un lugar a otro, abandonar a los personajes en un punto y retomarlos cuando le parece; es, en definitiva, el ser todopoderoso que domina la ficción y que la ofrece mediatizada al receptor. Sin embargo, cuando llega la hora de penetrar en los entresijos de los personajes, de revelar sus sentimientos más profundos, prefiere dejarlos hablar y actuar, refugiarse entre bastidores y

¹⁶ Juan de Flores es quizá el primero en dejar de someter la narración a cánones retóricos, para incorporarlos a una entidad organizativa interna, mediante la interrelación de las partes a través de paralelismos, repeticiones y juegos antitéticos.

¹⁷ Para una exposición breve y precisa del tema, v. A. REY, «Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval», *BHS*, LVI (1979), pp. 103-116, y «La primera persona narrativa en Diego de San Pedro», *BHS*, LVIII (1981), pp. 95-102.

dejar que sean ellos los que se presenten. Así, la epístola no es un monólogo reflexivo y extenso, sino una breve pincelada que complementa perfectamente lo que el narrador nos dice y lo que nosotros deducimos del actuar y hablar. De esta forma, se hace uso de un diálogo ágil y vitalista que, introduciendo recursos dramáticos en la novela, la aleja de los cánones retóricos que habían imperado en el género y supera la pesada sucesión de largos monólogos a que éste nos tenía acostumbrados. Asistimos, pues, en esta obra al fluir rápido y natural de diálogos, monólogos, epístolas, narraciones y descripciones que suponen la superación del género a través de la incorporación de elementos procedentes del drama.

Hay, además, otro aspecto que llama poderosamente la atención, y es la incorporación de un marco histórico al episodio amoroso. El propio autor distingue entre los amores de Cristerno e Ysiana y las guerras de su tiempo, pero ¿cómo podemos encontrar unidad ante dos mundos tan diferentes? El relato de los amores entra en el mundo de la ficción novelesca, mientras que la narración de las guerras pertenece claramente al mundo de la verdad histórica¹⁸. Según Fernández Giménez, esta parte de narración histórica «tiene la función de asentar una continuidad cronológica y dar un sentido de verosimilitud al resto de la obra, con el que se integra de manera que forma un todo narrativo del que es muy difícil de disociar»¹⁹. Pero se trata de algo más. Por un lado permite caracterizar a Cristerno como fiel vasallo de Carlos V, complemento necesario a su fiel amor a Ysiana. Por otro, distrae la atención de un conflicto interno, proporciona un marco espacio-temporal que justifique los cambios de parecer y las transformaciones anímicas de los personajes y, además, da pie a que el autor relate hechos de probable interés por su cercanía (como la expedición de Carlos V a Túnez en contra del pirata Barbarroja o el discurso del emperador ante el papa durante su coronación), e incluso a que vierta su opinión personal sobre determinados acontecimientos²⁰. De esta manera, podemos entender este marco histórico en un doble sentido, complementario y enriquecedor: como sustitución de los episodios épico-caballerescos por sucesos históricos (probablemente más del gusto de un círculo cortesano que podía verse reflejado en ellos), y como incorporación de factores externos al mundo anímico de los personajes²¹. En este sentido, los episodios amorosos y los asuntos «externos» se suceden con una regularidad sorprendente, hasta que, al final, el mundo histórico es reemplazado por un proceso epistolar que, en cierta manera, cumple la misma función que aquél por cuanto implica una relación de alejamiento espacial y temporal (la separación de los amantes), si bien supone la intensificación de elementos novelescos.

¹⁸ Como dice GIMÉNEZ, *ob. cit.*, p. 25, «es una historia verídica de los hechos, con datos auténticos relatados por alguien que pudo muy bien haberse hallado presente o que manejó fuentes de primera mano, pues los datos que nos presenta esta parte —nombres de personas, número de tropas que intervienen en las campañas, cautivos redimidos, etc.— concuerdan perfectamente con los de cualquier crónica contemporánea».

¹⁹ *Id.*, pp. 27-28.

²⁰ «Esta guerra hacía el César no tanto por favorecer al rey de Túnez quanto porque se temía que, enseñoreado Barbarroja de aquel reyno, con favor del Turco no viniese otro año a desasosegar a Sicilia» (p. 92).

²¹ Camino éste que derivará en una compleja maquinaria de intrigas y dificultades que, presente ya en el *Grimalte y Gradissa*, de Juan de Flores, culminará en los *Trabajos de Persiles y Segismunda*, de Cervantes, pasando por la *Historia de los honestos amores de Peregrino y Ginebra* (traducción de *Il Peregrino*, de Jacopo Caviceo), la *Quexa y aviso contra amor*, de Juan de Segura, el *Clareo y Florisea*, de Alonso Núñez, o la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras.

3. Estructura

Al prólogo con que se inicia la obra le sigue una introducción histórica que nos sitúa, por un lado, en un espacio concreto, el lugar que va a servir de escenario a prácticamente todo el episodio amoroso: una «comunità collegio semireligiosa» en palabras de S. Ruggieri²², dirigida por la princesa Matilda y donde conviven hijas de príncipes, marqueses y demás personajes nobiliarios. Por otro lado, y siguiendo en un ambiente de alta nobleza, se nos presenta a Cristerno, príncipe de Romania. Sigue la narración de las primeras batallas y de los planes del emperador, y se llega al momento de encuentro y enamoramiento. A partir de aquí, se inicia un corto proceso epistolar en el que se cuenta con la labor mensajera de Pancracio, escudero del protagonista masculino, y con la mediación de Florismena, Maricinda y Todomira, amigas de Ysiana. Tras la típica y tópica reacción de rechazo de la dama, que «visto el desvarío de Cristerno, rrecibió muy gran enojo dél y más de su atrevimiento, y estuvo aquel día que no quiso comer ni menos ver a nayde» (p. 82), culmina este intercambio, por ahora, con el mal de amores del amante y el monólogo de la amada justificando su situación y culpando de ella a sus padres. A ésta, que podríamos considerar primera parte, sigue la narración de la guerra de Túnez, el discurso del emperador y el ya citado episodio de baile cortesano, que posibilita el encuentro de los amantes y que es el preámbulo de una primera cita en la que Ysiana da una sortija a Cristerno. Se llega así al final de lo que podríamos llamar «presentación» y al inicio del «nudo» de la relación amorosa. Volvemos ahora a la narración de elementos históricos, como la campaña de Provenza, el encuentro entre Carlos V y el rey de Francia y la sublevación de Gante. El regreso de Cristerno a Mitilena supone una nueva cita que, por el atrevimiento del amante terminará en enfado de la dama²³ y posterior reconciliación. Sigue la separación de los amantes, por el viaje de Ysiana a Ynsula Cerrada con su madre, y las visitas de Cristerno a Todomira para agradecer su mediación, que son la primera causa de rumor y malinterpretación y un conato de conflicto que no llega a realizarse, al menos por ahora, ya que a su vuelta Ysiana parece entender el verdadero propósito de Cristerno. Después de un nuevo paréntesis de episodios bélicos, al romper el rey de Francia la paz concertada, y de un nuevo encuentro con el que también hay enfado²⁴ y perdón, sigue una nueva separación (esta vez con el viaje de Cristerno a Bruselas) y un nuevo elemento conflictivo que, teniendo también como eje a Todomira, esta vez sí se realiza. Se desencadena así un último proceso epistolar con el que se llega a la ruptura definitiva. Ysiana, que «estava tan apasionada de Cristerno que todo el amor que parecía de antes tenerle, se conbertió en odio» (p. 147), declara su propósito de meterse a monja. El amador, por su parte, viendo que «del todo su negocio era sin rremedio» (p. 155), renuncia a la vida y muere.

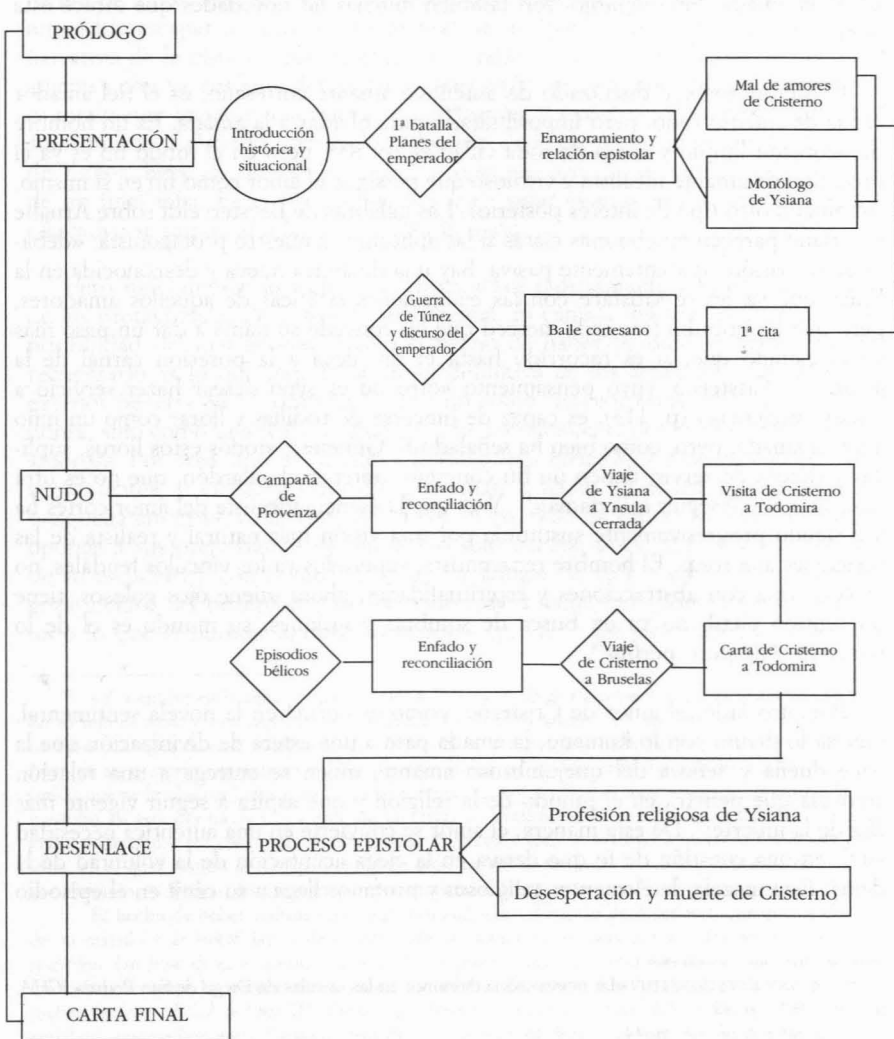
Podemos, por tanto, resumir la estructura de la obra en el siguiente esquema, en el que se pone de manifiesto el conjunto de relaciones, paralelismos y juegos antitéticos que organizan la materia literaria, y en el que queda claro cómo los episodios históricos no son simples excusas del narrador, fuera de toda relación de

²² *Ob. cit.*, p. 59.

²³ «y limpiándole los ojos con sus manos, él agenado de sí, llegó a tomar las primicias del amor, que fue querer besarla en la boca» (p. 122).

²⁴ «y, viniendo en pláticas de plazer con su señora, llegó a rrecibir la fruta de los enamorados y (ella) se puso tal que pensó salir fuera de seso» (p. 136).

coherencia y unidad, sino elementos importantes que, a la vez que conforman su propio mundo, se enlazan estrechamente con lo individual, justificando así la evolución de los caracteres. Se trata, en definitiva, de una obra organizada, que está muy lejos de la mera acumulación de materiales heterogéneos, y en la que los episodios se suceden lógicamente, aunque de esta afirmación sea obligado excluir el desenlace, que con la incorporación del mundo de lo fantástico a través de la intervención de Venus, Cupido y Macías no puede explicarse sino como irreflexivo tributo a la tradición y al gusto por lo mágico y ficticio²⁵.



²⁵ Con todo, hay que señalar que el narrador omnisciente, que confesaba haber vivido muy de cerca lo ocurrido, recurre ahora al testimonio de Maricinda, a quien se lo contó Macías, alejándose así de lo narrado e insertando este episodio en un claro mundo de ficción.

4. Personajes y núcleos temáticos

Por lo que de la obra hemos podido ir viendo al analizar la estructura, podríamos llegar a la conclusión de que, al margen del elemento histórico, el *Tratado* de Cardona responde al modelo de novela sentimental que presenta el paradigma de la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro. Efectivamente, encontramos aquí un amor irracional, un proceso epistolar con su correspondiente mensajero, un conflicto anímico, un elogio desmesurado de la dama y una relación que, tras diversos avatares, culmina con la muerte del protagonista, único consuelo después del rechazo de la amada. Sin embargo, son también muchas las novedades que ofrece esta obra.

Cristerno aparece disfrazado de auténtico amante cortesano; es el fiel amador capaz de sufrirlo todo, pero imposibilitado para olvidar a la amada. Es un hombre de «corazón limpio y ajeno de toda villanía» (p. 83), pero en el fondo no es ya el prototipo de amante idealista y virtuoso que persigue el amor como fin en sí mismo, sin ningún otro tipo de interés posterior. Las palabras de Beysterveldt sobre Arnalte y Leriano parecen mucho más claras si las aplicamos a nuestro protagonista: «debaajo de su pasión, aparentemente pasiva, hay una dinámica nueva y desconocida en la lírica, que ya no se satisface con las exaltaciones estéticas de aquellos amadores, pero que les impulsa tras cada merced que les concede su dama a dar un paso más en el camino que, si es recorrido hasta el fin, lleva a la posesión carnal de la amada»²⁶. Cristerno, cuyo pensamiento «otro no es syno desear hazer servicio a vuestra ecelencia» (p. 113), es capaz de hincarse de rodillas y llorar como un niño ante su amada, pero, como bien ha señalado F. Giménez, «todos estos lloros, súplicas y deseos de servir, tienen un fin concreto: obtener el galardón, que no es otra cosa sino el conseguir a la dama»²⁷. Y es que la esencia idealista del amor cortés ha ido siendo progresivamente sustituida por una visión más natural y realista de las relaciones amorosas. El hombre renacentista, superados ya los vínculos feudales, no se conforma con abstracciones y espiritualidades, ahora «tiene ojos golosos, tiene un sentido táctil, no va en busca de sombras y visiones, su mundo es el de lo concreto y de puro perfil»²⁸.

Por otro lado, el amor de Cristerno, como es norma en la novela sentimental, mezcla lo divino con lo humano; la amada pasa a una esfera de divinización que la hace dueña y señora del quejumbroso amante, quien se entrega a una relación amorosa que penetra en el mundo de la religión y que aspira a seguir vigente más allá de la muerte²⁹. De esta manera, el amor se convierte en una auténtica necesidad vital, en una cuestión de fe que deriva en la ciega aceptación de la voluntad de la dama. Esta mezcla de elementos religiosos y profanos llega a su cénit en el episodio

²⁶ A. VAN BEYSTERVELDT, «La nueva teoría del amor en las novelas de Diego de San Pedro», *CHA*, n.º 349 (1979), p. 72.

²⁷ GIMÉNEZ, *ob. cit.*, p. 44.

²⁸ Joaquín CASALDUERO, «La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del Barroco», *Edad de Oro*, III (1984), pp. 29-31, p. 29.

²⁹ «Bendito sea mi Señor Jesuchristo y vendita mi señora Ysiana, que es fuente de misericordia» (p. 165). «Yo amo a Ysiana y, bibiendo y muriendo, la amaré, y en el ynfierno do pienso, si su misericordia no prebiene, de yr, allí la amaré» (p. 150).

final, en donde se asemeja la muerte de Cristerno con la de Cristo, extendiéndose el paralelismo incluso a las mismas palabras pronunciadas ante el fin³⁰. Con todo, hay que tener en cuenta que la intimidad con lo divino es algo normal y rutinario en este tiempo, y ello porque los límites que separan el amor humano del sentimiento religioso son muy tenues, como los místicos se encargaron de demostrar.

Otro aspecto en el que la obra muestra su servilismo ante el modelo genérico es la propia resolución de la historia amorosa. La muerte de Cristerno surge como un final precipitado e inconexo. Nuestro héroe, justo es reconocerlo, no muere estrictamente de amor, sino de una enfermedad que lo dejó tísico, pero es prácticamente imposible escapar al regusto sentimental del rechazo voluntario a la vida. El hilo narrativo de la obra no parece exigir este final. Ciertamente es que la relación entre los amantes está ya bastante deteriorada, pero nada hay que nos obligue a pensar que es totalmente inviable una nueva reconciliación, y más cuando sentimos que existe amor mutuo. Cristerno, siguiendo el modelo de la *Cárcel de amor*, quema las cartas de Ysiana, bebe las cenizas y muere³¹, aceptando con ello la imposibilidad genérica de un final feliz. Es el precio que hay que pagar cuando el didactismo y el afán educativo se imponen a la propia obra literaria.

Pero hay también aspectos que diferencian radicalmente a Cristerno del resto de los protagonistas de la novela sentimental. Él camina desde el principio hacia la posibilidad del matrimonio, y sólo el hecho de haber perdido su reino y esperar recuperarlo es lo que impide la unión definitiva de los amantes³². Así, el mundo exterior penetra en el conflicto interno no como convención social o problemas de honra, sino como una realidad material que condiciona el desarrollo de una relación amorosa. Por otro lado, si Arnalte y Leriano, por ejemplo, contaban con ayudantes y oponentes, y Grisel y Grimalte no tenían a nadie en quien apoyarse para su búsqueda amorosa, Cristerno cuenta con el estímulo de todos; no hay nadie que se oponga a sus pretensiones de amor. No sólo cuenta, pues, con la labor mensajera de su escudero y con la mediación de las amigas de su amada, sino que, además, goza incluso del beneplácito de los padres de Ysiana, que piden a su hija «que en todo lo que le pudiese agradar lo hiziese» (p. 78)³³. De esta manera, no hay aquí

³⁰ «Y asentóse en la cama y mandó traer a Pancracio un portacartas y sacó dél todas las cartas que de su señora tenía y, con lágrimas, en un plato de plata las quemó, y cogió los polvos de ellas y tomó un baso con agua de azar y hechólas en él y beviólos. Y como esto hubo hecho, a ora de prima mandó traer de su oratorio un retrato de Ysiana, ante quien en la vida cada día rreçaba sus devociones. Y traído que se le ubieron, teniendo los ojos aviertos puestos en él, y él muy sosegado, quitósele la habla y estuvo así asta ora tercia (...) a esta ora de tercia a Cristerno se le tornó la habla y dixo: —Suplico a vuestras deydades me sea otorgada esta gracia. Y diciendo esto se le tornó a quitar la habla asta ora de sesta, en el qual tiempo se (e)clipsó el Sol de doze partes las honce, y a esta ora Cristerno dio una gran voz diciendo: —Ysiana, en tus manos me encomiendo. Y entonces rrendió el espíritu» (pp. 167-169).

³¹ El hecho de beber cenizas no es algo original, pues el suceso de Artemisia, que quema el cuerpo de su marido y se bebió las cenizas para darle sepultura en su pecho, era bastante conocido por la tradición. Un final de este mismo tipo aparece en *Quexa y aviso contra amor*, de Juan de Segura, donde Lucíndaro se come las cenizas de su dama, ya muerta. DOMINGO YNDURAIN, «Las cartas de Laureola (beber cenizas)», *Edad de Oro*, III (1984), pp. 299-309, considera el final del *Tratado* de Cardona como «eslabón intermedio» entre Diego de San Pedro y la obra de Segura, si bien él mismo reconoce que no es posible afirmar la prioridad cronológica de una obra sobre otra.

³² «Y no deseava tanto la restauración de su estado por lo que a él le tocava quanto por poder dél hazer señora a quien lo era de su corazón» (p. 132).

³³ Así, y como dice RUGGIERI, *ob. cit.*, p. 64, «lontano il comportamento di Antisidoro e Anaclea da quello attribuito ai genitori delle eroine del romanzo sentimentale: se il padre de Laureola era apparso

conflicto entre individuo y sociedad, no hay imposibilidad de amor, sino una relación directa entre figuras humanas con reacciones no siempre arquetípicas, cuya resolución final, superadas las trabas de la condición de casada de la dama o de la honra concebida como opresión social, llega por una mezcla de fatalidad, equívoco y decisión personal.

Ysiana, por su parte, también presenta rasgos paradigmáticos junto a otros claramente innovadores. Las primeras pinceladas que se nos ofrecen de ella podrían enmarcarse sin dificultad alguna en los tópicos del amor cortés y su derivación en la novela sentimental. Hermosura divina³⁴, «espíritu angélico» (p. 79), rechazo inicial del ofrecimiento amoroso, e incluso planteamiento de un conflicto no desarrollado amor/honra³⁵ pertenecen indudablemente a la esfera de la tradicionalidad.

Por otro lado, el rasgo de la «piedad» como característica de la amada, patente ya en las obras de Diego de San Pedro, adquiere en Ysiana una relevancia especial. Según la tradición cortés la dama es reina y señora del amante; se sitúa en un plano claramente superior que la hace inaccesible y que casi le exige ser cruel con las pretensiones del sufrido amador. Como dice A. van Beysterveldt, «la actitud de crueldad e ingratitud de la dama era una expresión natural de esta superioridad y, a la vez, un medio reconocido y aun exaltado por el amador para enfatizar la firmeza de su fe y lo desinteresado de sus servicios a su dama»³⁶. Sin embargo, con la novela sentimental se inicia un proceso de transformación, que lleva al elogio de la dama compasiva, la cual ofrece en su piedad un pequeño remedio para el dolor de los frágiles amantes. Así, Diego de San Pedro, por ejemplo, llega a decir en su *Sermón de amores* que las mujeres pueden llegar a caer en soberbia, avaricia, ira y pereza si no actúan piadosamente³⁷. En este sentido, los rasgos de crueldad de Ysiana son criticados por sus propias compañeras y amigas (quienes se ríen de los desatinos y desvaríos de Cristerno, dando con ello muestra de lo desfasado de este tipo de comportamientos), mientras que la misma dama manifiesta cierta inclinación cariñosa hacia el príncipe y un indudable despego respecto a la inaccesible figura tradicional³⁸.

Además, la figura de Ysiana, frente al hermetismo marmóreo y arquetípico de la amada cancioneril, e incluso frente al modelo paradigmático de la novela senti-

chioso a sentimenti di piet , e quello di Mirabella implacabile nell'applicare la dura legge di Scozia, i genitori di Isiana, come in una commedia di spirito borghese, suggeriscono alla figlia certa condiscendenza verso el corteggiatore che ai loro occhi rappresenta indubbiamente un buen partito».

³⁴ Como ha señalado GIMÉNEZ, *ob. cit.*, p. 78, nota 51, el retrato que se nos ofrece de Ysiana, tan sensual y burgu es, era un t pico que circulaba por otras obras literarias de la época y que reproduce casi exactamente el que Eneas Sylvio Piccolomini hace de Lucrecia en su *Historia de duobus amantibus*.

³⁵ «y creedme que, syn duda, quien trabajo tomare por mi será edificar sobre arena» (p. 84); « z que tratamiento quereis que le haga que no sea en perjuicio de mi honra?» (p. 109).

³⁶ BEYSTERVELDT, *ob. cit.*, p. 77. Para un acercamiento a la problemática concepción del amor en esta época, v. Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, «El buen amor», en *Relecciones de literatura medieval*, Universidad de Sevilla, 1977, pp. 45-73; la introducción de Keith Whinnom a su edición de la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, Madrid, Castalia, 1981, pp. 7-43; y A. A. PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.

³⁷ Y es que, en palabras de BEYSTERVELDT, *ob. cit.*, p. 76, «la piedad de la dama tenía una valoración negativa en la nueva escala de normas que empezaba a regir las relaciones entre los amantes cortesanos».

³⁸ «conocía estar muy se oreada d l y, aunque era una señora tan de sí, no dexaba de inclinarse aver piedad d l» (p. 113).

mental, ofrece claros rasgos de humanidad. Su condescendencia ante las inquietudes del caballero y la dulzura que muestra, por ejemplo, al enviar paños o regalar sortijas a su pretendiente se mezclan con un carácter desabrido, con un mal genio sorprendentemente humano, que explica sus reacciones vitales. En palabras de S. Ruggieri «la inflessibile “dame sans merci” è scesa pianamente dal trono a cui l’aveva esaltata la tradizione di un amor cortese complicato di religiosità, per cedere il posto alla sollecita innamorata di un combattente»³⁹. Su rebeldía ante la presión de los padres o su enfado ante lo que supone engaño y falsedad de Cristerno se nos presentan con nítidos trazos de humanidad y realismo. Cierta es que todavía quedan en la figura de Ysiana claros rasgos de tradicionalismo, pero hay que tener en cuenta que el amor que pretenden reflejar estas novelas, idealizado y casi espiritual, propio de las clases dominantes, está muy lejos de la fuerza vital, casi instinto sexual, con que suele identificarse en las capas populares y burguesas, y que aparece, por ejemplo, en el *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores.

La dama, entendida en la lírica del siglo XV como objeto pasivo, cuyas reacciones sólo nos son dadas a conocer a través de las quejas del amante, adquiere aquí, pues, un protagonismo decisivo. Se superan ahora un molde abstracto y vacío y esa «dimensión unilateral de la comunicación amorosa»⁴⁰ de la que habla Beysterveldt. Y así, si el personaje masculino responde en su mayoría al esquema del amante cortés, la amada presenta ya el inicio del camino hacia la consistencia y el realismo de los caracteres.

5. Valoraciones críticas

Los juicios valorativos que han dado los dos únicos estudiosos del *Tratado* de Cardona son radicalmente diferentes. Para S. Ruggieri, se trata de «una delle ultime, e non sempre gloriose, manifestazione di quella forma narrativa»⁴¹, de manera que ofrece «un interesse unicamente storico, quale documento di certa disposizione degli animi ancora possibile a metà del secolo XVI»⁴². En el otro extremo, F. Giménez cree que la obra supone «una avance considerable en el desarrollo novelístico dentro del género sentimental. Todas las unidades narrativas están unidas entre sí de una manera fluida y natural, lo que la acerca a la novela moderna»⁴³.

Indudablemente, las deudas que en el *Tratado* podemos encontrar con el paradigma genérico son muchas, pero no es lícito soslayar y escamotear el hecho de que la obra de Cardona presenta también, dentro del carácter de continua renovación de toda la novela sentimental, importantes aportaciones. Cierta es que todo el texto responde a un doble propósito, fosilizado ya en la tradición literaria: alabar y enaltecer a la dama (es el público femenino el inmediato receptor de la obra), por un lado, y ofrecer un modelo amoroso que empuje a las mujeres a no ser crueles con el que las pretende (dentro, pues, de la más pura veta didáctica), por otro. Pero junto a estos tributos obligados, encontramos la superación de la primera persona a

³⁹ RUGGIERI, *ob. cit.*, p. 66.

⁴⁰ BEYSTERVELDT, *ob. cit.*, p. 72.

⁴¹ RUGGIERI, *ob. cit.*, p. 49.

⁴² *Id.*, p. 50.

⁴³ GIMÉNEZ, *ob. cit.*, p. 49.

través del narrador omnisciente (con lo que ello supone de dominio del autor sobre su creación), la incorporación de elementos externos a la trama amorosa (que inicia una etapa de progresivo enriquecimiento del monotematismo pasado mediante la inclusión de historias paralelas), la superación de la desorganización del *tractatus* (llegando así a una obra coherente e interrelacionada en sus partes) y el abandono del lastre medieval que suponía el material alegórico y la polémica feminismo/misoginia⁴⁴. No aparece aquí tampoco esa lucha característica entre el individuo y una sociedad que impide la realización del amor personalizado a través de conceptos como el honor, pero Cristero parece tener que enfrentarse a todo un acontecer histórico que, fatídicamente, lo aleja de sus pretensiones amorosas.

Para explicar el hecho de que la obra de Cardona no llegara a editarse podríamos recurrir al inasible gusto del público. Así, teniendo en cuenta que «los editores, que conocen el mercado, no quieren obras que no respondan a las pretensiones de los lectores, los compradores de libros»⁴⁵, sería fácil pensar en un agotamiento de las formas de la novela sentimental y en un progresivo abandono del interés por este tipo de obras. Sin embargo, cuando las reediciones y traducciones de obras como la *Cárcel de amor* o la *Cuestión de amor* se multiplicaban, cuando empezaban a gestarse otro tipo de obras idealistas relacionadas con esta literatura, como son las novelas pastoriles o bizantinas (de gran éxito editorial), nos parece más lícito echar mano de la importancia que en esta época tiene la transmisión oral y la circulación manuscrita⁴⁶. Y desde este punto, podríamos señalar que el *Tratado*, tal vez no pensado para la imprenta, no es sino el producto de un ámbito cortesano, cerrado y reducido, que busca sus señas de identidad en una concreta concepción de la relación amorosa que la diferencie y caracterice. Y todo ello, de la mano de Cardona, no mediante la ciega aceptación de moldes arquetípicos y consagrados por la tradición, sino a través de unas figuras que han emprendido ya el camino de la «humanidad» y el «realismo».

⁴⁴ Esta polémica es muy característica del género desde el *Triunfo de las donas*, de Rodríguez del Padrón, o el encomio de Isabel la Católica en el *Tratado de Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro, hasta el debate entre Torrellas y Braçaida en el *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores.

⁴⁵ Jaime MOLL, «El libro en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, I (1982), p. 47.

⁴⁶ V. Pablo JAURALDE POU, «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», id., pp. 55-64.