

La impronta lírica de la narrativa de ficción sentimental del siglo XV

Leonardo Funes*

Resumen

Se propone el estudio de la incidencia del registro lírico en la elaboración del discurso narrativo de los textos de ficción sentimental, género de temática amorosa que floreció en España entre 1440 y 1550, aproximadamente. En este cruce entre lo lírico y lo narrativo se detecta el camino mediante el cual estos autores habrían logrado resolver el problema de la representación de la historia trágica del *caso de amor* en el seno de una comunicación literaria entendida como intercambio amoroso entre el poeta y su público.

Palabras clave

Ficción sentimental – lírica cancioneril – cárcel de amor – Grimalte y Gradissa

Abstract

We propose the study of the incidence of the lyrical register in the elaboration of the narrative discourse in the texts of sentimental fiction, a genre defined by its thematization of love, that flourished in Spain between 1440 and 1550 approximately. In this cross between the lyrical and the narrative, we detect the way these authors solved the problem of representation of the *caso de amor's* tragic story within the convention of a literary communication understood as an amorous exchange between the poet and his public.

Keywords

Sentimental fiction – song lyric – prison of love – Grimalte and Gradissa

En el marco de la historia europea (y occidental), el tiempo que usualmente se asigna al final de la Baja Edad Media y al comienzo de la Temprana Modernidad resulta de una riqueza incomparable en términos culturales; a la singular mezcla de fenómenos menguantes y emergentes se agrega la prodigiosa multiplicación de transiciones e hibridaciones en todos los niveles: cultura manuscrita y cultura impresa, tradiciones mentales medievales e innovaciones técnicas modernas, familiaridad europea y novedad americana, esquemas escolásticos e interpelaciones humanistas; mezcla de lo oral y de lo escrito; cruces del ámbito cortesano con el universitario y con el nuevo público del ámbito burgués. En el terreno más acotado del mundo hispánico y en el preciso registro de los discursos literarios, habría también un fenómeno de cruce e hibridación, tan modesto como significativo, que estaría en correlación con estas grandes mutaciones históricas: me refiero al encuentro de la lírica y de la narrativa en los textos de ficción sentimental. A ello vengo dedicando una tarea de investigación de largo aliento, de la cual ofrezco aquí apenas unos resultados parciales.

Como es bien sabido, y me disculpo de repetir aquí en beneficio de la claridad de mi argumentación, desde mediados del siglo XV hasta mediados del siglo XVI se desarrolló en España un género narrativo que la crítica ha dado en llamar “novela sentimental” o “narrativa de ficción sentimental”, un género que nos ha dejado dos docenas de obras de muy diversa condición y calidad, pero todas centradas en la temática amorosa.

La tradición crítica impuso ya en el siglo XIX la visión de estos textos como desprendimiento o como subgrupo de los libros de caballerías. George Ticknor, en su *Historia de la literatura española*, publicada originalmente en inglés de 1849 y traducida al español en 1851, ya aludía a esta relación al dar cuenta de “dos notables tentativas hechas para ensanchar la esfera o a lo menos cambiar las formas de la fábula romántica, según se hallaban entonces definidas y marcadas en los libros de caballerías” (Ticknor 1948: I, p. 417); se refiere entonces a *Cárcel de Amor* y

Questión de amor, únicas obras sentimentales que conoce. Por su parte, Pascual de Gayangos (1857) situaba en un grupo discriminado con el título de “Historias y novelas caballerescas” el conjunto de los textos sentimentales, en su “Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana ó portuguesa, hasta el año 1800” que antecede a su edición de *Libros de caballerías* –en los hechos, sólo del *Amadís de Gaula*–. José Amador de los Ríos retoma esta idea de las obras sentimentales como sub-división de los libros de caballerías y sólo agrega otro rasgo distintivo: el uso de la alegoría, por influjo de Dante. Marcelino Menéndez Pelayo es quien acuña el término “novela sentimental” y continúa lo esencial de esta caracterización con algunas matizaciones, tal como lo expresa en su *Orígenes de la novela*:

Simultáneamente con los libros de caballerías floreció, desde mediados del siglo XV, otro género de novelas que en parte se deriva de él y conserva muchos de sus rasgos característicos, pero en parte acaso mayor fué inspirado por otros modelos y responde a un concepto de la vida muy diverso. Tal es la novela erótico-sentimental, en que se da mucha más importancia al amor que al esfuerzo, sin que por eso falten en ella lances de armas, bizarrías y gentilezas caballerescas, subordinadas a aquella pasión que es alma y vida de la obra [...]” (Menéndez Pelayo 1945: II, p. 7).

Si bien está fuera de discusión la importancia del cruce de lo caballeresco (principalmente lo artúrico) y de lo sentimental, este enfoque puede llevar a la visión distorsionada de la narrativa sentimental como forma excepcional o desviada del modelo narrativo caballeresco. Y es que numerosas tradiciones y modelos confluyen en su constitución: la tradición narrativa italiana de tema erótico, que tiene en la *Fiammetta* de Boccaccio su principal exponente; la tradición ovidiana, sobre todo las *Heroidas*, de amplia repercusión en las letras castellanas desde su incorporación en la *General estoria* de Alfonso el Sabio

hasta la traducción que bajo el nombre de *Bursario* hizo Juan Rodríguez del Padrón; la tradición amorosa francesa, con autores como Alain Chartier. En esa trama discursiva, la lírica cancioneril constituye uno de sus hilos fundamentales. La crítica, sin embargo, suele integrar la consideración de la lírica cancioneril sólo en términos de contenido: la ligazón vendría por el lado de la materia en común, lo amoroso. Pero si nos enfocamos en ciertos elementos formales y en la situación enunciativa-receptiva que evoca esa producción lírico-narrativa, creo que encontraremos un principio de explicación más plausible de esa excepcionalidad de la ficción sentimental en el panorama de los géneros narrativos del Cuatrocientos y del Quinientos castellano.

Se trata, entonces, de volver la atención no a la materia, no a la doctrina amorosa, sino a las preguntas más elementales sobre quién habla, cómo habla y para quién se habla de amor en estas obras.

En los últimos 20 años, acompañando el creciente interés de la crítica por este género, varios trabajos se han interesado en diversos aspectos de esta relación entre lo lírico y lo narrativo. Así, por ejemplo, Fernando Carmona (1999) estudia las inserciones líricas en la novela sentimental teniendo en cuenta el influjo francés, específicamente el itinerario lírico-narrativo que va del *Guillaume de Dole* de Jean Renart al *Castelain de Coucy*. Sus conclusiones sobre el “fondo lírico” de la ficción sentimental son, por supuesto, muy atendibles. Louise Haywood, cuya tesis doctoral versó específicamente sobre estas cuestiones, ha publicado una serie de artículos en los que hace un inventario de las canciones y otras inserciones versificadas en los relatos sentimentales, un estudio de sus funciones, más un análisis de los casos más significativos¹. Régula Rohland también ha tratado el asunto en un par de trabajos². Finalmente, varios autores han enfocado esta relación en el análisis concreto de un texto. Gregory Andrachuk (1980), Olga Impey (1980)

1 Haywood 1997 y 1998.

2 Rohland de Langbehn 1989 y 1999.

y Carmen Parrilla (2010) con respecto al *Siervo libre de amor*, Louise Haywood (2000) y Dorothy Severin (2000) con respecto a *Grimalte y Gradissa*, Vicenta Blay (2000) en relación con *Questión de amor*, para mencionar algunos de los ejemplos más notables. Sin embargo, hay que decir que estos trabajos se dedican mayormente a estudiar la sola cuestión de los poemas intercalados en la narración en prosa y la discusión derivada en torno de la naturaleza del *prosimetrum* que se estaría empleando.

Quisiera, pues, avanzar en otra dirección, enfocándome en la naturaleza misma de este encuentro entre lo lírico y lo narrativo, entre verso y prosa, en lo que hace a la forma (es decir, las modulaciones que aporta lo lírico a los procedimientos representacionales de lo amoroso) y también en lo que atañe a la dimensión comunicativa; es decir, a ciertos perfiles de la enunciación y ciertos efectos de sentido realizados en el ámbito de la recepción inmediata de estos textos.

Nuestro punto de partida será, pues, la configuración específica del sujeto de la enunciación y del lugar desde el cual enuncia el amor. Ya en el prólogo del *Cancionero de Baena*, que se habría terminado de compilar hacia 1430, se insistía en que quien quisiera dominar el arte de la poesía debía, entre otros requisitos, ser amador o al menos preciarse y fingirse enamorado. De modo que el autor – poeta o narrador– compone su lugar y su gesto enunciativo apasionadamente; de Juan Alfonso de Baena a los autores mayores de la ficción sentimental de tiempos de los Reyes Católicos, una constante recorre el momento inicial de quien se lanza a la escritura: la apelación amorosa al deseo de un otro.

Voy a comenzar con la obra más celebrada del género sentimental. Me refiero a *Cárcel de Amor*, que se destaca por ser de las pocas que no incluye piezas líricas y se sostiene en el puro relato. Allí mismo iremos a buscar el encuentro de lo narrativo con lo lírico.

Cárcel de Amor nos narra las cuitas amorosas de Leriano en su devoción por Laureola a través del testimonio de una primera persona que los epígrafes del texto identifican como “el Auctor”, suerte de narrador-testigo, cuyo estatuto oscilante entre el punto de vista subjetivo y la omnisciencia y cuya triple función de personaje, narrador y figura autoral impregnan la obra con una atmósfera extraña y con una ambigüedad perturbadoras para el lector moderno.

Así es que Leriano surge a la vista sorprendida del Auctor en medio de un bosque, llevado a la fuerza por un hombre salvaje –“assí feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello” dice el Auctor– rumbo a “una torre de altura tan grande que me parecía llegar al cielo” y que resulta ser la cárcel de amor.³ Allí recibirá el martirio perpetuo, flagelado por Desesperación, coronado de espinas por Ansia y Pasión y sentado en una silla de fuego. El encuentro fortuito que inicia el relato se produce, pues, en un ámbito habitado por el símbolo, cuya manifestación más elocuente es el hombre salvaje: ¿acaso necesite subrayarse la potencia paradójica de esta figura, salvaje y cortesana, cuyo nombre es Deseo, ubicada en el centro mismo de la sutil construcción del *fin’amors*?⁴ El símbolo se propaga en la imagen femenina irradiante que porta Deseo, en el cuerpo encendido del prisionero, en la frase que repite como una letanía, “En mi fe, se sufre todo” (p. 4). A su vez, la alegoría perfecta de la Cárcel rinde prolijamente la figuración del amor apasionado. De modo que, por el rodeo de lo simbólico y de lo alegórico, una escritura densa en su retórica dibuja ante nosotros la pena amorosa del *fenhedor* en el complejo

3 Todas las citas corresponden a la edición crítica de Carmen Parrilla (San Pedro 1995). Las dos de esta frase en pp. 4 y 6 respectivamente.

4 Uso esta expresión provenzal para referirme a la concepción medieval del amor-pasión, así como en términos conceptuales modernos hablaré de “ideología amorosa cortesana”. En todo caso, prescindo de la molesta etiqueta de “amor cortés”, expresión inexistente en la Edad Media (véase Moore 1979).

marco de tensión y violencia que genera el choque entre deseo y código social.⁵

“Ordenó mi ventura que me enamorase de Laureola”, dice Leriano al Auctor (9). Hay, pues, un destino y no una voluntad. O mejor: un poder superior (la Fortuna) confiere el trágico privilegio del amor y el elegido pliega fervorosamente su voluntad a ese designio. El texto juega con el azar del encuentro y la necesidad del amor y se vuelve narración contingente de una pasión necesaria.

A través de esta obra, Diego de San Pedro, criado de la noble casa de los Téllez-Girón, frecuentador de la corte de la católica reina Isabel, primera de este nombre, interviene una vez más, con notable maestría, en una conversación sobre el amar que se viene desplegando en las formas variadas de la canción, del tratado doctrinal, del elusivo género de las “artes de amores”, y lo hace enfocándose en el *caso de amor*, núcleo y pretexto de las más peregrinas argumentaciones, en defensa o en reprobación del amor, y de las infinitas variaciones del planteo “de cómo al hombre es necesario amar”.⁶ Desde la complicada casuística que Andreas Capellanus desarrollara con disciplina escolástica en su *De amore* (c. 1186) hasta las ilustraciones de moralistas y letrados del siglo XV, el *caso de amor* ha estado en el centro de la discusión y ha sido semilla de excelsa literatura con Boccaccio, con Piccolomini, con los iniciadores de la narración sentimental (Juan Rodríguez del Padrón a la cabeza). Conversación amena y continuada que se remonta, en el caso de la corte castellana, a los tiempos del padre de la reina católica, don Juan el segundo, rey poeta y amante de las letras, que propiciara lo que un crítico inglés llamó “the troubador revival” (Boase 1978) en la cultura peninsular.

5 En la terminología provenzal, *fenhedor* es el enamorado que aún no ha declarado su pasión a la dama.

6 Lo entrecomillado alude al texto anónimo *Tratado de cómo al hombre es necesario amar*, magistralmente estudiado por Pedro Cátedra (1989: 113-41) en un libro de consulta imprescindible para todo lo que tenga que ver con concepciones del amor en la Castilla del siglo XV.

El fenómeno, en principio, no podría ser más extraño: como si en estos inicios del tercer milenio las nuevas generaciones de novelistas se lanzaran con fervor a escribir novelas epistolares al estilo dieciochesco. La extrañeza se disipa, al menos en parte, cuando la mirada histórica enfoca la persistente dialéctica de la permanencia y del cambio: por un lado, la recepción castellana de las tradiciones italianas –desde los poetas del *dolce stil nuovo* hasta Boccaccio, pasando por Petrarca– ha asegurado un hilo conductor de las tradiciones poéticas occitanas y de sus complejas percepciones del amar; por otro lado, ha corrido mucha agua bajo el puente desde aquellos días de gloria de la corte Plantagenet y el imaginario amoroso posee perfiles diferentes. Lo más notable quizás sea una descarnalización de la expresión poética amorosa, mediante la cual la propia imagen de la amada se condensa en la idea abstracta de belleza y se vuelve evanescente. Se manifiesta aquí una división de los sentidos que privilegia la vista y el oído (la contemplación y el juego intelectual) en desmedro del tacto, el olfato y el gusto (lo sensual y corpóreo). Al mismo tiempo, se da un desplazamiento del *joig*, la alegría del encuentro amoroso, a la *coita*, la pena de amor por la distancia, el rechazo, la indiferencia o la ruptura. La literatura amorosa asume, así, un tono oscuro, una sombra de tragedia; el poeta dice que el amor es dolor, es una muerte en vida, porque resulta ser, esencialmente, un amor no correspondido.⁷

Volviendo a nuestro texto, hay en *Cárcel de Amor* una suerte de aspiración modélica –o una velada exhortación a la *imitatio*– que se propaga de la categoría personaje a la de narrador y de allí a la figura del autor. Avanzada la primera parte de la historia, escribe Leriano a Laureola en

7 Por supuesto, estoy hablando de una tendencia general, no de una construcción imaginaria monolítica. En rigor, esta concepción amorosa, como en parte veremos más adelante, estaba complejizada por manifestaciones poéticas contradictorias, reformulaciones paródicas e intervenciones doctrinales polémicas, como el debate entre la misoginia y el pro-feminismo.

su primera carta:

Si tuviera tal razón para escrevirte como para quererte, sin miedo lo osara hazer; mas en saber que escribo para ti se turba el seso y se pierde el sentido, y desta causa antes que lo començase tove conmigo grand confusión; mi fe dezía que osase; tu grandeza que temiese; en lo uno hallava esperança y por lo otro desesperava, y en el cabo acordé esto [...]. (p. 18)

Todavía conmovido por el extraño encuentro con el séquito del hombre salvaje en el robledal y dudoso de atender el pedido de ayuda del desconocido prisionero, el llamado Auctor nos dice:

Yo, que en aquella sazón tenía más causa para temer que razón para responder, puestos los ojos en la estraña visión, estove quedo, trastornando en el corazón diversas consideraciones; dexar el camino que levava parecíame desvario; no hazer el ruego de aquel que assí padecía figurávaseme inhumanidad; en siguille había peligro y en dexalle flaqueza; con la turbación no sabía escoger lo mejor. Pero ya que el espanto dexó mi alteración en algund sosiego, vi cuánto era más obligado a la virtud que a la vida; y enpachado de mí mesmo por la dubda en que estuve, seguí la vía de aquel que quiso ayudarse de mí. (p. 5)

Dice San Pedro en el prólogo, dirigiéndose a don Diego Hernández, alcalde de los donceles y dedicatario de la obra:

Comoquiera que primero que me determinase estuve en grandes dubdas; vista vuestra discreción, temía; mirada vuestra virtud, osava; en lo uno hallava el miedo, y en lo otro buscava la seguridad; y en fin escogí lo más dañoso para mi vergüença y lo más provechoso para lo que devía. (p. 3)

La misma tensionada tópica de la duda –la misma andadura

retórica del discurso que envuelve de temor y humildad las voces enunciatoras— traza un *continuum* del personaje al narrador y de éste al propio Diego de San Pedro.

El prólogo de *Cárcel de Amor*, escrito según el modelo de la epístola, desgrana varios temas que tienen que ver con el momento crucial de hacer público lo escrito: el texto como obra hecha por encargo, el cambio de estilo siguiendo los deseos del público, la alusión a su obra anterior, la disculpa por las posibles repeticiones, el “envío” final solicitando una acogida favorable. Hay en su despliegue retórico dos núcleos de sentido que remiten a la problemática de la enunciación poética. El poeta enfrenta el dilema entre callar y decir, en la medida en que *decir* supone un riesgo, una exposición riesgosa a la mirada, a la escucha y a la opinión de los otros. Es un acto que pone en juego el nombre y el prestigio del que asume la palabra y lo somete tanto al escrutinio estético como a la sanción moral. La concurrencia del motivo del riesgo con el tópico de la *rusticitas* desemboca en el modelo de culpa y castigo: quien tiene la culpa de escribir a pesar de su torpeza recibirá el castigo del juicio desfavorable del público. Entonces, ¿por qué escribir? Sólo hay una respuesta: por obediencia. Y es aquí donde se hace evidente la búsqueda homología entre la relación del poeta con su público y la del enamorado con su dama. Obedeciendo a un mandato, un destino, una fuerza superior a su voluntad y su razón, el autor se somete a la voluntad del público y a los caprichos de su gusto cambiante así como el enamorado se somete a la voluntad de su dama y a los caprichos de su cambiante humor.

De manera que el poeta, en la situación de enunciación poética y/o narrativa, reivindica como propio el lugar del enamorado, con lo cual el amor no sólo es *tema* sino, sobre todo, *modalidad enunciativa*.

Elegí comenzar con este texto, detenerme en los meandros retóricos de su prólogo y, finalmente, usar de modo indistinto los términos *poeta* y *escritor*, para enfatizar esta suerte de deslizamiento que, desde los tiempos de Juan II, se produce del enamorado al poeta y del poeta al escritor

(narrador), deslizamiento que constituye, a mi entender, una de las facetas más interesantes de la relación genérica (y genética) entre lírica cancioneril y narración sentimental.

El texto que inaugura el género, *Siervo libre de amor*, es obra de un poeta destacado como lo fue Juan Rodríguez del Padrón, cuya producción lírica evoca invariablemente “un amor imposible, frustrado, nunca realizable” (Andrachuk 1980: 60) y un yo lírico triste y sufriente, que sólo recibe dolor de parte de su amada. Pero en su inicio, se dirige como “el menor de los dos amigos iguales en bien amar, al su mayor Gonçalo de Medina”, para anunciarle que “en señal de amistad te escribo de amor”⁸. Por su parte, don Pedro, Condestable de Portugal, en su *Sátira de infelice e felice vida* despliega las voces diferenciadas y concurrentes del autor componedor de la epístola a su hermana, del narrador enamorado y del glosador⁹. La voz autoral recorre en la epístola senderos retóricos similares a los que ya mencioné a propósito de *Cárcel de Amor*, pero es sobre todo la voz del narrador la que, en el desenlace de su historia y luego de atravesar en lugar tan inconveniente la tópica dubitativa del decir o callar, pasa inesperadamente de hablar a un lector genérico a convertir todo el texto en una apelación directa a su amada, quintaesencia de la *belle dame sans merci*: “Mas hablaré yo por cierto contra vós, mi soberana e obedescida señora, dexaré el fablar contra tan muchas pasiones [...], enderesçarlo he a la señoría vuestra”¹⁰, y con este desplazamiento se anuncia el paso de la prosa al verso con que termina la obra.

Lo que estos ejemplos nos permiten comprobar es que la comunicación narrativa, finalmente, se asienta en la dinámica entre un *yo* y un *tú* que proviene indudablemente de la lírica amorosa.

Ese *tú*, ese sujeto interpelado, se involucra en la

8 Cito por la edición de Antonio Prieto (Rodríguez del Padrón 1986). Las citas en pp. 67 y 68.

9 Véase al respecto Lacarra Lanz 2002, esp. p. 110.

10 Pedro de Portugal 2008: 184.

dialéctica pasional que propone el autor y participa desde la conmoción en este diálogo lírico-narrativo. Es lo que vemos con claridad en *Grimalte y Gradissa* (obra de Juan de Flores, contemporánea de *Cárcel de Amor*) donde la trama se organiza como respuesta a la lectura de un libro y ocurre en el interior del mundo ficcional de ese otro libro. Aquí, la verdad ficcional se asienta en la convicción de que la lectura de la *Fiammetta* de Boccaccio por una dama castellana sólo puede entenderse como diálogo directo entre las protagonistas de ambos libros. Gradissa se refiere a Fiometa como “la que sus males me scrive” (Flores 2008: 96); no hay, pues, mediación posible entre el *yo* y el *tú*: apelación y respuesta tienen la inmediatez de la comunicación lírica, nadie puede aquí observar desde afuera y a distancia los sucesos que objetivamente pudiera representar, mediante el relato, un texto impersonal.

Entonces, puestos a narrar el *caso de amor*, lo primordial parece estar en el tipo de comunicación que estos autores plantean con el fin de conmover la sensibilidad imaginativa de su público en la contemplación de los perfiles trágicos de la situación amorosa. Esto representa un enorme desafío en términos de representación.

Recordemos brevemente que, mientras el gesto lírico enfatiza el eje relacional emisor-receptor, subrayando los valores de su discurso como expresión y como apelación, el gesto narrativo, en cambio, privilegia la relación entre el texto y su referente, enfatizando la eficacia representativa de un canal impersonal. Mientras aquél funda su verdad en un metafórico cara a cara, en un hablar mirándose a los ojos, éste lo hace en la neutralidad de un canal cuya eficacia consiste en dejar que los hechos hablen por sí mismos.

Ante el desafío formal que implicaba la representación narrativa de lo situacional estático, estos autores encontraron una respuesta genial: centrarse en la representación del *yo*, entender la expansión narrativa como presuposición del *tú* y cumplirlo todo cubriendo de investidura lírica cada pliegue del discurso narrativo.

La introspección que domina el relato sentimental

hace del propio sujeto el nudo espacio-temporal, abstraído de toda extensión objetiva del tiempo y del espacio. En ese interior sometido al debate de sentimientos encontrados, no hay lugar para otros entes discursivos que compartan la condición existencial del sujeto narrante: la dama es un pretexto, el confidente o el rival son apenas avatares fantasmáticos de la dificultad o de la imposibilidad del amor.

Por todo ello, la prosa sentimental se lleva mal con los modos “realistas” de la representación y elige asentarse en lo específico del gesto lírico: la metáfora, haciendo de la metáfora continuada, es decir, la alegoría, una modalidad recurrente de su función narrativa.

Finalmente, en el nivel de la letra, en la micro-poética de la frase y del período, la impronta expresivo-apelativa del relato sentimental desvía la andadura prosística hacia el verso. La inserción de composiciones líricas es, por cierto, el recurso más obvio.

Esta apelación al *prosimetrum* resulta, según creo, del afán de experimentar con formas y técnicas nuevas, no con otro fin que el de privilegiar el eje comunicacional enunciador-destinatario, involucrar al lector u oyente en la amorosa conversación y asegurar la conmoción ante lo trágico del *caso de amor*.

Los poemas intercalados pueden ser citas, repeticiones, condensaciones, subrayados, complementos, desvíos críticos del relato en prosa, según otros estudiosos han identificado e inventariado: todo ello es comprobable en el plano de la materia narrada. Pero lo esencial pasa, a mi entender, por una voluntad de estilo, una búsqueda formal de algo que sólo puede proveer el ritmo constante de la versificación, la iteración regular del acento poético.

De allí que, cuando los autores de fines del XV doten a la estructura narrativa de mayor aliento y complejidad y, en algunos casos, parezcan prescindir de la intercalación lírica (como *Cárcel de Amor*), todavía el período en prosa adoptará el registro poético, asumirá “un marcado período rítmico que se acopla a su contenido” y que “invita a una

lectura rítmica” (Gómez Redondo 2002: 3320, n. 1765), ajustada a grupos sintagmáticos de seis, siete u ocho sílabas.

Dos ejemplos para concluir: en el desenlace de la *Estoria de dos amadores*, intercalada en el *Siervo libre de amor*, cuando se refiere la intervención de Macías, se dice:

*que el buen Macías,
gadisán del águila,
naçido en las faldas
dessa agra montaña,
por su gran gentileza,
lealtad, destreza
y gran fortaleza,
viniendo en conquista
del primer alojé,
dio franco paso
al segundo albergue.* (p. 104)

En el tercer capítulo de *Grimalte y Gradissa*, el protagonista dice a su amada:

*¿Quién pudiere pensar,
según el tiempo tan largo,
que mi continuo querer
me diera tan tristes días
ni que vos de mis fatigas
ya no fuéradés contenta?* (p. 97)

Contra toda apariencia, en ambos casos se trata de prosa. Una pequeña muestra de los muchos pasajes de estas obras en que apreciamos este encuentro, en el ámbito de la letra, del verso y de la prosa, el modo en que el autor ha cincelado el período con su instrumental retórico y ha hecho del relato inequívoca efusión sentimental en registro lírico.

***Leonardo Funes.** Doctor en Letras por la UBA y Profesor Titular de Literatura Española Medieval en esa universidad. Investigador independiente del Conicet. Miembro del SECRET (Seminario de Edición y Crítica Textual “Dr. Germán Orduna”), instituto del Conicet y uno de los más prestigiosos a nivel mundial en filología y crítica textual. Ha sido profesor a cargo de la Cátedra San Martín del Departamento de Estudios Hispánicos y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén en 2001. Dirige proyectos de investigación subvencionados por la UBA, el Conicet y la Agencia para la Promoción de la Ciencia y la Tecnología. Entre sus muchas publicaciones se cuentan los libros *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, Londres, 1997; *Mocedades de Rodrigo*. Edición crítica y estudio. Londres, 2004; *Poema de Mio Cid*, edición crítica y versión modernizada, Buenos Aires, Editorial Colihue, 2007; *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2009. Ha sido Presidente de la Asociación Argentina de Hispanistas, por el período 2007-2010.

Bibliografía

- Andrachuk, Gregory Peter (1980). "Prosa y poesía en el *Siervo libre de amor*". En *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas (Toronto, 1977)*, Toronto, University of Toronto. 60-62.
- Blay Manzanera, Vicenta (2000). "Prosa y verso en la ficción sentimental del siglo XVI: el caso de *Questión de amor* (Valencia, 1513)". En *La Corónica*, 29:1. 15-51.
- Boase, Roger (1978). *The Troubador Revival*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Carmona, Fernand (1999). "Tradición poética e inserciones líricas en la novela sentimental". En *Actes del VII Congrès d' l'AHLM (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, II. 11-29.
- Cátedra, Pedro (1989). *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*. Salamanca: Universidad.
- Flores, Juan de (2008). *Grimalte y Gradissa*. Edición de Carmen Parrilla. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Gayangos, Pascual de (1857). *Libros de caballerías*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. XL, Madrid: Rivadeneyra.
- Gómez Redondo, Fernando (2002). *Historia de la prosa medieval castellana. III. El marco cultural de Enrique III y Juan II*. Madrid: Cátedra.
- Haywood, Louise M. (1997). "Lyric and other Verse Insertions in Sentimental Romance". En *Studies on the Spanish Sentimental Romance 1440-1550. Redefining a Genre*, ed. Joseph Gwara y E. Michael Gerli, London: Tamesis. 191-206.
- Haywood, Louise M. (1998). "Romance and Sentimental Romance as *Cancionero*". En "*Cancionero*" *Studies in Honour of Ian Macpherson*, ed. Alan Deyermond, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 11, London, Department of Hispanic Studies – Queen Mary and Westfield College. 175-93.
- Haywood, Louise M. (2000). "Reading Song in Sentimental Romance: A Case Study of Juan de Flores's *Grimalte y Gradissa*". En *La Corónica*, 29:1. 129-46.
- Impey, Olga Tudorica (1980). "La poesía y la prosa del *Siervo libre de amor*: ¿aferramiento a la tradición del prosimetrum y de la convención lírica?". En *Medieval Renaissance and*

- Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta. 171-87.
- Lacarra Lanz, Eukene (2002). “Los discursos científico y amoroso en la *Sátira de felice e infelice vida* del Condestable D. Pedro de Portugal”. En “*Never-ending Adventure*”: *Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*, ed. E. H. Friedman y H. Sturm, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta. 109-28.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1945). *Orígenes de la novela*. Colección Hórreo, Buenos Aires: Emecé.
- Moore, J. C. (1979). “‘Courtly Love’: A Problem of Terminology”. En *Journal of the History of Ideas* 40.4. 621-632.
- Parrilla, Carmen (2010). “Cantar y contar en el *Siervo libre de amor*”. En *Revista de literatura medieval*, 22: 217-40.
- Pedro de Portugal (2008). *Sátira de felice e infelice vida*. Edición crítica de Guillermo Serés. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Rodríguez del Padrón, Juan (1986). *Siervo libre de amor*. Edición, introducción y notas de Antonio Prieto. Colección Clásicos Castalia. Tercera edición. Madrid: Castalia.
- Rohland de Langbehn, Regula (1989). “Argumentación y poesía: función de las partes integradas en el relato de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 de agosto de 1986)*, Frankfurt am Main, Vervuert, I. 575-81.
- Rohland de Langbehn, Regula (1999). *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 17, London, Department of Hispanic Studies – Queen Mary and Westfield College.
- San Pedro, Diego de (1995). *Cárcel de Amor*. Edición de Carmen Parrilla. Barcelona: Crítica.
- Severin, Dorothy S. (2000). “Audience and Interpretation: Gradisa the Cruel and Fiometa the Rejected in Juan de Flores’s *prosimetrum*, *Grimalte y Gradissa*”. En *Cultural Contexts / Female Voices*, ed. Louise M. Haywood, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 27, London, Department of Hispanic Studies – Queen Mary and Westfield College. 63-71.
- Ticknor, George (1948). *Historia de la literatura española*. Buenos Aires: Bajel.