TIPOLOGÍA Y FUNCIONES DEL «AUCTOR» EN EL ROMANCE SENTIMENTAL: DEL TESTIMONIO A LA PARTICIPACIÓN

José Jiménez Ruiz

Málaga

La materia intimista y el tono lírico que ofrece la ficción sentimental niega la validez del cronista aédico, espigador de grandes hazañas y aventuras salvíficas, propio sin embargo de la literatura caballeresca. El subjetivismo y la reducida noticia del hecho transmitido obliga a la aparición de formas narratarias que garanticen la verdad del suceso; pudiera parecer, de entrada, que la confesión directa en primera persona es forma adecuada, sin embargo, tanto la parcialidad de su visión, como, y sobre todo, el final trágico —necesario— del sujeto de la noticia lo impiden: La adaptación ideológica que Juan de Flores realiza de *Fiammetta* no sólo supone la condena de posturas burguesas que habían permanecido vivas en Boccaccio (lo que obliga a la muerte de la protagonista y a la purgación de Pámphilo), sino que también exige el cambio de narrador; Grimalte, testigo directo, tercero implicado, no sólo ofrece noticia del suceso —como lo podría hacer la relatora boccacciana—, sino que además transmite con objetividad.

El papel primordial del «auctor» es el de garantizar a sus lectores-oyentes la absoluta verdad de lo narrado; esta función parece chocar con la imagen de subjetivismo que —quizá con demasiada frecuencia— se ha difundido del romance sentimental; pero es así. La subjetividad del personaje la garantiza la objetividad del «auctor- en la transmisión de los hechos; por lo demás, salvo casos muy aislados, este «auctor» jamás refiere sus propias experiencias. La búsqueda de la absoluta verosimilitud del TESTIMONIO extrema el papel del auctor hasta el punto de que llega a ser un elemento más del mundo literario recreado, desde el que nos llega su voz que bien pudiera ser oída también por cualquiera de los personajes de la ficción. Esta inclusión implica un desligamiento del mundo real, de tal manera que fácilmente autor y «auctor» son entidades completamente diferentes; no hay dificultad, por ejemplo, para que parte de la crítica haya identificado a San Pedro con su Leriano, marginando de la correlación al «auctor» transmisor de los sucesos [1].

El romance sentimental se recrea en la repetición de una convención formal estereotipada que tiene su génesis en una «excusatio», donde se señala al receptor dominante, reducido —generalmente damas—; a éste se relata una

historia, siempre ajena y triste, pero muy bien conocida, a la que se ha accedido testimonialmente y que se expone con formatos literarios que certifican su verdad: cartas, sermones, carteles, discursos, uso generalizado del estilo directo... El auctor aparece en ambas partes, en la «introducción» («justificatio») y en la propia «historia» («narratio»). Su papel, no obstante es diferente [2].

En la introducción —dedicatoria, «prólogo», «carta a...»— suele dirigirse en primera persona al receptor directo para exponer su finalidad última («para el buen exemplo de las gentes y bien de las repúblicas»[3]); proclamar la dedicatoria («dirigido a todas las enamoradas dueñas, para que el tiempo vicioso se ocupen en leer los casos tristes que a este nuestro señor en esta nuestra vida acaecieron»[4]); reafirmar la verdad de lo que sigue («Bien es verdad que el auctor por mejor seruar el estilo de su inuencion y acompañar, y dar mas gracia a la obra, mezcla lo que fue algo de lo que no fue» [5]); excusar la escritura de la misma («Porque de vuestra merced me fue dicho que devía hazer alguna obra al estilo...»[6], «e así vergonçado, con la pena del temor escrivo... [pues] por escripturas demandas saber»[7]); para, en fin, conseguir la «captatio benevolentiae» de sus receptores («El que la presente obra compuso, olvidado todo lo que se podía temer, delibero lo mejor que pudo escreuir este tractado, dexando su nombre encubierto, porque los que con mas agudo ingenio querran en ella algo enmendar lo puedan mejor hazer y de la gloria gozar su parte» [«Questión», p. 50 b], o «pero vuestras mercedes no a las razones mas a la intención miren, pues por vuestro servicio mi condenación quise, haviendo gana de algund pasatiempo darvos, y porque cuando cansadas de oír y fablar discretas razones estéis, a burlar las mías vos retrayáis, y para que a mi costa los cavalleros mancebos de la corte vuestras mercedes festejen, a cuya virtud mis faltas remito»[8]). En esta función al auctor lo identificamos con el autor real; realmente la materia es «extraliteraria» y se constituye en justificación de la historia que sigue —en la actualidad llamaríamos «prólogo» o «introducción del autor», y no se le concede valor literario sino conativo [9]. En casi todas las obras del género esta parte tiene continuación epilogal, una vez finalizado el «exemplum»; allí se insiste en alguna de las notas expuestas al comienzo («como al principio deximos» [«Questión», p. 109 a]), reiteración deliberada que eleva su importancia: «exemplo» para apartarnos de seguir los vanos apetitos del Amor, los cuales dexados, nos debemos de llegar a contemplar, como cosa que más nos ha de valer, en los pasos de la sagrada pasión de aquel que por nosotros en el árbol de la vera cruz se puso para salvarnos»[10].

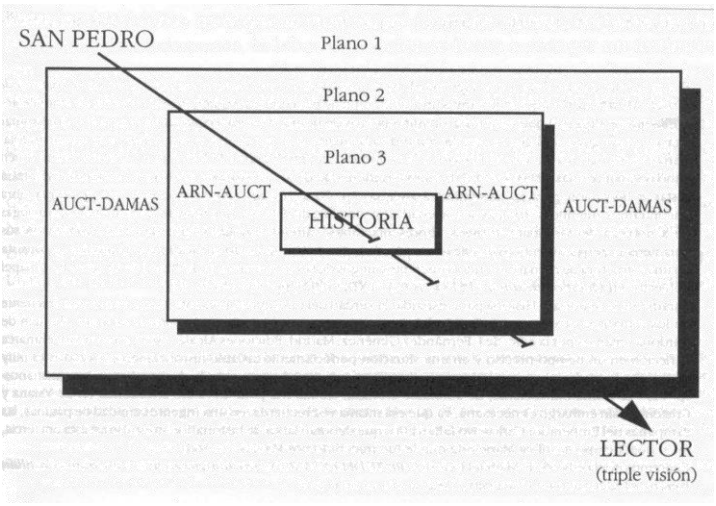
En su segundo papel, al auctor lo podemos denominar sin titubeos «narrador», ya que funciona dentro de una ficción (que se pretende «real») como elemento de cohesión interna y de conexión con el lector[11]. Su función primaria es la *acotación*: ceder la palabra a los interlocutores, describir reacciones de éstos —generalmente externas—, paisajes, paso de

tiempo... A ésta, casi única en algunas obras, se une la función de *reelaboración*: convertir discursos largos en breves comentarios en estilo indirecto, agrupar opiniones dispersas, seleccionar la parte de la acción que interesa... La de *opinión* o toma de partido es una obligación asumida por el auctor más evolucionado, generalmente acerca de los temas esenciales de la historia. Finalmente, puede llegar a la *participación,* modificando con su opinión o intervención el desarrollo de la acción central o la conducta de algún personaje.

En las líneas que siguen vamos a establecer tres tipos de Auctor atendiendo a sus funciones primordiales. El *auctor transcriptor,* cuya función básica, única, es la de acotar las intervenciones de los personajes y disponer formalmente la obra según éstas. Las funciones del segundo, el *auctor cronista,* se amplían; a la de acotación une las de reelaboración y opinión (especialmente cuando se presenta como testigo). Finalmente trataremos del *auctor personaje* que a las funciones del auctor cronista su participación en la fábula.

1. El auctor transcriptor. La absoluta objetividad en la transmisión del relato subjetivo sólo se produce cuando la labor del auctor se limita a dar forma escrita, textual, a lo que el personaje le ha relatado, sin añadir nada, «simply transmits this to us in writing after completing his journey»[12] («Arnalte»); o cuando su labor se ciñe a vehicular un texto escrito hasta los receptores («Proceso»). El «Arnalte» cimenta la veracidad de su información en la asepsia que su auctor promete al transcribir la confesión elegíaca que le hizo Arnalte: «porque fue su habla tan larga estendida, de enbiarla por escrito pensé; porque segund en mi lengua las faltas no faltan, por mal que mis razones escriva, mijor en el papel que en mi boca parecerán» («Arnalte», p. 100). El auctor no es más que un simple depositario y transmisor del relato íntimo que oye, eco que permite que se realice la petición de Arnalte, que «mugeres supiesen lo que muger le hizo» (p. 100). Por ello, se justifica de no presentar sus propias reflexiones: «por obedescer su mandado quise mi conoscimiento desconocer» (p. 170), aunque «bien pensé por otro estilo mis razones seguir, pero aunque fuera más sotil fuera menos agradable, y desta causa la obra del pensamiento dexé»[13] (p. 88): «*Arnalte y Lucenda* constituye un claro ejemplo de relato gobernado por la perspectiva del personaje, pues la justificación de la narración, la visión retrospectiva, la información proporcionada y la subjetividad en la elección de los detalles dependen del enfoque narrativo adoptado»[14]. San Pedro, conscientemente, ha escogido esta forma literaria testimonial para cumplir la misión que el protagonista exigió a su oyente; de ahí que sólo oigamos la voz del auctor en aquellas partes —prólogo, marco y epílogo— que quedan fuera de la materia fictiva, y que jamás, empezada la narración de Arnalte, el auctor se dirija a sus lectores (oyentes).

El conductismo mecanicista con que se efectúa la transmisión de la historia de Arnalte consigue que los lectores queden situados en el mismo plano receptivo que tuvo el auctor en la confesión real. No obstante, la construcción esconde un complejo artificio que enriquece la visión del receptor por la superposición de diferentes planos: el lector del *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* puede sentirse simultáneamente compartiendo audición con el auctor en el tiempo en que efectúa Arnalte su confesión; puede sentirse receptor de la lectura objetiva que el auctor realiza a las damas de la reina —donde la información ha aumentado, aunque levemente, ya que se expone cómo fue el encuentro, en qué marco tuvo lugar y en qué tiempo: efectos para verosimilitar el relato—; o, finalmente, puede reflexionar como receptor de la obra que firma Diego de San Pedro. Desde esta última ubicación, su triple perspectiva, creada por la necesidad de una sola interpretación en la transmisión de un caso, le llevará a entender cómo San Pedro lo que consigue realmente es presentar una obra estática que tiene mucho de instantánea —écfrasis— costumbrista palaciega. El libro es la descripción de una escena cortesana en la que un auctor —«trotero» lo llamará Juan de Flores— ofrece una actuación pública ante unas damas nobles para «algund pasatiempo darvos; (p. 170); dicho auctor relata una historia real (para él y, por tanto, para las «damas» oyentes) que certifica con su experiencia directa, pues la ha recibido de boca de su propio agonista. Para garantizar que no faltará a la verdad, realiza una lectura real de lo que por escrito traía, que no es otra cosa que las palabras de Arnalte —anotadas previamente en estilo directo, por lo que el receptor de las mismas es el propio auctor, ahora emisor: «ved aquí, señor mío, los destroços...» (p. 109)—. El papel del auctor, pues, se ha limitado a seleccionar una historia y contarla, señalando su sujeto y el marco donde sucedió. La obra, sin embargo, está perfectamente construida y ofrece una estructura precisa, sin olvidos, donde cada plano abierto queda cerrado al final del mismo:



La presentación simultánea de una historia real-literaria y del reflejo del proceso real de recepción por parte del lector contemporáneo se puede encontrar también en la «Questión». Por su lectura podemos comprender cómo la obra sentimental, más allá de la satisfacción producida por la viveza de su fábula, era objeto de debate posterior entre sus oyentes[15]. El anónimo autor pretende una visión más activa; la obra se adapta a su utilidad social: «Sobre lo qual con diuersas letras y enbaxadas largos dias contienden; e a la fin *hallandose juntos, prosiguiendo* la question, sin darle fin, pendiente la dexan, porque los que leyeren sin leer tengan, si querran, occassion y manera en que altercar y contender puedan» («Questión», p. 51 a)[16]. Invitación semejante deben implícitamente captar las damas receptoras de la historia de Arnalte cuando le oyen, por boca del auctor, reiterar: «mucho te encomiendo, como te tengo encargado, que de recontar mis plagas a mugeres sentidas hayas memoria» («Arnalte», p. 170).

2. El Auctor cronista. Frente al conocimiento simultáneo por auctor y lector de la acción que ofrece «Arnalte», existe un amplio grupo de obras sentimentales que presentan a un narrador omnisciente quien, conocida la historia en su totalidad, la ofrece con posterioridad al receptor. Normalmente su literaturización de la historia mantiene las claves de suceso real y transmisión objetiva. La primera se garantiza por el acceso personal al conocimiento de la misma por el auctor[17], bien sea confesión de un tercero, sueño o testimonio directo —«adtestatio rei visae»—; la objetividad se cimenta en la transmisión en estilo directo y en la acusada imposición de fidelidad a la «imago veritatis» con que se identifica la escritura.

El auctor de *Triste deleytación,* tras justificar en primera persona la proce dencia del relato que va a comenzar —«venido a conocimiento mío, ahunque por vía indirecta, un auto de amores... quise pora siempre en scrito pareciesen» [18]— continúa la relación en tercera, eliminando cualquier reducción que la individualidad de la primera pudiera padecer —e asy estuvieron toda la noche dando y tomando plazeres sin nunqua poder aver el triste de Eº aquel húltimo bien que de dos personas que se aman con razón se espera» (p 80)—. Su labor, no obstante, es fundamentalmente acotativa (indicación del movimiento de los personajes y descripción del marco); sólo en raras ocasiones rehace en estilo indirecto una carta (p. 33) o realiza anuncios prolépticos («Mas la inconstante Fortuna... bolbió su cara con stillo de crueza terrible», p. 81). Indicativo de que el uso de la tercera persona omnisciente no significa alejamiento, resulta la adopción de la primera que efectúa ese mismo auctor cuando ofrece su opinión —«Presumí, los que innamorays a Diana, quánta fue l'alegría que pudo aver... que yo sobre deste caso no me curo más stender, pues soy cierto soy oydo» (p. 34)—, o cuando se refiere a su tarea de escritor —«tan graçiosos abraços y besos fueron

reçebidos que mi lengua careçe hazer la forma de tal relación. (pp. 83-84)—. Sin duda, el auctor no logra perder su individualidad, síntoma de verosimilitud, porque la presencia insistente del receptor así lo exige; la obra, muy condicionada formalmente por sus receptores, exige un auctor personalizado que se dirija a aquéllos en clave íntima, manteniéndose así en el texto escrito una interrelación habitual en la literatura de transmisión oral, de lectura pública, y que básicamente se puede reconocer en la aparición de expresiones con función fática o apelativa [19].

Al reflexionar acerca del auctor de «Luzindaro» es necesario no olvidar su génesis. Juan de Segura presenta esta obra como escrita originariamente en griego, y de la cual sólo se presenta como traductor; así se anuncia en la Carta XLV de su «Proceso»: «los amores del leal amador Luzindaro y la hermosa Medusina, que con esta obra en el griego juntas estauan» (p 60) Por tanto, simuladamente, la labor del auctor se limita a recoger un testimonio —en este caso una construcción literaria completa— y anotar la finalidad con que se ofrece: «sea para exemplo... para que se aparten de tal pestilencia, como es Amor ponzoñoso» («Luzindaro», p 107). El receptor debe pues aceptar que «Luzindaro» es una producción ajena, semejante, de hecho, a cualquiera de las Cartas del «Proceso»[20], y que si aparece así es porque el auctor asume que el estilo directo y la transmisión objetiva son necesarios para la verdad. Señalemos, no obstante, que se trata de una narración en tercera persona omnisciente —aunque a veces también cumpla esta función un personaje, por tanto, en primera (p. 78)—, que jamás cae en la opinión, reflexión o ponderación, propias, como se ha dicho, de una auctor cronista que no puede desprenderse de su individualidad porque la reconoce él mismo en su receptor.

Veneris tribunaf [21] ofrece un ejemplo lúcido de la compatibilidad de la doble forma del auctor. Éste, en las primeras páginas, ya en la fábula, se dirige a sus receptores reales en primera persona, relatándoles su condición desesperada por la pérdida de un amor, hasta el punto de que incluso confiesa que pensó «dar conmigo en las infernales tinieblas del spantoso mundo del otro chao» (p. 9). Sin embargo, cuando pasa a contar lo que ha soñado[22], tras excusarse —«si ni mi memoria se oluida de lo aparescido, ni mi pluma adultera lo que scriue» (p. 14)—, se disuelve en la máxima objetividad, reduciendo su pedante voz a las «hablas» del auctor que sólo, y mínimamente, acotan el fin e inicio de las intervenciones de los interlocutores (pp. 26 y 57), sus movimientos (p. 27) y, a lo más, comentan alguna reacción: «creyendo la sentencia por su parte hauerse de dar— (p. 31). Más que testigo, el auctor es sujeto pasivo del relato que efectúa, el sueño, y la verosimilitud que dicha situación aporta no la empaña con una relación subjetiva.

El auctor del «Triunfo»[23] se muestra especialmente interesado en explicar su función a lo largo del relato (siguiéndolo las entenderemos mejor). Se trata de una figura activa, un verdadero buscador de historias, «a mí cupo

con las otras desdichas el oficio de trotero» (p. 73), Procura, pues, seleccionar los casos que interesan —«Muchas y diversas qüistiones pasaron entre el Amor y Medea; y las más dexo d'escrivir, porque mucho en injuria y mengua d'este nuestro dios pasaron» (p. 110)— y siempre presta testimonio de la verdad de los mismos: «yo no como quien recuenta aver oído, mas como quien vido la que dize, quanto la eloquencia...» (p. 138).

Tiene conciencia clara de su oficio de escritor, así como de sus limitaciones y de las de su propia lengua: «muchas vezes a este punto he dexado la pluma, y tornándola a tomar, conmigo mismo enojado, porque tan bien como luzía, no la sé dar a entender» (p. 138). Estas limitaciones, humanas, lo llevan incluso a desistir de su empeño por presentar sucesos de modo directo: «Queríalas contar y no oso entrar en ellas, porque... ¿quién las escriviría?» (p.159), «pasavan tales cosas en sus reqüestas diziendo, que seso para entenderlo ni saber para escrivirlo bastaría» (p. 173). Para suplir estas carencias, ruega a sus receptores comprendan las faltas —«y mucho ruego a quien liere que de suyo entienda la que d'esscrivir se dexa» (p. 138)— y echen mano de su imaginación: «remítolo a vos, galanes, lo que sería; y como quien entra en los secretos de la trenidad, elevad los pensamientos. Así que yo, dexándome d'estas cosas trabajosas para mi seso y sotiles, iré por las sumas, contando alguna parte» (p. 159).

Con muchísima frecuencia recurre a la interrogación y exclamación retóricas para realizar una ponderación de aquello que deja por presentar, mostrando así su asombro: «¿quién pudiese escrivir...?» (p. 88), «sería por si cosa notable de oír» (p. 121), «¿quién diera allí testimonio aver visto...? (p. 139), «¿quién daría cuenta de tantos...? (p. 140). El auctor sabe más de lo que cuenta, pero la calla porque lo escrito no daría fe de lo visto: «Pensad que discreción es averlo visto con la tibieza del escrivir, que la del fuego pintada al que verdaderamente arde» (p. 175), «por no lo saber escrivir y por no menguar en su estado, he por mejor el callar» (p. 157); o silencia porque sería interminable la escritura por la magnitud del objeto: «Aunque d'esto se hiziera un tratado, no fuera entre los buenos el peor; mas tantas cosas notables quedan por deçir, que no se haze injuria a ningunas, pues las menos cuento» (p. 140). La ponderación, finalmente, se resuelve también mediante comparaciones —«Mas si comparación alguna se puede dar, dijo...» (p. 128)—; especialmente recoge en ellas pasajes bíblicos, que prestan además su significación religiosa: «como los apóstoles resçiben la gracia del Espíritu Santo, bien así aquellas devotas campañas en amar rescibían aquella gracia en el coraçón» (p. 158), «tan suave bida gustavan que no sé a quién la compare, salvo que bien así como quando los trivus de Israel comían la mana en el desierto» (p. 161).

Aunque en contadas ocasiones, este trotero incluso se atreve a efectuar breves reflexiones acerca de lo que relata; generalmente tienen como finalidad buscar causas a lo que se narra: «Yo pienso que para quien él es y su infinito

poder mayor conoscimiento oviésemos, dio causa a esta conquista» (p. 141). Otras veces se constituye su consideración en una actualización, mera ayuda de lectura: «comiençan a soltar los gruesos tiros de pólvora en los contrarios. Y como a los más de los muertos era nuevo el aver oído el temeroso golpe de la pólvora, terriblemente los amedrentava, porque...» (p. 134); o como reflexiona cuando los de la «antigüidad» «se armavan armas de mayor altura, cantidad y peso, extrañamente a los de oy hazían diferencia. Y ellos a cavallo no personas umanas mas fortalezas encima de elefantes parescían» (p. 138). Finalmente, la reflexión puede ser ideológica, extraída de alguna situación del relato de ficción; constituye una justificación de la realidad histórica que vive el autor. Al triunfo de Amor, le sigue el ser nombrado gobernador y rey de todo el orbe, porque «hallaron ser mejor governado el mundo por uno que por muchos» (p. 158); el actor extrapola: «y este nuestro mundo, por aver muchos que lo señorean y mandan, se perdía o esperava del todo perescer; y agora regidos por uno grand remedio para los presentes males se espera» (íd.)[24].

Una reflexión sobre la estructura de las «Hablas» del auctor nos lleva a concluir claramente cuáles son las verdaderas responsabilidades de este narrador.

A.- *Cerrar* la fabla, carta o discurso que le ha precedido, para dar entrada, con sus palabras, a otra nueva realidad. Esta función conlleva que la mayoría de las comunicaciones de auctor (más del cincuenta por ciento) comiencen con participio de pasado: «Después de vista por todos...», «Dada la respuesta...», «Pregonada la paz...», «Después de parecida...» (no es infrecuente incluso que los participios se acumulen: «Dada la respuesta... y despedida la embaxada», «Despedida y oída la habla»); el participio funciona como resumen y cierre de lo dicho. La analepsis con que comienza el discurso del auctor, en otras ocasiones, se realiza recurriendo a la memoria del lector: «Así como avéis oído...» (p. 131), «D'esta manera que oís» (p. 132) —esta llamada a la memoria del receptor la utiliza frecuentemente en interior de su discurso cuando éste es demasiado extenso: «Todos pues, así como oís» (p. 140), «Así, pues, como dixe» (p. 141)— La tercera forma de ofrecer el resumen es la más simple, recurrir a elementos referenciales: «Con esta letra vinieron por embaxadores...» (p. 118) o «Con esta noble respuesta...» (p. 121).

B.- La parte más extensa de su «habla», *el cuerpo*, la dedica el auctor a la narración de acontecimientos de interés para la historia, así como a la descripción del marco en que tiene lugar aquélla. La primera se realiza siempre «tramite recto»; es característico que exista poca acción —pocos desplazamientos— y la que aparece se ofrece sin pormenorizar detalles. Interesa el estatismo, bien sea con los protagonistas frente a frente para posibilitar los discursos, pregones, disputas...; bien en la máxima lejanía para acercarlos mediante las cartas. Las descripciones son las verdaderas protagonistas de esta parte de la «fabla auctoris»; generalmente consisten en

dibujos de realidades exteriores, realizados con gran lucimiento: vestidos, desfiles, apariciones, construcciones arquitectónicas...; pero también de reacciones, estados de ánimo y maquinaciones de los personajes, aunque sin insistir en descripciones internas. Podría añadirse una tercera función a las presentadas —que supone, por lo demás, un avance en la consolidación del narrador—, la de resumen, en estilo indirecto, de diálogos o discursos de importancia secundaria en el desarrollo de la historia, o de discursos excesivamente extensos: «Allí preguntavan los muertos en diversas maneras de preguntas qué era agora nuestra vida en el mundo de oy, por saber si era tal qual ellos la dexaron» (p. 88). La evolución de esta labor originará en el relato fictivo la eliminación de epígrafes y de la lentitud que comportan los farragosos discursos en estilo directo[25].

C.- Finalmente corresponde al auctor la *presentación* de la «fabla» siguiente. Se trata de un recurso mecánico que ofrece, de modo muy general, la siguiente disposición: CIERRE de la acción → CAUSA de la carta o discurso → INDICACIÓN del destinatario y remitente de la misma:

«Entregado este señor de los bivos [Cierre de acción]... porque ellos no podían hallar [Causa de la «fabla»]... acordaron de tomar consejo con él mesmo... que en las cárceles estava [Remitente y destinatario], en tal manera a razonar comiençan» (p. 111)[26].

El automatismo que alcanza este resorte se comprueba en el paso de la «fabla» 26 a la 27, donde se suprime la intervención del auctor. El propio título que antecede a la 27 realiza esta función; como el diálogo es inmediato y el auctor no tiene nada que añadir, basta con que titule:

«OIDA LA HABLA DEL DUQUE DE BORGOÑA [Cierre de la acción = diálogo] FUE ROGADO [Causa del «habla» siguiente] A ARCHILES QUE EN NOMBRE DE TODOS RESPONDIESE [Destinatario y remitente], EL CUAL COMIENÇA ASSI»

3. El Auctor personaje. Dos son las obras en que un personaje une a su papel literario la función de transmisor de los hechos hasta el receptor, «Cárcel» y «Grimalte»[27], «esta doble función del Auctor determina una estructura narrativa donde va alternándose el Auctor como narrador (emitiendo lo pasado para un lector) y como personaje (emitiendo para otro personaje en el presente de la acción narrativa). De este modo, pasado y presente se unen por la doble función del Auctor en un tiempo narrativo que une su conjugación al valor acrónico de la alegoría»[28].

El Auctor de la «Cárcel» es una figura más complicada que los que hemos visto hasta aquí. Comprendemos, por su papel de tercero en amores, que se trata de un privilegiado narrador. Formalmente, los títulos de las «hablas»

distinguirán su doble función: «El Auctor», a secas, cuando ejerce funciones narrativas, y «El Auctora...» o «x al Auctor» cuando se realiza sólo como personaje de la ficción que él mismo está presentando.

Las «hablas» «El Auctor» —función narrativa y relatora—, contra lo que parece, no constituyen ejercicios de omnisciencia; el auctor mantiene siempre su verosimilitud, o sea, su visión de personaje que reflexiona. En estos apartados realiza una exposición desde el «presente» a sus receptores —por tanto, a sus lectores— de un hecho que sucedió y del que fue testigo y actante fundamental. Hay que anotar, sin embargo, que, aunque conoce la historia en su totalidad por ser «pasado», la perspectiva de la narración mantiene la visión sincrónica, la que éste tuvo de la misma como personaje. Este artificio narrativo exige, pues, la justificación de cualquier visión o reflexión —a veces equivocada— que pueda atentar contra la verosimilitud del relato: «cuando estava sola veíala pensativa... érale la compañía aborrecible y la soledad agradable». Ese «veíala» refuerza la verdad del narrado-testigo y, sobre todo, justifica la descripción interna que ofrece[29]. Salva, igualmente, la omnisciencia del sabedor de lo que contienen las cartas; nos avisa de que las lee: «Muy dudoso estuve cuando recebí esta carta de Laureola, sobre envialla a Leriano o esperar a levalla yo, y en fin hallé por mejor seso no enbiárgela, por dos inconvenientes que hallé» (p. 128). Incluso la propia Laureola lo reconoce [a Leriano]: «Que puesto que tú solo y el levador de mi carta sepáis que escreví...» (p. 110). Hay que señalar, por fin, que el texto recogido en estas «hablas» está elaborado desde un «presente que recuerda», en un acto comunicativo vivo e íntimo —auctor a oyentes— que lógicamente dejará su marca en el texto: «la cual después de acabada recebí con tanta tristeza de ver las lágrimas con que Leriano me la dava, que pude sentilla mejor que contalla» (p. 100). Ayer → «sentilla», hoy → «contalla». Este perspectivismo —«agora... cuando estava presente»— es determinante incluso en la selección de ciertos temas, «finalmente, por no detenerme en esto que parece cuento de historias viejas» (p. 117).

En sus «hablas» como auctor, integra perfectamente en la narración diálogos breves, de intercambio (no necesariamente diálogos-discursos), tanto en estilo directo —«dixole: «Persio, porque no pague tu vida por la falsedad de tu lengua, déveste desdezir; el cual respondió: «Haz lo que has de hazer...»» (p. 117)—, como en estilo indirecto, donde muestra una especial maestría, ya que es una técnica fundamental en su labor de «rifacimento» y síntesis que tanto prodiga: «al cual *pedí* licencia para la entrada; y respondióme *que* lo haría, pero *que* me convenía...(p. 85).

Como dominador del asunto, «selecciona» lo que va a narrar: «Y porque con el plazer de lo que oía estava desatinado en lo que hablava, no escrivo la dulceza y honestad que hovo en su razonamiento» (p. 109). Esta selección se la autoimpone, a veces, por la cercanía sentimental hacia la acción concreta —

donde no se esconde un ejercicio deliberado de ponderación—: «No quiero dezir lo que Laureola en todo esto sentía porque la pasión no turbe el sentido para acabar lo començado, porque no tengo agora menos nuevo su dolor que cuando estava presente» (p. 118) o «los lloros que por él se hizieron son de tanta lástima que me parece crueldad escrivillos» (p. 176)[30].

Narrador interesado, no puede evitar caer en estados de lirismo, bien sea en el momento actual de la rememoración, como le sucede al relatar la maquinación de Persio: «O Persio, cuánto mejor te estoviera la muerte una vez que merecella tantas!» (p. 121); exclamación que sólo puede efectuarse desde el «después» en que ya se conoce todo el proceso malediciente de Persio. No obstante, estos brotes líricos también se relatan como efectuados realmente tras la acción que los indujo: «dixo «Cataquí el gualardon que recibo de la piedad que tuve»; y porque los que la guardavan estavan junto comigo, no le pude responder. Tanto me lastimó aquella razón que me dixo, que si fuera buscado, por el rastro de mis lágrimas pudieran hallarme» (p. 126).

La latente presencia del receptor —habitual y necesaria como se ha visto—, conlleva la aparición de marcas lingüísticas que delatan la concepción oral que subyace. Frecuentemente al lector se le remite a la memoria del relato —«hablé con Galio, tío de Laureola, como es contado» o «no haviendo sino dos leguas como es dicho hasta Susa» (p. 144)—; en sentido contrario, se garantiza su atención con el recurso a la prolepsis argumentativa: «digo piadosa porque sin duda, segund lo que después mostró, ella recebía estas alteraciones más de piedad...» (p. 98) o «mandóle ir a una villa suya... entretanto que acordava en el caso; lo que luego hizo con alegre coraçón» (p. 121); en esta relación directa, muestra también a sus receptores su deseo de agilizar el relato, «concluyendo, porque me alargo» (p. 145), «y por no detenerme en las prolixidades que en este caso pasaron...»-(p. 148). Finalmente, patentiza sus juicios, sin pudor, cimentando incluso en ellos la causa de determinadas actuaciones como personaje: «el cual, como era maligno de condición y agudo de juicio» (p. 118) o «pero como yo pensava otra cosa» (p. 98).

Estilísticamente las «fablas» del auctor se caracterizan porque son muy ricas en variación: narración, descripción, juicios, diálogos, alegorías...; sin embargo, puede afirmarse que mantienen una estructura básica que se repite desde las más breves y acotativas hasta las más extensas. Puede servir ésta que presentamos (p. 100) como modelo; correlacionamos su construcción con sus funciones:

1- REFLEXIÓN (CIERRE) =. Aunque Leriano... se quisiera más estender... no escribió más largamente.

2- SENTENCIA (GENERALIZACIÓN) = ...cuando las cartas deven alargarse es cuando se cree que hay tal voluntad para leellas...

3- ACCIÓN-ES (CONSECUENCIA) = ...despedido dél, partime para Laureola; y como llegué...

4- ENCUENTRO (DIÁLOGO O CARTA. Introducción sgte. «habla»)= ...antes que le diese la carta díxeles tales razones».

A veces, la «sentencia» consiste en la descripción de la interiorización —asimilación que efectúa el auctor a partir de la «fabla» anterior; entonces el orden pasa a ser: CIERRE (generalmente en participio de pasado u oración temporal) → REFLEXIÓN (Interiorización) → ACCIÓN (Consecuencia) → ENCUENTRO[31].

La estructura narrativa de «Grimalte» resulta, a pesar de ser también básicamente el relato de un tercer-testigo, bastante más compleja que la de la «Cárcel», ya que supone la inclusión de un plano más de relato; por lo demás, es asimismo más artificiosa y descuidada en su construcción. «Comiença un breve tractado compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudo su nombre en Grimalte, la invencion del qual es sobre la Fiometa» (p. 7)[32]. Tras la exposición de este artificio, se efectúa en tercera persona un resumen «sui generis» de «Fiammetta»; todavía bajo este mismo epígrafe, esa voz —la de Flores— pasa a comunicar en primera, como Grimalte: «y la razon que me dixo por amover mi partida es esta» (p. 3); palabras que introducen —desde el presente de escritura real del libro de Flores— dos «fablas» («Gradissa a Grimalte» y «Grim. a Grad.».) que se presentan, por tanto, desde el tiempo de composición. A partir de ahí, las «hablas» ya se suponen en lengua escrita y son noticias que Grimalte envía a su amada Gradissa en tiempo literario: «hos pido que todas las cosas que entre ella y su Pamphilo passara por extenso scritas me las envjeys» (p. 5). El marco de la obra de Flores está pues creado, y con ello garantizada la verdad de la historia; en un primer nivel una dama exige a su amante que subsane el problema de Fiometa, «lo qual si enteramente cumpliys, dende agora me profiero por vuestra» (p. 5). El segundo nivel se inicia en el momento en que Grimalte se realiza como auctor, es decir, desde el instante en que asume su papel de relator de una historia ajena a un receptor interesado (rasgos del auctorsentimental). En la obra este momento se inicia con marca lingüística clara: «Comiença a recontar Grimalte la manera que se parte, y las cosas a el acaecidas en la inquisición o busca de Fiometa» (p. 8), e incluso va precedido de varias «excusatios» con que este auctor ruega la benevolencia de sus receptores e indica su «mediocritas» al pretenderse continuador de Boccaccio, «y ahun mas parecen en esto mis disfavores, pues me mandays que scriva todo quanto entre aquellos amantes passare. Esto hazeys por creçer pena en mi pena, que bien conoceys que la gracia con que Fiometa quexa sus males

careçe de mi persona recontaros aquellos» (p. 7). La asunción de este papel por el personaje, como hemos visto en la «Cárcel», se patentiza en la titulación de las «fablas», ya en p. 18 aparece su voz bajo el epigrafe «El auctor», y reiteradamente (pp. 23, 25, 42, 44) bajo la entrada «Grimalte como auctor»[33].

El relato que efectúa esta auctor, no obstante, no llena todas las páginas de la obra; acaba en p. 62 con el envío del mismo a su destinataria junto a una carta que es presentada «al lector» —¡no a Gradissa!— así: «Y llegado alli donde la senyora Gradissa era [«reynos de Spanya y castellana tierra» (p. 61)], el empacho de mi desastrado caso a su servicio me quito de no pareçer ante ella, mas con miedo este tractado, con la presente letra, le enbie» (p. 61). Claramente el relato personal —que el lector ha ido conociendo puntualmente en estilo directo— dirigido a Gradissa ha acabado y, desde él, Grimalte se ha dirigido a un receptor que no existe en su realidad, sino en la real de Flores. El artificio de historia dentro de la historia, por confusión de niveles, se ha roto, acabando con el, hasta aquí, común estado de verosimilitud por transmisión objetiva. Tras la negativa de Gradissa, Grimalte busca a Pamphilo; lo encuentra (27 años más tarde) viviendo como animal en la parte última de Asia «dentro de una cueva muy honda que con sus hunyas havia cavado» (p. 66). Se decide a vivir con él, sufre apariciones de espiritus y visiones de muerte, pero —en la línea más sentimental— es gozoso por sufrir lo que ella le ha ordenado: «mi desfigurada persona no sabe que es olvidarte (p. 74). El relato de dichas aventuras, efectuado en primera persona por Grimalte, tan pronto va dirigido a su amada, «pues yo, senyora, de ti partido» (p. 65), como a su lectores: «por no dar tanta pena a los leyedores, no quiero contar por extenso sus grandes desaventuras» (p. 71). Y es que la confusión es propia, ya que, aunque las «fablas» sigan encabezándose «Dize Grimalte como auctor» (p. 65) o «Grimalte» (pp. 69 y 70), ya no hay tal: se trata de una relación autobiográfica y la materia atañe sólo a él —confundida ya su doble misión—, y no a unos terceros como sucedía en el relato que efectuó para Gradissa en la primera parte. Por lo demás, la verdad literaria no existe: estas aventuras jamás las contó a Gradissa su Grimalte, sino Flores a sus lectores.

Claramente, Juan de Flores ha mostrado la incompatibilidad del modelo formal sentimental en relatos efectuados con contenido autobiográfico: la figura, esencial por su perspectiva, del auctor no tiene cabida en un relato que no sea ajeno. Este carácter es el que le atribuye precisamente su autoridad. El «Grimalte, pues ofrece una modélica adaptación formal de la «Elegía» al relato sentimental, basada en la intercalación de la figura y voz del auctor, y al propio tiempo muestra incomprensión de esta misma estructura al pretender que la "verdad" se sustente en la ezquizofrenia literaria imposible de un mismo personaje. Su objetividad no es posible y, en sentido contrario, la historia de Grimalte contada por él pasa de relato sentimental a elegía —como sucederá, en la agonía del género, con Isea y Menina.

La función básica de la «Fabla auctoris» sigue siendo la acotación[34], por ello la estructura de las mismas mantiene las funciones de *Cierre* de la «fabla» anterior —como se vio en «Carcel» y «Triunfo», resumida a oraciones temporales: —«Quando Fiometa... huvo cessado de dezir» (p. 44), «Despues que Pamphilo huvo scrito su letra» (p. 23), «Despues que yo de Fiometa partido» (p. 25); y *Presentación* de la siguiente: «cosas iamas hoydas començo a razonar» (p. 23), «algo de lo visto no puedo callar» (p. 31). Sin duda, en relación a la «Cárcel» han aumentado los tiempos narrativos considerablemente: búsqueda de Fiometa, viaje con ella a Florencia (pp. 9-18), visita a Pamphilo (p. 25), encuentro de Pamphilo y Fiometa (pp. 30-32)... Éstos se multiplican en la segunda parte de la obra, muerta Fiometa, donde puede hablarse incluso de translación del gusto sentimental hacia el de aventuras y visiones de ultratumba.

La verdad de la ficción presentada, sustentada, por supuesto, en el testimonio directo del auctor se rubrica con reflexiones continuas, «y lo que en la memoria me quedo de las razones que en su letra contenida me plaze manifestaros» (p. 18); con insistencias en su privilegiada relación, «y despues que assi un poco stuvo en mirarlo suspensa, con tales senyales de grandes mandamientos a mi bien ligeros de conocer y a quien su lazo no sabe ocultos» (p. 31); y, a veces, incluso extremando la credibilidad de la escena, -tomolo por la mano ya su secreta camara retrahidos de los suyos, se apartaron, tomando a mi entre ellos por medianero» (íd.) Su testimonio real, como también vimos en la «Cárcel», no impide que broten expresiones que patentizan la alteración de su estado de ánimo: «yo, por cierto, no menos que ella en su pasión alterado» (p. 44), «como ella me mude, y los oios con lagrimas de dolor torturados» (p. 52); dichas alteraciones[35] atentan contra su oficio de escritor, «pero porque del todo menguado no sea en mis razones, ahun que tengo la memoria muy turbada, y acompanyados los oios de grandres lagrimas por la grande compassion que tengo del dolor que esla senyora passa, me plaze algunas cosas de las por Fiometa dichas ante su muerte dezir» (p. 45)

No faltan tampoco expresiones ponderativas que nobilitan el contenido de lo expuesto «¿quién podria dezir las graciosas maneras que en este recebimiento passaron?» (p 31); sin embargo, en Flores, por su reiteración e insistencia puede pensarse en una auténtica reflexión sobre la dificultad de la «descriptio» literaria, frente al automatismo de la mera crónica «[sigue la cita anterior] las quales, ahun que ei iuyzio las siente, mi mano specificar no sabe, en special porque el caso consiste mas en actos que en palabras» (íd), «las lastimas que de su boca dezia yo no las podria tan piodasas recontar, porque no solamente con la lengua lo dezia mas con las manos se ayudava de manera que a mi no es posible de las scrivir, mas quien de tales congoxas conoçe, razonable cosa es de pensar» (p. 45)[36], «dexadas todas estas cosas para aquella hora que meior en presencia que por scripto pareceran» (p 9).

Una atribución, no desarrollada por el auctor de la «Cárcel», consiste en convertirse en portavoz moral de la obra. El auctor, más allá de desarrollar el proceso de una ficción amorosa, lee ideológicamente; desde un mismo plano puede aleccionar a un personaje de la historia, en forma de apóstrofe «en los muy simples amores te has deleytado; y los muy prosperos, llenos de tanta beldad, como sean a tu discreto mirar enoiosos, te ha plazido rehusarlos y tomar otros que los savios escarneçen» (p 16); y luego, haciendo uso de su «auctoridad», extrapolar una reflexión gnómica —de claras connotaciones morales—: La Fortuna logra que los más simples, con leves trabajos, alcancen grandes cosas; pero en su poquedad no alcanzan a su disfrute (pp 16-17). Desde el tiempo del relato, muerta Fiometa de amor, pero en comunicación acrónica, lanzará su más dogmático apóstrofe nuestro auctor; sus destinatarios están en otro nivel de realidad —«Amo», «Dios», «beldad» y «generosas señoras»— y su mensaje es conclusivo: «Denvos verdadero exemplo los males desta finada» (p 53), «mueran vuestros desseos primero que vuestros honores» (íd) sirva la muerte de la burguesa Fiammetta —Fiometa— para limpiar los «lechos maritales maculados con tal vicio» (íd).

NOTAS:

[1] Ya Wardropper afirmaba que, si se concede que Leriano es San Pedro, el «Auctor is but a pseudo-author invented to give greater objectivity to the love-affair» («Allegory and the role of «El Auctor» in the *Cárcel de Amor*» *Philological Quarterly,* XXXI (1952), pp. 39-44, p. 41).

[2] «Si bien se mira, la práctica totalidad de estas ficciones, se articula estructuradamente como largas epístolas de relación, dirigidas —«de facto»— a un destinatario implícito (con frecuencia aludido nominalmente). Insertas, luego, dentro de este marco autobiográfico y epistolar hallaríamos diferentes tipos de fábulas sentimentales, que a su vez darían acogida en su seno a diversas modalidades de discurso que, no obstante su heterogeneidad, no constituirían propiamente dicho ex-cursus, ni segmentos retóricos desvinculables. En la práctica totalidad de ocasiones, nos las habremos, pues, con textos y creados a partir de textos. Experiencia metaliteraria de importancia y alcance inexorable» (Vicenta Blay, «La conciencia genérica en la ficción sentimental (Planteamiento de una problemática)», *Historias y ficciones: Coloquios sobre literatura del siglo XV*, R. Beltrán, J .L. Canet y J. L. Sirera, eds., València, Universitat de València, 1992, pp. 205-226, p. 222).

[3] (Tras la primera cita de cada obra sentimental, señalaré entre paréntesis cuadrados el apelativo por el que en adelante la nombraré en el texto) Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores*, edic. de Alonso Martín, Aullón de Haro, Celdrán Gomariz y Huerta Calvo, Madrid, El Archipiélago, 1980 [«Proceso»], p. 3.

[4] Juan de Flores, *Triunfo de Amor*, edic. de Antonio Gargano, Pisa, Giardini editori, 1981 [«Triunfo»], p. 73.

[5] Anónimo, *Question de amor de dos enamorados* [al uno era muerta su amiga; el otro sirve sin esperança de galardón, disputan qual de los dos suffre mayor pena...], recogida en *Orígenes de la novela* (pp. 50-120), Tomo II, 1ª Parte («Novelas de los siglos XV y XVI»), edic. de M. Menéndez Pelayo, Madrid, 1931 [«Question»], p. 50 a.

[6] Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, edic. de K. Whinnom, Madrid, 1972 [«Cárcel»], p. 83.

[7] J. Rodriguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, edic. de C. Hernández Alonso, Madrid, Editora Nacional, 1982 («Siervo»), p. 155.

[8] Diego de San Pedro, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda,* edic. de K. Whinnom, Madrid, Castalia, 1973 [«Arnalte»], p, 170.

[9] Somos conscientes de la explotación conceptual que hay en nuestro discurso, realizado desde una perspectiva histórica que desconoce las producciones que tratamos, pero que las siente como antecesoras. Más cercana a la retórica real sería, sin duda, considerar este papel del auctor como «exordio» —«presentatio» + «captatio benevolentiae»— y «conclusio» (o, según la terminología del «ars praedicandi», de «antethema», «thema» y «conclusio»). Visión que incursaría formalmente al relato sentimental en una tradición retórica preexistente —aunque «a fortiori»—, pero que no deja entrever el esfuerzo que realiza el constructor de relatos sentimentales para dejar de ser predicador y asumir, en su máxima extensión, el de narrador (Cfr. para el desarrollo del «ars praedicandi», James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica San Agustín hasta el Renacimiento,* México, F.C.E., 1986, especialmente pp. 275-361. En Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media,* Salamanca, Universidad, 1989, se ofrece un estudio de la *Repetición de amores* desde la perspectiva de dicho «ars medieval», pp. 126-141).

[10] Juan de Segura, *Quexa y aviso de un caballero llamado Luzindaro contra amor y una dama y sus casos, con deleitoso estilo de proceder basta el fin de ambos; sacado del estilo griego en nuestro castellano.* Introducción de Joaquín del Val, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1966 [«Luzindaro»], p. 106.

[11] «La presencia del personaje del Auctor en la ficción sirve para organizar el conjunto del material y su disposición interna» (E. Torrego, .Convención retórica y ficción narrativa en la *Cárcel de amor*» NRFH, XXXII (1983), pp. 330-339, p. 330.

[12] P. N. Dunn, «Narrator as character in the *Cárcel de amor*», *Modern Languages Notes,* 94 (1979), pp. 187-199, p.189.

[13] Anotando este pasaje, K. Whinnom afirma que «es posible que San Pedro hubiese pensado una verdadera novela epistolar, narrada exclusivamente mediante cartas» («Arnalte», p. 88, nota 7). Sin embargo, por la manera como el auctor recibe la noticia de la historia —confesión oral—, y por ese «desta causa la obra del pensamiento dexé», parece adecuado pensar que San Pedro pretende una obra sin reflexiones personales (que sí incluiría en la «Cárcel»), una escritura deliberadamente objetiva.

[14] A. Rey, «La primera persona narrativa en Diego de San Pedro», *B.H.S.,* LVIII (1981), pp. 95-102, p. 96. Es evidente, pues, la elección mecanicista que efectúa San Pedro. De alguna forma pudiera inscribirse entre los relatos que adoptan el punto de vista «con», «muy en la línea del mejor uso del procedimiento en el relato literario contemporáneo. En todos ellos se trata siempre de que tanto «x» como «y» (autor del texto y narrador de la historia) desaparecen en la «visión» del relato para presentárnoslo desde el punto de uno de los personajes; por lo general del protagonista» (F. Pejanaute, «El punto de vista en la novela latina», *A.O.*, XXVI (1975), *Homenaje a Carlos Clavería,* pp 231-260, p. 259.

[15] El arraigo del debate lleva a que algunas obras lo incorporen como materia esencial, caso de la *Historia de Grisel y Mirabella,* donde encontramos un auténtico juicio para dilucidar quién es más culpable de amor ilícito, si ella que se deja o él que conquista sin miramientos de honra. *Veneris Tribunal* plantea como fin disputar cuál es mayor gozo, si el que se percibe mirando a la amada, o si, por contra, el que sobreviene imaginándola.

[16] Varias veces más realiza esta concesión a la continuación extraliteraria. El lector puede debatir sobre quién ganó realmente unas justas (p. 108 b), o sobre la identidad de los personajes, acerca de los cuales encontrará pistas e invitación para su desenmascaramiento (p. 50 a 109 a). Simultáneamente, en la propia obra encontramos auténticas crónicas de sociedad —con todo lujo de detalles— que reflejan las actividades palaciegas de la nobleza del virreinato: torneos, representaciones, carteles, égloga, juegos de cañas, saraos con sus galanteos, cacerías, auténticos desfiles de moda, disputas... «Un elemento innovador en «Questión»... consiste en una estructura de refinados y autoconscientes juegos de la voz narrativa» (R.

Rohland de Langbehn, «El papel del lector en *Question de amor* (1513)», *B.H.S.*, LXIX (1992), pp. 335-346, p. 335).

[17] Raramente se acude a la Historia para respaldar la verdad del caso que se presenta, como es moneda frecuente en los romances caballerescos. Quizá el único caso se encuentra en *Tratado notable de amor*, de Juan de Cardona (citamos por la edic. de J. Fernández Giménez, Madrid, Ediciones Alcalá, 1982), cuyo auctor enmarca la ficción en un tiempo preciso y en una situación perfectamente aislable históricamente —«A todos es muy manifiesto la cruda guerra que Sulemán, sultán otomano, rrey de los turcos, ha fecho y haze a los christianos» (p. 71)—. La forma omnisciente, de auténtico cronista, resulta fría para un relato anecdótico (el de Ysiana y Cristerno); sin embargo es necesaria, ya que esa misma voz recuerda, en una ingente cantidad de páginas, las campañas del Emperador Carlos. No faltan giros que denotan labor de historiador: «y estubo así asta ora tercia, en el qual tiempo, testifica Maricinda que le fue rrecebido por Macías» (p. 168).

[18] Citaremos por la edic. de E. Michael I Gerli *(TRISTE DELEYTACION: an anonymous fifteenth century Castilian romance)*, Georgetown University, 1982; la cita es de la p. 1.

[19] Sin embargo, guiado por la autoimposición de la anonimia —«el que la presente obra compuso... dejando su nombre encubierto» (p 50 b)—, el auctor de la «Question» permanece fiel a su relato en tercera, aunque no esconda del todo su individualidad. Lo oiremos hablar de sí nombrándose con el apelativo —«bien es verdad que el auctor por mejor seruar el estilo de su invención» (p 50 a)—, o simplemente escondiéndose tras la impersonalidad —«e ha de saber el lector que aunque en lo que hasta aqui se ha escripto algo se haya compuesto ó fengido, como al principio deximos, que en lo que agora se escrvira» (p. 109 a).

[20] «Luzindaro» es la respuesta del amigo Ho. Qrz. al Enamorado, tras la petición de éste para que «sobre todo vuestro auiso me embiá» («Proceso», p. 59).

[21] Ludovico Scrivá, *Veneris Tribunal*, edic. de R. Rohland de Langbehn, Exeter, Short Run Press, 1983 [«Veneris»].

[22] En realidad, el sueño constituye la materia de la disputa que se anuncia en el título. La obra finaliza con el fin de dicha visión y el recuerdo de que lo relatado lo fue porque se despertó «con incomparable deseo de escreuir las tan nueuas nouedades en sueño aparescidas» (p. 61); se olvida el autor de hacer cualquier referencia al marco inicial en que se situó dicha ensoñación. En cambio, en el «Siervo», el sueño que es la historia de los leales amadores Ardanlier y Liessa conoce perfecta vida como «exemplum» de la Segunda vía —tiempo en que amó y fue desamado—; acabado el mismo, mal llamado «quiste», la tercera persona del relato objetivo vuelve a dejar paso a la primera con que el auctor refiere sus «passados tristes», completando su obra con la exposición de la última vía.

[23] J. L. Varela no la lista entre las ficciones sentimentales («Revisión de la novela sentimental», *RFE* XLVIII (1965), pp. 351-382, p. 353). P. E. Grieve no sabe cómo clasificarla: «is unlike any other work... no single genre, perhaps it is a literary exercise meant to delight the reader os listener by its variety of styles and levesls of diction» («Juan de Flores'Other work: Technique and genre of *Triumpho de Amor*», *J.H.P.*, V (1980), pp. 25-40, p. 37). Tanto su disposición de testimonio, en primera persona, que garantiza la verdad de los hechos, como las funciones del auctor y, sobre todo, su realización formal —particularmente de las «fablas» del auctor, casi idénticas en su conformación a las que veremos en «Cárcel» y «Grimalte» acercan el «Triunfo» a las ficciones sentimentales: «Los padecimientos concretos de los enamorados constituyen un «exemplum» que funciona como alimento de la argumentación, que, en realidad, está dirigida por su desarrollo y su forma hacia otra dirección. En tal sentido, es posible agrupar en buena ley piezas tan dispares como el *Triunfo de Amor y Grisel Mirabella*, mientras que la adecuación del género a otras necesidades puede decantar el interés no tanto por el 'caso' como por el padecimiento ejemplar» (P. M. Cátedra, o.c. p. 158). Por otra parte, así parece que debió ser sentido por los lectores contemporáneos —sentimiento de cercanía genérica—; lo demuestra el hecho de que circulara unida a otras manifestaciones consideradas dentro de este tipo de ficciones: El Códice 5.3.20 de la Bibl. Colombina recoge, junto al «Triunfo», fragmentos de «Grisel» y el *Tratado de amor(es)* —*edit.* por M. C. Parrilla en *Crotalón*, II (1985), pp. 473-486—. En un códice adquirido por la B.N. en 1976 —descrito por Manuel Sánchez Mariana, «Manuscritos ingresados en la

B.N. durante el año 1976—, RABM, 80 (1977), pp. 387-413— se reúne con «Arnalte y *La coronactón de la Sra. Gracisla.*

[24] Este trasvase lo estudia A. Gargano en el cap. 6 («Struttura e funzione ideologica», pp. 49-64) de su Introducción, ed. cit.

[25] Al propio J. de Flores, en el «Triunfo», se le cuela. Tras titular un epígrafe «Respuesta del Dios de Amor a los muertos» (p. 153), por primera vez no transcribe lo que en verdad dijo Amor, sino una elaboración-resumen desde el punto del auctor «... y luego el Dios de Amor remitió a los bivos el consejo de aquello y lo que les paresciese pornía él en obra» (p. 154).

[26] Esta misma disposición puede también observarse en las «hablas» 4, 8, 10, 21, 25, 28, 31, 33, 34 y 53.

[27] Citaremos por J. de Flores, *Grimalte y Gradissa,* edic. de Pamela Waley, London, Tamesis Books Limited, 1971 [«Grimalte»].

[28] A. Prieto, *Morfología de la novela,* Barcelona, Planeta, 1975, p. 297. «But once again I think we have to see the book from a different perspective, a non realist one which permits El Auctor to be seen as everything his name suggerts. He is the narrator, of course, but he is also an actor, and one moreover, who creates his own role. He is the only one, in fact, among all these love-bound, honor-bound, obedient or fearful characters, who is free to create his own role. In that sense, of course, he is the real author's surrogate, and in that sense he invites us to considerer the activity of the writer [Diego de San Pedro]» (P. N. Dunn, art. cit., p. 197-89).

[29] His duty is to report exactly what he sees, and to interpret his observations in terms of the sentiments» (W. Wardropper, art. cit., p. 40).

[30] J. L. Varela, al comprobar (lo que él llama) la «desgana narrativa» generalizada del auctor de la sentimental —aposiopesis—, acerca su papel al del autor teatral, que limita al mínimo sus indicaciones acotativas (art. cit., p. 373).

[31] Se puede comprobar este diseño en la «Fabla» que ocupa las pp. 97-98: CIERRE («Cuando acabó Laureola su fabla...) → REFLEXIÓN (...vi, aunque fue corta en razón, que fue larga en enojo...) → (...bolví ...aguardé tiempo... partíme para Leriano...) → ENCUENTRO (...escriviólas razones de la cual eran tales»).

[32] Aun cuando Flores no nombra a su receptor, no es difícil —y es necesario— averiguar que son las mismas «innamorate donne» que escoge Boccaccio en su *Elegia di Madonna Fiammetta.* Y ello por dos reflexiones, primero por la insistencia del auctor en señalarlo: «tomo [Boccaccio] por remedio manifestar sus males a las damas enamoradas porque, en ello tomando exemplo, contra la maldad de los hombres se apercebyesen» (p. 3) y «ella quexa sus danyos a las enamoradas duenyas» (p. 5); y segundo, porque Gradissa se reconoce lectora de la obra y causante de la continuación de la misma, al pretender que Grimalte consiga que Pamphilo repare el daño que hizo: «...pareçqua que alguna huvo que con piedad toco sus oreias, la qual quiero ser yo» (p. 5), palabras que recogen la petición reiterada de piedad de la heroína boccacciona: «mi piace, o nobili donne, ne'cuori delle quali amore piu che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose» (G. Boccaccio, *Elegia di mandonna Fiametta,* edic. de Francesco Erbani, Milano, Garzanti Editori, 1988, p. 3).

[33] Lógicamente existen «hablas» en que actúa como personaje solamente y en las que se nombra como Grimalte —«Dize Grimalte... a Fiomet» (p. 48)—. Frente al caso de la «Cárcel», también es necesario señalar que existen otras tituladas «Grimalte» (p. 30 y 51) en que presenta materia propia tanto de auctor como de personaje.

[34] Compruébese la aparición de esta sola función en las brevísimas que aparecen en las páginas 42 —donde se limita a presentar la siguiente «fabla», tras ligera descripción del rostro de Fiometa— y 57 —mera presentación del «Cartel de desafio» que es la siguiente «habla».

[35] Cuya expresión más desgarrada la encontramos tras la muerte de Fiometa —no se olvide que ésta significa también el fracaso de Grimalte como amante de Gradissa, quien aplazó su aceptación al logro por parte de aquél de la reconciliación de Pamphilo y Fiometa—, cuando sus propias manos «travavan de mis cabellos, de cuyo muy gran strago los senyales se muestran en el suelo» y las uñas «encendidas en la hambre de mis carnes, rabiosamente feriendo se muestravan cuchillos, de cuyas llagas y miserable iusticia la biva sanre corriendo banyaron mis vestiduras» (p. 54).

[36] En casos como éste la aposiopesis otorga valor comunicativo al silencio que se autoimpone el auctor. La invitación al pensamiento exige del «silencio admirativo» del narrador que «sabe que los sentimientos hondos y sinceros muchas veces carecen de palabras» (Alan S. Trueblood, «El silencio en el «Quijote»», *NRFH*, XII, pp. 160-180, p. 165).