

Espacio y alienación en *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores

Rina Walthaus
Rijksuniversiteit Groningen

Uno de los géneros narrativos más interesantes que nos ofrece el siglo XV es el de la novela sentimental¹, género calificado a veces de arcaizante y escapista², pero que, no obstante, no deja de presentar claros síntomas de la naciente época moderna. El siglo XV es un período de grandes cambios e innovaciones que se enfrentan con otras no menos fuertes tendencias tradicionalistas y medievalizantes y la interacción de lo tradicional y lo nuevo no deja de reflejarse en la obra literaria. En un artículo reciente, Deyermond (1995) subraya la «extraordinaria capacidad de innovación narrativa que se revela en la época de los Reyes Católicos», época en que florece la ficción sentimental. Por una parte estas obras, lo mismo que la floreciente poesía cancioneril cortesana, manifiestan un renacimiento del amor cortés y de los ideales caballerescos, fenómeno que Boase (1978) explica como una reacción arcaizante a la crisis social que experimenta la élite aristocrática en aquel período:

the court poetry of late medieval Spain was deliberately archaic and must therefore be seen within the perspective of the troubadour tradition. One could speak of a troubadour revival, associated with a general revival of courtly and chivalric idealism which spread from Aragon to Castile under the Trastámaran dynasty (1369-1516). [...] the troubadour revival in late medieval

¹ No entraré aquí en la problemática terminológica y sigo usando el término de 'novela sentimental' por ser un término ampliamente usado y aceptado. Sobre la cuestión de la terminología y la problemática genérica de este tipo de relatos véase Blay (1992).

² Cf., por ejemplo, Hernández Alonso (1987: 13): «novelas de evasión, idealistas, con todos los elementos convenientes a este tipo de narración». Véase también la nota 3.

Spain was a conservative reaction to social crisis by those who belonged, or were affiliated, to a powerful, expanding and belligerent aristocracy ... (2, 7).

6

Por otra parte, una nueva percepción del hombre y de la sociedad va imponiéndose. Mientras durante largo tiempo el ser humano fue visto, primordialmente, como parte de una colectividad, el individuo viene perfilándose paulatinamente; el colectivismo medieval se agrieta para dejar paso definitivamente a una mentalidad individualista que —es una perogrullada repetirlo— constituye una de las principales características del Humanismo y el Renacimiento del siglo XVI. En la novela sentimental del siglo XV se observa el cambio de enfoque: el interés está en el hombre no sólo como individuo actante en una serie de aventuras caballerescas y amorosas, sino como individuo que las experimenta sentimentalmente, un yo que las sufre y las vive dentro. En este tipo de narraciones generalmente breves, la acción exterior, la aventura, suele relegarse a un segundo plano y la atención se centra, fundamentalmente, en la acción interior, en la expresión sentimental de los protagonistas. El yo está en el centro y se expresa a menudo desde su propia perspectiva, por medio de cartas o largos parlamentos en estilo directo. En *Grimalte y Gradissa*, por ejemplo, la historia es narrada por un yo narrador (Grimalte), que es protagonista en la historia primaria (Grimalte-Gradissa) y yo testigo/intermediario en la historia enmarcada (Fiometa-Pánfilo). Pero este narrador cede la palabra a menudo a los demás personajes, cuyas cartas y parlamentos en primera persona presentan al lector las experiencias sentidas y expresadas desde la perspectiva de ellos mismos y no a través de la subjetividad del narrador; el enfoque cambia para poner el yo en el centro de la atención. Mientras el amor cortés como tal ya puede ser considerado como «cuna y molde de muchas de nuestras actuales actitudes frente al sentimiento» (Morales 1992: 31), el énfasis en la acción interior y el ahondamiento en el estado anímico del personaje, tan característicos de estas novelas, resultan —por muy arcaizantes que sean a veces sus códigos de expresión— un paso más hacia la experiencia vital individualista propia de los tiempos modernos. Otro aspecto en que estas obras se alejan de la tradición literaria para aproximarse hacia lo moderno es que suelen narrar unas historias marcadas no por el triunfo, sino por el fracaso. Frente al héroe de los libros de caballerías —cuyas huellas e influencias no dejan de percatarse en la novela sentimental— el protagonista de ésta, enfrentándose con las aventuras y adversidades que se le ofrecen, fracasa; sus intentos quedan frustrados, lo que nunca le sucedería al héroe de los libros de caballerías tradicionales. La novela sentimental suele ser la novela

del fracaso, de la frustración, la novela del héroe incapaz. Originadas en los umbrales de la época moderna, estas narraciones muestran así unas fuertes deudas con la tradición (el amor cortés, el espíritu caballeresco, etc.) a la vez que ciertos indicios de la nueva sensibilidad y mentalidad de la época posterior.

Enfocadas, según hemos visto, en la introspección (en una 'psicología' elemental *avant la lettre*, expresada, huelga decirlo, según los moldes y códigos tradicionales de su propia época tardomedieval) no es sorprendente que las referencias a un ambiente exterior y concreto sean escasas o mínimas. La poca atención dedicada al espacio donde se desarrolla la acción narrada ha sido subrayada por varios críticos. Canet Vallés (1992: 233) observa que en estos relatos sentimentales poco o nada importa la definición espacial o temporal y añade en una nota: «En el caso de que aparezca alguna definición espacial o temporal es debida a las necesidades narrativas: naturaleza descrita según el estado anímico del personaje, lugares y tiempos como instrumentos narrativos para dar verosimilitud al relato, etc.» La narrativa implica siempre un espacio y un tiempo, incluso cuando éstos apenas se mencionen o se describan directamente; la dimensión espaciotemporal está presente, porque no es posible excluirla. Así, por ejemplo, las distintas manifestaciones cortesanas que Blay Manzanera (1993) señala como inscritas en la ficción sentimental, crean un determinado espacio cultural y social bien definido en el tiempo³. Además, el mecanismo humano de estructurar e interpretar la realidad circundante se basa en categorías y oposiciones espaciales (como horizontal/vertical, cerrado/abierto, limitado/ilimitado, dentro/fuera, cerca/lejos, central/periférico, etc.), las cuales suelen impregnarse de connotaciones ideológicas. En las palabras de Lotman (1975: 101), «one of the universal peculiarities of human culture, possibly connected with the anthropological features of human consciousness, is the fact that the world-view invariably acquires features of spatial characteristics. The very structure of a world order is invariably conceived on the basis of some spatial structure which organizes all its other levels».

En la literatura de la Edad Media el espacio, además de formar el marco necesario donde se sitúan los personajes y sucesos, es primordialmente metafórico, simbólico

³ Cito parte de la conclusión de este estudio, porque corrobora mi punto de partida para el presente trabajo: «Los críticos se han empeñado en considerar estas obras como un tipo de literatura de evasión e idealista, a espaldas de toda referencia posible a la realidad social. Lejos de este carácter evasivo de nuestra literatura, observamos, en el mundo social recreado en nuestras ficciones, auténticos retazos de la vida y costumbres sociales de la España de los Trastámara en período prehumanista» (Blay Manzanera, 1993, 340).

o mítico, como corresponde a una cosmovisión cristiano-medieval que interpreta el universo como un libro de signos, donde el misterio de la creación se halla tejido en una red de conexiones simbólicas. La organización espacial fundamental de una obra como la *Divina comedia*, por ejemplo, es claro síntoma de una cosmovisión sagrada cuyo principal parámetro organizador es el de la verticalidad (cielo/infierno). En otras obras el eje horizontal (libros de viajes y aventuras caballerescas) o la oposición 'fuera/dentro' (*Roman de la Rose*) marca unas trayectorias míticas del ciclo vital (la vía de perfección espiritual, el paso joven/adulto, la iniciación, etc.). El espacio puede reflejar o anticipar, como signo icónico, la situación del personaje o puede ser interpretado por éste en términos de su específico estado anímico. En la novela sentimental la alegoría, la carta y el sueño o la visión son recursos predilectos para exteriorizar lo interior. Pero la dimensión espacial, por muy poco explícita que sea, puede ser otro indicio de la introspección. Es desde este punto de vista que estudiaré la espacialización en *Grimalte y Gradissa*.

La composición de esta novela probablemente es anterior a la fecha de 1480-1485 propuesta por Matulka (1974: 456-458); la obra salió de la imprenta hacia 1495⁴. Aunque la obra no alcanzó la enorme fama editorial que vio *Grisel y Mirabella* del mismo autor⁵, su mérito literario no deja lugar a dudas. Según Matulka (1974: 327), «Artistically his lyric novel, *Grimalte y Gradissa*, is superior to his *Grisel y Mirabella*.» Grieve (1987: 75) califica la obra en estos términos: «*Grimalte y Gradissa*, Juan de Flores' ambitious, highly unusual and artistically-successful work» y Waley (1971: xxi) comenta «*Grimalte* represents an advance in technical accomplishment and suggests greater experience in constructing and writing a novel than is shown in *Grisel*, and it thus seems likely that it was written later.» Las principales fuentes de inspiración para Juan de Flores al escribir su *Grimalte y Gradissa* fueron la *Elegia di Madonna Fiammetta*, escrita por Boccaccio hacia 1340-1345, de la cual *Grimalte y Gradissa* forma una continuación⁶ («la invención

⁴ La edición impresa que se conserva de *Grimalte y Gradissa* carece de fecha y lugar de impresión. A base de las características tipográficas se supone que fue impresa en Lérida, hacia 1495, por Henrique Botel. Parrilla García (1988) revisa las conjeturas acerca de la fecha de composición.

⁵ Para las muchas ediciones y traducciones de *Grisel y Mirabella* véase Matulka 1974.

⁶ En la obra de Boccaccio el intento de suicidio de Fiammetta es desbaratado por sus sirvientes y la dama continúa su vida en dolor. Escribe su historia trágica para avisar a las mujeres contra la maldad de los hombres. *Grimalte y Gradissa* presenta la trayectoria final de la desdichada Fiammetta, que abandona su casa y familia para ir en busca del ingrato Pánfilo y, rechazada definitivamente por él, se suicida. El relato que Fiammetta dejó en la *Elegia* es aviso para *Gradissa* y motivo de la *quête* que ésta impone a *Grimalte* mandándole que trate de reconciliar a los dos amantes.

del qual es sobre la Fiometa», 1)⁷, y la *Historia de duobus amantibus Eurialo et Lucretia*, obra compuesta en 1444 por Eneas Silvio Piccolomini, cuyo modelo es, también, la *Fiammetta* de Boccaccio. Como observa Matulka (1974: 244-245), en la obra de Piccolomini Juan de Flores podría encontrar un prototipo de una heroína trágica quien, abandonada por su amante, muere de dolor. Pero también otro modelo bien pudiera haberle inspirado a nuestro autor para el suicidio de Fiometa: varios elementos en este episodio recuerdan la muerte de la gran heroína clásica que se suicidó al verse abandonada por Eneas: la Dido de Virgilio y Ovidio⁸. Cabe mencionar las muy leídas *Heroidas* de Ovidio, que recoge las lamentaciones en primera persona de una serie de heroínas clásicas a causa de la pérdida de su amante⁹. El nombre del protagonista masculino, Grimalte, tampoco carece de reminiscencias literarias y parece remitir al poeta provenzal y amante desdichado «Luco ou Lucas de Grymaud, natif de Grymauld en Provence» (Matulka, 1974: 253-4). Matulka ha señalado varias otras influencias y huellas literarias en la obra, lo que no sorprende en absoluto, porque el escritor medieval no aspira a la originalidad, sino que es *continuator*, siguiendo tradiciones y modelos literarios precedentes y coetáneos. No obstante, se observa en *Grimalte* y *Gradissa* un modo bastante original de mezclar una realidad vivida con otra ficticia. El autor se identifica explícitamente con su personaje («compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte») y, a nivel de la realidad novelesca, una obra literaria muy de moda entre los lectores del siglo XV (la *Fiammetta*) es fundida conscientemente con la ‘realidad’ de la propia novela: la ‘realidad’ (ficticia) vivida por Grimalte y Gradissa se funde con la ficción literaria leída por ellos en esa «famosa scriptura» de Boccaccio. Gradissa resulta lectora atenta de la *Fiammetta* identificándose

⁷ Los números de página remiten a la edición de Parrilla García (1988); sigo la ortografía de esta edición.

⁸ La rabia de Fiometa evoca la de Dido cuando Eneas, sordo a las quejas de su amada, la abandona (*Eneida*, IV, vv. 300-475). Las palabras de Fiometa, «Y quien por ti ha perdido lo más, ponga en olvido lo menos» (99) hacen pensar en *Heroidas*, VII, vv. 7-8, «Sed merita et famam corpusque animumque pudicum/ Cum male perdidierim, perdere verba leve est.» En la misma carta latina Dido se dirige al esposo deshonrado: «...violat Sychaecu/ Ad quem, me miscram, plena pudoris eo» (vv. 97-98), igual que Fiometa —antes poco preocupada por su marido— invoca al suyo: «¡O no conocido marido! Ven, pues, y rescibe vengança de tus injurias, recobra los tus honores» (117). La alusión al «cisne que llora su muerte» (132) en la lamentación de Grimalte recuerda la famosa imagen usada por Dido en *Heroidas*, VII, vv. 3-4.

⁹ Las *Heroidas* fueron traducidas al castellano por Juan Rodríguez del Padrón, autor de la primera ficción sentimental en castellano (*Siervo libre de amor*, hacia 1440).

enteramente con la experiencia trágica de esta heroína napolitana. Weissberger (1983: 68-69) subraya la originalidad de Flores con respecto a esto:

The heroine of *Grimalte* is thus characterized first and foremost as an exceedingly empathetic reader of sentimental fiction; [...] It is not the courtly code but Gradissa's own impassioned reading of romance that conditions her behavior towards her lover [...] In the character of Gradissa, Flores presents a clear case —the earliest in Spanish literature— of *incitación* by means of the written word, to borrow Américo Castro's famous term for the effects of reading *libros de caballerías* on Alonso Quijano.

Si bien la continuación de la historia boccacesca de Fiammetta y Pánfilo ocupa con mucho la mayor parte del texto de *Grimalte y Gradissa*, constituye, a nivel de la estructura narrativa, una narración secundaria (B), encajada en el marco de otra historia de amor frustrado, la de Grimalte y Gradissa (A). Es a nivel de esta narración primaria (A) que el yo-narrador-protagonista de la obra —Grimalte— recibe por parte de su *belle dame sans merci* —Gradissa— el mandato de tratar de restaurar la relación amorosa de Fiometa y Pánfilo, rota por éste. El encargo impuesto por Gradissa a Grimalte (partir en busca de la pareja y reconciliar a los amantes) puede considerarse como una *quête* que a Grimalte podrá traerle la recompensa tan deseada: el amor de su dama. El amante, no obstante, lo interpreta como un «destierro»; no cree en su éxito, pero obedece. El destino de los protagonistas de la historia primaria A se une desde entonces con el de los personajes boccacescos de la historia B, en una constelación que se caracteriza por el equilibrio y el contraste. Un hombre y una mujer —Grimalte (nivel A) y Fiometa (nivel B)— presos de la pasión amorosa; y frente a ellos, una mujer y un hombre —Gradissa (nivel A) y Pánfilo (nivel B)— que rechazan estos amores dejándose guiar por la razón. El enlace de estas dos historias amorosas no se limita a ser puramente estructural (narración enmarcada), sino que se establece una clara identificación de los personajes de nivel A con los de nivel B. Grimalte se identifica con Fiometa, como amante ardiente y porque su propia felicidad depende de su éxito al ayudar a ésta. Al final, fracasados sus intentos y muerta Fiometa, se identifica con Pánfilo en su vida de pena y desesperación. Gradissa, a pesar de su rechazo del amor, no se identifica con Pánfilo, cuya conducta condena como maldad propia de los hombres; se pone del lado de Fiometa intentando restaurar los amores de ésta y usando su caso como espejo («Así que ella me será un espejo de doctrina con que vea lo que con vos a mí conviene fazer», 9).

La *quête* impuesta por Gradissa a Grimalte provoca un cambio de espacio: el espacio inicial, estático (la corte donde viven los dos) deja paso a un espacio itinerante: Grimalte tiene que partir de su ambiente familiar para viajar «a los estraños reinos a conqueriros» (15). Tal movimiento implica, además, el paso del tiempo. Los personajes aluden a veces directamente al transcurso del tiempo¹⁰, pero son sobre todo las indicaciones espaciales las que lo implican: largos viajes, pasando por muchas tierras, ciudades y despoblados inhóspitos. En la forma reducida de resumen se presentan grandes distancias y dimensiones espaciotemporales. La íntima relación que un espacio y tiempo es consabida desde el estudio de Bakhtine (1978) sobre el tema, quien introdujo el término *cronotopos* para indicar el inseparable enlace espaciotemporal¹¹. En *Grimalte y Gradissa* la serie temporal resulta irreversible. El tiempo corre y deja sus marcas. Al final de la novela, confirmado ya el fracaso de la *quête* de Grimalte, éste se halla envejecido. En Pánfilo se ha efectuado una transformación espiritual: queda arrepentido de su conducta cruel para con Fiometa y purificado por el dolor. Fiometa misma se ha suicidado y sufre las penas eternas del infierno. Escarmentada, Gradissa ha renunciado definitivamente al amor. Para el narrador Grimalte, amante cortés despedido y frustrado, no queda esperanza ni solución alguna. En esta novela no hay temporalidad mítica o cíclica (el «tiempo de la aventura» de Bakhtine); el tiempo es individual y resulta irreversible para los personajes, marcados por sus experiencias dolorosas. Tampoco hay futuro ni hay escape. El espacio marca una trayectoria semejante: no es cíclico, no es el de la renovación o el de un ‘eterno retorno’; es un espacio itinerante que, partiendo de un

¹⁰ Por ejemplo: «me traxeron grandes tiempos burlado ...» (21); «Y mirad cuánto afanado de largo tiempo me veo» (30); «por grand espacio la señora Fiometa y yo pasamos en tales hablas este día y otros muchos platicando en este caso, ...» (46); «por la larg(u)eza del tiempo que no te vi ...: (52); «porque veyente y siete años passaron en tal viaje [...] anduve muchos días perdido ...» (162-163); «passamos todo esse día. Y venida la noche ...» (174); «Y yo así amedrosado yo gran parte del día suspenso estuve comtemplando [...] Y passados algunos días, [...] Y como a cabo de días, la hambre me aquexó a mantenimiento ...» (179). Tales referencias temporales desmienten la calificación de «timeless land» que Matulka (1974: xi) aplica a *Grimalte y Gradissa*.

¹¹ «Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par ‘temps-espace’: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée par la littérature. [...] Dans le *chronotope* de l’art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l’art, tandis que l’espace s’intensifie, s’engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l’Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l’espace, celui-ci est perçu et mesuré d’après le temps» (Bakhtine 1978: 237). Carmona Fernández (1982) aplica la teoría del cronotopo a la narrativa románica de finales de la Edad Media.

mundo familiar, delimitado pero abierto, desemboca, finalmente, en un lejano desierto, inmenso pero cerrado, sin dejar ninguna salida. Aunque son breves las menciones o descripciones del ambiente, cabe observar, por una parte, unos espacios más o menos concretos y familiares, que ofrecen ciertos detalles que los identifican en un *hic et nunc*, y, por otra parte, unos espacios abstractos y vagos, cuyas principales características son la lejanía y la hostilidad agreste. La *quête* implica para el protagonista la partida de su ambiente conocido y familiar: la corte donde vive su dama y donde él tiene su razón de ser como amante cortés, adorándola (desde cerca) y sufriendo. Es éste un espacio de vida social y civilizada, que, aunque no muy detalladamente descrito, tiene sus rasgos identificables para el lector de la época, determinados en el tiempo y el espacio. Resulta ser una corte castellana¹², donde la *Elegia di Madonna Fiammetta* ha cobrado fama literaria; donde sigue vigente el antiguo código del amor cortés, pero también se conoce una concepción más realista y cínica del amor como cosa mudable, y donde rigen ciertas normas sociales como la del honor de la dama. Incluso se observan síntomas de un incipiente espíritu burgués y mercantil, propio de una economía monetaria tal como se desarrolla en la época del autor: en varios momentos se valoran los esfuerzos en términos económicos¹³. Este *setting* cortesano que ofrece el principio de la novela —entorno social reconocible para los lectores a quienes se dirige el autor— resulta abierto a Grimalte: la partida de éste —aunque dolorido por tal ‘destierro’— es sin obstáculo. Para Gradissa, en cambio, este ambiente cortesano familiar es un espacio cerrado por las barreras sociales impuestas a la mujer no menos conocidas a los lectores del siglo XV¹⁴.

La búsqueda solitaria de Grimalte le conduce a un mundo desconocido de ciudades y lugares despoblados e inhóspitos:

¹² Así revela el narrador, cuando regresa a Gradissa: «... me vuelvo a los reinos d(e) España y castellana tierra donde yo natural era» (150).

¹³ Cf. Gradissa: «Y pues ya vedes que en tomar este trabajo es el precio con que me avéis de comprar, y quanto más la paga se tardare tanto más será detener vuestros deseos» (10); Grimalte: «pagarme con tal destierro [...] segunt el precio que ya me costaes; y aún no soys mía» (13); Fiometa: «Para el pago de lo qual [...] yo vos ofrezco ...» (38); Fiometa: «aquella <deuda> a que eres obligado de ir a buscar a mí, me plaze por ti pagarla» (48).

¹⁴ Cf. Gradissa: «Y cierto, a ello la voluntad me manda que yo vaya en persona adondequiera que ella esté; mas el fazerlo, sin duda la vergüença me lo esturba y defiende. [...] bien quisiera ser yo aquella tercera, si el freno de vergüença no me templara» (7-8). Al final, tanto Pánfilo y Grimalte como Fiometa misma aluden ampliamente a las barreras que la sociedad impone a la mujer y a las consecuencias de la deshonra. El tema del honor está muy presente en *Grimalte y Gradissa*.

Cercadas casi por mí todas las mayores partes del mundo y muchas ciudades, y allí do más el desseo me certificava, fin a mi camino infinitas bezes busqué. [...] propuse de apartarme de lo poblado, y por los montes y desabitadas silvas fazer las diligencias a la busca convenientes, siguiendo aquella vida de los salvages. Y en una espesa montaña donde diversos caminos se ayuntavan, allí casi como salteador estava ... (21).

El espacio adonde le lleva el viaje es inmenso y ubicuo e incluso se percibe como laberíntico, cuando vuelve varias veces al mismo lugar: «y presumo apenas alguna parte aver en el mundo que por buscar se me quede. Y las más provincias no sólo una veç he buscado, mas tantas que ya su número pierdo» (30). Es en la desolación donde Grimalte se encuentra con Fiometa, quien viaja allí no menos perdida que él. La unión de los dos significa un cambio positivo en la historia: la esperanza de una solución para ambos. La perspectiva positiva salva a los personajes por algún tiempo de su alienación mental y este cambio de perspectiva se concretiza en su vuelta al mundo civilizado y social: llegan a Florencia, donde vive Pánfilo. Vuelven a ser conscientes de la realidad social y conforman su conducta a lo que exigen las normas sociales. Se alojan en una «devota casa de frailes» y fingen «en romería ser la causa de nuestra venida» (46). Una vez en el castillo donde vive Pánfilo con su padre, Grimalte incluso es capaz de la observación distanciada y crítica:

fueme a los palacios de micer Polidán, padre de Pánfilo, el qual asentado a su ma<g>nífica tabla estava quando llegué. <Y> por ver las cirimonias de su cavalleroso servicio, mirando las diferencias a las de nuestra España, en algunas cosas reutar y en otras loar, me detuve (63).

Los sentimientos y móviles más íntimos se esconden tras una conducta decente. En esta esfera urbana, donde hay que guardar las apariencias, el espacio propio de las preocupaciones más íntimas es el cuarto escondido: la «escondida cámara» donde Fiometa, en el convento, escribe a Pánfilo (47); la «segreta cámara» adonde Grimalte se retira con Pánfilo para revelararle el dolor de Fiometa (63); y la «secretaria cámara» donde Fiometa y Pánfilo acaban por encontrarse en una escena erótica (76).

En Florencia se da el *turning point* de la novela. Grimalte trata de efectuar la segunda parte de su encargo (la unión de Pánfilo con Fiometa), pero no lo consigue.

El rechazo definitivo de Pánfilo origina el suicidio de Fiometa, por el cual ésta será condenada a las llamas eternas del infierno. Para Grimalte significa el fracaso definitivo de sus intentos. Mientras en los libros de caballerías el héroe suele partir de la corte (por ejemplo, artúrica) para, después de realizar las aventuras de su *quête* en otras partes del mundo, volver en triunfo a ella y reintegrarse en su propio mundo, en *Grimalte y Gradissa* no hay tal triunfo, ni vuelta con reintegración. Grimalte vuelve al lugar de origen únicamente para dar noticia a su dama de su fracaso. No se atreve a presentarse personalmente ante ella: le escribe una carta, para partir luego definitivamente de su mundo de origen y regresar al desierto.

La espacialización en esta novela se caracteriza, pues, por una fluctuación entre unos espacios semejantes a los de la realidad del lector, y otros que —aunque al lector tal vez le dan una impresión de mundo mítico por su lejanía vaga— no son tanto espacios míticos, sino que son puramente metafóricos y simbólicos. Grimalte, Fiometa y Pánfilo viajan de un ambiente a otro. No hay demarcaciones entre el espacio concreto, de rasgos identificables, y el espacio más vago y abstracto de los lejanos desiertos de la desolación. Por muy agreste y hostil que sea a veces el espacio, parece que a estos viajeros no se les ofrecen otras barreras u obstáculos para entrar en esos mundos desolados que la lejanía misma. Al final, sin embargo, cuando el desesperado Grimalte sale de nuevo en busca de Pánfilo para retirarse, como éste, de toda vida social y humana, se observa una verdadera demarcación y, con ello, la transgresión de un aquí (todavía perteneciente al mundo humano) hacia un allá más espantoso e infernal; una frontera que el hombre racional prefiere no pasar:

Fueme dicho ser tan larga distancia fasta donde él habitava que, sin duda, ninguno fuera seguro de tan crecido bevir que se dispusiera a la largueza del peligroso camino, porque muchas personas que eran idas a buscarlo se tornaron con el temor de las solas y muy espantables montañas por donde era forçado passar a la sin ventura muy triste morada suya (161).

El ambiente resulta más hostil que nunca y Grimalte lo visualiza con detalles: «la muy despoblada selva», «en la mayor espesura de aquella montaña», «perdido en la teçedura de los árboles, rescibiendo grandes afruentas de temerosos animales que me perseguían». En la descripción de este viaje el narrador-protagonista se sirve, además, de unas referencias temporales y espaciales sorprendentemente precisas: «tal me hallé que pienso la juvenil edad avía ya de mí despendido, porque veyente y siete años passaron en tal viaje» y

«fasta a la primera población avía ochenta y tres jornadas...» Es decir, un tiempo cifrado y computado, que, sin embargo, no aspira a crear una verosimilitud realista, sino que su efecto primordial es sugerir el tiempo psicológico, la *durée*, el tiempo vivido y sufrido en una inmensa búsqueda. Una referencia geográfica concreta a Asia surte semejante efecto subjetivo y no hace sino evocar el inmenso alejamiento de la trayectoria: «fasta que después de mucho tiempo, en las partidas de Asia, fin de las tierras todas y mares, me fallé, donde de allí adelante ninguno más alexado se puede ver sin prevenida muerte» (162). Más que precisiones denotativas, se trata aquí de referencias espaciotemporales connotativas que al subrayar el alejamiento físico marcan la alienación mental del personaje. Allí Grimalte se une, finalmente, con Pánfilo y se sumerge, como éste, en la más extrema vida de bestia. Pánfilo parece salvaje porque «no solamente los cabellos y barbas tenía mucho más que su estatura crecidos, mas aun el vello, por la continuación de andar desnudo, le dava cauteloso vestir. Y su andar era tal que suplían las rodillas lo de los pies ...» (164-165). Grimalte sigue su ejemplo; se despoja de sus vestidos y de las marcas de ser humano: «fueme a los más espeso daquel boscage, donde de mis vestiduras me despoxé. Y comencé <a> tomar posesión de aquel tan triste bevir y morada. Y las manos puestas por el suelo en la manera qu<e> él andava, seguí sus pisadas, tomándolo por maestro de mi nuevo officio» (171). Ambos completan así su alienación mental en una pérdida de humanidad física y civilizada. Lo que resta es dejarse morir en un espacio desolado, onírico, un espacio de espanto donde sufren las visiones de una Fiometa atormentada por las fuerzas infernales. Una última carta de Grimalte cierra el contacto con Gradissa y el mundo de civilización: «Y así de ti y de mí con este fin me despido y fenesco» (184).

Se ha señalado, en la evolución de la ficción sentimental, la paulatina reducción del elemento alegórico (Cvitanovic 1971: 217-237; Hernández Alonso 1987: 17-18); esta reducción se observa claramente en *Grimalte y Gradissa*. Para Matulka (1974: 320) es otro rasgo de modernidad que se manifiesta en Juan de Flores. Como huella del —en otras novelas tan importante— recurso de la alegoría encontramos la descripción alegórica de la sepultura de Fiometa, escrita por Alonso de Córdoba. No obstante, esta descripción del túmulo de Fiometa no contribuye nada al desarrollo de los sucesos narrados ni presenta directamente la vida íntima de los personajes mismos. Se trata más bien de una *ekphrasis* en que se expone, además de la composición del túmulo como obra de arte, el significado alegórico de sus distintos elementos y de los colores. El pasaje funciona así de exposición alegórica y didáctica de los sufrimientos del

amor en general. En *Grimalte y Gradissa* es el espacio, más que el elemento alegórico, el que visualiza la introspección de los personajes.

En *Grimalte y Gradissa* observamos, pues, una clara semantización del espacio. Mientras se mezclan, según hemos visto, espacios concretos, de mayor o menor 'realismo', con otros más abstractos y vagos que parecen hallarse fuera del mundo tangible e histórico, son estos últimos los que reciben mayor énfasis y llegan a imponerse definitivamente. Son espacios metafóricos y simbólicos, que exteriorizan la creciente frustración de los tres principales personajes; su desesperación conduce al suicidio (Fiometa) o a un estado de alienación total concretizada en una pérdida de humanidad física (Grimalte, Pánfilo)¹⁵. Esta trayectoria hacia la alienación se visualiza en un distanciamiento progresivo del mundo familiar y social hacia un espacio lejano, extremadamente desolado y hostil, un desierto donde el elemento racional, humano y civilizado queda excluido, un espacio de espanto fantasmagórico. Como ya al principio había observado el mismo protagonista-narrador, «las selvas y los campos y lugares envejecidos e desiertos son conformes a los muy desesperados corazones» (30). Lo interior se proyecta sobre el espacio; la alienación se traduce por un alejamiento y una transgresión espaciales. Las distancias y dimensiones resultan inmensas, pero al mismo tiempo sin perspectiva. La trayectoria en *Grimalte y Gradissa* desemboca en un espacio inmenso y al mismo tiempo claustrofóbico por no ofrecer ninguna salida: un espacio alejado y cerrado como ambiente propio de la frustración y la alienación.

16

¹⁵ Matulka (1974: 283-294) señala las huellas de una rica tradición medieval de leyendas de santos y anacoretas penitentes. Por otra parte, la crítica no deja de notar lo que hay de moderno en estos elementos de la novela (y cabe recordar que estas palabras son de 1931): «Some critics have reproached his *Grimalte y Gradissa* for being 'disconnected' and too unreal, but they have failed to perceive that, just as an expressionist artist of today, Juan de Flores remodelled reality to make it express his idea» (327). Este «expresionismo» o absurdismo (por lo grotesco del cambio hombre > bestia) *avant la lettre* en *Grimalte y Gradissa* tal vez puede ser otra prueba para corroborar la provocativa observación con que Deyermond (1995) abre su interesante trabajo: «La mayoría de las innovaciones en la técnica narrativa que suelen calificarse como el logro supremo de la ficción europea y americana del siglo XX —empezando con las obras de Joyce, Kafka, Proust y Unamuno— ya se encuentran efectivamente en la literatura castellana de finales del siglo XV y principios del XVI.»

OBRAS CITADAS

BAAK, J.J. van: *The Place of Space in Narration*, Rodopi, Amsterdam, 1983.

BAKHTINE, Mikhaïl: «Formes du temps et du chronotope dans le roman», *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, pp. 235-398.

BLAY MANZANERA, Vicenta: «La conciencia genérica en la ficción sentimental (planteamiento de una problemática)», *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera, Universitat de València, 1992, pp. 205-226.

BLAY MANZANERA, Vicenta: «La sociedad cortesana como texto en la ficción sentimental», *Actas do IV congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, ed. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Cosmos, Lisboa, 1993, vol. IV, pp. 335-344.

BOASE, Roger: *The Troubadour Revival. A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, Routledge & Kegan Paul, London/Henley/Boston, 1978.

CANET VALLÉS, José Luis: «El proceso del enamoramiento como elemento estructurante de la ficción sentimental», *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J.L. Canet y J.L. Sirera, Universitat de València, 1992, pp. 227-239.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando: *Narrativa románica a finales de la Edad Media. Historia y tradición*, Universidad de Murcia, Murcia, 1982.

CVITANOVIC, Dinko: *La novela sentimental española*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1973.

DEYERMOND, Alan: «Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos», *Revista de Literatura Medieval*, 7 (1995), pp. 93-105.

GRIEVE, Patricia E.: *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1987.

HERNÁNDEZ ALONSO, César, (ed.): *Novela sentimental española*, Plaza & Janés, Barcelona, 1987.

LOTMAN, Iouri: «On the Metalanguage of a Typological Description of Culture», *Semiotica*, 14 (1975), pp. 97-123.

MATULKA, Barbara: *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion*, Slatkine Reprints, Genève, 1974 (1ª edición, 1931).

MORALES, Ana María: Reseña de Erich Köhler, *L'Aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, *Medievalia*, 12 (1992), pp. 31-33.

PARRILLA GARCÍA, Carmen, (ed.): Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, Universidade de Santiago de Compostela, 1988.

18

WALEY, Pamela, (ed.): Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, Tamesis, London, 1971.

WEISSBERGER, Barbara: «Authors, Characters and Readers in *Grimalte y Gradissa*», *Creation and Recreation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain*, ed. Ronald E. Surtz y Nora Weinerth, Newark, Juan de la Cuesta, Delaware, 1983, pp. 61-76.