



Final cerrado / final abierto en *Grimalte y Gradissa*, de Juan de Flores

María Eugenia Alcatena
SECRET – CONICET

RESUMEN:

En *Grimalte y Gradissa*, Juan de Flores continúa la *Elegia di madonna Fiammetta*, clausurando con un desenlace definitivo la fábula de los amantes italianos. Los castigos y las penitencias que en el texto castellano reciben Pánfilo y Fiometa le imprimen un sentido final a su historia y manifiestan una valoración moral inapelable, sancionada por el juicio divino, la perspectiva escatológica y el imaginario de lo sobrenatural. De esta manera, Flores resuelve muchos de los aspectos que el hipotexto había dejado intencionalmente abiertos e indeterminados. La condena del amor y sus usos se plasma asimismo en el derrotero final de Grimalte. El desenlace del *tractado* deja un único punto abierto en lo que respecta a la valoración implícita de los cuatro personajes principales y sus conductas: Gradissa. El propósito de este trabajo es analizar el destino final que el texto reserva a cada uno de estos personajes según su distinto desenvolvimiento amoroso, planteando para ello una oposición entre *final cerrado* y *final abierto*.

PALABRAS CLAVES: penitencia – infierno – visión escatológica - ficción sentimental – debate sobre el amor

ABSTRACT:

In *Grimalte y Gradissa*, Juan de Flores continues the *Elegia di madonna Fiammetta*, closing with a definitive ending the fable of the Italian lovers. The punishments and penances that Pánfilo and Fiometa receive in the Castilian text give a final meaning to their story and manifest an unappealable moral valuation, sanctioned by divine judgment, eschatological perspective and the imaginary of the supernatural. In this way, Flores solves many of the issues that the hypotext had left intentionally open and indeterminate. The condemnation of love and its uses is also reflected in Grimalte's final course. The end of the *tractado* leaves a single open point in regard to the implicit appraisal of the four main characters and their behaviour: Gradissa. The purpose of this paper is to analyze the final destiny that the text reserves to each of these characters according to their different amorous behaviour, tracing an opposition between closed ending and open ending.

KEYWORDS: penitence - hell - eschatological vision - sentimental fiction – debate on love

La metaficción, la autorreferencia, la problematización de la relación entre la ficción y la realidad, la indagación en el proceso de creación de un mundo narrativo y en los mecanismos implicados en ese proceso, el cruce y la fusión de distintos niveles de ficción, son algunas de las formas que adopta la intensa reflexión sobre la naturaleza ficcional que caracteriza a la novela sentimental del siglo XV, y en particular durante el reinado de los Reyes Católicos. Todo esto se enmarca más ampliamente en lo que ha sido señalado como uno de los rasgos sobresalientes del género: su naturaleza proteica y siempre abierta a la experimentación, su extraordinaria capacidad de innovación narrativa¹.

En el *incipit*, *Grimalte y Gradissa* (ca. 1470-1486²) se presenta como un «breve tratado compuesto por Johan de Flores, el cual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte, la invención del cual es sobre la Fiometa» (89). Ya desde el principio el texto declara algunos de los parámetros fundamentales que definen el juego metaficcional e intertextual que se despliega a continuación: la puesta en evidencia del artificio y el proceso de ficcionalización que implica la forma aparentemente autobiográfica³; el tramado de una ficción a partir de otra preexistente: la *Elegia di madonna Fiammetta*, compuesta por Boccaccio hacia 1343-1344 y muy difundida en el territorio hispánico desde al menos la primera mitad del siglo XV, primero a través de traducciones catalanas y luego, en la segunda mitad del siglo, castellanas también.

Grimalte, *alter ego* de Juan de Flores, recibe de Gradissa, la mujer a la que infructuosamente recuesta, el encargo de partir en busca de Fiometa, ponerse a su servicio y reconciliarla con su amante Pánfilo. Gradissa afirma actuar movida por la compasión que le produjo haber leído la *famosa scriptura* (89) de Fiometa, transmutada así, en el mundo narrativo de Flores, en autora de pleno derecho de su *Elegia*, que también leyó Grimalte (de hecho, él mismo se la regaló a su amada, con la torpe e inexplicable esperanza de que el relato de esos amores, notoriamente desgraciados para su protagonista, la predispusiera favorablemente hacia él) y al menos conoce de oídas Pánfilo. Asimismo, Gradissa ordena a su enamorado «que todas las cosas que entre ella [Fiometa] y su Pánfilo pasaren, por estenso escritas me las enbiéis, por que yo vea el fin que del Amor resciben aquellos que suyos son» (95). El mandato que Grimalte, figura del autor, recibe, es por lo tanto doble: mediar como tercero entre los amantes, de manera tal de prolongar su historia más allá del punto en que Fiometa (y por ende, extradiegéticamente, Boccaccio) la concluyó, y relatar esa continuación por escrito; producto de ese doble mandato es el *tractado* que leemos⁴. A

1.- La experimentación literaria es un rasgo generalmente reconocido por todos los estudiosos de la ficción sentimental, si bien con variantes y matices. Sobre los aspectos arriba comentados, para el objeto y la perspectiva de este trabajo resultan particularmente relevantes los trabajos de: Alan Deyermond, que analiza la extraordinaria variedad de narradores y puntos de vista (1988) y destaca las innovaciones narrativas desarrolladas en la ficción castellana de la época de los Reyes Católicos, entre ellas el autor autoconsciente y la permeabilidad entre distintos niveles ficcionales (1995); E. Michael Gerli (1989), que estudia la metaficción en una serie de textos sentimentales; Lilian Von der Walde Moheno (2005), quien también subraya el carácter innovador y dinámico del género, para presentar después un análisis estructural de *Grimalte y Gradissa*.

2.- Sobre la datación de la obra y otros aspectos críticos fundamentales, ver el estudio introductorio de Carmen Parrilla (2008: 9-86). En lo sucesivo todas las citas del texto estarán tomadas de esta edición, por lo que se indicarán solamente los números de página correspondientes.

3.- Ver al respecto Weissberger, 1983: 67-68, Lacarra, 1989: 229, Deyermond, 1995: 97-99, Von der Walde Moheno, 2005: 77-78.

4.- Además de amantes o amados, varones o mujeres (parámetros fundamentales en el marco de la polémica sobre las mujeres y el amor en que se inserta y participa este texto), los cuatro personajes centrales de *Grimalte y Gradissa* se definen en tanto autores y lectores, y actantes de distintos relatos, como señala Gerli (1989: 60).

través de este mecanismo, *Grimalte y Gradissa* se inscribe en lo que E. Michael Gerli identificó como la tradición sentimental de «books about books created from books» (1989: 57).

En virtud del artificio expuesto, los personajes boccaccianos se integran en el mundo ficcional de Juan de Flores y adquieren allí un nuevo desarrollo narrativo, atravesado por las circunstancias dictadas por la relación entre Gradissa y Grimalte. El desenlace de esta relación, a su vez, estará dictado por el rumbo que adopte en este nuevo relato la continuación de la historia de los amantes italianos. Tomando todo lo expuesto anteriormente como punto de partida, el objeto de este trabajo es analizar el destino final que Juan de Flores reserva a cada uno de los cuatro personajes principales de su *tractado* según su distinto desenvolvimiento amoroso, considerando esa operación del autor como una forma de intervención en el debate sobre las mujeres y el amor que se desarrolla en los círculos cortesanos y letrados de Castilla durante el reinado de los Reyes Católicos.

El sentido de un final

La *Elegia di madonna Fiammetta* es, en muchos sentidos, un libro abierto: desesperada de amor, debatiéndose entre los rumores contradictorios que le llegan y sus propios pensamientos, Fiammetta se revuelve en la incertidumbre de no saber por qué Panfilo persiste en su ausencia, cuáles son sus sentimientos hacia ella, o si eventualmente va a volver a su lado en Nápoles. La primera persona confesional asegura que el lector no tenga más certezas que la protagonista, y las sucesivas situaciones que podrían acarrear algún tipo de salida a ese estado de desasosiego e indefinición (tales como el comienzo de resignación ante la noticia del casamiento de Panfilo, el intento de suicidio de Fiammetta o el presunto regreso del florentino) son sistemáticamente desarmadas por el devenir argumental (retomando los mismos ejemplos, a través del desmentido de esa noticia, la intervención de la nodriza y el descubrimiento de que se trataba de otro hombre, respectivamente). El texto sostiene hasta la última línea esa irresolución esencial, como parte fundamental de los padecimientos amorosos de la narradora.

Concebido como una continuación de la novela italiana, el *tractado* de Juan de Flores clausura esa apertura en varios aspectos. Por un lado, ciertos enunciados que en la *Elegia* no pasan de ser fantasías irrealizadas o meras conjeturas, entre muchas otras, de la protagonista, funcionan en *Grimalte y Gradissa* como premisas narrativas, hechos ciertos e irrefutables sobre los que se construye la nueva ficción: Fiometa efectivamente abandonó el hogar conyugal para ir en busca de su amado, Pánfilo se hastió de ella y tomó una nueva amante. En segundo lugar, y más radical aún, Juan de Flores escribe el desenlace de la historia de los amantes italianos. Se trata por añadidura de un final rotundo e inapelable, sin continuación posible y que deja un margen casi nulo al libre juego de la interpretación: tanto Fiometa como Pánfilo reciben un castigo sobrenatural a sus pecados, en una puesta en escena escatológica que los involucra, de distinta manera, a ambos, y en la que la condena narrativa se fusiona e identifica con la justicia divina. Asimismo, este final se entrelaza con el de la otra pareja del relato, Gradissa y Grimalte, en virtud de la imbricación de las dos fábulas.

Este paso de una ficción abierta e indeterminada a otra cerrada y concluyente conlleva una transformación profunda de la materia narrativa original. El final de un relato transfigura los acontecimientos precedentes; completa, organiza, da forma y confiere un sentido a la sucesión de eventos previos. Frank Kermode ha analizado por extenso esta cuestión, planteando una analogía entre las «ficciones del final» (las diversas ficciones apocalípticas y escatológicas postuladas a lo largo de la historia) y las ficciones literarias en general; en unas y otras, el final funciona de manera análoga y satisface necesidades similares: la necesidad de un patrón significativo que articule el principio, el medio y el fin (algún tipo de fin) de la serie temporal, la necesidad de un sentido⁵. Por medio de la continuación que escribe, Juan de Flores proyecta su lectura sobre la ficción boccacciana y le imprime un sentido determinado. En el caso de *Grimalte* y *Gradissa* el final narrativo tiene, por añadidura, una impronta escatológica, por lo que sanciona con una autoridad especial los comportamientos previos de los personajes: en el horizonte de creencias cristiano, el juicio divino manifiesta el justo y preciso valor moral que poseen por sobre cualquier otra interpretación posible, inapelable e indiscutible. La carga semántica que usualmente tiene, de por sí, el desenlace de un relato se potencia en este caso por el artificio argumental.

Con respecto al relato de Boccaccio, el texto de Juan de Flores opera por consiguiente como una *ficción transformadora*⁶. A través del desenlace que le confiere, el *tractado* completa e imprime un sentido definitivo a su hipotexto, y al hacerlo lo subvierte⁷.

El infierno y la penitencia (Fiometa, Pánfilo, Grimalte)

Haciendo aparte, por el momento, los viajes, las cartas, los parlamentos, los reproches, los argumentos, las florituras retóricas y las generalizaciones sobre el comportamiento amoroso de cada género, la continuación de Juan de Flores muestra a los amantes italianos persistiendo cada uno en sus errores. Fiometa, «apasionada muger tan sin ventura» (156), insiste en su amor adúltero, enajenada por sus sentimientos e incapaz de mesurarse o considerar razones de ningún tipo; lo único que desea es volver a tener a Pánfilo a su lado, aunque ello implique perseguirlo, rogarle, perder su honra, la de su casa, la de sus amigos y sus parientes. Pánfilo, por su parte, confirma con creces los peores temores de la Fiammetta boccacciana: se ufana de estar ya libre de los lazos del amor, puesto que, según explica, el deseo es por definición inconstante, perecedero (sobre todo luego de haber sido

5.– Todo *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, publicado originalmente en 1967, está dedicado a estas cuestiones. Sobre la analogía mencionada, ver especialmente el segundo capítulo, «Fictions» (Kermode, 2000: 35-64), si bien es una cuestión recurrente a lo largo del ensayo.

6.– Tomo el concepto de Kermode (2000: 193), que lo emplea al referirse a la importancia de la transformación llevada a cabo por los evangelistas al completar, con un final, el Libro sagrado: «The book is now a whole, starting from «in the beginning» and, since Revelation is placed last in the book, ending at the end, so that the whole vast collection has unity, makes one sense, conferred precisely by this transformative fiction. The end-less successiveness of the original narratives is abolished; there is a peripeteia that turns everything around and gives sense and completeness (*pleroma*, as I called it) to the whole work». La operación descrita es una operación análoga en muchos aspectos a la efectuada por Juan de Flores.

7.– Gerli señala esta particularidad de la relación intertextual: «*Grimalte* y *Gradissa*, when properly considered, is a work written by one author that seeks to subvert the ending of another work written by a different author: it is fiction about fiction, a book about books, those who create them and, more importantly, the nature and limits of authorial constructs» (1989: 61; destacado mío). El desarrollo que da a la cuestión es diferente al planteado en estas páginas, ya que está orientado por otros objetivos e intereses.

satisfecho) y apetece la novedad, y con estos argumentos y varios otros rechaza cada una de las súplicas de su antigua amante. En Pánfilo se conjugan el cinismo y la impiedad, un rasgo tópicamente asociado a la dama recuestada (Grimalte le reprocha a Gradissa su trato impiadoso, por ejemplo), pero encarnado aquí en la figura del varón ingrato tras haber obtenido lo que quería, que solo atiende a la volubilidad de su propio deseo.

La constancia, la extremosidad y la infatigabilidad propias del recuestador, y la frialdad inmovible del objeto de la recuesta, se hallan aquí cruzadas, aplicadas al género opuesto al que generalmente aparecen asociadas en la tradición del amor cortés. Esta inversión de roles es consecuencia directa, en la ficción, de la consumación sexual. Es asimismo presentada como una manifestación de las «nuevas leyes» y usos del amor⁸ que Juan de Flores retrató burlonamente y satirizó a lo largo de su obra conocida, sin por ello idealizar las «viejas» tradiciones cortes⁹.

En su desarrollo de los personajes, Juan de Flores prolonga y amplifica aquello que Boccaccio ya había planteado en la novela. Respeta los lineamientos básicos que el italiano había trazado (el abandono de Pánfilo, el desasosiego de Fiometa) y desarrolla narrativamente ciertos otros núcleos que en la novela original se habían apuntado como posibilidades o fantasías, privilegiándolos sobre otros. Todos los sucesos (en términos objetivos, no son muchos) que protagonizan los amantes en el *tractado* castellano, hasta la muerte de la napolitana, aparecen en germen, como potencia, en la *Elegia*: el viaje de la italiana, el desprecio de Pánfilo, la existencia de una nueva esposa, incluso la muerte desesperada de Fiometa. Desde esta perspectiva, la intervención más personal y decisiva por parte de Juan de Flores, en lo que respecta a la historia de los amantes boccaccianos, es lo que sigue tras la muerte de Fiometa: la condena infernal, el espectáculo en que se plasma esa condena, la penitencia ascético-salvaje de Pánfilo; es decir, propiamente el final del relato.

Leonardo Funes se ha referido a la distinta carga semántica que adquiere el *morir de amor* en la lírica y la narrativa sentimental de la época de los Reyes Católicos, debido a los específicos parámetros constructivos que rigen el verso y la prosa: frente a la abstracción esencial del código lírico y su *muerte* indeterminadamente metafórica, en la ficción los personajes desesperanzados *efectivamente se mueren*, de manera tal que «la prosa sentimental, por su propia naturaleza discursiva, despliega y pone de manifiesto tensiones internas de la ideología amorosa que la lírica suele mantener en estado latente» (2012: 158). En efecto, la pena de amor provocada por la crueldad de Pánfilo y el rechazo férreo a aceptar cualquiera de los paliativos razonables de ese amor, como la mudanza del tiempo, la ausencia, la resignación, el buen sentido o la virtud —todos ellos aconsejados, en diferentes instancias del relato, por Grimalte o Pánfilo—, llevan a Fiometa a la tumba. Fiometa hace valer su constancia como piedra de toque de la honestidad de sus sentimientos

8.- Así, Fiometa reprocha a Pánfilo: «No muestres tan gran mudança a tu prometida fe; y con aquellas razones que me sopleste vencer te plega de me ayudar para que vença a ti, en quien castidad halla mayor firmeza que en mí, a quien más justa convenía. No sé por qué quieres mudar nuevas leyes, pues a ti, a quien no convenía honestidad, quieren fingirla, y a mí fazer desonestá por que más mis errores parezcan» (147), y Grimalte retoma la idea en su cartel de desafío a Pánfilo tras la muerte de Fiometa: «Pues parece que nuevas leyes usáis en amor, en querer consentir que aquélla tan sin errores así moriese por vos; que más raçonable cosa es, como suele acaescer, a nosotros por las mujeres morir. Pero vos de diversa condición de los nobles quesistes usar, como aquel que de proeza fuye» (192). Subyace en ambas recriminaciones la contraposición al modelo ideal cortés.

9.- Sobre estos asuntos, ver los distintos abordajes de Van Beysterveldt, 1981, Lacarra, 1989, Albuixech, 2002.

(147), y por consiguiente abraza la muerte como único fin posible a su tormento. El relato de su agonía es ambiguo, y no permite determinar si se trata de un suicidio en sentido estricto, acaso piadosamente disimulado por el narrador, o de una muerte precipitada por la angustia y el deseo de ver terminada su vida que tenía la heroína. En cualquiera de los dos casos, tal como indicó Pamela Waley al señalar esta ambigüedad, «it is clear that responsibility for her death is her own» (1966: 274), y es por esta «deseñperada muerte» (173), y no por sus amores adúlteros, que Fiometa es severamente castigada en el ultramundo¹⁰.

La muerte de Fiometa marca una inflexión en el personaje de Pánfilo. Se lamenta por no haber complacido la «pequeña demanda» (195) de su amante y se culpa por lo ocurrido, y ante el desafío de Grimalte responde:

creo que más tormento me sería morir una sola vez, como muy muchas mereçca, lo cual a mí no contenta ni aquélla satisfaze. [...] Otra manera se deve dar a mi vida y la que he escogido quiero que la sepáis. La cual es pasar a los desabitados desiertos y tierra adonde los animales brutos animales no biven, y allí de fazeres y de vestidos desnudo, dándome tales consuelos cuales los deseñperados coraçones suelen rescebir de soledad. Y por esto, vos empeno la fe que ninguna otra recreación me dará mientras mi vida durare, salvo sin espeñança de risa, en las proezas de Fiometa y en mis defectos serán todos mis pensamientos. (195-196)

Pánfilo se retira a penar sus culpas «en las partidas de Asia, fin de las tierras todas y mares» (207), el *finis terrae* del mundo medieval y último extremo posible de la experiencia humana. Se interna en la selva, aislado de todo contacto humano, y se esconde en una cueva profunda que cava con sus propias uñas, de donde Grimalte logra sacarlo únicamente gracias al auxilio de unos perros de caza. Los años de soledad (casi tres décadas, se dice, transcurrieron) y la dureza de las condiciones de vida lo transformaron por completo:

Y después que Pánfilo fuera de la cueva salido, cuando lo vi, tan disfigurada visión estava que, si no lo oviera visto, ningún juicio podría a ninguna disformidad compararlo, porque todas las señales que de persona razonable, tenía perdidas. Lo principal y primero porque los luengos tiempos que él allí abitava y la aspreza de su penitencia lo avían mudado en salvaje parescer, porque no solamente los cabellos y barbas tenía mucho más que su estatura crescidos, mas aun el vello, por la continuación de andar desnudo, le dava cauteloso vestir. (209)

Además, se alimenta de hierbas silvestres y anda en cuatro patas como «un fiero animal» (210). Como un animal también se despojó del habla, en cumplimiento de un voto de silencio que él mismo se impuso. Al respecto, no dejan de sorprender la actitud de Grimalte y la escena a la que da lugar:

Pues él así importunado con mi porfía, y yo enojado de su callar, por ver el dolor si algo <le haría dezir>, por fuerça, solté los perros dándoles más favor y esforçándoles fuerte contra animal tan flaco. Mas ninguna cosa destas aprovechar no pudieron, que él más pasciente que yo cruel, estava homilde contra las tales priessas. Y por ningunos aquexamientos no le pude ninguna cosa fazer dezir, salvo muy

10.- También Alan Deyermond (1988: 59) alude a la indeterminación que envuelve el episodio de la muerte de Fiometa, en el marco de un trabajo en el que se refiere a la posibilidad de que los autores de la ficción sentimental explotasen de manera intencionada la ambigüedad y el equívoco.

tiernamente con sus ojos llorava, y con sus manos se fería, y con sus dientes sus carnes con ravia despedaçava, tanto que yo, viendo tamaña crueldad, tomé sus manos[.] (210)

La escena destaca por su ferocidad; anticipa en esa línea los tormentos corporales de Fio-meta, descritos unas pocas páginas más adelante. Se combinan la crueldad súbita de Grimalte y la autoflagelación y el regodeo en la mortificación de Pánfilo; y si bien estas dos actitudes podrían en principio presentarse como complementarias, la entrega y la complacencia en el dolor del italiano son tan extremas que incluso conmueven (o espantan) y disuaden al inopinado torturador. Estos castigos remiten a los padecimientos de la tradición martirológica, emparentados asimismo con muchos otros episodios semejantes diseminados en diversos relatos de raigambre folklórica (piénsese, por ejemplo, en la violencia encarnizada que soportan las hijas del Cid, la Santa Enperatrís o Florençia de *Otas de Roma*).

En la caracterización de Pánfilo como penitente bestializado confluyen dos figuras emblemáticas: la del asceta expiando sus culpas en la soledad del desierto, asediado por criaturas y visiones demoníacas, y la del hombre salvaje extrañado de la civilización¹¹. Ambas coinciden en una serie de aspectos esenciales, lo que favoreció que a menudo, como es el caso, se amalgamaran: se trata de personajes marginados de la sociedad, percibida como fuente de pecados, tentaciones y penas, y que buscan purgarse de sus males en lo agreste, lejos del tráfico humano. En los dos casos, la transformación corporal es expresión y signo del profundo proceso de transmutación espiritual sobrellevado por el personaje.

La búsqueda de Pánfilo a través del desierto, su descripción y el relato del encuentro con Grimalte marcan el tono de la última parte del relato. Este tramo final se diferencia claramente de lo que lo antecede por una serie de rasgos: un mayor predominio de los tipos narrativo y descriptivo; el consiguiente retroceso del tipo argumentativo-dialogal; la impronta moral alegórico-sobrenatural; el abandono definitivo del ámbito urbano y cortesano del escarceo amoroso a favor de un espacio agreste y abierto, en los márgenes de la irrealidad, prácticamente imaginario de tan densamente connotado (puesto que tanto el bosque como el desierto se singularizan en la imaginación medieval por su espesor simbólico y su ambivalencia, y a menudo, como ocurre en *Grimalte y Gradissa*, aparecen asimilados —sobre este asunto, ver Le Goff, 1994).

11.— Acerca de esta doble filiación hay numerosa bibliografía. Sobre la veta ascético-hagiográfica: Barbara Matulka (1931: 283-302) rastrea una vasta tradición de leyendas medievales de santos y anacoretas penitentes, muchos de ellos peludos, como Juan Crisóstomo, que influyó en el personaje de Pánfilo, aparte de señalar la deuda con otros relatos folklóricos o de la tradición artúrica en los que los héroes asumen la conducta de un penitente; Dinko Cvitanovic (1973) retoma ambas observaciones de Matulka y destaca la difusión de la figura del penitente salvaje, presente en textos como la vida de Merlín y el Libro II del *Amadís de Gaula*; Carmen Parrilla (2004: 307) alude asimismo a la tradición hagiográfica y caracteriza a Pánfilo como un penitente visionario. Sobre la asociación con la figura del hombre salvaje: Alan Deyermond (1993) reconoce la semejanza con las leyendas de ermitaños peludos, pero argumenta que lo que prima es la identificación con el personaje folklórico del salvaje, como expresión de la tensión y la violencia que ejerce sobre sus seguidores el código del amor cortés (la sugerencia es atractiva, aunque creo que cabría preguntarse qué tan lícito es caracterizar de esta manera a Pánfilo, amante infiel por excelencia, que se adentra en el desierto no por una pena amorosa sino por la culpa de haber causado una muerte); Citlalli Bayardi (1996) caracteriza la transformación atravesada por el personaje como una transfiguración en un salvaje a-civilizado, pero relacionando su penitencia con la noción del purgatorio y el ideal desértico del occidente medieval; Santiago López-Ríos (1999: 50-53) señala los puntos de contacto que unen el motivo del hombre salvaje con las figuras del santo salvaje y el penitente de amor que decide llevar una vida silvestre, y si bien pone ciertos reparos al artículo de Deyermond, en especial a algunas de sus generalizaciones, reconoce que Pánfilo presenta varios elementos característicos del motivo.

Ya antes el relato había transitado un espacio análogo, árido, deshabitado y remoto, con ocasión del primer destierro de Grimalte, partido en busca de Fiometa por mandato de Gradissa. Es en una silva desierta donde los dos amantes desdichados cruzan sus caminos, ya que «las selvas y los campos y lugares envejecidos e desiertos son conformes a los muy desesperados coraçones» (110). En la tradición amorosa cortesana, estos lugares (que son, en cuanto a su resonancia simbólica, un mismo lugar) aparecen íntimamente asociados a la desesperación y la pena, de la que son a la vez escenario ideal y proyección espacial. Tal como señala Rina Walthaus (1997), la inmersión final del relato en un espacio de estas características (un desierto desolado y hostil, excluido del ordenamiento de la civilización y la razón humanas) puede leerse como la plasmación de una trayectoria sin retorno hacia la alienación por parte de los tres personajes involucrados.

Para acrecentar los flagelos de Pánfilo Grimalte resuelve, contra la voluntad primera del italiano, imitarlo en todo y acompañarlo en su penitencia. No solo contraría su deseo de soledad, sino que lo hace imponiéndole la presencia de un compañero que ya ha demostrado con largueza ser incordioso y torpe por demás¹². Tan «grande pena» (215) le causa esta imposición a Pánfilo, que entre lágrimas rompe su voto de silencio para quejarse; sin embargo, tras expresar su disconformidad inicial acepta al recién llegado como parte de su pasión:

Y buscó a vos mi fortuna que me acompañádes, con que doblados fuesen mis males, pareciéndole que los passados, ya por la luenga usança avía convertidos en hábitos, y los hábitos en propia naturaleza. Y quiso con vuestra venida más ençender mis llagas daquello que ya ardían.

Pero, ¡qué simpleza es la mía, quexarme de ningún tormento que me venga! Pues que penas son mis plazeres y finales consolaciones. Y si vos con vuestro venir la<s> avéis acrecentado, ¡o si más antes oviérades sido venido! (216)

De esta manera Grimalte queda integrado a la suerte de purgatorio en vida de Pánfilo, como parte de la pena, espectador (necesario para que en el mundo ficcional exista el relato de esta última sección) y participe. Frente al espectáculo de la pasión doliente del italiano asume una actitud de contemplación participativa, de compasión e identificación plenas, similar a la que en la época, pero no solamente, promueven tantas representaciones y manifestaciones religiosas signadas también por el padecimiento.

Podría concebirse la estructura actancial básica del *tractado* como un cuadrilátero, en el que los cuatro vértices de la figura se vinculan por relaciones de oposición, contraste y semejanza, simpatía y rechazo. A través de los sucesivos episodios y parlamentos que estructuran el relato, Grimalte se identifica de manera oscilante ya bien con Fiometa, en su rol de enamorados no correspondidos y padecientes de la crueldad de sus amados, o con Pánfilo, en su perspectiva ocasionalmente más racional y pragmática sobre el fenómeno amoroso y la naturaleza del deseo. Esta ambivalencia se sostiene hasta el final: como Fiometa, Grimalte se mantiene fiel a su concepción ideal de lo que implica ser enamorado y preso de los tormentos que esto le ocasiona, y como a Pánfilo su dolor lo transfigura en un penitente salvaje en el desierto de la desesperación. Las culpas de Grimalte son amorosas: ser un

12.- Sobre la caracterización de Grimalte como un antihéroe quejoso, bufonesco y más bien ridículo, ver Waley (1966: 267-268).

amante torpe, haber fallado como intermediario, no haber evitado la muerte de la dama enamorada que se había comprometido a ayudar ni haberla vengado de su amante ingrato después, defraudar reiteradamente a su amada, (y aun así) estar cautivo del ideal amoroso cortesano y sus rigores irreales. Es esta sumatoria de culpas lo que pena en el desierto.

La última pieza en el cuadro penitencial hasta aquí esbozado son las «espantables visiones» (218) infernales que, tres veces por semana, se les muestran a los ermitaños. El carácter sumamente horrendo del espectáculo y la claridad de las llamas que emanan de los ojos y las bocas de las «gentes abominables» (218), es decir, los agentes infernales encargados de castigar a Fiometa velan la visión a Grimalte. El relato recurre una y otra vez a diversas variantes del tópico de lo indecible (se alude a cosas que Grimalte no pudo contemplar directamente, o a otras que calla por ser increíbles o demasiado penosas), de manera tal de encarecer el espanto y hacerse más sugerente al lector; la referencia vaga, escasamente pormenorizada, a la deformidad de los rostros demoníacos, los vientos tormentosos, los gemidos y los gritos de Fiometa, los tormentos que recibe, los instrumentos de la tortura, la mudanza obrada en el aspecto de la mujer por sus padecimientos, completa el efecto¹³.

Los suplicios de Fiometa están doblemente orientados: funcionan como castigo infernal para ella, y también como penitencia para los ermitaños salvajes –como recordatorio cíclico para Pánfilo de su culpa en la muerte y la consiguiente condenación eterna de su amante, y como espejo admonitorio para Grimalte, donde este pueda ver reflejados los peligros para el alma que conlleva «religión tan estrecha» (221) como es el amor. La visión de ultratumba funciona como un espectáculo, a la vez moralizante y sensorialmente impactante, montado a favor de unos espectadores privilegiados; incluso está concebida a la manera de muchas representaciones características de los desfiles urbanos y las fiestas cortesanas de la tardía Edad Media y los albores de la modernidad, con personajes estrafalarios, efectos lumínicos especiales y un carro ornamental incluidos.

Los destinos finales que obtienen estos personajes ponen de manifiesto el sentido que imprime el autor a la fábula narrada¹⁴. Fiometa, al haber muerto impenitente obcecada en su error, es condenada por toda la eternidad en el infierno con un castigo ejemplar. Pánfilo y Grimalte, por su parte, tienen la opción de arrepentirse en vida y eligen convertirse en penitentes salvajes para expiar sus pecados a través del ejercicio sostenido del dolor y las privaciones; su suerte ultraterrena aún no está determinada, pero hasta entonces reciben también el peso de la sanción divina, a través de las visiones infernales que los visitan periódicamente. El amor no conduce a nada bueno; solo dolor, frustración, culpa, deshonor, arrepentimiento, alienación y condena eterna. El gusto de Juan de Flores por los finales impactantes («horrific and spectacular», dice Waley, 1966: 274; «alienantes y

13.– Sobre el purgatorio de Pánfilo, el infierno de Fiometa y la visión reparadora en que se encarna, ver Bayardi, 1996, y Parrilla, 2004.

14.– Prospectivamente, el texto está sembrado de anticipaciones de las respectivas suertes finales de estos tres personajes. Un relevamiento exhaustivo de las mismas excede los límites y el objeto del presente trabajo; valgan los siguientes ejemplos: «que quien más dello<s> [los hombres] se fía, más omescida es de sí mesma» (Fiometa, 115); «¿Con cuáles graves penas puedes justamente punirte? [...] ¿tú piensas con sola muerte satisfacer? No creas que yo te haga tan bienaventurada que en solo ella pagues una tan grande deuda. Vida de mil muertes te buscaré por que muchas veces mueras y muchas me vengue de ti, porque a lo menos, si mis faltas dieron de males enxenplos, que mis penas pongan castigo» (Fiometa a sí misma, 163).

semánticamente ‘cargados’», Von der Walde Moheno, 2005: 81-82) está puesto en este caso al servicio de una severa condena moral al amor, tanto en su modalidad cortesana como en su variante *nueva*, y a quienes se mal guían por él.

El punto abierto (Gradissa)

Contrastan con la espectacularidad y la contundencia de los finales revisados hasta aquí la indeterminación y la ambigüedad de la situación final de Gradissa. A través de la condena que reciben por sus elecciones Fiometa, Pánfilo y Grimalte, el relato plasma una precisa valoración de sus acciones. Sin embargo, la conceptualización de Gradissa desde el propio texto no es igual de clara¹⁵.

Hasta cierto punto, Gradissa cumple el papel de la amada distante y cruel, fría e impiadosa con su amado, a la manera de la heroína de *La belle dame sans mercy*, de Alain Chartier; esto, al menos, desde la perspectiva de Grimalte, él mismo influido por los ideales y los tópicos del amor cortesano del siglo XV. Gradissa también podría ser, simplemente, una mujer que no está interesada en su recuestador, y que solo por eso lo rechaza, echando a mano a todos los argumentos disponibles a su alcance (ya que Grimalte es un enamorado especialmente constante e insistente, que se rige de acuerdo con el código cortesano más estricto). O una mujer experimentada en lides amorosas que, como aduce, «por ciertas experiencias tengo conocimiento de vosotros ser dulces en los principios de amar y en los fines amargosos» (92) —una impresión, por otra parte, que la lectura del libro de Fiometa habría corroborado—, y que por eso mismo no cree ni se deja seducir por las declaraciones y las promesas de Grimalte. O la proyección de la lectora e interpretadora ideal de Juan de Flores, que aprende a través de sus lecturas a mantenerse alejada del amor y la destrucción que este acarrea. Todas estas alternativas coexisten, sin que ninguna se imponga sobre las demás ni las excluya. E incluso el relato permite plantear muchas más. Por ejemplo, atendiendo a las relaciones ya mencionadas de semejanza y oposición que vinculan a los cuatro personajes, ¿Gradissa es impiadosa y cruel como Pánfilo, o al contrario, es como Fiometa una mujer débil y vulnerable por naturaleza, en la que la emoción prima indefectiblemente por sobre la razón, y que por lo tanto debe precaverse en extremo para no resultar ella también víctima de la falsedad y la inconstancia masculinas?¹⁶ Los otros tres personajes enfrentan finalmente sus yerros y pagan sus culpas, ¿acaso a ella no le cabe ninguna? Así como Pánfilo pena el haber sido el causante de la muerte de Fiometa, ¿no es ella responsable de que Grimalte desperdiciase su vida entera en viajes y misiones que ambos sabían de antemano infructuosos y sin recompensa posible y de su exilio final en el desierto? ¿Lo engañó o fue honesta con él? ¿Debería haberlo sido? ¿Merecía Grimalte ser correspondido o no?

15.- Lilian Von der Walde Moheno señala este asunto como un «tema de amplísima discusión» (2005: 82), junto a varios otros problemas similares en los que considera que las lecciones morales del autor implícito no resultan evidentes.

16.- Sobre la concepción medieval de la distinta naturaleza de hombres y mujeres, incuestionada y subyacente no solo a *Grimalte y Gradissa* sino a toda la ficción sentimental, la querrela de las mujeres y el debate sobre el amor en el siglo XV, ver Waley, 1966, Van Beysterveldt, 2001, Albuixech, 2002, quienes abordan el asunto en relación con los textos de Juan de Flores.

En su estudio sobre la variedad de puntos de vista y narradores de la ficción sentimental, Alan Deyermond (1988) señaló una excepción notable: en ninguna de las obras del género la voz narrativa femenina ocupa un lugar central —algo especialmente sorprendente si se tiene en cuenta que la *Elegia di madonna Fiammetta* es una de las influencias fundamentales del género, y, en el caso de *Grimalte y Gradissa*, hipotexto e inspiración directa. Al respecto, observa: «posiblemente este fenómeno pueda contribuir al número elevado de problemas que tenemos al tratar de interpretar las emociones de los personajes femeninos» (1988: 47). Gradissa es, sin dudas, el personaje del que menos sabemos, el punto más oscuro del entramado textual. Sus parlamentos son pocos y están prácticamente limitados a responder al asedio de las recuestas de Grimalte; incluso podemos sospechar, como él, que no es del todo sincera cuando se dirige a su enamorado (es decir, en cada una de sus intervenciones). Ciertamente, no habría que olvidar al respecto las restricciones que imponía el código social general, y cortesano en particular, a las mujeres, impidiéndoles entre muchas otras cosas la expresión franca y directa de su subjetividad. Por otra parte, las apreciaciones que pueda tener Grimalte de Gradissa son necesariamente interesadas, y están distorsionadas por la intensidad y la urgencia de sus sentimientos.

Tras haber retratado la penitencia en el desierto y la visión infernal en que concluyen las peripecias de Fiometa, Pánfilo y Grimalte, cierra el *tractado* un último apartado en el que Grimalte vuelve su atención a Gradissa, que «con tu crueza de mí mismo tienes fecho un purgatorio segundo, cuyas ardores y llamas son fines de toda desesperación de remedio» (223). En este apartado final Grimalte reafirma su devoción, amor y voluntad de servicio incondicionales hacia su amada, en la vida y la muerte, y se despide de ella. Aparte de esto, los testimonios (*M*, *L* y *S*) son divergentes. En el manuscrito *S* de la Biblioteca Colombina, Grimalte reflexiona que su pena tal vez pueda servir de escarmiento a muchos y reprueba la conducta de Gradissa (los desfavores, la crueldad, los años de juventud perdidos a causa de ella):

Pues, tú, que tanto sobrabas a Pánfilo, ¿dónde dexas a ti? Por cierto, él ya con estrecho bivar ha pagado y paga, y de ti, soy seguro que no solamente el cargo que de mí tienes a tal vida te disponga, mas aun arrepentirte de aver causado mis males, pienso te parecerá sobrado. Así que Pánfilo ha dexado a ti la fama de tu desconoscimiento, y a él la pena le da perpetuo loor. Y si más que de razón devo, con la sobra de mis congoxas, mis palabras disen aquello que tu gran valer consentir no deve. Suplico tu virtud perdone tal yerro, pues osarme quejar llevo por paga de mis serviçios. (227)

Así terminan el manuscrito y el vituperio del que Grimalte hace objeto a su amada, con esta comparación entre Gradissa y Pánfilo, el más ingrato de los hombres, desfavorable para ella, y un cierre que puede leerse en clave irónica.

El cotejo de los testimonios permite pensar en un proceso refundidor, en el que no se descarta podría haber estado involucrado Juan de Flores; en este proceso, *M* y *L* representan un estadio posterior de la obra (Parrilla, 2008: 63-66). Si esta hipótesis es acertada, la eliminación del pasaje presente en *S* en refundiciones posteriores puede entenderse como una modificación orientada a elidir un juicio de valor tan explícito sobre Gradissa (expresado además con la contundencia y la carga semántica adicionales que le proporciona su

posición privilegiada en el final del texto), suavizando la crítica de la que se la hacía objeto y dejando el asunto más abierto a la interpretación posterior.

Para Citlalli Bayardi (1996), se trata de que Gradissa, la única que no se permite ser dominada por sus pasiones, se libra de los males que el amor origina: el exilio y la vida salvaje o la muerte. Para Lourdes Albuixech (2002: 87), Juan de Flores traza una contraposición entre Gradissa, mujer castellana que retiene su vergüenza y con ella su superioridad amorosa sobre Grimalte, y la italiana Fiometa, que pierde la honra y la vergüenza al acceder a los amores con Pánfilo y se despoja así del único reducto de superioridad reservado a la mujer en relación al hombre, el erótico-sentimental. A través de este contraste, el autor encarecería el comportamiento virtuoso de las mujeres castellanas frente a las *nuevas* y distópicas leyes por las que se rigen tantas mujeres (extranjeras) en las cuestiones amorosas. Todas estas lecturas son, sin duda, válidas y ciertas, pero consideran de manera aislada al personaje, sin tener en cuenta el efecto de sus acciones y decisiones sobre los demás (que es precisamente el motivo por el que Pánfilo se autoexilia penitente y sufre las visiones infernales, castigado por la justicia divina).

Me parece que el texto envuelve en una ambigüedad e indeterminación intencionadas la valoración del comportamiento de Gradissa. En contraposición con lo que ocurre con los otros tres personajes, en su caso esa valoración queda abierta, como una invitación al juego de la interpretación y la discusión ulterior. Lilian Von der Walde Moheno (2005: 82) releva una serie de asuntos que, considera, el relato deja librados a la discusión, y sugiere que se trata de una ambigüedad didáctica y de una forma de involucrar a los receptores por parte de Juan de Flores; ya Alan Deyermond (1988) había conjeturado que muchos de los enigmas y dificultades de interpretación que surgen frente a tantos textos de la ficción sentimental fuesen fundamentales e intencionales. En esta línea, es conveniente no perder de vista el contexto de recepción y circulación original de la obra: el ámbito cortesano, afecto a juegos y debates. Varias de las características estructurales del *tractado*, como las relaciones especulares y antitéticas que vinculan y oponen entre sí a los personajes, o, en particular, esta incitación final a la interpretación y el debate que plantea el rol de Gradissa, favorecen el involucramiento, la discusión, la toma de partido, la división en bandos. El texto de Juan de Flores podría haberse concebido, al menos en parte, como un artefacto para el juego cortesano¹⁷.

En esta dirección, al ponderar el tratamiento y el desenlace que recibe el personaje de Gradissa, no habría que pasar por alto la posibilidad de que detrás de esa figura vagamente esbozada se esconda una referencia (más o menos velada para los círculos cortesanos de la época, por completo opaca para nosotros, lectores separados por siglos de distancia y olvido) a una mujer concreta. Si, tal como se declara, el nombre de Grimalte es una máscara para el de Juan de Flores, «una señora mía llamada Gradissa» (90) bien podría aludir a una dama real a la que Juan de Flores dedica su *tractado*, acaso como una forma ficcionalizada de cortejarla o, cuanto menos, de halagarla. Esta posibilidad abre nuevas consideraciones en lo que respecta a la «apertura» del personaje. Tal vez, para los receptores primarios del relato, el conocimiento o la sospecha de quién podía ser la dama

17.- La hipótesis de que pudieran hacerse lecturas o representaciones públicas de *Grimalte y Gradissa* (Von der Walde Moheno, 2005: 85-86) es compatible con la idea de que la obra estuviera concebida para la recepción y la discusión lúdica colectivas.

esquiva, a la que el autor procuraba complacer, completara la silueta del personaje con rasgos para nosotros irrecuperables, alimentando el juego amoroso-cortesano en el que el texto participa, por un lado, y contribuyendo a precisar la valoración del personaje por otro. Incluso, si se concibe el *tractado* como un don interesado, orientado a influir en el comportamiento ulterior de su destinataria privilegiada, la apertura final del personaje podría corresponderse con una indeterminación en espera de su respuesta, que al definirse la resolvería. En otro orden de cosas, la disparidad entre la suerte fingida de Grimalte y la realidad palmaria de Juan de Flores, en tanto amadores, podría invitar a leer el *tractado* como una expresión alegórica e hiperbólica de sus padecimientos sentimentales, poniendo de relieve la naturaleza intrínsecamente ficticia y lúdica del mismo y, por qué no, por extensión, de todo discurso amoroso (teniendo presente que aquí ficticio no equivale a falso). Asimismo, la abstención de cerrar un juicio de valor definitivo, expresado por medio de un desenlace narrativo concluyente, sobre la dama, podría tomarse como una precaución dictada por la galantería. Se trata, por supuesto, de conjeturas que vienen a sumarse a las ya señaladas. En todo caso, en el texto la valoración y el destino final del personaje quedan abiertos.

El final

Juan de Flores continúa la *Elegia di madonna Fiammetta* y le imprime un nuevo sentido a través de la valoración moral que expresan los castigos y las penitencias que finalmente reciben Pánfilo y Fiometa. El recurso a la perspectiva escatológica y el imaginario de lo sobrenatural le otorga a su juicio, dentro del mundo narrativo, una validez absoluta y definitiva. De esta manera, a través de su escritura Flores resuelve y clausura muchos de los aspectos que el hipotexto italiano había dejado intencionalmente abiertos e indeterminados.

La condena del amor y sus usos se plasma asimismo en el derrotero final de Grimalte. El final del *tractado* deja un único punto abierto en lo que respecta a la valoración de los cuatro personajes principales y sus conductas: Gradissa. No es claro cuál es la apreciación del personaje implícita en el texto, ni siquiera que haya una; el asunto queda, en enorme medida, sujeto a las interpretaciones y los debates posteriores. Esta indeterminación final puede vincularse con la opacidad fundamental de tantas figuras femeninas de la ficción sentimental, como una de sus manifestaciones posibles; el quedar librada a la multiplicidad de las opiniones y los pareceres ajenos, incompleta y a definir por la mirada de los otros, es la condena particular de Gradissa.

Bibliografía

- ALBUIXECH, Lourdes, «Utopía y distopía en tres ficciones de Juan de Flores», *Romania*, 120 - 477 (2002), pp. 176-191.
- BAYARDI, Citlalli, «El infierno de Fiometa y el purgatorio de Pánfilo», en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas de las V Jornadas Medievales*, Lilian Von der Walde Moheno, Concepción Company Company y Aurelio González (eds.), México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México - El Colegio de México, 1996, pp. 537-548.

- BOCCACCIO, Giovanni, *Elegia di Madonna Fiammetta – Corbaccio*, Milano, Garzanti, 1988.
- CVITANOVIC, Dinko, «La reducción de lo alegórico y la obra de Flores», *Revista de Filología Española*, 55:1/2 (1972), pp. 35-49.
- DEYERMOND, Alan, «El hombre salvaje en la novela sentimental», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, Nijmegen, Asociación Internacional de Hispanistas - Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 265-272.
- , «El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela 2 al 6 de diciembre de 1985*, Vicenç Beltran (ed.), Barcelona, PPU, 1988, pp. 45-60.
- , «Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos», *Revista de Literatura Medieval*, VII (1995), pp. 93-105.
- FLORES, Juan de, *Grimalte y Gradisa*, Carmen Parrilla (ed.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- FUNES, Leonardo, 2012, «Tradiciones líricas y tradiciones narrativas del amar en la Castilla del siglo XV», en *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*, Leonardo Funes y Martín Ciordia (eds.), Buenos Aires, Colihue, 2012.
- GERLI, E. Michael, «Metafiction in Spanish Sentimental Romances», *Bulletin of Hispanic Studies*, 66 (1989), pp. 57-63.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford - New York, Oxford University Press, 2000.
- LACARRA, María Eugenia, «Juan de Flores y la ficción sentimental», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986*, Berlín - Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 223-233.
- LE GOFF, Jacques, «El desierto y el bosque en el Occidente medieval», en *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1994, pp. 25-39.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago, *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
- MATULKA, Barbara, *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion. A Study in Comparative Literature*, New York, Institute of French Studies, 1931.
- PARRILLA, Carmen, «La visión reparadora y los elementos fantásticos en la prosa sentimental del siglo XV», en *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos y Esther Borrego Gutiérrez (eds.), Madrid - Frankfurt am Main, Universidad de Navarra - Iberoamericana - Vervuert, 2004, pp. 299-310.
- VAN BEYSTERVELDT, Antony, «Revisión de los debates feministas del siglo XV y las novelas de Juan de Flores», *Hispania*, 64:1 (1981), pp. 1-13.
- VON DER WALDE MOHENO, Lilian, «La experimentación literaria del siglo XV: a propósito de *Grimalte y Gradisa*», en *Juan de Flores: Four studies*, Joseph Gwara (ed.), London, University of London, 2005, pp. 75-89.
- WALEY, Pamela, «Love and Honour in the *Novelas Sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores», *Bulletin of Hispanic Studies*, 43: 4 (1966), pp. 253-75.
- WALTHAUS, Rina, «Espacio y alienación en *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores», *Scriptura*, 13 (1997), pp. 5-18.
- WEISSBERGER, Barbara F., «Authors, Characters and Readers in *Grimalte y Gradisa*», en *Creation and Re-Creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain: Studies in Honor of Stephen Gilman*, R. E. Surtz y N. Weinerth (eds.), Newark - Delaware, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 61-76.