

## DUARTE DE BRITO Y JUAN DE FLORES

GERARDO PÉREZ BARCALA

Universidad de Santiago de Compostela

1. En el Portugal del siglo xv la literatura escrita en lengua castellana gozó, sin duda, de una estima sin igual, tal y como se pone de manifiesto con la publicación del *Cancioneiro Geral* (1516), cuyas coordenadas cronológicas nos sitúan entre los reinados de Alfonso V (1438-1481) y Manuel I (1495-1521). Es un dato bien conocido que la colectánea de Garcia de Resende surge como réplica de aquel otro *Cancionero General* de Hernando del Castillo, aparecido tan sólo cinco años atrás, en 1511, y reeditado en 1514. La antología lusa ofrece pruebas más que suficientes de esta admiración por la poesía del reino vecino<sup>1</sup>. Por un lado, entre sus cerca de 880 textos, hay un buen número de ellos redactados en castellano por parte de poetas portugueses: junto a Duarte de Brito, revelan un perfecto manejo de aquella lengua autores como João de Meneses, Álvaro de Brito Pestana, D. João Manuel, el conde do Vimioso, Luis Henriques, Francisco de Sá y un largo etcétera que se vería considerablemente ampliado si añadiésemos a la lista las múltiples *invenciones* que se escribieron en las justas celebradas en Évora el 20 de diciembre de 1490 con motivo de los esponsales del príncipe don Afonso, hijo de D. João II, con D<sup>a</sup> Isabel, hija de los Reyes Católicos<sup>2</sup>.

Por otro lado, en el *Cancioneiro* se da cabida a piezas de autores naturales de Castilla. Dejando a un lado los poemas anónimos no transmitidos en otros cancioneros castellanos (porque, dado el

---

<sup>1</sup> Vid. A. F. Dias, *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular de Quatrocentos. Contactos e sobrevivência*, Coimbra, Livraria Almedina, 1978; P. Vázquez Cuesta, «O bilingüismo castelhano-português na época de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português*, xvi (1981), pp. 807-827; P. Botta, «El bilingüismo en la poesía cancioneril (*Cancionero de Baena, Cancioneiro de Resende*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII, 4 (1996), pp. 351-359.

<sup>2</sup> Cfr. A. F. Dias, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, 4 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, n° 614 (de ahora en adelante la obra será citada como Dias, CG).

dominio que los poetas lusos tenían de esta otra lengua, bien pudieran ser de autoría portuguesa), se encuentran aquí piezas de Antón de Montoro, Diego de Quiñones, Arellano o Antonio de Velasco. Pero curiosamente resultan más significativos para ilustrar este aspecto dos poemas de autoría portuguesa debidos a las plumas del Coudel-Mor (Dias, CG, 150) y Diogo Marcão (Dias, CG, 222). Siguiendo el modelo de las conocidas como “chansons à citations”, ambos insertan en el final de cada estrofa versos de poetas castellanos: el primero se sirve de piezas atribuidas en algunos cancioneros a Sancho de Villegas, el músico Triana o Garci Sánchez de Badajoz; Diogo Marcão hace lo propio con Diego de Sandoval, Sancho Alfonso de Montoro, el músico Cornago, el rey Juan II de Castilla, Pedro de Santafé y Juan de Mazuela, entre otros de difícil identificación. Asimismo, la compilación de Resende incluye una extensa composición, también recogida en el *Cancionero de Rennert* (ca. 1510), en la que se da cabida a los siguientes poetas: Antonio de Velasco, Alonso Pimentel, Íñigo López de Mendoza, Rodrigo de Moscoso, Corella y Pedro Fernández de Córdoba (Dias, CG, 597). Pero estas relaciones de dependencia con la poesía del reino vecino aumentan notablemente si se añaden los numerosos *motes*, *canciones* y *vilancetes* de autores castellanos que fueron objeto de la práctica de la glosa, empleando cualquiera de las dos lenguas en litigio, por parte de poetas portugueses: Lope de Stúñiga, Antón de Montoro, Diego de Saldaña, Sancho de Rojas, Jorge Manrique, Pedro de Cartagena figuran entre los autores cuyos textos fueron glosados en el *Cancioneiro*<sup>3</sup>.

Y, además, incluso cuando se escribe en portugués, los poetas encuentran en la literatura de Castilla un modelo incuestionable: valga recordar que el texto que ofrece una cronología más alta en el *Cancioneiro Geral* aparece en el folio 72v y es precisamente un poema encomiástico dirigido por el infante don Pedro a Juan de Mena con el fin de obtener sus obras, poema al que el cordobés contesta con otra misiva de carácter panegírico (Dias, CG, 256)<sup>4</sup>. Y

---

<sup>3</sup> Añádase también a la serie un poema de João Roiz de Sá en el que se glosan *motes* de varios personajes castellanos (Dias, CG, 462), y otro en el que el propio García de Resende se encargó de glosar el *romance Tiempo bueno, tiempo bueno* (Dias, CG, 837): el romance, llegado también a través de otros cuatro manuscritos, figura tan sólo en uno de ellos, el *Cancionero musical* conservado bajo la cota 454 en la Biblioteca de Catalunya, con nombre de autor: se trata del músico catalán Mateo Flecha el Viejo.

<sup>4</sup> Vid. A. Várvaro, «Lo scambio di coplas fra Juan de Mena e l' infante D. Pedro», *Annali del Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, VIII, 1 (1966), pp. 199-214. También su hijo, el condestable don Pedro, tenía en tanta estima a Santillana que quería hacerse con las obras del Marqués, quien precisamente le va a dedicar su famoso *Prohemio e Carta* (ca. 1449). Vid. A. F. Dias, «Don Pedro e o Condestável, seu filho, no *Cancioneiro Geral*», *Biblos*, LXIX (1993), pp. 429-446.

es que el autor del Laberinto de Fortuna debió haber fascinado a los poetas del Portugal cuatrocenista. O, al menos, esto es lo que permite confirmar el propio *Cancioneiro*. Por una parte, el prestigio de Mena debía de ser considerable, porque Nuno Gonçalves completó su defensa del “cuidar” en el extenso debate que abre el cancionero poniendo sus razonamientos en boca de aquél y de otros dos poetas castellanos, Macías y Juan Rodríguez del Padrón. Por otra parte, una composición de Nuno Pereira da cuenta de la atracción que el también poeta Henrique de Almeida sentía, tras su estancia en Castilla, por el cordobés:

Sei que vindes mui sentido  
 por trovas de Joam de Mena.  
 (Dias, CG, 92, vv. 46-47)

Un nutrido grupo de investigadores suele explicar este apego por todo lo procedente del reino vecino como resultado de determinados avatares históricos y culturales que demuestran lo cruciales que fueron por aquel entonces los contactos entre las dos coronas. Entre los argumentos más habitualmente esgrimidos se encuentra la intensa política matrimonial llevada a cabo por Afonso V y sus sucesores con el fin primordial de unir Castilla y Portugal. Por otro lado, fueron frecuentes los viajes de nobles portugueses a Castilla y viceversa: la acción centralizadora del «Príncipe Perfeito», D. João II, tuvo como consecuencia más inmediata la huida de muchos miembros de la nobleza a la vecina Castilla, al descubrir la conspiración que esta clase —y, en particular, la poderosa casa de Bragança— preparaba en su contra. No carecen tampoco de interés para afrontar el asunto los encuentros que tuvieron lugar para acordar las áreas de expansión que correspondían a cada uno de los países y que culminaron con la firma de varios tratados<sup>5</sup>: en tales misiones diplomáticas, los embajadores, además de dominar lenguas extranjeras, debían participar en los actos públicos de la corte a la que acudían<sup>6</sup>. Entre los aspectos culturales hay que mencionar, por una parte, el éxodo de portugueses a las aulas de la cercana y prestigiosa Universidad de Salamanca<sup>7</sup>, y,

<sup>5</sup> Más detalles de todos estos aspectos históricos en J. Mattoso (dir.), *História de Portugal*, 8 vols., Lisboa, Editorial Estampa, 1993-94, vol. II, pp. 483-547, y vol. III, pp. 513-530.

<sup>6</sup> Vid. M. A. Ochoa Brun, «Los usos diplomáticos en la época del Tratado de Tordesillas», en L. A. Ribot García (coord.), *El Tratado de Tordesillas y su época. Congreso Internacional de Historia*, 3 vols., Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994, vol. II, pp. 835-847.

<sup>7</sup> Vid. A. Marcos de Dios, «Área lusa», en M. Fernández Álvarez (dir.), *La Universidad de Salamanca*, 3 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. I, pp. 425-

por otra, la más temprana y amplia difusión de la imprenta en Castilla, además del hecho de que “en los primeros años del desarrollo de la imprenta lusa se imprimieron una gran cantidad de obras en castellano que contribuyeron a «preservar y codificar» allí este idioma”<sup>8</sup>. Todo esto lleva a aceptar sin reservas la valoración de A. F. Dias cuando reconoce en Portugal la “existência de uma cultura subsidiária de Castela”<sup>9</sup>, que explica, no sólo el interés por los poetas castellanos, sino también ese bilingüismo que se puede constatar en la colectánea de Garcia de Resende.

2. *El Infierno de los enamorados* del marqués de Santillana tuvo una enorme difusión, a juzgar por el gran número de manuscritos que lo transmitieron —un total de veinticuatro—, bien de forma independiente, bien junto con otros dos decires de don Íñigo, el *Triumphete de Amor* y el *Sueño*<sup>10</sup>. En el *Cancioneiro Geral* se ha recogido, entre los folios 37r y 40v, un texto de Duarte de Brito en el que, según explicita la rúbrica que lo precede, el poeta *conta o que a ele e a outro lh aconteceo com iu roussinol e muitas cosas que vio* (Dias, CG, 102). La crítica especializada, desde J. Ruggieri, ha revelado que el modelo más directo de la composición portuguesa se hallaba en la alegoría de Santillana<sup>11</sup>. Hasta tal punto es así que P. le Gentil ha llegado a afirmar que, de toda la serie de “infiernos de amor” escritos en la Península Ibérica, el de Duarte de Brito es el que con más fidelidad se atiene al texto del Marqués<sup>12</sup>. Sin embargo, aunque la crítica haya inclinado siempre la balanza a favor de este poema, a esta fuente básica (de la que se toma el esquema general) se añaden elementos extraídos de otras obras. Para la confección de su vasta alegoría el portugués se sirvió de más textos de la época, pues, en palabras de J. Amaral Frazão, estamos

444; A. M<sup>a</sup> Carabias Torres, «Castilla y Portugal: el trajín de la cultura académica», en R. Espinosa - J. Montenegro (coords.), *Castilla y Portugal en los albores de la Edad Moderna*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, pp. 31-53.

<sup>8</sup> Cfr. Carabias Torres, «Castilla y Portugal», p. 44.

<sup>9</sup> Cfr. Dias, *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular*, p. 17.

<sup>10</sup> Vid. A. Deyermond, «Santillana's Love-Allegories: Structure, Relation and Message», en D. Fox - H. Sieber - R. Ter Host (eds.), *Studies in Honor of W. Wardoppe*, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 75-90, en particular, pp. 78-79.

<sup>11</sup> Vid. J. Ruggieri, *Il Canzoniere di Resende*, Genève, Leo S. Olschki Editore, 1931, pp. 113-118. Añádanse las aportaciones de Dias, *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular*, pp. 111-115. No se olvide que en otros textos Duarte de Brito extrae versos de composiciones castellanas, en su mayor parte anónimas, aunque no le fue desconocidatampoco la producción de poetas como Jorge Manrique, Lope de Estúñiga o Antonio de Velasco, entre otros (vid. Dias, *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular*, pp. 44-45, 58-69, 100-101 y 111-134).

<sup>12</sup> Vid. P. le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge: les thèmes, les genres et les formes*, Genève, Slatkine Reprints, 1981, pp. 271-278.

ante “uma ficção de base narrativa, que corresponde, no essencial, a uma prática de leitura”<sup>13</sup>. De ahí que se tienda a restar calidad literaria al trabajo de Brito; según V. Tocco, “il risultato è di una grande pesantezza e monotonia”<sup>14</sup>.

La propia Ruggieri ha destacado, por ejemplo, que la aparición de la enamorada al final del texto luso bien podría deberse a la lectura del *Triumphete de Amor*, en el que desde el cortejo de Venus la amada lanza al narrador-protagonista la flecha que lo dejará al instante enamorado<sup>15</sup>. Además, la presencia de un ruiseñor como guía y en actitud dialogante tiene a sus espaldas una tradición bien conocida, que cuenta como precedentes más inmediatos con diversos textos insertos en los cancioneros castellanos, según han señalado nuevamente Ruggieri y le Gentil<sup>16</sup>. Asimismo, en una de las más recientes aproximaciones a este poema, V. Tocco ha reconocido también la huella de la lectura de otras composiciones de Santillana, así como la del Mena de *La Coronación* y de los poemas “menores”<sup>17</sup>. Por otro lado, la mención de los protagonistas de la *Estoria de dos amadores*, así como las descripciones paisajísticas e infernales, ponen en contacto la ficción del *Cancioneiro* con el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón<sup>18</sup>. A este propósito las argumentaciones de M<sup>a</sup> R. Lida pueden ser discutidas, pues los datos que Duarte de Brito podía haber tomado de la novela castellana se hallaban recogidos en otros textos, e, incluso, los nombres de Arlandier y Liessa (Dias, CG, 102, v. 777), personajes a los que

<sup>13</sup> Cfr. J. Amaral Frazão, «Imagens do mundo e do amor no Cancioneiro Geral», en H. Godinho - A. Paiva Morais - J. Amaral Frazão (coords.), *Actas do Colóquio Internacional sobre a imagem do mundo na Idade Média*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1992, pp. 281-286, p. 281. M. Rodrigues Lapa, refiriéndose a visiones alegóricas como la aquí tratada, indica que «é, acima de tudo, um exercício escolástico, mero pretexto para uma exibição pueril de ciência mitológica» (cfr. M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, 1970, p. 429) y que “na poesia alegórica é evidente um certo estendal de erudição mitológica. O poemeto de Duarte de Brito é notável a esse respeito” (p. 433).

<sup>14</sup> Cfr. V. Tocco, «Gli inferni d' amore portoghese e la tradizione allegorica europea», *Rendiconti dell' Istituto Lombardo (Lettere)*, 127, 2 (1994), pp. 297-359, p. 311.

<sup>15</sup> Véase Ruggieri, *Il Canzoniere*, p. 117, nota 11. Le Gentil acepta la influencia, pero la amplía, en tanto que “si l' apparition de la dame du poète rappelle le Triumphete, le châtiment que lui vaut sa cruauté fait songer plutôt à certains dits français” (cfr. *La poésie lyrique espagnole et portugaise*, p. 277).

<sup>16</sup> Vid. *Idem*, *Ibidem*, p. 120; *Le Gentil*, *La poésie lyrique espagnole et portugaise*, p. 277.

<sup>17</sup> Vid. Tocco, «Gli inferni d' amore portoghese», pp. 310-314, además de las notas a la edición del poema contenida entre las pp. 321-347.

<sup>18</sup> Vid. M<sup>a</sup> R. Lida de Malkiel, «Juan Rodríguez del Padrón: Influencias», *Estudios sobre literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1977, pp. 79-135, concretamente, pp. 118-119.

el condestable don Pedro consagra una de sus glosas en la *Sátira de infelice e felice vida*<sup>19</sup>.

Con todo, las valoraciones de la profesora M<sup>a</sup> R. Lida son muy valiosas en tanto que apuntan hacia un tipo diferente de textos como modelo, el de la “novela sentimental”. Y no es de extrañar que sea así si se piensa que la pieza portuguesa presenta con este género notables afinidades. De una parte está su carácter narrativo, pues, como ya se dijo, el poeta cuenta en primera persona una aventura<sup>20</sup>. Poco importa que la narración se disponga en verso. Recuérdesse que M. A. Pérez Priego había utilizado la etiqueta de *decires narrativos* para referirse a aquellos textos del Marqués de Santillana en los que “la forma narrativa es el elemento constructivo esencial de estos poemas, donde el «yo» lírico de la canción y el anterior decir se inscribe ahora en el marco de un relato amoroso, más o menos extenso y complejo en virtud de la incorporación de otros elementos estructurales, como el «sueño», el «debate» o la «alegoría»”<sup>21</sup>. Y A. Deyermond va más allá al sugerir que algunos de los *decires* de Santillana constituyesen juntos una novela sentimental en verso, redactada poco tiempo antes (ca. 1437) del *Siervo libre de amor*, considerada pieza inaugural del género:

Given that *Sueño+Infierno* constitute, for some purposes, a single work with a single plot and theme (the pains and dangers of courtly love), to what genre would scholars have assigned this pair if Santillana had written a decade later and partly in prose? [...] How far-fetched is it to suggest that *Sueño* and *Infierno*, taken together, are a forerunner of the sentimental romance?<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Cfr. L. Adão da Fonseca, *Obras Completas do Condestável Dom Pedro de Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, pp. 38-39. Sobre la influencia del *Siervo* en la obra del Condestable a nivel temático, véanse Lida de Malkiel, «Juan Rodríguez del Padrón: Influencias», pp. 98-101; G. Serés, «Ficción sentimental y humanismo: la *Sátira* de don Pedro de Portugal», *Bulletin Hispanique*, xciii, 1 (1991), pp. 30-60. Para las correspondencias directas de pasajes, consúltese v Castro Lingl, «The Condestable of Portugal' s *Sátira de infelice e felice vida*. A Reworking of Rodríguez del Padrón' s *Siervo libre de amor*», *Revista de Estudios Hispánicos*, xxxii, 1 (1997), pp. 75-100.

<sup>20</sup> Para la vinculación de las actividades de contar y narrar, véase M. Brea, «Narrativa breve provenzal», en J. Paredes - P. Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 165-184; particularmente, pp. 165-167.

<sup>21</sup> Cfr. M. A. Pérez Priego (ed.), *Marqués de Santillana. Poesías completas*, Madrid, Alhambra, 1983, p. 29.

<sup>22</sup> Cfr. Deyermond, «Santillana' s Love-Allegories», p. 90. La conjetura no carece de sentido si pensamos que “la ficción es un discurso que existe primeramente en verso o, lo que es más, se genera por medio de múltiples recursos de literariedad de que dispone este código”, hasta el punto de que en Chrétien de Troyes las funciones de contar y rimar “se entremezclaban a la hora de disponer sus planteamientos narrativos” (cfr. F. Gómez Redondo, «Prosa de ficción», en C. Alvar - A. Gómez Moreno - F. Gómez Redondo, *La prosa y el teatro en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 131-181, p. 150).

Por otra parte, existen evidentes semejanzas de contenido. Como en el género sentimental, el texto portugués ofrece una visión negativa y trágica del amor, heredada de una concepción que, al menos en romance, tiene su punto de partida en la poesía de los trovadores provenzales<sup>23</sup>. El ruiseñor, a quien aquí se confía el papel de guía, adentra a los enamorados en ese “infierno de amor” a fin de que se percaten del sufrimiento inherente al sentimiento amoroso. La intención del pájaro no es otra que hacer ver “os desenganos / qu’ amor sempre de si solta” (Dias, *CG*, 102, vv. 155-156), idea que el narrador reitera cuando, al comienzo de la obra, pide ayuda a las musas “pera que possa acabada / ir os males recontando dos amores” (*Ibidem*, vv. 31-32). Y en el *fim* o conclusión, en la que, según la preceptiva retórica, se habían de recapitular los contenidos básicos del discurso, se vuelve a poner de manifiesto que la finalidad es precisamente ésta: “Dos amores o que sento / todo o vivo contempre / que prazer, que daa tormento, / é gloria de iu momento / que condena pera sempre. / E seu bem é de tal sorte / em prazer que daa tristura / com tanto mal / que se faz eterna morte / com pena que sempre dura / mui mortal” (*Ibidem*, vv. 870-880).

3. Mucho se ha hablado sobre la identidad del novelista Juan de Flores. Las recientes investigaciones de C. Parrilla nos orientan hacia un personaje que desempeñó las labores de cronista de los Reyes Católicos y que, además, bien pudiera coincidir con un homónimo que ejerció el cargo de rector de la Universidad de

---

La práctica fue bien conocida en el medievo. Tanto es así que ha llegado a individualizarse para los siglos XII y XIII una “narrativa lírica medieval”: por un lado, se reconoce un embrión narrativo en la lírica cortés y, por otro, se aislan ciertos géneros, como la *chanson de toile* -o *chanson d’histoire*- y la pastorela, que conceden un gran desarrollo al elemento narrativo. De todo ello constituye una buena muestra el ciclo de las seis pastorelas del trovador Guiraut Riquier, que conforman una pequeña *novella*. Véanse F. Carmona - C. Hernández - J. A. Trigueros, *Lírica Románica Medieval, I. Desde los orígenes hasta finales del siglo XIII*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, pp. 40-47; F. Carmona, «Narrativa lírica o lírica narrativa. Las inserciones líricas en los relatos del siglo XIII», *Revista de Filología Románica*, XIV (= *Memoria - Homenaje a Pedro Peira Soberón*), 2 (1997), pp. 71-93. Con todo, creemos, con M. Brea, que es determinante “la distinción ofrecida por el modo de exposición: los textos líricos, aun cuando puedan contener elementos narrativos, se cantan; la narrativa, sea en verso o en prosa, se cuenta (se dice, se relata, se recita, ...)” (Cfr. Brea, «Narrativa breve provenzal», p. 166, nota 3).

<sup>23</sup> Sobre las características del género de la novela sentimental y las tradiciones a las que se adscribe cada una de ellas, *vid.* principalmente D. Cvitanovi. *La novela sentimental española*, Madrid, Prensa Española, 1973; A. Deyermund, «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», en *Symposium in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 75-92; R. Rohland de Langbehn, «Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI», *Filología*, XXI, 1 (= *Homenaje a Frida Weber de Kurlat*) (1986), pp. 57-76.

Salamanca durante un corto período de tiempo<sup>24</sup>. Sea quien fuere, a él viene atribuida una obra conocida por el nombre de sus protagonistas, *Grimalte y Gradisa*, transmitida, completa o fragmentariamente, en dos manuscritos y un impreso de finales del siglo xv. Ya se ha apuntado en otra ocasión que el hecho de que los cuatro personajes de la ficción castellana aparezcan engrosando la galería de amadores que hicieron de sus vidas un “infierno de amor”, orientaba la fecha de composición del texto de Brito en torno a 1495, año en el que la novela de Flores salía de las prensas de Henrique Botel en Lérida<sup>25</sup>. Ahora se pueden dar datos mucho más precisos. En efecto, los cuatro protagonistas de *Grimalte y Gradisa* son introducidos por el portugués como *exempla* del sufrimiento amoroso en medio de otras parejas consagradas por la tradición literaria:

Vi Lucrecia por Tarquino  
 ser de si mui penitente,  
 e vi Cila por el rei Nino,  
 e as filhas de Cadino  
 em o Flegento ardente.  
 Hipólito, Fedra, Semeta,  
 Arlandier com Liessa  
 namorados,  
 Panfilo com Fiometa,  
 Grimalte con Gradiesa,  
 desesperados. (Dias, *CG*, 102, vv. 771-781)

La *Fiammetta* de Boccaccio era ya conocida en el momento en que Duarte de Brito redactó su pieza. En 1497 se publicó en Salamanca *El libro llamado Fiometa*, la primera traducción al castellano del texto italiano, debida al parecer a un tal Pedro Rocha<sup>26</sup>. Además de esta versión y de la sevillana de 1523, existían otras dos conservadas en sendos manuscritos de la Biblioteca de El Escorial,

<sup>24</sup> Vid. C. Parrilla (ed.), *Juan de Flores. Grimalte y Gradisa*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1988, pp. xxiv (en adelante, la obra se citará como Parrilla, *Flores*); *Idem*, «Un cronista olvidado: Juan de Flores, autor de la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*», en A. Deyermond - I. Macpherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 123-133. La identificación del cronista con el rector es también sugerida por A. Gargano (ed.), *Juan de Flores. Triunfo de Amor*, Pisa, Giardini Editore, 1981, pp. 25-27.

<sup>25</sup> Vid. G. Pérez Barcala, «*La Fábula do Rossynhol* y la novela sentimental castellana (Notas para una aproximación cronológica)», *VIIIè Congrès de l'Associació Hipànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de septiembre de 1997), actas en prensa.

<sup>26</sup> Vid. M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, Amsterdam, Gérard Th. Van Heudsen, 1970 (reimpresión de la edición de Paris, 1905), pp. 347-348.



así como una traducción al catalán de principios del siglo xv<sup>27</sup>. Por otra parte, Santillana se hizo para su biblioteca con un manuscrito que contenía la obra en italiano<sup>28</sup> y sacó provecho de ella en dos de sus escritos, la *Comedieta de Ponza y el Sueño*<sup>29</sup>. Ahora bien, también la novela de Juan de Flores revela que el relato de los adúlteros amoríos de Fiammetta era conocido ya por aquel entonces. En efecto, P. Walley constata que, además de proseguir la novela italiana en el punto en que ésta había sido concluida, Juan de Flores adoptó pasajes de la misma<sup>30</sup>. El *Grimalte* se presenta, pues, desde el mismo inicio como continuación de la *Elegia* de G. Boccaccio<sup>31</sup>:

Comienza un breve tractado compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte, la invención del qual es sobre la Fiometa (Parrilla, *Flores*, p. 1).

La narración castellana reanuda la historia de Pamphilo y Fiammetta. Gradisa ordena a Grimalte la búsqueda y reconciliación de los protagonistas de la obra de Boccaccio si quiere obtener de ella alguna recompensa. La técnica de hacer partícipes de la acción

<sup>27</sup> Vid. A. Farinelli, «Boccaccio in Ispagna (sino al secolo di Cervantes e di Lope)», *Italia e Spagna*, 2 vols., Torino, Fratelli Bocca, 1929, vol. 1, pp. 89-386, de forma especial, pp. 209-220. Del éxito de esta obra da cuenta también el hecho de que, en castellano, se imprimiese la *Elegia* en Lisboa en 1541. Según reza el colofón, el libro de la *Fiammeta* "fue impresso en la muy noble ciudad de Lixboa por Luys Rodriguez, librero del Rey nuestro señor. Acabose a xii dias de diziembre. Año de M. d. xl y vno". El dato ha sido tomado de A. J. Anselmo, *Bibliografía das obras impressas em Portugal no século xvi*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926, p. 299.

<sup>28</sup> Vid. M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, p. 327.

<sup>29</sup> Cfr. R. Rohland de Langbehn (ed.), *Marqués de Santillana. Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, Barcelona, Crítica, 1997, nos 17, vv. 457-459; 15, vv. 41-104 (en adelante, Langbehn, Santillana). Añádanse a éstas las referencias contenidas en la alegórica *Visión de amor* de Juan de Andújar (cfr. B. Dutton, *El cancionero del siglo xv: c. 1360-1520*, 7 vols., Universidad de Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv, 1990-91. El texto se recoge en el volumen II, con la referencia [ID0548] MN54-18, vv. 149-150, y también en el IV, RC1-18) y en el ampliamente difundido *Conjuro de Toscana* de Costana, transmitido por primera vez en el *Cancionero de Oñate-Castañeda*, de hacia 1485 (cfr. Dutton, I, [ID0873] HH1-51, v. 198), y copiado luego en otros cancioneros manuscritos (Dutton, I, LB1-187) e impresos (Dutton, V, 11CG-130, Dutton, VI, 14CG-151 y Dutton, VI, 17\*CO-1). Sobre la suerte de Boccaccio en la literatura castellana, véanse, además de las referencias ofrecidas en la nota 27: J. Arce, «Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica», en F. Mazzoni (ed.), *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Olschki, pp. 63-105, en especial, pp. 80-84; C. Alvar, «Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla en el siglo xv», *Anuario Medieval*, II (1990), pp. 23-41, particularmente, pp. 36-37.

<sup>30</sup> Vid. P. Walley, «Fiammetta and Panfilo continued», *Italian Studies*, XXIV (1969), pp. 15-31.

<sup>31</sup> Vid. B. Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion. A Study in Comparative Literature*, Nex York, Institute of French Studies, 1931, pp. 246-250.

de sus obras a personajes de la literatura reciente fue bastante rentabilizada por el novelista castellano y contribuyó, al generar unos textos a partir de otros, a crear una deliberada confusión de los planos de ficción y realidad<sup>32</sup>. Por tanto, bien pudo haber conocido el portugués Duarte de Brito la historia de la pareja italiana a través de la ficción del cronista salmantino, pues éste comienza por “declararla en suma” (Parrilla, *Flores*, p. 1): nótese que los nombres aparecen transcritos como Pánfilo y Fiometa. Además, Brito debía estar bastante familiarizado con la obra de Flores, según confirman las numerosas correspondencias entre pasajes de ambos textos, como a continuación se verá. Viene a sumarse, por lo tanto, el *Dous tristes afortunados* portugués al elenco de relatos que demuestra el influjo que ejerció en textos contemporáneos la novela castellana. Por un lado, P. Waley ha notado que en el *Tristán de Leonis*, impreso en Valladolid en 1501, se han calcado extensos pasajes de *Grimalte y Gradisa* que, en ocasiones, pierden parte de su funcionalidad al ser adaptados<sup>33</sup>. Por otro lado, H. L. Sharrer confirmó que en el ms. 22.021 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de principios del siglo XVI, se encuentran dos cartas entre Tristán e Iseo y que en ellas se advierten préstamos de una de las epístolas que Fiometa dirige a Pánfilo en la novela de Juan de Flores<sup>34</sup>.

Se intenta proponer aquí que ecos de la novela castellana se advierten también en la alegoría inserta en el *Cancioneiro Geral* y que éstos van más allá de la simple adopción de los nombres de sus protagonistas. Parece claro que los paralelismos no se pueden buscar en los poemas de la novela —debidos, al parecer, a la pluma de

---

<sup>32</sup> Recuérdese también el papel que en su otra novela, *Grisel y Mirabella*, desempeñan el poeta catalán Pere Torrellas y Brazaida, responsables últimos del desenlace de la misma. Vid. B. F. Weissberger, «Authors, Characters, and Readers in *Grimalte y Gradissa*», en R. E. Surtz — N. Weinert (eds.), *Creation and Re-creation Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 61-76; E. Michael Gerli, «Metafiction in Spanish Sentimental Romances», en *The Age of the Catholic Monarchs*, pp. 57-63; M<sup>a</sup> E. Lacarra, «Juan de Flores y la ficción sentimental», en S. Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2 vols., Frankfurt, Vervuert Verlag, 1989, vol. I, pp. 223-233; V. Blay Manzanera, «Metaliteratura y reflexividad en la ficción sentimental: la primera generación», *Anuario Medieval*, vi (1994), pp. 39-74.

<sup>33</sup> Vid. P. Waley, «Juan de Flores y *Tristán de Leonis*», *Hispanófila*, xii, 3 (1961), pp. 1-14. Las correspondencias entre ambas obras son tan evidentes que incluso se llega a sugerir que el propio Flores fuese parte implicada en este proceso: “No parece inverosímil que Juan de Flores pueda haber sido el responsable de pulir y modernizar un manuscrito antiguo sugerido por el profesor Northup, incorporando citaciones de una de sus obras anteriores (...)” (cfr. p. 14).

<sup>34</sup> Vid. H. L. Sharrer, «Letters in the Hispanic Prose Tristan Texts», *Tristania*, vii (1982), pp. 3-20.

Alonso de Córbova<sup>35</sup>-, pues éstos no hacen otra cosa que seguir fielmente los cánones de la poesía cortés. Así, por ejemplo, no creemos que el motivo del deseo de muerte como liberación, reiterado en ambos textos casi en los mismos términos, sea indicio de la lectura del *Grimalte* castellano por parte del vate portugués:

FLORES  
 ¡O muerte desesperada  
 para mí que ta te espero!  
 Ven por mí, no tardes nada  
 que eres tan desseada  
 que más que vida te quiero.  
 (Parrilla, *Flores*, nº 28)

BRITO  
 que nos fez, desesperados,  
 ser das mortes mais contentes  
 que das vidas.  
 (Dias, *CG*, 102, vv. 20-22)  
 de nós mesmos matadores  
 nos viamos desejando  
 nossa morte.  
 (*Ibidem*, vv. 75-78)

El motivo de la muerte como algo más ansiado que la propia vida es frecuente en la poesía de cancionero y puede rastrearse en otras composiciones de Brito, que se expresa de forma semejante, por ejemplo, en estos otros versos:

por vós vivo tam penado,  
 vida triste de tal sorte,  
 d'esperança tam roubado  
 que desejo ver trocado  
 minha vida pola morte. (Dias, *CG*, 125, vv. 6-10)

Ó morte de mim querida,  
 nam queirais ja mais tardar! (Dias, *CG*, 126, vv. 56-57)

No obstante, en el plano narrativo pueden localizarse entre las dos obras similitudes que son determinantes a la hora de estrechar los vínculos entre Brito y el novelista Juan de Flores. El poeta portugués, en su viaje hacia el Hades, camina por un paraje inhóspito, cuyas notas descriptivas aparecen especificadas entre los versos 188 y 209:

começámos logo andar  
 per vales, montes, alturas,  
 grandes boscos, espessuras,

---

<sup>35</sup> Identificado con un estudiante y profesor de música de la Universidad de Salamanca que habría entrado en contacto con escritores salmantinos del círculo de los Reyes Católicos y, por tanto, con Juan de Flores. Para más datos, consúltese Parrilla, *Flores*, pp. xxv-xxxv.

nam cessando caminhar,  
 per lugares apartados,  
 desviados dos viventes,  
 sem medida,  
 desertos, desabitados,  
 donde nunca foram gentes  
 nesta vida.  
 Per caminhos espantosos  
 passámos tantos desertos  
 [...]  
 per longa estancia de terras  
 mui estranhas,  
 [...]  
 cansados nas altas serras  
 e montanhas. (Dias, *CG*, 102, vv. 189-209)

Los lugares desérticos, las montañas, la ambientación nocturna adquirieron a finales de la Edad Media un carácter maravilloso que propiciaba la aparición de tinieblas, gritos, seres invisibles, animales que atacaban a los viajeros, lo que dio lugar a una reiteración continua de todos estos elementos<sup>36</sup>. En efecto, el extravío en la selva, caracterizada como lugar de soledad, es en la literatura medieval un motivo frecuente, que permitirá establecer una marcada oposición con el mundo civilizado y ordenado<sup>37</sup>. Podría pensarse que estas pinceladas paisajísticas desarrollan por *amplificatio* las características de aquella “montaña espessa / separada de poblado”, que aparece en el *Infierno* de Santillana (Langbehn, *Santillana*, 14, vv. 3-4) y que, a su vez, parece adaptar la *selva selvaggia e aspra e forte* en la que se encuentra perdido Dante al inicio de su *Divina Comedia*<sup>38</sup>. Ahora bien, el motivo era introducido en otros muchos textos. En ocasiones simboliza el dolor provocado por un amor no correspondido o por una muerte desoladora. Por lo que al primero de los aspectos se refiere, en el *Purgatorio de Amor* el bachiller Ximénez condensa las mismas notas:

quise dexar lo poblado  
 y perderme por los yermos

<sup>36</sup> Vid. C. Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986, pp. 32-127.

<sup>37</sup> Vid. J. le Goff, «El desierto y el bosque en el Occidente medieval», *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1991, pp. 25-39.

<sup>38</sup> Así lo han señalado J. Seronde, «Dante and the French Influence on the Marqués de Santillana», *Romanic Review*, VIII (1916), pp. 194-210, p. 203; y J. M. Azáceta – G. Albéniz, «Italia en la poesía de Santillana», *Revista de Literatura*, III, 5 (1953), pp. 17-54, p. 31.

Y con esta fantasia  
 me fui por vnos collados  
 [...]
 Hasta que oue de llegar a vnas cueuas escuras  
 [...]
 bien conforme a mis tristuras  
 [...]
 Cansado de caminar  
 por lugar tan tenebroso.

(Dutton, V, [ID6745] 11CG-964, vv. 4-42)

Y en relación con lo segundo, recogemos unos versos de la *Defunción de Don Enrique de Villena*, donde Santillana, en la narración de un sueño, reúne esos mismos elementos cuando dice:

me vi todo solo al pie de un collado  
 selvático, espeso, lexano a poblado,  
 agresto, desierto e tan espantable,  
 [...] (Langbehn, *Santillana*, 16, vv. 28-30)

Otras veces, el mismo molde y las mismas notas son empleadas para confeccionar alegorías de índole política, tal y como deja ver el siguiente poema de Pedro de Escavias, fechado en 1445, a juzgar por sus referencias a episodios concretos de la batalla de Olmedo:

fortuna me fizo por fuerça seguir  
 un valle muy hondo sin otro poblado  
 por do camine assaz espantado  
 y vyendome al pie de una gran sierra  
 a fin de ssalir de tan triste tierra  
 me di tanta priesa que fuy muy cansado.

(Dutton, I, [ID2921] HH1-95, vv. 3-8)

Es más, en el *Cancioneiro Geral* se recogió una composición de D. João Manuel, con la cual no resultaría del todo desacertado buscar concomitancias. El texto utiliza el esquema habitual de los “infiernos de amor” y, al tratarse de una “chanson à citations”, muestra, en particular, un gran parecido con el *Infierno de amor* de Garcí Sánchez de Badajoz y el *Purgatorio* del bachiller Ximénez: el narrador narra un sueño en el que es guiado a un lugar sombrío, en el que estaban los que “d’ amor eram feridos” (Dias, *CG*, 150, v. 29), y cuyas pinceladas paisajísticas recogen las notas habituales:

e consigo me meteo  
 ni bosco todo cercado

de mui terribles montanhas,  
 donde grandes alaridos  
 ouvi de feras estranhas  
 diformes a meus ouvidos. (*Ibidem*, vv. 20-25)

Sin descartar tales posibilidades, puede sugerirse que el motivo denota también la huella de la lectura de la obra de Juan de Flores —si es que no ha sido tomado directamente de ésta—, pues en ella semejante ambientación aparece en lugares diversos. En el momento en que el héroe de la novela emprende la búsqueda de los personajes de la obra de Boccaccio, su viaje se desarrolla por sendas similares. Así, para encontrar a Fiometa, Grimalte toma la decisión de apartarse “de lo poblado, y por los montes y desabitadas silvas fazer las diligencias a la busca convenientes, siguiendo aquella vida de los salvages” (Parrilla, *Flores*, p. 21). Y cuando halla a la heroína italiana, acaba declarando que “las selvas y los campos y lugares envegecidos e desiertos son conformes a los muy desesperados coraçones” (*Ibidem*, p. 30)<sup>39</sup>. Semejante es el lugar por el que transita para hallar al arrepentido Pánfilo; era obligado atravesar “las solas y espantables montañas” (*Ibidem*, p. 161), hasta el punto de encontrarse “aislado en la muy despoblada selva, andando algunos días sin poder hallar alguna persona, en la mayor espesura de aquella montaña” (*Ibidem*, p. 162).

Tal y como acaba de exponerse, en conexión con éste, está el motivo literario del peregrino que es atacado por bestias varias. Santillana en su *Infierno* había introducido una lista de los animales salvajes que le van saliendo al paso en su viaje al castillo-infierno:

Muchos fieros animales  
 se mostravan: e leones  
 e serpientes desiguales,  
 grandes tigres e dragones;  
 de sus diversas façiones  
 non relato por estenso,  
 por quanto hablar inmenso  
 va contra las conclusiones.

(Langbehn, *Santillana*, 14, vv. 41-48)<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Lo que, al igual que el “bien conforme a mis tristuras” del bachiller Ximénez, viene a confirmar los comentarios de P. Zumthor cuando dice que el desierto, en sus diversas formas (montaña, bosque), se convierte para los poetas alegóricos de los siglos XIV y XV “en el lugar sombrío de las penas de amor” (cfr. P. Zumthor, *La medida del mundo*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 62).

<sup>40</sup> En este pasaje viene siendo frecuente reconocer la impronta de la lectura de Dante, ya que la tentativa de éste de alcanzar a Dios se ve obstaculizada por la aparición de la pantera, el

Ruggieri apuntó que la enumeración del texto castellano había servido de fuente para los siguientes versos de la obra de Duarte de Brito:

Por onde quer que passava,  
nas montanhase boscageens,  
quantas me viam  
serpentes, quantas achava,  
feras bestas e salvageens  
me seguiam. (Dias, *CG*, 102, vv. 545-550)<sup>41</sup>

La agresividad de las bestias se expresa mediante adjetivos referidos a su ferocidad, a su desmesurada dimensión, así como por un verbo de acción (“me seguían”), que marca una ligera diferencia con el antecedente castellano, donde los animales no aparecen en movimiento y son un mero objeto de contemplación (“se mostravan”). Ahora bien, nos hallamos, una vez más, ante un asunto que fue acogido en otras composiciones, de las que seleccionamos como ejemplo estos versos del ya referido poema de Pedro de Escavias:

Aquella sazón por toda carrera  
vi que salieron de muchas ffaçiones  
tigres diuersas y fuertes leones  
con otros vestiglos destraña manera  
valientes dragones lançando de fuera  
flamas terribles de fuego ençendidas  
de sus bozes rroncas y grandes aollidos  
todonbre desfuerço ssin duda temiera.  
(Dutton, I, [ID2921] HH1-95, vv. 17-24)

Sin querer invalidar tales valoraciones, hemos de insistir en que el asunto fue acogido también por Juan de Flores, pues, cuando Grimalte busca a Pánfilo, en medio de la selva en que éste moraba sufre “grandes afruentas de animales que me perseguían” (Parrilla,

---

león y la loba, representación simbólica del pecado: «Los animales salvajes pertenecen a la selva simbólica y se asemejan a los tres animales que encuentra Dante en el primer canto del *Infierno*, sin tener aquí un sentido alegórico exacto» (cf. Langbehn, *Santillana*, p. 77). Consultense los trabajos citados en la nota 38 para ampliar las deudas de Santillana con Dante.

<sup>41</sup> Vid. Ruggieri, *Il Canzoniere*, p. 118, nota 1. A. F. Dias considera con acierto que los paralelismos entre ambos textos abarcan también a la siguiente estrofa, en la que el portugués, de nuevo gracias a la amplificatio, amplía la lista: “Vía muitos animaes / sagitarios, escorpiões, / tigres feros, desiguaes / gigantes dragos, mortaes, / onças feras e liões” (Dias, *CG*, 102, vv. 551-555). Vid. Dias, *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular*, pp. 112-113.

*Flores*, p. 163), referencia que no era difícil de ampliar dado el carácter manido de este motivo literario.

En esos parajes solitarios, el narrador-protagonista del “dezir” portugués, “fazia vida salvajem”:

Nas montanhas e boscagem,  
 como as feras, estranhas  
 alimarias,  
 fazia vida salvajem,  
 nas mui espessas montanhas  
 solitarias. (Dias, *CG*, 102, vv. 512-517)

Una vez más, Ruggieri observó ciertas afinidades entre este pasaje y los vv. 89-96 del *Infierno de los enamorados santillanesco*<sup>42</sup>:

Así prise mi camino  
 por vereda que inorava;  
 esperando en el divino  
 misterio, a quien invocava  
 socorro, yo, que mirava  
 en torno por el selvage,  
 vi andar por el bosque  
 un puerco que se ladrava.  
 (Langbehn, *Santillana*, 14, vv. 89-96)

Con todo, las relaciones entre ambos textos deben replantearse, pues en la estrofa castellana no se recogen los mismos datos que en el fragmento portugués, a saber, el carácter hostil del paisaje y la vida salvaje del protagonista. Si para el primero de los aspectos ya se ha apuntado la posibilidad de un conocimiento de la novela de Juan de Flores, el segundo puede llevar a idénticas conclusiones.

El del hombre salvaje es un motivo literario que aparece con frecuencia en los ejemplares del género sentimental, ya desde el *Siervo libre de amor*, y adquiere en ellos una significación especial al identificarse con los propios enamorados, que experimentan tal mutación como resultado de una de las características del propio género: la presentación de un amor trágico y frustrado<sup>43</sup>. Sin embar-

<sup>42</sup> Vid. *Idem*, *Ibidem*, p. 119, nota 1.

<sup>43</sup> Véase A. Deyermond, «El hombre salvaje en la novela sentimental», *Filología*, x (1964), pp. 97-111. La poesía lírica dio cabida también al motivo. De los cancioneros castellanos citamos una composición de Juan del Encina, en la que un caballero, que muere de amor, traía “la barva hasta los onbros / de luto la vestidura” (Dutton, I, [ID0764 Y 3711] LB1-72, vv. 7-8) y llevaba siete años “que yo hago esta vida / comiendo las carnes crudas / y beviendo el agua fria” (*Ibidem*, vv. 23-25). En el *Cancioneiro Geral*, García de Resende



go, la referencia al tipo de vida del narrador de la alegoría portuguesa parece ser concretamente una adaptación del "faziendo salvaje vida" (Parrilla, *Flores*, p. 162) con el que se sintetiza la conducta de Pánfilo en *Grimalte y Gradisa*. Pese a los insistentes ruegos de Fiometa, Pánfilo, aduciendo motivos como la honra y el respeto al marido<sup>44</sup>, acaba rechazando a quien tanto lo amaba, razón por la que ésta decide suicidarse. Pánfilo, sintiéndose responsable de la muerte de Fiometa, decide expiar su culpa retirándose a la selva, donde pasa el resto de sus días como un auténtico hombre salvaje:

Otra manera se debe dar a mi vida, y la que he escogido quiero que la sepáis.  
La qual es pasar a los desabitados desiertos y tierra adonde los animales brutos viven (Parrilla, *Flores*, p. 146).

Y, como tal, Pánfilo pierde el juicio, y su aspecto físico es de sumo abandono: las barbas y el cabello le habían crecido tanto que le servían para taparse su propio cuerpo, había perdido el habla y tanto por su apariencia como por su comportamiento se parecía "en todas sus señales a un fiero animal" (*Ibidem*, p. 165), lo que explica que tenga que ser capturado por perros<sup>45</sup>.

Por su parte, Grimalte es rechazado por Gradisa al no haber conseguido culminar con éxito la empresa que le había encomendado. Al encontrar a Pánfilo en las montañas de Asia, el protagonista castellano resuelve llevar la misma vida. Según explica B. Matulka, el motivo del hombre que se impone como sacrificio el retiro a un lugar salvaje y desierto por un comportamiento equivocado es frecuente a lo largo de la Edad Media. Juan de Flores debía conocer las leyendas de anacoretas como San Juan Crisóstomo, o los retiros de Merlín y Amadís a espesos bosques para cumplir sus

---

recoge un poema de D. João Manuel en el que se glosa una canción castellana anónima; el poeta, apenado por el desdén de su amada, decide retirarse a un lugar apartado y vivir en medio de los animales: "En mi mostraste tus sanhas / olvidada de mi danho, / mas pues mi hazes estranho / irme he a terras estranhas./ (...) / Coraçon desventurado, / tu que siempre me acompanhas / bivirás desconsolado / vida con las alimanhas. / Las yervas siempre comiendo / mis lagrimas beveree, / mis males siempre gemiendo / tal consuelo me daree" (Dias, CG, 141, vv. 17-32).

<sup>44</sup> Vid. P. Walley, «Love and Honour in the *novelas sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), pp. 253-275.

<sup>45</sup> Reúne, por lo tanto, Pánfilo los hábitos propios del hombre salvaje. Vid. R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, Harvard University Press, 1952; Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas*, pp. 178-188. Además de ser un motivo literario de gran fortuna en la literatura y en el folclore, el caballero salvaje era también un tipo juglaresco, cuya actividad no estaba bien definida y que aparece registrada en varios documentos medievales. Véase, al respecto, H. V. Livermore, «El caballero salvaje. Ensayo de identificación de un juglar», *Revista de Filología Española*, xxiv (1950), pp. 166-182.

penitencias, bien por los crímenes cometidos, bien por el desdén de su amada respectivamente<sup>46</sup>.

Ahora bien, las semejanzas que hasta aquí se han señalado podrían ser refutadas, porque, como se está explicando, se corresponden con motivos que eran frecuentes en la literatura hispánica del medievo. Si decimos que fueron tomados concretamente de *Grimalte y Gradisa* es porque los paralelismos entre esta obra y el texto portugués pueden ampliarse considerablemente, tal y como confirman las siguientes concordancias:

## BRITO

que nenhui nam cobiçasse,  
por mais que fosse envejoso,  
vida tal.

(Dias, CG, 102, vv. 504-506)

Polas serras tenebrosas,  
sem ter ja de mim sentido,  
do, com chorosas  
vozes, tristes piadosas,  
quem tinha ali perdido  
Seu calar me era resposta.

(*Ibidem*, vv. 529-534)

ferido de taes tormentos  
que seraa menos victoria  
de os passar  
que tornar taes sentimentos,  
redozi-los aa memoria  
pera os contar.

(*Ibidem*, p. 162).

D' arredor em companhia  
via cousas mui enormes,  
que d' espanto nam podia  
poder-me dar ousadia  
olhar rostos tam disformes.

(*Ibidem*, vv. 716-720).

## FLORES

La qual [vida solitaria] avía escogida  
tal y tan áspera porque ningún envidioso  
me la codiciase (Parrilla, Flores, p. 172).

Y quando algunos hallava, con pia  
dosas vozes llamava el nombre de nomean-  
Pánfilo que me oyesse, mas por crecer  
más a mismales su callar era mi respuesta  
ta. (*Ibidem*, p. 163).

Pues yo allí, con mayores tormentos  
allegado que ninguno estimar podría,  
los cuales antes tornarlos a pasar que  
a la memoria reduzir me esforçaria  
(*Ibidem*, vv. 600-605)

tan acompañada la vimos de gentes  
abominables que a mí el espanto aún  
mirar no me los dexó; porque la  
diformidad de sus rostros era tan sin  
mesura (*Ibidem*, p. 175).

<sup>46</sup> Vid. Matulka, *The Novels of Juan de Flores*, pp. 283-294. Este aspecto confirma que, si las novelas de materia artúrica influyeron en las sentimentales, el proceso también se produjo a la inversa, como se ha visto páginas atrás (cfr. notas 33 y 34). Vid. H. L. Sharrer, «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), pp. 147-157.

Tal enveja vos tem dado  
minha grande saudade

que mal tam desesperado  
quesestes seguir forçado  
sem ter de vós piadade.  
Fortuna que sempre ordena  
tanto mal com sentimentos  
cada día  
por dobrar mais vossa pena  
quis a meus grandes tormentos  
dar companhia.

(*Ibidem*, vv. 837-847)

Grimalte, atán grand envidia mi  
soledad vos ha dado, que más crescida  
quesistes mostrar mi pena dándome vos  
por compañía. [...] Y buscó a vos mi  
fortuna que me acompañásedes con  
que doblados fuessen mis males, [...] dar a mis tormentos compañía de tan  
vezino conocimiento pera que me  
sean crescidos (*Ibidem*, pp. 172-173).

Todos los pasajes de la novela de Flores pertenecen al episodio final, esto es, la búsqueda y el encuentro de Grimalte con el salvaje Pánfilo que decide sufrir en soledad su penitencia. El poeta portugués Duarte de Brito los adopta para completar el relato de su entrada en el "inferno dos namorados". Se trata, por lo tanto, de calcos sintácticos que aparecen con una finalidad distinta en ambas obras: si Brito se sirve de ellos para incidir en el temor que le produce la aventura que emprende, el cronista de los Reyes Católicos los utiliza para completar el habitual motivo del hombre salvaje. Quedan por determinar las vías por las cuales Duarte de Brito accedió a la novela castellana y en qué momento de su proceso de gestación la conoció, ya que fue objeto de sucesivas modificaciones desde su redacción inicial en torno al año 1486<sup>47</sup>. Poco ayudan para tal fin las variantes que ofrecen los diversos testimonios que transmitieron la novela. Por un lado, ninguna de las secuencias recogidas más arriba se halla en el fragmento identificado con la sigla S (ms. perteneciente al códice 5-3-20 de la Biblioteca Colombina de Sevilla). Por otro lado, las variantes que aportan el ms. 22018 de la Biblioteca Nacional de

<sup>47</sup> Ese año o antes la novela debía estar ya terminada, tal y como permiten confirmar los datos de cronología relativa. Un poema encabezado por la rúbrica *Chiameta a Grimalte dezia la seguent coble* (cfr. Dutton, I, [ID4564] BU1-30) se copió en el recto del folio 124 del manuscrito catalán conocido como *Jardinet d' orats* (ms. 151 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona), datado precisamente hacia el año 1486 y compilado por Narciso Gual. El texto es ya un claro testimonio del conocimiento que se tenía de la novela de Juan de Flores y, en particular, de una fuente próxima al impreso leridano, pero distante de los otros dos testimonios de *Grimalte y Gradisa*, según indica Parrilla, *Flores*, pp. LXIX-LXXI. Para un estudio más detallado de la transmisión de la novela, *vid.* Gargano, *Juan de Flores*, pp. 13-16; Ch. Faulhaber et alii, *Bibliography of Old Spanish Texts*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 138, 156 y 251; Parrilla, *Flores*, pp. XLI-LXXIII; *Idem*, «Una versión inédita de *Grimalte y Gradisa* en la Biblioteca Colombina», en V. Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 509-514.

Madrid (*M*) y el impreso leridano (*L*) – I 804 de la Biblioteca Nacional de Madrid – no son excesivamente clarificadoras al respecto. Las diferentes lecturas que en ciertos puntos presentan *M* y *L* podrían, con todo, llevarnos a ver concomitancias más determinantes del poema portugués con el primero<sup>48</sup>.

Las deudas de Brito con Santillana no pueden ser negadas. Si el portugués escribe un “infierno de amor”, debe remitirse casi obligatoriamente al modelo literario de más prestigio sobre el tema. Sin embargo, el autor enriqueció su texto con datos procedentes de otras obras. La identidad del punto de vista narrativo y el común objetivo de plasmar las penas de amor abrían las puertas para que también del género sentimental se sacase partido en la alegoría del Cancioneiro. Concretamente la comparación del texto portugués con la novela sentimental de Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, ha revelado que algunos de los motivos que la configuran pudieron conocerse también a partir de ella y que, incluso, algunos pasajes fueron extraídos de ella. De los tres testimonios que transmitieron la ficción castellana, el que permite establecer relaciones de filiación un tanto más firmes con la pieza de Duarte de Brito es el ms. M, copiado en el último cuarto del siglo xv en Cataluña o Aragón. En cualquier caso, la carencia de un perfil biográfico del poeta portugués no permite dar datos más seguros. ¿Fue Duarte de Brito uno de tantos portugueses que residió en la ciudad del Tormes, tan vinculada a Juan de Flores? ¿O acaso realizó algún viaje al noreste peninsular que le habría permitido entrar en contacto con la referida copia de *Grimalte y Gradissa*?

---

<sup>48</sup> Así, por ejemplo, para el verso 534 del texto de Brito, “Seu calar me era resposta”, podrían verse más semejanzas con la lectura que ofrece *M* (“su callar era mi respuesta”), frente a *L* (“su callar era respuesta”). De igual forma, la presencia del sustantivo *espanto*, sin modificador, en el infierno portugués (“que d’ espanto nam podia / poder-me dar ousadia/ olhar rostos tam disformes”, vv. 718-720) podría hacer pensar en *M*, y no en *L*, como fuente, ya que el impreso leridano transmite la variante *grande espanto*. Asimismo, la presencia del verbo *dar* en el poema (“por dobrar mais vossa pena / quis a meus grandes tormentos / dar companhia”, vv. 845-847) nos orientaría más hacia *M* (que lee *dar*), que hacia *L* (que, en cambio, ofrece la lectura *hallar*). Por lo tanto, en pasajes donde *M* y *L* no leen juntos, se observan más conexiones del poema luso con el primero, por muy sutiles que éstas sean. Si estos datos fuesen indicadores de algo, podría inferirse que Duarte de Brito tuvo acceso, si no a *M*, si al menos a uno de sus antecedentes y, por lo tanto, tan sólo a una de las ramas del subarquetipo B, identificado por C. Parrilla en el establecimiento del *stemma codicum* de *Grimalde y Gradisa* (vid. Parrilla, *Flores*, p. LXXIII).