

de Don Juan Manuel, pero otra no menos distorsionada de la época en que le tocó vivir.

RODRIGO BAZÁN BONFIL

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO, *Amor e ilegalidad: "Grisel y Mirabella", de Juan de Flores*. UNAM-El Colegio de México, México, 1996; 257 pp.

Una joven y hermosa princesa, única heredera al trono de Escocia, se enamora perdidamente de un caballero. Un padre celoso y posesivo la encierra en una torre, lugar de resguardo que servirá para solaz de la princesa y su amante, el valeroso Grisel. La felicidad no dura mucho: una combinación de indiscreciones y envidias se cierne sobre los amantes; el rey se entera y decide aplicar la "Ley de Escocia", que sentencia a muerte al más culpable de los amantes por la transgresión que su unión libremente elegida y extramarital significa. ¿Qué tiene que ver este típico argumento de novela sentimental con un lector del siglo xx? En *Amor e ilegalidad*, la autora busca contestar esta pregunta, previo análisis del significado que *Grisel y Mirabella* pudo tener para su público inmediato: las capas económicamente superiores –nobleza e incipiente burguesía– de la segunda mitad del siglo xv español, a las que Juan de Flores pertenecía (p. 14).

El siglo xv fue, sin duda, el de mayor éxito para el género sentimental, inaugurado hacia 1440 por Juan Rodríguez del Padrón con su *Siervo libre de amor*. Según la autora, los principales rasgos de este género son la "presentación, por extenso, del pensar y sentir de los personajes..., el empleo de debates... y el tratamiento del tema amoroso" (p. 17), todo ello estructurado mediante diálogos y la narración autobiográfica. Tales son los recursos que Juan de Flores usó en su *Grisel y Mirabella*, y Lillian von der Walde se dedica a estudiarlos a contracorriente de quienes han señalado esta breve novela como absurda o desorganizada, como crítica del machismo o, incluso, como feminista. En realidad, se trata de esclarecer una estructura cuya complejidad y pérdida de referentes ha dado pie a las más o menos equívocas interpretaciones de la crítica.

Juan de Flores escribió un libro irónico y deliberadamente ambiguo, cuyos pasajes contradictorios tenían propósitos muy concretos en cuanto a la comunicación con el lector y la representación de un mundo conflictivo, en crisis, lleno de injusticia, opresión y egoísmo. La libertad de la elección amorosa atentaba directamente contra un orden establecido en donde "tan en costumbre estaban los males, que al virtuoso tenían por simple, y al más malo, por discreto" (Juan de Flores, *Crónica incompleta*), un mundo en el que el debilitamiento moral produjo clérigos y obispos en "pecados de carne", afán desmedido de riqueza y poder, y la maledi-

cencia inevitable de los cronistas, así como pleitos y traiciones entre los miembros de la nobleza. Nada nuevo, podría decir un lector del siglo xx; quizá, pero la presencia de estos fenómenos en la España anterior a la unificación de Castilla y Aragón, y aun posterior, proporciona a la novela sentimental el trasfondo real de una fantasía angustiada y pesimista muy próxima a la que se verá poco después en *La Celestina*.

¿Qué hace, pues, el individuo para obtener compensaciones en un mundo como éste? Von der Walde muestra cómo la opción que presenta Juan de Flores es la de procurarse felicidad y placer por lo menos en el orden de lo íntimo (pp. 186-187); así, la defensa del amor cobrará aún más fuerza y Mirabella se enfrentará al mundo en este bando al declarar públicamente su pasión por Grisel, luego de que éste se suicida tratando de evitar que la sentencia de muerte para Mirabella se cumpla, ya que, según la “Ley de Escocia” y las irregularidades del proceso, ella había sido declarada culpable. Se trata de un amor plenamente consciente de la sexualidad, pero también del cariño, los servicios, la solidaridad y el reconocimiento del otro, que enriquece el placer corporal y la vida toda. Cuando Mirabella grita en la plaza pública que las *fees* dadas entre ella y Grisel quieren que lo siga en la hoguera mortal se refiere precisamente a esto, es decir, en palabras de la época, al cuerpo y al alma. En consecuencia, y dado el ambiente de hostilidad e incompreensión, la princesa se suicida en una de las escenas más notables de la novela, en la cual se acrisolan todos los significados de mayor importancia que Juan de Flores quiso plantear en su más depurado estilo. Merece verse en detalle: “Y una noche, la postrimera de sus días, no pudiendo el amor y muerte de Grisel sufrir, por dar fin a sus congojas la dio a su vida. La cual esperó tiempo que los que la guardaban durmiesen; y como ella vido el tiempo dispuesto y en su propia libertad, fuese en camisa a una ventana que miraba sobre un corral donde el Rey tenía unos leones, y entre ellos se dejó caer. Los cuales no usaron con ella de aquella obediencia que a la sangre real debían..., mas antes miraron a su hambre que a la realeza de Mirabella, a quien ninguna medida cataron; y muy presto fue dellos despedazada, y de las delicadas carnes cada uno contentó el apetito”.

Que el suicidio ocurra en el palacio real —dice von der Walde—, donde se supone que Mirabella está bajo custodia, es otra más de las ironías de Flores. Por otra parte, la autora observa cierto erotismo en el hecho de que Mirabella se arroje a los leones semidesnuda, y establece un símil entre la libre elección de su muerte y la entrega al amado. Amor y muerte son, así, manifestaciones del marcado individualismo manifiesto en toda la novela. La caída hacia los leones es otro elemento significativo: Mirabella cae social y anímicamente, a las fauces ávidas de unos leones propiedad del rey y símbolo de realeza, y precisamente en un acto que constituye el triunfo, el alzamiento de la princesa sobre sus opresores. Los celos y acaso el deseo velado del propio rey hacia su hija

—como propone von der Walde— han satisfecho su afán posesivo del modo más cruel e insospechado; mientras que Mirabella, vencida y devorada, logra su propósito de unión con su amante, su individualismo, su subjetividad en expansión, su apuesta por el amor la llevan a una caída y un fracaso paradójicos, único camino, al parecer, en una sociedad conflictiva y contradictoria.

Finalmente, el carácter plurisimbólico del león hace que la escena se preste a varias interpretaciones (p. 210), lo que tiene mucha relación con la ambigüedad intencional y los enfrentamientos ideológicos (pp. 59-60) expuestos por Flores incluso en el registro estructural de su obra, en especial creando juicios de valor opuestos entre el narrador y los personajes acerca de lo que sucede en su mundo, lo que ha sido causa determinante de las interpretaciones a veces igualmente opuestas de la crítica.

La asociación promovida por Flores entre su punto de vista y el del narrador tiene, entre otros objetivos, el de disimular la perspectiva ideológica del autor, que, de acuerdo con von der Walde, sólo puede descubrirse al apreciar la obra como totalidad, “en lo que pasa y en lo que se dice —sea en la voz narrativa o en la de los personajes” (p. 52).

El análisis por segmentos y el establecimiento de las relaciones pertinentes entre los mismos es base de la interpretación desarrollada en *Amor e ilegalidad*. Lejos, pues, de una interpretación puramente especulativa, su autora se ciñe rigurosamente a la obra de Juan de Flores. El resultado es un libro minucioso donde el análisis descodifica y codifica constantemente para restituir el valor de una novela sentimental que gozó de gran éxito, con todo y su pesimismo nada ajeno a una posición ideológica poco propositiva, prácticamente sin opciones.

El libro cumple con su objetivo de “acercar al lector contemporáneo a una literatura que... tiene mucho que decirnos”, a nosotros, lectores de un siglo de “absurdo y desencanto” (p. 9); con ello, nos permite ampliar el conocimiento de nuestra herencia sentimental y, por qué no, documentar la historia del pesimismo.

JUAN LEYVA

BALTASAR FRA MOLINERO, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*. Siglo XXI, Madrid, 1995; 222 pp.

En las últimas páginas de la introducción se delimita la dimensión del estudio: no será el análisis de la imagen del negro en todo el teatro de los Siglos de Oro, sino el de cinco obras, cuyos protagonistas son negros. El autor prefiere excluir de su investigación las comedias “que no reflejan directamente la institución esclavista contemporánea a los drama-