

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA (LITERATURAS
ESPAÑOLA E HISPÁNICAS)

TRABAJO FIN DE MÁSTER

EDICIÓN Y ESTUDIO DE LOS POEMAS DEL *FLORAMANTE DE
COLONIA: SEGUNDA PARTE DEL CLARIÁN DE LANDANÍS*, DE
JERÓNIMO LÓPEZ

PILAR DE MIGUEL GARCÍA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS HISPÁNICOS: LENGUA Y
LITERATURA

CURSO 2013-2014

TUTOR: DR. ALBERTO DEL RÍO NOGUERAS

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	2
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	5
III. EDICIÓN DE LOS POEMAS.....	14
IV. ESTUDIO DE LOS POEMAS.....	50
1. LA MÉTRICA	54
1.1. EL ARTE MAYOR.....	54
1.2. EL OCTOSÍLABO.....	59
2. EL LENGUAJE Y EL ESTILO.....	65
3. POEMA A POEMA: LA ENFERMEDAD DE AMOR. RELACIONES CON LA FICCIÓN SENTIMENTAL Y LA TRADICIÓN CANCIONERIL.....	71
V. CONCLUSIONES GENERALES.....	98
VI. BIBLIOGRAFÍA.....	102

I. INTRODUCCIÓN

Mil setenta y siete, en casi simétrica proporción entre los de arte mayor y los de arte menor, son los versos que aparecen en el libro de caballerías *Floramante de Colonia* (*Segunda parte de Clarián de Landanís*). Este dato ha sido señalado por la crítica, dentro del conjunto general de libros de caballerías castellanos del periodo del emperador Carlos V. La cifra es suficientemente llamativa como para abordar un estudio detallado de este caso de *prosimetrum* en un libro de caballerías publicado en la primera mitad del siglo XVI.

La vaga referencia a la fecha de publicación anterior se debe a que, como señala Javier Guijarro Ceballos en la introducción de la guía de lectura del *Floramante*: “el ejemplar conservado, que he manejado microfilmado para el resumen de aventuras y los listados de personajes principales y secundarios que se siguen, pertenece a una edición de 1550”¹; y no obstante, afirma: “Creo sin embargo que sí hubo una edición previa, publicada entre 1518 y 1524, entre el *Libro primero* y el *Libro tercero*, de la que hoy no queda rastro alguno”². Por lo tanto, debemos presuponer que la conservada de 1550 constituye una segunda edición un cuarto de siglo posterior a la conservada, que aquí manejamos.

La obra se inserta, pues, en un ciclo de libros de caballerías centrado en torno a la figura de don Clarián de Landanís y su linaje. El ciclo comprende cinco obras, publicadas entre los años 1518 y 1528, por tres autores distintos: Gabriel Velázquez de Castillo, autor del primer libro, en 1518; Álvaro de Castro, que prolongó las aventuras en un *Libro segundo* aparecido en 1522, y Jerónimo López, que retomó la obra inaugural del ciclo y

¹ Guijarro Ceballos, Javier. *Floramante de Colonia (parte II de Clarian de Landanís)*, de Jerónimo López: *Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003, p. 7.

² Guijarro Ceballos, Javier, «El ciclo de Clarián de Landanís (1518-1522-1524-1550)», en *Edad de Oro*, 21 (2002), p. 252.

desarrolló las aventuras del hijo de don Clarián en nuestro *Floramante de Colonia*, y continuó la saga con dos secuelas más: *Libro tercero*, de 1524, y, por último, la *Cuarta parte*, de 1528. Es, como señala Javier Guijarro, Jerónimo López, escudero hidalgo de la Casa del Rey de Portugal, “el autor que más aportó –al menos cuantitativamente– al ciclo de don Clarián”³.

El trabajo de Guijarro sobre esta obra y las conclusiones que en él establece han servido de punto de partida y justificación del presente estudio; entre ellas: “[la] fragmentación de la trama corre pareja a una fractura constante del discurso narrativo de las aventuras, entrecortado por la inserción de abundantes segmentos en verso y de fragmentos retóricos prefijados como llantos, lamentaciones, consolatorias, argumentaciones o ejemplificaciones, que recuerdan poderosamente la dinámica de la novela sentimental y su *mise en page*”, además de: “que el *prosimetrum* de López merecería a mi entender los mismos estudios y planteamientos que se han realizado sobre formas semejantes en los Cancioneros y en la novela sentimental, aunque me declaro incapaz de superar la mera denuncia de la simplificación antedicha”⁴.

Partiendo de estos dos estudios, sobre la poesía en los libros de caballerías castellanos y sobre el *Floramante de Colonia* en concreto, sin pretender ser tan ambiciosos en el análisis como propone Guijarro, nuestro objetivo ha consistido en editar los poemas que aparecen en la obra para, después, aproximarnos al estudio de los mismos atendiendo a las características métricas predominantes y su inserción en la tradición cancioneril, analizar la temática de los poemas, prestando especial atención a la casuística de la enfermedad de *hereos* y a su fundamentación médica, y observar las circunstancias de ejecución de las poesías y su función en el argumento de la obra.

³ Javier Guijarro Ceballos, 2003, p. 7.

⁴ *Ibíd.*, p. 8.

Metodológicamente, hemos partido de la discriminación del corpus poético y su localización en el contexto prosístico como base para la transcripción y edición de los poemas. Del resultado obtenido hemos extraído las características métricas predominantes, de las cuales hemos deducido la deuda de la poética del autor con la lírica de cancionero, en boga en el momento de creación de la obra. Por otra parte, el análisis de los contextos en los que se insertan los poemas y la función que estos ejercen en la trama nos ha llevado a centrarnos en la temática de la enfermedad de amor por resultar la dominante, de donde establecemos la relación con los tratados de medicina de la época y con el ámbito literario en que estos son manejados.

En cuanto la revisión crítica que afecta a los contenidos del trabajo, hemos abordado tanto los estudios que tratan las cuestiones que afectan a la poesía de finales del siglo XV y principios del XVI (métrica, corrientes poéticas, catálogos de versos y cancioneros) como las relativas a los libros de caballerías (la cuestión del género, antologías y catálogos bibliográficos), particularmente los estudios sobre el ciclo de los Clarianes y sobre el *Floramante de Colonia* en concreto, sin olvidar la que afecta a la temática de *hereos* y a las circunstancias de ejecución de los poemas, estableciendo relación con las deudas que la obra contrae con otros géneros, fundamentalmente con la ficción sentimental. Teniendo en cuenta lo mucho que se ha escrito sobre estos temas, hemos debido escoger los trabajos más representativos a efectos de nuestros presupuestos y nuestro corpus, por ello, somos conscientes de haber dejado de lado otros igualmente importantes.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La obra objeto de este estudio es el *Floramante de Colonia (II parte del Clarián de Landanís)*, manejada en su edición digitalizada del original impreso por Juan Vázquez de Ávila, en Sevilla, el 4 de julio de 1550¹. El nombre del autor, Jerónimo López, aparece en el colofón disfrazado de la figura del traductor que “traslada” la obra del alemán al “vulgar”². De él se dice que es “escudero hidalgo de la casa del Rey de Portugal”, pero no se conocen datos sobre su biografía; remitimos por tanto a Jerónimo López al contexto de la corte de Juan III de Portugal (1502-1557), a quien dedica toda su obra.

El libro se inscribe en el ciclo de los Clarianes, del que Gabriel Velázquez del Castillo es el iniciador con el *Clarián de Landanís (Primera parte)*, obra inaugural de 1518 de la que se conocen cuatro ediciones, la primera, de Toledo (1518), una segunda de 1527 (Sevilla), la tercera de 1528 (Lisboa) y una cuarta de 1542 (Medina del Campo)³. La crítica ha destacado algunos aspectos novedosos de la primera obra respecto a la literatura caballeresca del Siglo de Oro⁴: la influencia del destinatario, Charles de Lannoy, que parece corresponderse con el protagonista de las aventuras por la coincidencia de sus iniciales, Clarián de Landanís; la introducción de la figura del cronista de corte, Vadulato de Bondirmague, a quien el autor atribuye una detallada serie de obras históricas, aspectos con los que se supera el tópico de la crónica fingida como motor de la narración acercando

¹ Ejemplar: Madrid: Nacional, R-7685 (Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, p. 296).

² Véase sobre esta cuestión el trabajo clásico de M.^a Carmen Marín Pina, “El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles”, en M.^o Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca, Universidad, 1994, I, pp. 541-548.

³ Además de las modernas de Gunnar Anderson (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1995) y de Antonio Joaquín González Gonzalo, *Edición y estudio del Libro primero del esforzado cavallero don Clarián de Landanís, hijo del noble rey Lantedón de Suecia (Gabriel Velázquez del Castillo, Toledo, 1518)*, recogidas en Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

⁴ Nos referimos a los estudios de Javier Guijarro Ceballos, “El ciclo de Clarián de Landanís (1518-1522-1524-1550)», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 251-269, y de Sylvia Roubaud “Calas en la narrativa caballeresca renacentista: *Belianís de Grecia* y *Clarián de Landanís*”, en: *La invención de la novela: Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, Madrid, noviembre 1992-junio 1993, estudios reunidos por Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1999, pp. 49-84.

el discurso al de la historiografía, y el ámbito geográfico novedoso, centroeuropeo y septentrional, en el que la obra se desarrolla, el cual permite extender las aventuras a periplos marítimos y ampliar, por su exotismo, el margen de la verosimilitud en los sucesos fantásticos, marco que también utilizará Cervantes años después en el *Persiles*⁵.

Respecto al carácter innovador de la obra inaugural del ciclo, Guijarro Ceballos sugiere:

La fecha de publicación del libro coincide exactamente con el primer viaje del joven Carlos V a España; este detalle, unido a las abundantes reflexiones que aparecen en el Libro primero de don Clarián sobre la sucesión imperial o *traslatio imperii*, ¿no nos permitirían hablar en cierto modo del primer libro de caballerías «carolino»? (Guijarro: 2002, p. 254)

Teniendo en cuenta que el reinado de Carlos V se considera el periodo de mayor apogeo de los libros de caballerías, no es de extrañar que una obra que se muestra innovadora en aspectos estructurales y temáticos adoptara también un tono distinto al de sus predecesores, recogiendo el espíritu de corte y buscando el arrimo a referentes de su realidad más cercana. Señala M.^a Carmen Marín Pina al respecto:

Como la historiografía en verso, la poesía de cancionero o la ficción sentimental, los libros de caballerías se convierten en instrumento de propaganda política al servicio de la monarquía, empezando por los cinco primeros libros amadisianos sintonizados con la ideología mesiánica de la Corona. (Marín Pina, 2009, p. 183)

Pero, volviendo a la descripción del ciclo, del *Libro primero* de Velázquez del Castillo surgen dos continuaciones, que no muestran vinculación entre sí, ni entre sus autores ni en el desarrollo de tramas y personajes de sus respectivas obras; nada que deba sorprendernos en la literatura cíclica⁶. Por un lado, Álvaro de Castro, médico del primer conde de Orgaz, ofrece el *Clarián de Landanís (Primera Parte: Libro II)*, en 1522

⁵ “El *Clarián*, cuyos sucesivos autores se han empeñado en preservar el marco geográfico, relativamente limitado, en el que se encierra el Libro I de la serie, es ante todo una *novela septentrional*” (Roubaud: 1999, p. 70).

⁶ “De la misma forma que Francisco de Moraes escribió su *Palmerín de Inglaterra* partiendo del *Primaleón* y sin conocer la continuación precedente, el *Platir*, del mismo modo que la *Diana* de Jorge de Montemayor tuvo dos continuaciones independientes, la *Segunda parte de la Diana* de Alonso Pérez y la *Diana enamorada* de Gil Polo, tenemos un *Libro segundo de don Clarián* de un tal Álvaro, médico del primer conde de Orgaz, y una *Segunda parte de don Clarián* de Jerónimo López, escudero hidalgo del rey de Portugal, don Juan III (Guijarro: 2002).

(Toledo), obra de la que se conoce una segunda edición de 1535 (Sevilla). Este autor se muestra respetuoso con los caracteres y las aventuras formuladas en el *Libro primero*, además de con la geografía europea, y su narración mantiene un desarrollo lineal del argumento por encima de la *variatio* típicamente caballeresca, siguiendo el modelo dispositivo del *Libro cuarto del Amadís de Gaula* y de las *Sergas de Esplandián*. La abundancia de pasajes relativos a la conversión de infieles y la presencia de caballeros españoles en la historia se han relacionado, de una parte, con el aspecto biográfico del origen judeoconverso del autor y, de otra, con una defensa del protagonismo hispano en la política imperial de Carlos V (1517-1556).

Por otro lado, Jerónimo López, escudero hidalgo del rey Juan III de Portugal, partiendo del mismo modo de la obra de Velázquez del Castillo, publica su *Floramante de Colonia: Segunda parte de Clarián de Landanís*, en Sevilla. De esta *Segunda parte*, de Jerónimo López, señala Javier Guijarro Ceballos, y así se recoge en la *Bibliografía de libros de caballerías castellanos* de Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina, se conserva una única edición, la de 1550, sin embargo, se presupone una edición anterior de entre 1518-1524. Javier Guijarro, respecto de la fecha de edición, ha señalado que existen suficientes indicios para creer en la existencia de una primera edición perdida si atendemos, en primer lugar, a la cronología de las partes tercera y cuarta (1524 y 1528 respectivamente) y si tenemos en cuenta, en segundo lugar, las referencias intertextuales que en la *Cuarta parte* se dan, en los folios 73 v. y 131 v., respecto a pasajes concretos de la *Segunda parte*⁷. Afirmar el editor:

Es posible que estas remisiones tan concretas de la *Cuarta parte* se refieran precisamente a una edición de la *Segunda parte* hoy perdida, con una foliación distinta a la edición de 1550. Entiendo que no sería muy lógico por parte de Jerónimo López ofrecerle al lector de la *Cuarta parte* las páginas del

⁷ Guijarro Ceballos señala la anomalía en la difusión impresa del ciclo en su introducción al *Floramante de Colonia (parte II de Clarian de Landanís)*, de Jerónimo López: *Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 7-9, y en “El ciclo de Clarián de Landanís (1518-1522-1524-1550)», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 251-269.

manuscrito de la *Segunda parte* donde se iniciaba una aventura incompleta, y sí parece factible pensar que apunta a esa edición perdida que definiendo en esta exposición. (Guijarro: 2002, p. 252)

Así como la secuela de Álvaro de Castro no tendrá más descendencia, la de Jerónimo López dará dos continuaciones más, que completan el ciclo hasta agotarlo: el *III libro de Clarián de Landanís (Caballero de la Triste Figura*: Toledo, 1524, y Sevilla, 1536) y el *Lidamán de Ganail: IV parte de Clarián de Landanís* (Toledo, 1528; Lisboa, 1528, y Sevilla, 1549)⁸.

La rama del ciclo clarianesco que comprende las tres obras de Jerónimo López manifiesta diferencias notables respecto a la obra de Álvaro de Castro que demuestran su independencia, incluso su mutuo desconocimiento. Características propias en su estilo son, por ejemplo, el uso del entrelazamiento en el desarrollo del argumento, que complica sustancialmente la estructura de la obra, frente a la linealidad narrativa de Álvaro de Castro. En el ámbito temático, el nacimiento temprano de Floramante, descendiente de Clarián y protagonista de la *Segunda parte* de Jerónimo López, se opone a Álvaro de Castro, que continúa las aventuras de Clarián en el *Libro segundo*. Por otro lado, la figura del cronista Vadulato, originaria de Velázquez del Castillo, se mantiene en la *Segunda parte* de Jerónimo López, aunque su presencia es cada vez menor en la saga; contrariamente, Álvaro de Castro hace casi desaparecer a Vadulato. Finalmente, la inclusión de extensos pasajes en verso, muy abundante en la *Segunda parte*, que aquí estudiaremos, y que sin embargo decrece en los siguientes títulos del ciclo, diferencia la *Segunda parte del Clarián de Landanís* de Jerónimo López no solo de la continuación de Álvaro de Castro sino de la producción caballeresca del momento. Este excepcional caso de *prosimetrum* no se mantiene en las continuaciones, el *Libro tercero* y la *Cuarta parte*

⁸ Testimonios extraídos de Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, p. 292-303, donde también se da noticia de un “D. Clarian Libro quinto” y un “D. Clarian Libro 6.º”. No se sabe que estos textos hayan sobrevivido.

de Jerónimo López, manifestando en ellas un interés mucho menor por la poesía como elemento de variación, pese a que narrativamente retoma las aventuras no desarrolladas en el *Floramante*, mostrando con ello Jerónimo López su preferencia por una particular complejidad estructural basada en la técnica del entrelazamiento, que se apoya en el desarrollo de profecías para hacer avanzar la trama (Guijarro: 2002).

Por otra parte, la insistencia con la que Jerónimo López, escudero de la Casa Real de Portugal, ofrece todas sus obras al rey Juan III parece albergar la esperanza de recibir a cambio su protección o por lo menos su atención, si se observa que, en la *Cuarta parte*, el autor manifiesta su decepción ante el desdén de su señor, antes de abandonar por completo la saga; en palabras de Javier Guijarro:

Se adivina ya cierto cansancio y decepción al final de la *Cuarta parte*: si bien concluye besando las reales manos de Su Alteza el rey don Juan, quien quiera mostrar las hazañas de Vitasilao de la Jerosolima Empresa «junte la mano con el papel e tome alguna parte del gran trabajo que yo he tenido en sacar esta corónica del lenguaje alemán en el vulgar castellano». Para otros pues los desvelos literarios que a López no parecieron reportarle beneficio alguno⁹.

La dedicatoria de Jerónimo López sigue la costumbre arraigada en los autores del género caballeresco de ofrecer sus obras a la más alta alcurnia con el fin de dignificar su ficción pero, además, aparece la intención solapada de recibir a cambio algún tipo de compensación, que en el caso concreto del *Floramante*, no debió ser satisfecha. Sylvia Roubaud escribe al respecto:

Con todo, parece evidente que los prólogos y dedicatorias de varios de los Clarianes y de las diferentes partes del *Belianís* revelan en sus autores una ambición más alta que en otros novelistas de su clase y son, hasta cierto punto, indicio de una nueva valoración del género (Roubaud: Calas, 59)

La reflexión de la autora liga con la cuestión del género; así, afirma:

Después de *Amadís* se hará obligatoria en los libros de caballerías la presencia de los dos tópicos heredados de la tradición, el de la historicidad y el de su elevado valor didáctico; ambos aparecen juntos o por separado [...]. El que los autores del *Clarián* y del *Belianís* se hayan valido de ellos para dignificar su ficción no es, pues, ninguna novedad, lo nuevo y original está en haberlo

⁹Guijarro Ceballos, Javier, «El ciclo de Clarián de Landanís (1518-1522-1524-1550)». Visto en www.cervantesvirtual.com. Otra edición: *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 251-269.

utilizado para allegarse a la persona del rey y solicitar su atención, como si a la literatura caballeresca le correspondiera por derecho un lugar privilegiado a la sombra del trono. (Roubaud: Calas, 60)

Si se atiende a esta cuestión, ya las primeras aproximaciones al *Libro primero de don Clarián* y sus secuelas desde la perspectiva del género literario consideraban su excepcionalidad respecto a otras obras que configuraban el corpus. Así, fue incluido en el marbete de “libros independientes” del *Catálogo razonado de los libros de caballerías que hay en lengua castellana ó portuguesa hasta el año 1800*, de Pascual de Gayangos (Madrid, 1857), junto al *Cifar* o el *Felixmarte de Hircania*, entre otros¹⁰. Con el tiempo y la proliferación de estudios sobre los libros de caballerías, género anteriormente denostado por la crítica, que asumía como propia la opinión puesta en boca del canónigo de Toledo por Cervantes en el *Quijote*¹¹, la visión del género se ha ampliado quedando a su vez mejor definida. Al respecto, es crucial la introducción del concepto de *género editorial*¹², que amplía la perspectiva tradicional del género literario al incluir la teoría de la recepción en el análisis de géneros, y su consiguiente aceptación y aplicación por parte de la crítica a los libros de caballerías.

En lo que atañe a las obras del ciclo clarianesco, se ha determinado incluirlas dentro de los que se conocen como “textos realistas”¹³, etiqueta que surge de la distinción que Lucía Megías establece entre dos paradigmas que se configuran a partir del *Amadís*

¹⁰ La referencia completa en J. M. Lucía Megías, “El corpus de los libros de caballerías castellanos: ¿una cuestión cerrada?”, en http://parnaseo.uv.es/Tirant/art_lucia_copus.htm

¹¹ “... me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más este que aquel, ni estroto que el otro” (I, XLVIII).

¹² Concepto que describe la doble naturaleza del libro de caballerías: el texto en sí y su proyección como fenómeno editorial, introducido por Víctor Infantes en “La prosa de ficción renacentista: entre géneros literarios y el *género editorial*”, *Journal of Hispanic Philology*, XIII, 2, 1989, p. 115-124 y sostenido como criterio por J. M. Lucía Megías en *Imprenta y libros de caballerías* (Madrid, Ollero & Ramos, 2000) y en el corpus de la *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* de Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina.

¹³ “Dentro de este grupo (textos realistas) podríamos incluir el último de los libros del ciclo amadisiano, la lectura humanística del mismo debido a Pedro de Luján: *Silves de la Selva* (1546), así como un caso singular (o quizás no tanto al estudiarlo desde esta perspectiva) como es el que ofrece el *Guarino Mezquino* (1512), así como las obras que componen el ciclo alrededor de las aventuras de *Clarián de Landanís* (1518-1528). (J. M. Lucía Megías, “Libros de caballerías castellanos: Textos y contextos”, en *Edad de oro*, tomo 23 (2002), Madrid, Departamento de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999, pp. 9-60).

de Gaula de Montalvo: uno de corte realista, en el que destaca una cierta tendencia a la verosimilitud, la ortodoxia y el didactismo, y otro, iniciado por el continuador del ciclo amadisiano, Feliciano de Silva, de corte idealista, con mayor experimentación, intercalación de poemas, cartas, etc., con predominio de lo maravilloso y de la temática amorosa, de estilo hiperbólico, y con menor carga moralizante y didáctica.

Este segundo paradigma es al que se acogen muchos autores de libros de caballerías de la primera mitad del siglo XVI, que evolucionarán por el camino de la experimentación hasta conformar un género de múltiples variaciones que basa su efectividad en el entretenimiento, aproximándose en este sentido a otros tipos de narración que se desarrolla simultáneamente en el contexto literario de la época: ficción sentimental, bizantina o morisca.

Daniel Eisenberg y M.^a Carmen Marín Pina en su *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos* asumen el criterio editorial como justificación del corpus, junto con el del español como la lengua de origen, y según sus consideraciones, recogidas por José Manuel Lucía Megías, la obra que nos ocupa se corresponde con las características del género caballeresco en tanto que es un texto extenso, está escrito en prosa, se relatan las aventuras de varios caballeros con una estructura narrativa compleja y su final es abierto. Además, desde un punto de vista externo, se imprime en formato folio, a dos columnas, incluye un grabado en la portada que representa a un caballero jinete y un título en la portada en el que se especifican los elementos de aventura caballeresca que el lector espera encontrar.

Sin embargo, las particularidades del *Floramante* aparecen ya en este punto: en cuanto al cuestionado criterio de la extensión, la obra consta de 163 folios, una cantidad considerablemente menor que la de otros libros, además, la presencia abundante de verso sobresale de la del resto de la producción caballeresca. Así lo ha sugerido Alberto del Río

en su análisis de las distintas formas métricas intercaladas en los libros de caballerías publicados durante el reinado de Carlos V, para quien:

Desde los dos mínimos poemas del *Amadís* de Montalvo hasta la cincuentena larga del último de los *Espejos*, el de Marcos Martínez (1587), un buen número de estos libros incluyen, aunque no todos y en proporción muy variable, composiciones en metro. [...] Es precisamente Feliciano de Silva quien, como en tantas otras cosas concernientes al género, resume la tendencia que marcará la evolución de los libros de caballerías: desde unos inicios sin muestras poéticas tanto en su *Lisuarte de Grecia* como en su *Amadís de Grecia*, comienza de manera progresiva a introducirlas en el *Florisel de Niquea* para terminar por instaurar una proporción de versos en relación con el texto que se acerca a los usos del *prosimetron* de la ficción pastoril de la que es un adelantado desde 1530 (Del Río, 2013, pp. 2-3).

Además, en relación con la complejidad característica de la estructura narrativa de los libros de caballerías, la fragmentación del *Floramante*, que se sirve del entrelazamiento de aventuras de los distintos caballeros, desemboca, según Javier Guijarro, en la cuestión relativa al género; así, dicha fragmentación:

Corre pareja a una fractura constante del discurso narrativo de las aventuras, entrecortado por la inserción de abundantes segmentos en verso y de fragmentos retóricos prefijados como llantos, lamentaciones, consolatorias, argumentaciones o ejemplificaciones, que recuerdan poderosamente la dinámica de la novela sentimental y su *mise en page*.¹⁴

Desde esa perspectiva nuestro libro muestra rasgos suficientes para presuponer una deuda con la poética de la ficción sentimental, en boga en el momento de publicación, no solo porque la presencia del verso en la narración resalta en la producción caballeresca de estas fechas y lo acerca a esa otra vertiente narrativa, sino también porque se asocia con la actitud didáctico-teórica subyacente en las ficciones sentimentales de la época, además de la mixtura de discursos y entrelazamiento visibles incluso en la materialidad del impreso con intertítulos del tipo *Carta, Autor, Vadulato, Llanto, Lamentación, Respuesta, Exclama, Exemplifica, Oración del triste amador, Compara su pena con la de Hierusalem*, etcétera.

¹⁴ Guijarro Ceballos, 2003, p. 8.

En respuesta a esta sugerencia realizada por Guijarro Ceballos, Tobias Brandenberger¹⁵ realiza el análisis de los rasgos que distinguen el *Floramante de Colonia* de otras obras del género caballeresco. Observando la historia amorosa de Floramante y Arminadora, considera los *rasgos de inserción*, esto es, los compartidos por ambos géneros, caballaresco y sentimental, como un índice que permite pensar en una orientación de la obra de Jerónimo López hacia los moldes de la ficción sentimental. Entre ellos, el enamoramiento de oídas del protagonista, motivo tradicional de la literatura caballeresca, y la insistencia en el lamento del caballero Floramante que comparte tendencia con la ficción sentimental. Así mismo la relevancia de la relación de sentimientos padecidos por los protagonistas, que resta presencia a las proezas caballerescas y la configuración discursiva e inserción poética (con el uso de intertítulos y *prosimetrum*) son propias de la estrategia del enamorado de la ficción sentimental, además de la abundante presencia de lloros y la indiferencia de la dama. El amor *hereos*, otro motivo compartido, en el *Floramante* se extiende a lo largo de toda la obra, llegando a configurar una *psicoatmósfera* propia de la ficción sentimental.

Concretamente, la actualización de este amor *hereos*, que se produce en el motivo recurrente de la penitencia del caballero, en el caso de *Floramante* dura cuatro capítulos, durante los cuales se producen dos detalles: el caballero no se despoja de sus armas ni tampoco cambia de nombre, como ocurre comúnmente en los libros de caballerías. Su identidad permanece intacta al final del episodio, con lo que se produce una intensificación de la desgracia, también motivo corriente en la ficción sentimental, a lo que se suma un final trágico en suspenso, solo derivado al final feliz por la predicción esperanzadora que de los amores realiza un personaje mágico en las últimas líneas del libro.

¹⁵ Tobias Brandenberger, *La muerte de la ficción sentimental: Transformaciones de un género iberorrománico*. Madrid: Verbum, 2012.

III. EDICIÓN DE LOS POEMAS

Se presentan a continuación los poemas junto con el contexto que los integra, enumerados por orden de aparición. Consideramos *composición* todos los versos incluidos en un solo capítulo. Cuando dentro de una composición existen diferencias internas significativas (métricas o temáticas), dividimos dicha composición en partes que se indican con letras.

Transcribimos la edición digitalizada del original impreso por Juan Vázquez de Ávila en Sevilla, el 4 de julio de 1550, conservado en la Biblioteca Nacional (Madrid), R-7685. Para ello seguimos los criterios de edición del Centro de Estudios Cervantinos, según los cuales:

- Usamos la grafía *u* para el valor vocálico de la *v*, y reservamos esta para el consonántico exclusivamente, a la vez que respeto la alternancia *b/v*.
- Empleamos la grafía *i* para el valor vocálico y semivocálico. Dejamos la *j* para el sonido consonántico prepalatal y reservamos el uso de la *y* para la posición final absoluta de palabra y para la conjunción copulativa en los casos que aparece como tal.
- Respetamos el uso de *n* ante *p* o *b* y reflejamos la presencia o ausencia de *h* inicial.
- Recojemos las ocurrencias y alternancias de *-s/-ss* y de *j/x*.
- Transcribimos el digrama *qu-* como tal ante *e*, *i*, lo mantenemos ante *a*, *o*, *u*.
- Reducimos los grupos cultos *ch* > *qu*, *ph* > *f* y *th* > *t*.
- El signo tironiano se transcribe como *e* y mantenemos la alternancia de la conjunción copulativa tal y como aparece en el texto.
- Seguimos en la acentuación las normas vigentes, pero marcamos con tilde *nós* y *vós* cuando cumplen función de sujeto.

- Empleamos el apóstrofo para marcar la elisión de vocales. Indicamos entre corchetes las pocas adiciones al texto que he introducido y entre paréntesis angulares las supresiones.
- Desarrollamos las abreviaturas sin ningún tipo de indicación.
- Corregimos los mínimos errores evidentes.

1. Cap. III

F. IX r.: “como a todo esto las riguridades pasadas no cessassen, vieron en el aire una muy hermosa donzella que con una harpa hazía tan dulce son que los coraçones de los enamorados cavalleros se bolvieron muy alegres, y no cessando el suave canto, hizo la presente canción”:

	Las altas proezas tuyas,	[f. IX r.]
	animoso cavallero,	
	no consienten que me huyas	
	por dezir tus fuerças cuyas	
5	son de quien fueron primero.	
	Las estrañas aventuras	
	no duran con tal favor.	
	Las selváticas figuras,	[f. IX v.]
	las disformes criaturas,	
10	todas vences sin temor.	
	Assí que proezas tuyas,	
	esforçado cavallero,	
	no consienten que me huyas	
	por dezir tus fuerças cuyas	
15	son de quien fueron primero.	

“Con tanta melodía e suavidad dezía esto la muy hermosa donzella que los cavalleros con la memoria de sus señoras gravemente fueron atormentados. La donzella¹, que en su dulce tañer proseguía, contra los cavalleros assí dixo: —Vosotros, señores y amigos míos, sufrid la grave cuita que vuestras amigas vos causan, que más ravidias passiones avéis passado de las que avéis de passar—”.

¹ En la edición original se lee *danzella*.

2. Cap. xv

F. xxx v.: “No vos parezca que la voluntad de las mugeres anda siempre fixa, que unas horas se muestran crueles, otras plazereras, otras congoxosas. —Plega a Dios —dixo Riramón de Ganaíl— que me ture este favor como hasta agora—. E dando un fuerte suspiro, dixo”:

	Ninguno deve hablar	[f. xxxv v.] ²
	en nobleza de donzella,	
	pues que todas con querella	
	a Dios se deven quejar.	
5	Quexar de quien fue amar,	
	pues la gracia e discreción,	
	en ella con gran razón,	
	quiso Dios asigurar.	
	Esta es suave flor	
10	más que todas las nacidas,	
	esta es la que vencida	
	tiene mis fuerças d’amor,	
	esta es la que temor	
	pone a mi corazón,	
15	esta es la que pasión	
	me causa con gran dolor.	
	Por esta se puede dezir:	
	una es sin par estrella,	
	pues ninguna como ella	
20	se falla a nuestro sentir.	
	Esta es la que servir	
	me conviene por mi gloria,	
	esta es la que victoria	
	ha de dar a mi morir.	

E calló como esto ovo acabado de dezir. —Según esso —dixo Carestes—, jamás la podéis olvidar por más dolores que vos cause. Es tan viejo lo que dizes para mí —dixo Riramón de Ganaíl—, que no hallo razón para que me quite de mi voluntad. Pues que tanto vos gozáis con esse mal —dixo Carestes—, ¿por qué vos quexáis del? Quéxome yo —respondió Riramón de Ganaíl— de las penas que en ausencia me da. Dexémonos d’eso —dixo el escudero—, que pisadas siento de cavallos. Calla, no hables más—”.

² Folio xxvii v. en la edición original.

3. Cap. XXIII

F. XLIX v.: “Estando pues acostado sobre su escudo, no dando jamás a sus ojos reposo, vido venir un cavallero, todo armado de unas armas bermejas, que venía cantando lo siguiente”:

Descanse todo pagano
y dé gracias a Mahoma,
que vengança assí se toma. [f. XLIX v.]

5 Los muertos d'este vengado
huelguen allá do están,
qu'es preso don Clarián
do jamás será hallado.
Assí que todo pagano
dé las gracias de³ Mahoma,
10 que vengança assí se toma.

“Lo que oído por el valiente Riramón de Ganaíl, muy presto cavalgó en su cavallo e, tomando su escudo y lança, contra él [...]”.

4. Cap. X[L]III⁴

F. LXXVII r.: “Con estos amorosos passos estuvieron gran parte de la noche, que estonces, tomando don Clarián una vihuela, tañó muy dulcemente, diziendo esta canción”:

Aparta ya corazón
de ti males e tristeza,
despide toda graveza. [f. LXXVII r.]

5 Que si Fortuna te dio
pesar, penas muy esquivas,
Amor con bozes altivas
tu remedio ordenó.
Por esso, mi corazón,
despide toda tristeza,
10 mis pesares, mi⁵ graveza,
descanse vuestra pasión.

“Con tan dulce son y suave melodía dezía esto el esforçado don Clarián, que en grande manera fizo alegre el corazón de don Galián, su primo”.

³ En la edición original: *de*.

⁴ Solvento con corchetes los errores de capitulación.

⁵ En la edición original, *muy*.

5. Cap. LI

F. XCI r.: “llegando donde las espaldas del aposiento de su señora iva a dar, començó de dar con los delicados dedos en las entonadas cuerdas, y con las lágrimas en los ojos, cantando dixo”:

	Amores crueles mi vida combaten,	[f. XCI r.]
	congoxas, dolores nunca me dexan,	
	cuitas y affanes jamás no s'alexan	
	d'esta mi vida y siempre debaten.	
5	No quien deffienda que no me maltraten,	
	todos porfían del todo matarme,	
	las ansias ravidias no quieren dexarme,	
	assí que no siento dolor que no caten.	

“Con tan sabroso sonido y canto dezía esto el enamorado cavallero, que creo que Orfeo no⁶ lo hizo tan bien [...] Estas palabras no eran aún acabadas por el Cavallero del Tigre quando la hermosa princesa, cerrando la ventana muy rezio, se metió para dentro”.

6. Cap. LII

F. XCI v.: “ciñiendo su buena espada, dando el escudo a su escudero, en tocando las onze, tomó la vihuela y, saliéndose de su posada, llegó a las espaldas del aposento de su señora y, con mucha gracia, començó a tañer cantando la canción siguiente”:

	Pues no te duele mi pena,	[f. XCI v.]
	a Dios pido cada hora	
	que sientas, cruel señora,	
	la prission de mi cadena.	
5	Que si bivo en esta vida	
	es esperando lo tal,	
	y si peno desigual,	
	es por no verte vencida.	
	Y pues mi mal no condena	
10	tu gran crueldad, señora,	
	a Dios pido cada hora	
	que te duelas de mi pena.	

“Al son de tan concertado tañer y cantar, la princesa, que con la reina su madre estava en su retrainiento por causa de su mal, oyendo aquel cantar y tañer, conoció verdaderamente

⁶ En la edición original, *na*.

que era su cavallero. E muy turbada por respecto del rey, su padre, que allí estava, desimuló aquel revés”.

7. Cap. LIII

F. XCI v.: “Bolvamos al triste y apassionado cavallero, que por la floresta gravemente⁷ llorando iva, no partiendo de su memoria la muy áspera respuesta de su señora, así que ninguna cosa lo consolava, por más que Loncindo le dezía. Y, como en tal aprieto se vido, alçando la boz como lastimado, así dixo:”

	Yo me parto con gran quexa,	[f. XCV r.]
	señora, de tu crueldad;	
	voy con fe, sin libertad,	
	lamentando lo que dexa	
5	mi corazón,	
	diziendo triste canción.	
	De mi alma se alexa	
	plazer, dolor me aquexa	
	de que muero sin razón.	
10	Voy publicando mis males	
	a soledad que busqué,	
	d’otra parte va mi fe	
	dando bien ciertas señales	
	de mi pena;	
15	diziendo, pues me condena	
	el amor por ser constante,	
	con boz dol<or>ida se cante	
	la pasión que se me ordena.	
20	Va ciego, desatinado,	
	mi lloroso pensamiento,	
	mi corazón, desamado,	
	va en vida sepultado,	
	con dolor y perdimiento	
	de la vida,	
25	porque no tiene guarida,	
	sus angustiosas quexas	
	diziendo: Assí me dexas,	
	no te duele mi caída.	
30	Llevo dolor entrañable,	

⁷ En la edición original, *gravamente*.

con deseo, pena fuerte,
 voy combidando la muerte
 con mi vida miserable
 Que por cierto
 35 esta sería el concierto
 que del todo sanaría
 el mal de mi alegría
 de que ciego voy cubierto.

40 Voy partido de consuelo,
 llevo pesares doblados,
 suspiros desigualados
 van publicando mi duelo.
 La pasión
 45 va conmigo por un son
 platicando su plazer,
 que quisiera no nascer
 por no ver su conclusión.

La mi ventura buscando
 50 la muerte que no la quiere,
 ora pues quien tal supiere,
 qué dirá de quando en quando,
 juzgará
 que quien esto haze hará
 55 de mi vida mil extremos,
 guiando barca sin remos
 la gloria le quedará.

Parto partido por medio
 de do quisiera quedar,
 60 tan lleno de bien amar
 como fuera de remedio.
 ¡Oh captivo,
 de mí mismo enemigo!
 ¿A dó vas por tal carrera?
 70 Respondí: No soy quien digo,
 mas un hombre que no fuera.

¡Oh raviruso pensamiento,
 oh trist' alma congoxosa,
 oh quán presto, en un momento,
 75 perdistes vuestro contento,
 quedando muy deseosa!

80 Quien de todo es causador,
 Dios le dé, cedo a sentir,
 vuestra pena y dolor,
 porque sepa qu'es mayor
 que la muerte de çufrir.

85 Si Amor quisiera mirar
 mi servicio, lealtad,
 no con tanta crueldad,
 condenara mi penar;
 pero, pues
 su cuidado, al revés,
 contra mí hizo mudança,
 90 nunca mi firme esperança
 bolverá de lo que es.

95 Mas llamo tristes mis días,
 quéxome de mi ventura,
 pues en esta espesura
 me traxeron mis porfías;
 desdichado,
 por ti mismo lastimado,
 ¿qué harás por estas breñas,
 están por aquí las señas
 de algún enamorado?

100 Fuid, fuid alegrías,
 no lleguéis a mí, cuitado,
 porqu'el mal de tal cuidado
 no llague passiones mías;
 que dolores,
 105 con otras penas mayores
 son las que tengo por vida,
 porque tengo conocida
 la verdad de los amores.

110 ¡Ay, Amor muy poderoso,
 triste premio de mis penas,
 sojuzgando quien condenas
 no te muestras glorioso!
 Que, pues soy tuyo,
 negar no debes lo suyo
 115 a quien dio la libertad
 a tu alta magestad,

mira que llagado huyo.

120 A los campos solitarios,
a las sombrosas montañas
contaré cuitas estrañas
porque no me son contrarios.
Mas tú, señora,
usa ya de vencedora,
muévate a ello piedad,
125 no quieras ser matadora.

“E con esto, bolvió a dezir: —¡O sin ventura cavallero, nacido para tanto mal [...]”.

8. Cap. LIII

F. XCV v. y XCVII r.⁸: “assí anduvo ocho días sin comer en ellos cinco vezes, que por cierto su muy fermoso rostro tenía de color de pez, con el llorar y lamentar que hazía, y a los nueve días, apeándose en una espesura, más amargamente su llanto empezó de fazer, no cansando su boca de se mal dezir y, con la cuita de su corazón, tendiéndose por tierra como hombre lastimado, tales palabras empeçó a dezir:”

Mis ojos muestren llorando [f. xcv v.]
la pasión que dentro está,
mis sospiros sospirando,
mis sentidos aullando,
5 publiquen mi pena ya.
Venga mi grave dolor
a dezir la pena mía,
después, salga sin temor
mi corazón amador,
10 abrasado con porfía.

“E assí, bolvió a dezir”:

¡Oh mis lágrimas çufridas,
salid, salid a montones!
Y ansí, muy afligidas,
regad las entristecidas
15 entrañas con sus passiones.
E tú, ciego entendimiento,
pues te fueste a captivar,
declara tu perdimiento

⁸ Así en el original. Se salta el folio XCVI.

con sentible sentimiento
20 qu'el amor te quiso dar.

“E no parando, allí dixo”:

¡Oh ansias mías ravioras,
entrañas tristes ardidar!
¡Oh mis llagar congoxolar!
¡Oh fatigar tan penolar
25 en mis male omecidar!
¡Oh lastimero cuidado!
De mi vida por tal suerte,
coraçón mal reposado,
¡cómo muere lastimado
30 padeciendo mal tan fuerte!

[f. XCVII v.]

“Y no fallando fuelgo en sus male, bolvió a dezir”:

Salid, llantar dolorido,
de mi seso interior,
con boze, triste ronquido,
lamentad, bien afligido,
35 vuestrar penas y dolor.
También salga mi motivo
cubierto de su cuidado
con llanto, cruel esquivo,
dando boze, como bivo
40 en este mundo lastimado.

“Y derramando por sus ojo bivar lágrimas,
encalmando en su pena, pero con mayor cuita,
tornó a dezir”:

Salgan mis cinco sentidos,
con sentimiento mortal,
de su troneo aborridos
dando fuerte alaridos,
45 con pena, triste señal.
Venga luego sin recelo
mi ventura muy esquivo,
toda cubierta de duelo,
publicando desconsuelo
50 porque más penado biva.

¡Oh cruel pena crecida,
 vida mía querellosa!
 ¡Oh muerte tan congoxosa,
 viene ya por esta vida
 55 que de sí bive quexosa!
 ¡Viene tú, tan lastimada
 quanto yo triste t'espero,
 porque ya biviendo muero,
 tantas vezes que loada,
 60 serás de mí por entero!

“Y como esto dixo, de cansado y afligi- [f. XCVIII r.]
 -do, quedó por buen espacio sin hablar, y porque la noche era venida con gran escuridad,
 allí se quedó, no sin grande fatiga su espíritu”.

9. Cap. LV

a. Fol. XCVIII r.: “Y hallando en un pequeño prado una clara fuente, se apeó de su cavallo
 y quitando el yelmo se lavó⁹ las manos y cara, pero nunca quiso comer por más que
 Locindo con efectuosas palabras se lo rogasse; antes, acordándose a la christolina fuente,
 con la mano en la mexilla, bañado en lágrimas, de tal manera, comenzó a dezir:

Salid, mis sentidos, con ansia ravisosa [f. XCVIII r.]
 do más encubiertos tenéis los pesares,
 llorad con sospiros, sin cuento millares,
 pasión que la vida dexó desseosa.
 5 Crezcan las cuitas con boz temerosa,
 iguálese pena según el dolor,
 que lleve ventaja, no sea menor
 que sienta la mano más triste que prosa.

Lágrimas mías, mostrad lastimeras
 10 la muestra del gran dolor que tenéis,
 regad mis entrañas si bien os doléis
 del mal que Cupido vos hizo de veras.
 Mostrad las querellas por montes, carreras;
 ladridos sentibles publiquen cuidado,
 15 que todas las gentes de mi mal estado
 hagan espanto d'extrañas maneras.

Y vós, corazón, de quien tantas penas

⁹ En la edición original, *salvo*.

- tiene llevado por dura planeta¹⁰
mirad que no sea la cuita secreta,
20 que vuestros son males por causas ajenas.
Mas antes, lloroso, con lástimas llenas
de grave sentir, mostrad que vos duele
la vida penada y no vos consuele
plazer terrenal¹¹ ni bozes amena<za>s.
- 25 Y vós, pensamiento muy triste, cruel,
que fuestes la causa de mi perdimiento,
plañiendo caída con gran sentimiento,
jamás no cesséis de quexaros bien d'él.
Gemidos muy graves fenchid el papel
30 d'amargos renglones, dolores mortales,
que sepan los bivos que son desiguales
las quexas d'amor y mi fe con él.
- Los ojos, que han sido la causa primera
de mi movimiento ser muy verdadero,
35 es justo que lloren su mal lastimero,
que no le siento, sino que me muera.
Guarida no tengo, remedio espera
mortal esperança que assí me costringe
que es impossible bivar, que me ciñe
40 los lomos, entrañas, de mala manera.
- ¡Oh tú, soledad, que más me aprietas
en este peligro de tanta congoxa!
Si mal me buscaste, razón no me afloxa
que pene, que sienta por curso planetas,
45 que allá en el cielo están las cometas
fijas mostrando que mi nacimiento
a esto me enclina, que su¹² movimiento
lo al no requiere por sendas secretas.
- Vós, fe verdadera de mí no dexada,
50 c'así vos pusistes en medio dell'alma,
sofrid las passiones por tan rica palma,
que más con derecho seréis memorada,
que yo certidumbre de ser violada
por otra señora tengo de vós,

¹⁰ En la edición original, *pleneta*.

¹¹ En la edición original, *terrestas*.

¹² En la edición original, *sa*.

55 jamás lo seáis, que un solo Dios
de vós adorado por mí desseada.

Y vós, alegría, que fuistes conmigo
a tiempo devido de mucho favor,
cantad la ventura de mi mal mayor
60 en muy triste metro, que no lo desdigo,
que pues yo me quedo sin gloria d'abrigo
de aquella muy clara, diáfana estrella,
razón me combida que muestre querella
con fieros clamores que son el testigo.

65 Contento me hallo con vós, mi pesar,
que nunca vos siento de mí apartado,
mas lástima tengo de ser disdichado
más que los otros que fueron a amar¹³.
Quería morir, pero tal dessear
70 niega la vida de mi fuerte pena,
por donde yo creo que más me condena
aqueste desseo que puede penar.

Vadulato

Abrid los oídos, discretos letores,
escuchad el poner de mi corta pluma,
75 no porque cierto de sabia presuma,
mas porque notando miréis sus temores
y assí, perdonando sus yerros mayores,
porque tan alto se quiso sobir,
os pide humildemente queráis bien oír
80 del buen amador sus grandes clamores.

Mirad, amadores, oíd bien la quexa
d'aqueste cuitado, estad bien atentos;
juzga[d] lo que vierdes, que son sus tormentos,
que crecen, no menguan, que mal lo aquexa<va>.
85 Sirve desseo, jamás no se alexa
de su corazón penado, captivo,
desvíos que causan penar; mas esquivo
con todo, el preso, beldad no lo dexa.

Floramante

Si fe, voluntad juzgara quien digo,

¹³ En la edición original, *armar*.

90 del triste que siente sin cuento dolores,
creyera que fueron mis males menores
por vía derecha propinco castigo.
Mas yo, desdichoso, en balde letigo
con la fortuna que, aunque lo fuera,
95 creo por cierto presto perdiera
su linda figura, por quien me fatigo.

Exclama

¡Oh muy encendido sabueso mortal,
peligro, daño del pobre de mí! [f. XCIX r.]
¡Oh hados crueles, para esto nací,
100 que amo sin ser escuchado mi mal!
¡Oh llaga sin cura, dolor general,
aunque en esto no sé si me afirme
porque tú quieres tan mal combatirme
que dubdo a otros lastimes igual!

105 Fueras siquiera de mí tan amigo
que como solías mi vida trataras
y no con tal ravia tan presto mataras
al triste que tiene firmeza contigo.
Miraras la fe, qu'es claro testigo,
110 no desdeñaras mi cuerpo herido,
que mi corazón no lo ha merecido
mas tú no quesiste por do pena sigo.

¡Oh fuego, sujeto¹⁴ mortal, atizado
en las entrañas, de mí esculpido!
115 ¡Oh mal sin remedio, temor dolorido,
pena sentible, dolor lastimado!
¡Oh ira terrible, cruel, desterrado
yo por tu causa lo soy, que me duele
más que la muerte, consuelo consuele
120 la triste fatiga de mí desculpado!

Siento mi cuerpo arder sin medida,
dentro, en el alma, con pena muy fuerte
me dan saetadas que males de muerte
a esto semejan, con ansia crescida,
125 pasión, piedad a mí es escondida,
graveza me pone tan triste cuidado,

¹⁴ En la edición original, *sufeto* (Corominas: *sujeto*<*abyecto*; variantes: *sufeto*, *sufecto*, *subjecta*).

que muero, no siento, de mucho penado,
y bive mi suerte muriendo la vida.

- 130 ¡Oh muy poderoso serviente, Amor,
cruel privación d'aquesta memoria!
¡Oh muy dubdosa y triste victoria,
batallosa esperança, riguroso temor!
¡Oh fiera conquista, oh batallador,
jamás no vencido de hombres mortales!
135 ¡Oh cárcel oscura, gran nueva de males,
visto sin dubda, jamás vencedor!

Exemplifica

- Mirad, lastimados, aquel buen Orfeo,
Macías muy firme, leal enamorado,
¿pues quién padesció assí lastimado
140 más que el triste de sí, Macareo?
Aqueste sin dubda lisonja yo creo
ser de los otros altiva corona,
pues hoy su memoria su fe apregona
más que Ariadna con el gran Teseo.
- 145 Al buen rey David Tú captivaste,
venciendo sus fuerças, Amor, Bersabé,
también en la tela a¹⁵ Penélope
captiva quesiste que fuesse, sobraste
pues más prosiguiendo, cruel, tú mataste
150 por el buen troyano, Eneas, a Dido,
mas yo en verdad lo soy más perdido
de quantos tu flecha hirió, condenaste.

- Digamos la muerte d'aquel gran Sansón
que fue por tu causa tan presto vencido,
155 olvido no sienta la mano sentido
de Paris antiguo y rey Agamenón,
por el esforçado A<r>quiles, Gerión,
todos tomemos memoria enxemplo,
que muerte muy fea le dio en el templo
160 la su causadora con falsa razón.

A Hércules fuerte, muy más esforçado,

¹⁵ En la edición original, *a a Penélope*.

también engañaste so limpia color
con la camisa sobrando dolor,
las fuerças robustas muriendo quemado.
165 Y tu fuego triste, más ponçoñado,
quemó las entrañas d'aquella Medea,
haziendo hazaña tan cruda, tan fea,
matando sus hijos según es mirado.

Buelve a su quexar

¡Mas, ay de mí, pobre herido, cuitado,
170 qué males son estos que yo apregonó!,
pues son diferentes del canto disono,
según son las penas de mí lastimado.
¡Oh sin ventura de mí, malhadado!,
¿y porque no muero es justo que pene?
175 Dezid, amadores, ¿alguno tal tiene
o por razón deve ser condenado?

¡Oh muerte ravisosa, llena d'abrigo,
quita pesares de mí, que te llama
el cuerpo mezquino, sentido reclama
180 que presto atajes la pena que sigo!
Yo de tu parte lo quiero y me ligo,
que mi coraçón assí lo demanda;
mas esta mi fe no quiere tal anda
por no conformarse en males conmigo.

[f. XCIX v.]

185 Amor me dio gloria, agora, cruel
se quiere mostrar para mí a manojos,
por donde la causa provocan los ojos
llorar lastimero las lástimas d'él.
Son más amargos sus passos que hiel,
sus graves dolores son tristes contrastes;
190 ora mirad, los penados, penastes
assí como yo, que muero con él.

Sus fuerças que fuerçan son muy poderosas
que vencen poder mayor fortaleza,
rompen entrañas con triste graveza,
195 saltean secretos con penas llorosas.
Sus mañas, dulçuras son piadosas
fasta tenernos presos captivos,
mas buelta la cara, con males esquivos,
nos hazen sentir passiones quexosas.

200 Agora serás, Cupido, contento,
 pues que tus fuerças, con tanto furor,
 me buscan cuidados con grave dolor,
 y nunca mejora mi fuerte tormento.
 La triste barquilla de tu pensamiento,
 205 sin vela con remos, conmigo navega,
 en los aflatos, tormenta me ciega,
 assí que no veo sino perdimiento.

Si cuerdo yo fuera, deviera fuir
 de tus espantables espadas agudas,
 210 porque mis carnes cativas, desnudas,
 jamás no sintieran tu grave ferir.
 Mas no quiso dicha lo tal consentir
 ni menos ventura de mi mala suerte,
 porque gustasse biviendo la muerte
 215 y bien conociesse que devo çufrir.

¡Oh grave pesar, por do me conviene
 dexar la dulçura del orbe presente!
 ¡Oh muy raviioso Cupido feriente,
 manzilla mi alma por ti ora tiene!
 220 ¡Oh Dios que lo alto e baxo sostiene,
 este tu siervo por tu sancta gloria
 te pide que tengas entera memoria
 del cuerpo cuitado, que tanto no pene!

b. F. XCIX v.: “E como esto dixo quiso cavalgar en su cavallo para seguir el camino de los Alpes, pero en este mismo instante salió de aquella espessura un hombre muy viejo, que la barva traía muy larga y crescida, con unas cuentas en la mano y, llorando de sus ojos, assí començó a dezir”:

Salve, Regina de misericordia,
 vida del cielo, nuestra esperança,
 carrera seráfica, dulce tamplança,
 de nós los mortales suave concordia.
 5 Madre, consuelo de nuestra discordia,
 Reina del trono, angélica sombra,
 tu clara gracia mi ánima nombra
 porque no tema caída precordia.

Floramante

- Dezís el consejo que deve tomar
10 todo bivalente que teme justicia,
pero como algunos aman nequicia
passan el yerro sin se justificar.
Mas vós, padre viejo de buen aconsejar,
¿qué causa vos puso aquí no amando?
15 Que yo por mi suerte bivo penando
y nunca remedio se quiere mostrar.

Hermitaño

- Gentil cavallero, muy triste, quexoso,
oyendo las ansias de vuestros gemidos,
las penas y llantos atán doloridos
20 de vuestro penado sentir querelloso,
los pobres sentidos sin darme reposo,
sintiendo la grande pasión de los males,
creyeron ser ciertas y claras señales
de vuestro tormento cruel, poderoso.
- 25 Y como yo sea del hábito santo
y que requiere a nós piedad,
movime muy presto con tal voluntad,
aunque turbado y asaz con espanto.
Mas vós, señor mío, quexáis os atanto [f. C r.]²²
30 según en vós veo, que no sé qué diga.
Flo[ramante] ¡Oh padre anciano, temor enemiga
assí me maltrata que causa mi llanto!

Hermitaño

- Hijo, fuid de tan grave pecado,
que Dios no se sirve con tal diciplina.
35 Huid de tal cosa; si no, muy aína
vuestra tardança dará vuestro hado,
qu'es una fantasma verace mirado.
Amor que da pena la gloria se tarda,
los fines mejores assí los resguarda,
40 que siempre es triste el buen enamorado.

Floramante

Mudar yo no puedo querer ni querella
ni es en mi mano sufrir lo cont[r]ario,

²² En el original: *XCXII*, por error.

- qu'el cuerpo llagado le es tributario
y no me consiente que biva sin ella.
- 45 Passión es mi mal, pero no padecella
me muestran dolores, tan fuertes tormentos
que he por más sano tener pensamientos
que no escusarme de no merecella.
- Dentro, en el alma, la tengo metida,
50 la mano me tiene en el corazón.
Doradas candelas sus ojos que son
lastiman sensible mi triste herida.
Hermi[taño] D'essa manera, mortal es la vida
que vós padescéis con vana fatiga.
- 55 **Flo[ramante]** Mortal es, sin duda, y más me obliga,
por donde mi pena no tiene salida.

Hermitaño

- Morir vos conviene, según vós dezís
Flo[ramante] Ya muero biviendo con quexa terrible.
Guarida no tengo, ni a mí es possible
60 sanar mi dolencia si bien lo sentís.
Her[mitaño] ¡Oh Dios¹⁶ adorado, qué querellas oís!
¡Oh luz verdadera, perfecta potencia,
remedie, Señor, tu alta clemencia!
¡Oh Madre piadosa¹⁷, ¿lo tal consentís?
- 65 Mirad, cavallero, que es frágil pasión
essa por donde queréis vós mataros,
que quando más cierto sospiros dexaros,
jamás no vos pueden sin orden razón.
Sus bravos encuentros, mortal perdición,
70 ya me prendieron en mi mancebía,
sus bienes son quexas mortales sentía,
catad que vos digo dexéis tal ladrón.

Floramante

- Consejo no quiero, remedio quería,
el qual está lexos según desventura
75 tende las alas, Fortuna procura,
alçando sus remos, negarme la vía.
¡Oh Virgen sagrada, guiad fantasía

¹⁶ En la edición original, *dies*.

¹⁷ En la edición original, *piadoso*.

para que cumpla tan santo viaje!
Hermita[ño] ¡Por Dios, que yo sea aquel que ataje
80 vuestra conquista dañosa, porfía!

Floramante
¡Oh padre anciano, de mí no curéis!
Catad que remedio no tengo ni cura,
que no es possible dexar mi tristura,
sopiros, afanes en contra de leys.
85 **Her[mitaño]** Pues, hijo penado, dezid si¹⁸ queréis
que tanto vos duele la triste fatiga.
Flora[mante] Quiero dolores y penas que siga
e más desterrarme del mundo que veis.

Hermitaño
Venid pues conmigo a la podre hermita,
90 adonde sostengo mi vida con pena.
Allí soledades la muerte condena,
allí la tristeza veréis vós escripta,
allí rogaréis a la Madre bendicta
que ponga remedio en vuestras congoxas,
95 allí las gravezas mortales, no floxas,
darán testimonio del alma contrita.

Floramante
¡Oh padre bendito, tan rica morada
a mí me conviene por muchas razones!
Pues luego sigamos, sin más dilaciones,
100 tan santo camino, tan buena jornada.
¡Oh Madre bendita, de nós abogada,
el cuerpo,¹⁹ qu'es hecho de tierra,
el alma recibe la pena con guerra,
mirad las ofertas, ¡oh Virgen sagrada!

Dize Floramante en llegando a la hermita
105 Agora me hallo dichoso, contento,
pues soy en el valle de mi desventura.
Agora, mis ansias, mostrad la tristura,
¡catad que salgáis, oh vós, mi tormento,
oh pena llorosa, mortal sentimiento,
110 lástima²⁰ llena de biva pasión,

¹⁸ En la edición original y.

¹⁹ En la edición original, *podesce*.

²⁰ En la edición original, *lastimo*.

veneno sujeto, venid, que sazón
jamás no vos fuye, con gran detrimento!

¡Oh campos, florestas, silvares verduras! [f. C v.]²³
¡Ninfas²¹, sentidos, oh musas del canto
115 de tantos poetas, de mí con espanto
seréis pregonadas en son de tristuras!
Tinieblas vinieron, huyeron dulçuras,
triste memoria de mí no se parte,
pues yo vos conjuro con ansia, sin arte,
120 que no se me ascondan las vuestras figuras.

Leal compañera, mi fe lastimada,
en son diferente deid la victoria
que contra vós uvo Cupido notoria,
en muy dolorido metro cantada.
125 Mostrad por razones ser más desdichada
de quantas nascieron la vida que queda,
pues quiso Fortuna, con su cruda rueda,
hazeros agravio en son de malvada.

“Pues en tal extremo se veía puesto, vido venir muchos hombres y mugeres que en romería aquella hermita venían, por lo cual, el triste amador se quiso luego partir diziendo: –No conviene al perdido de voluntad ver cosa que alegre lo haga–. Y viendo que el hermitaño estava en la sacrestía cavalgó en su hermoso cavallo [...] y alongándose quanto dos leguas della apeose debaxo de unas grandes breñas [...]”

c. Fol. XCVIII r.: “Se acostó sobre su escudo, e dende a poco despertó muy alegre a maravilla, e mirando, vido ante sí la propria figura de su señora, que inmota encima de la tierra estava. E como de tal novedad y alegría se halló certificado, alçando la boz llena de inestimable gozo, assí dixo”

Mis ojos indignos, ¿perdistes el tino
o es verdadera la vuestra sospecha?
Angélica imagen no es satisfecha
con tantos dolores en cuerpo mezquino.
5 Di ¿por qué quieres que con desatino
haga memoria de ti, matadora,
de males amiga, de bienes señora?
Conosce tu siervo morir aquí vino. [f. CI r.]²⁵

Conosce cuidado de mi fantasía,

²¹ *Mimfas*, en la edición original.

²³ En el original fol. XCXII, por error.

²⁵ Por error, en el original: fol. XCIX r.

- 10 conosce la pena que nunca me dexa,
conosce la vida que bive con quexa,
conoce los males de mi alegría,
conosce graveza, mi triste porfía,
que todo te sirve con tanta constancia
15 bien como siervo que por ignorancia
guarda ley nueva sin controversia.

Mira, señora, discreta loada,
espejo del norte, clareza del mundo,
mira mis ansias ¡oh rostro jocundo,
20 de las que biven la más acabada!
Piedad, pues tienes robada
el alma captiva del cuerpo mezquino,
no hagas más triste mi triste camino,
mira que queda tu fama menguada.

Dama

- 25 Agora me siento la más desdichada
que nunca en el mundo se vido muger,
del mal combatida, sin gloria, plazer,
de tristes fatigas muy más conquistada.
¡Oh bivas passiones, oh vida cansada,
30 llena de tantas angustias mortales,
razón ya sería dexassen los males
en gran quietud la vuestra morada!

Partid, lastimada, cruel, de mi tierra,
la fe verdadera tomando por guía,
35 sin gloria mundana, sin tal alegría,
adonde dolor y fatiga s'encierra.
Vencida del todo de muy alta guerra,
agora me hallo captiva, sujeta²⁴.
¡Oh nobles donzellas, de vida perfecta,
40 huid d'este lobo, qu'es mal que destierra!

Floramante

- No vos ayáis, señora hermosa,
assí por caída que no lo meresce,
la pena que passo la vida padisce
por vuestra beldad y vós, criminosa.
45 **Da[ma]** Mas me querría mostrar rigurosa

²⁴ Véase nota 14.

según lo meresce la fe de vós, triste.

Flo[ramante] Mirad, mi señora, que tal no consiste
sino crueldad en son mostruosa.

La fe jamás hizo por do meresciesse
50 la culpa muy grave, que vós le quesistes,
pues mi corazón, a quien vós vencistes,
siempre fue firme por más que sintiesse;
pues nunca dolor que sobreviniesse
hizo no fixa mi gran lealtad
55 y vós me tratastes con tal crueldad
como si esto en mí no cupiesse.

Que es impossible sanar mi querella
sin las virtudes de tu gran nobleza
por esso, captivo de ti, la más bella,
60 ¡oh luz del Luzero, clarifica estrella,
norte del mundo que guía las naves,
mira mis ansias, que son crudas, graves,
por Dios que te duelas de más padecella!

Dama

Pues eres tan firme, leal amator,
65 y bien se conoce la culpa que tienes,
quiero que gozes assí de los bienes
como de males cuitado mayor.
Por esso aparta de ti el dolor,
alegre se haga tu triste bivar,
70 que quien se trabaja con se bien servir,
nunca discrepa remedio menor.

No quiero matar tu gran lealtad
con biva espada, sañosa crueza,
no quiero que digan con tanta graveza
75 assí maltraté tu grande bondad,
no quiero que obre más la voluntad
de quanto saber que fue ya cruel,
no quiero que hinchan los hombres papel
poniendo en metros mi gran crueldad.

80 Porque mirando la grande firmeza
junto con vuestra pasión desigual,
cuitas y afanes con pena mortal,
amor os da gloria y quita tristeza.

Sospiros apartan de vós su grandeza,
85 visto el caso en sí peligroso,
por la qual causa concede reposo
a vuestra constancia, mayor gentileza.

[Fol. CI v.] “No bien acabada por la gentil dama sería la desseosa sentencia, quando con muy crescido gozo y plazer el afligido Floramante se dexó correr para su señora, por gozar de lo que justamente a él pertenecía, y como sus males viesse por acabados, nueva tristeza falló descubierta porque delante de sí no vido la donzella, ni menos la figura que a él semejava de su señora”.

10. Cap. LVII

Fol. CV r.: “Se hechó a dormir debaxo de unas secas ramas, y como estava desvanecido del mucho llorar y lamentar passado, vido en sueños lo que oiréis”:

El lugar

[f. CV r.]

En un valle me hallaba
lleno de sombras mortales,
a todas partes mirava
si vería quien me dava
5 tantos tormentos y males;
y assí, penoso estando,
vi venir una donzella
a la qual yo me llegando
vi que venía mesando
10 sus cabellos con querella.

Con las cosas que hazía
mi corazón lastimava,
en altas bozes dezía
desespere mi porfía,
15 que mi pena más doblava;
y no cessando su llanto
dixo con grave tristura:
Pues mis males turan tanto,
d'este muy cruel espanto
20 moriré yo sin ventura.

Admiración del penado Floramante

¡Oh tú, ravia ponçoñosa,
princepio de mis passiones!
¡Oh cuita tan dolorosa,

sin medida querellosa,
25 de mis sentidos prisiones!
¡Oh esperança perdida,
que me quieres ‘n este yermo!
¡Oh fuerça nunca vencida!
¡Oh memoria dolorida,
30 di ¿no ves qu’estoy enfermo?

Pregunta

¿Qué desventura causó
de venir tan sin plazer
donde triste ando yo
con más dolor que sintió
35 Menalao por su muger?
¿Por qué tu grande²⁶ tristeza
y lloros tan criminales
me han hecho tal graveza,
en el mal de mi crueza,
40 que [pa]dezco²⁷ dobles males? [f. CV v.]

Donzella

¡Oh cavallero penado,
de males tanto crecidos,
de tus bienes apartado,
de pasión muy lastimado,
45 cuerpo y alma y sentidos!
De parte de aquella vengo
que tu vida captivó,
la qual a mí descubrió
gran parte que me dolió
50 su pena con la que tengo.

E partiéndome penada,
dexándola con gran pena,
anduve triste llorada
por oteros y estradas,
55 maldiziendo tierra agena;
y de tal suerte andando,
con gran dolor que sentía,
me metí aquí llorando,
‘n este valle desseando

²⁶ En la edición original, *grande de*.

²⁷ En la edición original, *dezco*.

60 la muerte por compañía.

La qual cierto no tardara
mucho tiempo en venir
si aquí Dios no guiara,
mas Fortuna que no para
65 siendo vós quiere cubrir
por lo qual vos pido y ruego
si amáis esta señora
que me digáis²⁸ si es luego
aquel que arde en fuego
70 por la linda Arminadora.

Oración del triste amador

¡Oh eterno Dios piadoso,
aquel que a todos alumbra
doite gracias, dominoso,
pues me diste, poderoso,
75 lo que tu mano costumbra!
De peligro me libraste
este cuerpo atribulado
porque Tú, Señor, miraste
no aver razón que baste
80 a morir desesperado.

En tus gracias y loor
yo fallé siempre amparo,
porque Tú, Dios, mi Señor,
eres el remediador
85 de mi triste desamparo.
Bien oíste mis gemidos,
tan llegados a la muerte,
quexarse con alaridos
a ti, luz de los perdidos,
90 de su desastrada muerte.

¡Oh mano tan gloriosa,
vero cetro, gran minero,
Tú mi alma congoxosa
libraste de ser penosa
95 fasta el fin postrimero!
¡Oh donzella mensagera

²⁸ En la edición original, *diga*.

del remedio de mi vida,
a mis glorias compañera
de mi alma lastimera,
100 vencedora no vencida!

“Quando más embevecido y contento el muy leal amador estava en su dulce sueño, llegó a donde él durmía su escudero Locindo, y a grandes bozes le dixo: –¡Despierta, despierta, mi señor, que la donzella de tu remedio es llegada!–”.

11. Cap. LX

F. CX v.²⁹: “El enano dexando en esta ora el governalle, puso ante Riramón una hermosa viuela e bolvióse a su lugar. Y el Cavallero del Dorado Halcón, aunque vida aquello, no quiso tañer, y la donzella le rogó tan ahincadamente, que lo uvo de hazer, e con las lágrimas en los ojos, cantando hizo esta canción”:

	Escogió la desdicha mía	[f. CX v.]
	tormenta, bravos temores,	
	porque mis males mayores	
	nunca tengan alegría.	
5	En las olas de mudança	
	navegando con temor	
	contrarias penas amor	
	me guían con esperança.	
	Mas la gran desdicha mía,	
10	no cansada de dolores,	
	ame dado las mayores	
	angustias de que solía.	

“Y no parando, en aquello dixo: –Muy grandes son las ansias que sostengo por vós, mi señora Daribea, graves son las cuitas que sin vos passo, crecidos son los tormentos que posseo, la vida que passo es mortal, mi pena es cruel, el remedio está muy lexos, el penar es muy cercano”.

12. Cap. *sesenta y siete*

F. CXXII r.: “Pues como la mañana vino, ya que quería cavalgar en su cavallo, vido por entre las ramas un cavallero todo armado de unas armas celestes que bien parecía en su cavallo, que venía diziendo lo siguiente”:

Tiempo fue que yo andava	[f. CXXII r.]
--------------------------	---------------

²⁹ En el original, *CIX* v.

no muriendo como bivo
pues quien me hizo captivo,
de quien libre me hallava,
5 tiempo fue que no estava;
lleno de contentamiento
y sin padecer tormento,
limpio, libre me gozava.

Mas Amor, qu'es poderoso
10 por me mostrar lo que pudo,
con su arco muy sañudo
hirió mi triste reposo.
Hiriome muy doloroso
de tal suerte e de talión
15 que lora mi corazón
su cuita mal congoxoso.

Lloran mis cinco sentidos
su lastimado tormento,
maldigo mi nascimiento
20 con bozes graves gemidos,
mis sospiros, aborridos
de su quejar lastimero,
aborrescen lo que espero
dando fuertes alaridos.

“–Y con todo mi pensar, señora de mi corazón, no avría por ningunos mis males si con la medida de razón possásedes de mí fe, pero vós no lo queréis fazer, pensando que soy un pobre cavallero que otra cosa no posseo sino mis armas e cavallo. Pues yo soy tal que, sin vergüença ni reproche, me podéis favorecer. Empero, jamás de mí lo sabréis, si amorosamente no me lo preguntáredes”.

13. Cap. LXXI

Fol. CXXIX v.: “Mirando por entre aquellas sombrosas ramas, vido al vencido amador que con grande fatiga estava gimiendo, lamentando su dolor, y maravillado de su disformidad y magrez vido que, dando un muy doloroso suspiro, dixo”:

Compara su pena con la de Hierusalem [f. CXXIX v.]
¡Cómo estás desamparado,
solo, triste, sin membrañça,
por crueza condenado,
de dolor acompañado,

5 carecido d'esperança!
Hecho estás como biudo,
sin amparo de ninguno,
de tus glorias muy desnudo,
por sobrar quien esto pudo
10 tienes llorado consuno.

Tú, príncipe muy excelente,
está fecho tributario
llanto hazed deferente
clamando no ser presente
15 la causa de su desvarío;
grita siempre, noche y día,
por no ver quién lo consuele,
diziendo sin alegría
triste es el ánima mía
20 pues mi mal tan mal te duele.

[f. CXXX r.]

25 ¡Oh, cómo te veo estar
 sola, llorando tu pena,
 apriessa y no de vagar
 tus fuerças veo entrar
 por quien mi dolor te ordena!
 Tú no puedes reffuir
 tal combate temeroso,
 pues comienza tu dezir
 desespere mi bivir
 30 de jamás fallar reposo.

Tus entrañas abrasadas
 están llenas d'amargura;
 tus desdichas lastimadas
 de plañir sus malas fadas
 35 ya me tienen sin figura.
 El cuerpo, triste gimiendo,
 se maldize cada ora;
 la muerte antes queriendo
 que bivar, nunca sintiendo
 40 piedad en vós señora.

Los ojos tristes llorando
porque fueron causadores
del mal que tengo amando
nunca cesan lamentando

45 de mostrarme sus clamores.
La fe que vós desdeñastes
está más firme que vós
en el mal que le buscastes,
pues así la desterrastes
50 juzgue Dios entre los dos.

¡O, cuánto mejor me fuera
no sentir lo que yo siento
por no ver la lastimera
cuita con que desespera
55 mi vida con tal tormento!
¡Y más sano si muriera
al tiempo de mi nascer
que no ver de tal manera
quemarme ‘nesta hoguera
60 y no me poder valer!

Mis fuerças son destruidas,
mis plazerres son gastados,
mis llagas son doloridas,
mis passiones convertidas
65 en llantos desesperados.
Oíd vós, amadores,
a qué punto soy venido,
mirad si nunca dolores
fueron tales ni mayores
70 contra un triste vencido.

Aplica

¡Oh Macías, muy perfecto
amador, sin lis ni falla,
por los poetas electo
de mí el menos discreto
75 es oída tu batalla!
Aunque tú fuiste dino,
de renombre muy ufano,
quien mirare con buen tino
mi temeroso camino,
80 la gloria d’amores gano.

¡O, camino de pasión,
nuevas de tanta tristura!
¡O, dolorosa sazzón,

venida es perdición
85 por mi fuerte desventura!
Cúmplense las profecías
que sinaron³⁰ los mis fados,
que lloraría los días
de mis daños, mis porfías,
90 más que todos los passados.

“Y no encalmando en sus males por lo que avía dicho, creció más su pena con la congoxa que le quedava, assí que con el llorar no hazía pago lamentando su passión, que assí dava bozes como desatinado”.

14. Capítulo LXXIII

De cómo el emperador Clarián,
forçado por ruegos de una donzella,
usando virtud y clemencia con ella,
se va de su corte con triste afán.
5 Y de cómo llegados a Suplician
sale un bravo jayán del castillo
perdón implorando, y quiero dezillo
allí Leristela conquista le dan.

15. Capítulo LXXV

De cómo el buen cavallero amador [f. CXXXVI v.]
libró a su padre con ánimo puro,
passando las fuerças muy fuerte seguro,
con mucho estruendo, espanto mayor.
5 Y de cómo partido el emperador
una aventura lo hace penar
y dándole cima el fuerte sin par
a Colonia se va con mucho favor.

16. Capítulo LXXVI

De cómo el nieto del rey de Panonia, [f. CXXXIX r.]
andando buscando las aventuras,
halló en el monte de las espessuras,
ferido de muerte al rey de Polonia.
5 Y cómo trayendo su cuerpo en Colonia,
descubre sus quexas Leonistela,
la qual se razonó con él sin cautela
y assí lo despide sin más cerimonia.

³⁰ En la edición original, *dinaron*.

17. Cap. LXXVII

a. [F. CXLIII v.] “Una imagen de cobre plateada que mostrava ser un fermoso y muy apuesto cavallero, el qual en el lado derecho tenía un rétulo con unas letras que dezían”:

Esta es brava congoxa,
que muriendo no m’afloxa.

“En la mano derecha tenía este apuesto cavallero una lança muy aguda, sin otras armas, con un hermoso pendón amarillo”.

b. [F. CXLV r.]³¹ “Vido que de nuevo sus llores començava, haziendo grave duelo publicando abiertamente sus quexas, y de quando en quando, echava de sus feridas entrañas unos sospiros embueltos con tanta congoxa que a los no presos de amor fiziera quebrar de dolor, quanto más aquellos que tan metidos en el querer estaban como Floramante. Y prosiguiendo en su pasión, dixo d’esta manera”:

Sufriendo pena tan fuerte
escusado es el bivir [f. CXL r.]³²
pues la vida es el morir.

“No poniendo jamás silencio el congoxoso caballero en su suerte, lamentar dizía con una boz trocada y afligida”.

18. Cap. LXXIX

F. CXLVI v.: “vido encima de un estrado un vestiglo muy grande, todo dorado, con una espada muy ancha en su derecha, y por medio de sus pechos tenía una saeta atravessada; y el vestiglo, mostrando grave dolor, tenía la mano siniestra en la saeta, como que la quería sacar. Junto con él estava otra imagen de alambre, que por de fuera mostrava ser más negra que carbón, salvo que tenía en medio de sus pechos un pergamino blanco con letras griegas de decían”:

Este es grave dolor, [f. CXLVI v.]
porqu’es mi mal el mayor.

“¡Santa María, valme! —dijo Folamante—, ¿qué puede ser esto que no lo puede entender de más si soy engañado que yo no puedo saber ni alcançar de qué manera esta aventura tiene de aver cabo?”.

19. Cap. LXXXI

³¹ No hay folio CXLIV.

³² No hay folio CXLIII, pasa del CXLIII al CXLV.

F. CLII v.: “Aquella noche, durmieron en aquel fermoso enzinal, sin que pudiesen salir d’él. Y como Riramón se durmiesse, Floramante, que despierto estava, embuelto en la gloria de su penar, oyó muy cerca de sí tañer muy dulcemente. E a poca de ora, cantando con mucha gracia, dixo assí”:

Discreta, linda, loçana, [f. CLII v.]
hermosa, gentil y honesta,
¿quién dirá sino que os resta
virtud para toda humana?

5 Sois una flor escogida,
un armiñopreciado,
de nobleza sois dechado,
por salud de nós nacida.
¡O, gracia de donde mana
10 excelencia sin requesta!
¿quién dirá sino que os resta
virtud para toda humana?

“—Más diría, señora mía, en vuestro favor, si ante vuestro fermoso vulto estuviesse. Pero como en ausencia y en presencia todo sea uno, según mi querer, recebid la dicha canción como si ante vos la dixesse—”.

20. Capítulo LXXXVII

a. De cómo partido el buen Floramante [f. CLIX v.]
de aquella señora qu’él tanto quería
con su escudero, sin más compañía,
se va por las mares con triste semblante.
¡O, mal de Cupido, cruel tribulante!,
¿por qué consientes que muera tal rayo,
con pena terrible, con fuerte desmayo?
¡O, bélica fuerça, socorre al amante!

b. “Acordándose su vida y viendo la muerte dixo”:

Con temeroso cuidado, [f. CLX v.]
sin plazer, con gran dolor
parto yo, triste amador,
de favor desesperado,
5 herido mortal d’amor.

¡Ay, Amor, lleno d’engaño,
falso, cruel, poderoso,

si tú me diste reposo,
 fue por darme mayor daño
 10 con tu sentir quereloso!
 Mas ¡ay de mí, lastimado,
 sin plazer, con gran dolor
 que voy, leal amador,
 de favor desesperado,
 15 herido mortal d'amor!

“Voy desesperado de toda esperanza de remedio, y la mayor certeza que conmigo llevo es el amargura de que voy cubierto [...]”.

21. Final

El trasladador comienza invocando

[f. CLXII v.]

Pregone la fama con trompa sonante,
 Justino retumbe con cuerno tridente,
 Nectuno publique con boz eminente,
 Calíope, la musa, aquí se levante,
 5 Apolo y su arpa salgan delante,
 David con su cítara endulce el sentido,
 miliflua serena aduerma el oído,
 en viguela d'Orfeo, mi metro se cante

Prosigue la invocación

El dulce murmureo que causa los saltos
 10 d'aguas corrientes por muy verdes prados,
 sabrosos sonidos de vientos templados
 ferientes en fojas de álamos altos,
 suaves cantares de néctar no faltos
 de Procne³³, calandria y más Filomena
 15 publiquen mi verso con boz tan amena
 que buelvan oyentes fechos esmalto.

Introducción y alaba comparando

Dardillo de plomo, en armas d'azero,
 embota, dispunta y no haze mella,
 puesto ante Febo sola una estrella
 20 su lumbre se eclipsa³⁴ muy por entero.
 Estilo tan baxo, tan boto y grossero
 ante vós, el más alto de altos, la cumbre,
 que puede aclarar con su poca lumbre

³³ En la edición original, *preomne*.

³⁴ En la edición original, *ecliusa*.

que confuso de sí no quede primero.

Prosigue

25 Recelando caer, me paro y me quedo,
no porque no tenga bien do subir,
pero viendo mi necio y rudo escrevir,
faltando el saber, me sobre el miedo.
Crece el empacho, mengua el desnudo;
30 las mares son altas, yo mal nadador,
que si vuestra alteza no alarga el favor,
al entrar del orilla, nadar no puedo.

Al lector

Oye, lector, con sobra de zelo;
mira y relee aqueste tratado
35 de armas, amores, assí matizado,
no menos qu'estrellas están en el cielo.
Jamás nunca vimos debaxo tal velo
estilo tan dulce assí razonando,
ni menos tratado tan bien dedicado
40 jamás pareció encima del suelo.

Declara la costumbre que guardaron los sabios [f. CLXIII] passados

Costrumbre guardaron los sabios passados
jamás mostrar obra sin ser endereçada,
porque muchas vezes temor del espada
45 pone silencio en los más deslenguados.
Assí que, grosseros, que son mal criados,
y más los agudos que an lenguas malas,
viendo esta obra debaxo de alas,
de puro temor se queden callados.

Aplica

50 Assí fazer quiso el nuestro poeta,
puesto que fuesse su obra esmerada
más quiso dorar la plata cendrada
con rayos diáfanos de exelsa cometa;
porque assí fuesse en todo perfecta,
55 que en sí no mostrasse risco ni marcha,
mengua ni sobra, pesadumbre ni tacha,
cubierta con lumbre de tan alto planeta.

A su alteza encoméndale la obra

Beato en la tierra, signato en el cielo,

60 preclaríssimo príncipe, digno loor,
reciba el presente del leal servidor,
pues a vós se ofrecen con sobra de zelo.
A vós y no a otro, pues sois en el suelo
diáfono norte, suprema cometa,
estrella crinante, fulgente planeta,
de pobres cubierta, de tristes consuelo.

65 **Prosigue alabando**
Reproche de vicios, de virtudes armario,
de dueñas, donzellas, de todos cubierta,
firme liança sin lis ni rehierta,
de ti Lusitania, gentil enxemplario;
70 amparo del pueblo, real relicario,
a do se conservan los altos secretos,
prudente consejo de sanctos decretos,
de toda niquicia muy fuerte contrario.

Concluye
El sello pongamos, d'aquí no passemos,
75 paremos la barca, no vamos al hondo,
qu'el piélago es grande y yo me confondo
sin áncoras, velas, e xarcias ni remos.
Y pues es necedad buscar ríos extremos
do jamás no se falla principio ni cabo,
80 otros alaben, que yo no alabo,
por solo lo dicho inojos postremos.

Oración final a nuestra Señora
Rutilante rayo de suma sapiencia,
ebúrneo lecho a do Dios aclinó,
artesa de jaspe a do se amassó,
85 humano conjunto, con sola una essencia,
mucho suplico a tu grande clemencia
seas la guarda del nuestro mayor,
estiende tu gracia y da le favor
y sea abastado de tu providencia.

Laus deo.

IV. ESTUDIO DE LOS POEMAS

Conviene en primer lugar detenerse en cuestiones relativas al análisis métrico de cara a vislumbrar las deudas que se establecen con la lírica coetánea.

En nuestro corpus, encontramos, en proporción casi equivalente, versos de arte mayor y de arte menor. Aunque el número de inserciones de estrofas en arte mayor es menor que el de composiciones en arte menor (siete frente a dieciséis), el resultado en número de versos es casi simétrico (567/510 respectivamente). En total, en veintiuno de los ochenta y siete capítulos se intercalan composiciones en verso, más o menos extensas, usando siete tipos de estrofas: pareados, tercetos, coplas de arte menor, canciones – compuestas por redondillas o quintillas –, coplas de pie quebrado, coplas reales y coplas de arte mayor.

En el conjunto de la obra, el arte mayor aparece, como hemos dicho, en siete ocasiones. Cuatro de ellas sirven de epígrafe en otros tantos capítulos (caps. LXXIII, LXXXV, LXXVI y LXXXVII); las tres restantes se presentan de la siguiente manera: una, en estrofa suelta (cap. LI), la segunda, en composición de cincuenta y cinco coplas, a su vez divisible en tres composiciones relativas a tres momentos de la narración en los que aparecen distintos personajes (cap. LV) y la última, en las once octavas que forman los versos laudatorios y epilogales que concluyen el libro tras el capítulo final. El conjunto de las estrofas, todas coplas de arte mayor, proporcionan 567 versos al total (1077) de la obra de Jerónimo López. Desarrollaremos algunas particularidades prosódicas de estos versos y sus circunstancias de ejecución en el apartado siguiente.

Siguiendo en el conjunto general de la obra, el arte menor se desarrolla en seis tipos de estrofas; de menor número de versos a mayor: dos pareados, un terceto, seis coplas de arte menor, trece coplas de pie quebrado, veinticinco coplas reales y siete canciones (variables en número de versos). Estas estrofas aportan 510 versos al total de

los que aparecen en la obra y son regularmente octosilábicos, con alguna esporádica excepción.

Teniendo en cuenta que nuestro corpus se inserta en un libro de caballerías escrito con toda probabilidad entre 1518 y 1524, y no en 1550, fecha de la edición consultada y única conservada¹, la variedad de estrofas y temas, esquemas rítmicos y accidentes del verso, que observamos en nuestra obra nos han permitido considerar una relación estrecha con la poesía de cancionero, alejada de esquemas poéticos italianos que comienzan a desarrollarse a mediados del siglo XVI, tras el aldabonazo que supone la edición conjunta de Boscán y Garcilaso en 1543.

El balance de versos y estrofas de la obra es el que se muestra a continuación:

	Terceto	Pareado	Copla de arte menor	Canción	Copla de pie quebrado	Copla real	Copla de arte mayor
Núm. de versos	3	4	48	87	118	250	567
Núm. de estrofas	1	2	6	7	13	25	71

Versos en arte menor	510 (octosílabos)
Versos en arte mayor	567 (dodecasílabos/endecasílabos)
Total	1077

La relación descriptiva de las estrofas según su localización en la obra y en orden de edición es la siguiente:

1. Canción formada por una quintilla seguida de una estrofa de diez versos octosilábicos de cuatro rimas consonantes (dos quintillas que constituyen la mudanza y vuelta).
Esquema: abaab/cdccd:abaab.
2. Coplas de arte menor (3): combinaciones estróficas de ocho versos octosílabos, de tres rimas consonantes, distribuidos en dos redondillas de rima abrazada (abba:acca).

¹ Remitimos al estudio de Javier Guijarro y a las conclusiones que allí establece, ya mencionadas en este trabajo en la introducción y en el estado de la cuestión.

3. Canción formada por un terceto seguido de una estrofa de siete versos octosílabos, de tres rimas consonantes, distribuidos en una redondilla y un terceto que repite el primero a modo de estribillo (con una ligera variación al inicio: *Descanse/assí que...*
Esquema: abb/cddc:abb.
4. Canción formada por un terceto seguido de una estrofa de ocho versos octosílabos, distribuida en dos redondillas de tres rimas consonantes: la segunda repite la de la primera a modo de estribillo Esquema: abb/cddc:abba.
5. Copla de arte mayor: ocho versos de once y doce sílabas, de tres rimas consonantes, agrupados en dos cuartetos de rima abrazada (ABBA:ACCA).
6. Canción formada por una redondilla seguida de una estrofa de ocho versos octosílabos con tres rimas consonantes, formada a su vez por dos redondillas de las que la última repite la rima de la primera (abba:cddc:abba).
7. Coplas de pie quebrado o coplas mixtas (13)²: combinaciones estróficas de nueve versos con cuatro rimas consonantes, agrupados en forma de redondilla seguida de una quintilla que inicia con pie quebrado tetrasílabo. Salvo la primera estrofa, que es de tres rimas: abba:ccaac, el resto, menos las excepciones que se señalan, siguen la estructura de la segunda estrofa: edde:ffggf. Excepciones: las estrofas tercera y octava son de 10 versos y no de 9, y la última, de 8; además, la estrofa octava, de 10 versos, no lleva quebrado (son dos quintillas: abaab:cdccd), y las estrofas 1.^a, 12.^a y 13.^a llevan el quebrado en pentasílabo y no tetrasílabo (solo la última compensa por sinafía el cómputo). La estrofa séptima varía la rima alterna: abba:ccdc, así como la última, de 8 versos: abba:ccdc.

² Sigo la terminología de Tomás Navarro Tomás.

8. Coplas reales (6)³: estrofas de diez versos de ocho sílabas de cuatro rimas consonante, agrupados en dos quintillas (abaab:cdccd).
9. Coplas de arte mayor (55)⁴: combinaciones de ocho versos de once o doce sílabas con tres rimas consonantes, agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas: ABBA:ACCA; excepcionalmente, la estrofa 52.^a es de siete versos y los versos endecasílabos son al menos 52 de 439, un 12 % aproximadamente.
10. Coplas reales (10)⁵: estrofas de diez versos octosilábicos, con cuatro rimas consonantes, agrupados en dos quintillas (abaab:cdccd).
11. Canción formada por una redondilla seguida de una estrofa de ocho versos octosílabos (salvo el primer verso, que es de nueve), distribuidos en dos redondillas con tres rimas consonantes (abba:cddc:abba).
12. Coplas de arte menor (3): estrofas de ocho versos octosílabos, agrupados en dos redondillas, con tres rimas abrazadas (abba:acca).
13. Coplas reales (9): estrofas de diez versos octosílabos (eneasílabos los versos 1.º y 5.º de la estrofa 2.^a y heptasílabo en el verso 6.º de la estrofa 7.^a), agrupados en dos quintillas de cuatro rimas consonantes (abaab:cdccd).
14. Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos de doce sílabas agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).
15. Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos de doce sílabas agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).

³ Se considera una única composición, aunque se intercalan breves frases en prosa, que introducen verbos de lengua, marcando la continuidad del relato en verso.

⁴ Es la composición en verso más larga de la obra; se divide en tres partes correspondientes a tres momentos distintos de la narración, que coinciden con la aparición de dos personajes que interactúan con el protagonista.

⁵ Se considera como una sola composición aunque presenta epígrafes que organizan el contenido, ya que la situación narrativa es única: contextualización espacial de Floramante y diálogo con la doncella mensajera.

16. Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos de doce sílabas (once en los versos 2.º y 6.º), agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).
17. a. Pareado: estrofa de dos versos octosílabos de rima consonante (aa).
b. Terceto: estrofa de tres versos octosílabos de dos rimas consonantes (abb).
18. Pareado: estrofa de dos versos octosílabos de rima consonante (aa).
19. Canción formada por una redondilla seguida de ocho versos octosílabos en estructura de dos redondillas, que forman cuatro rimas consonantes; la redondilla final repite las rima y los últimos versos de la primera a modo de estribillo (abba:cddc:abba).
20. a. Copla de arte mayor: estrofa de ocho versos dodecasílabos agrupados en dos cuartetos de tres rimas consonantes abrazadas (ABBA:ACCA).
b. Canción formada por una quintilla seguida de una estrofa de diez versos regularmente octosilábicos, de cuatro rimas consonantes (abbab:cddcd:abbab).
21. Coplas de arte mayor (11): estrofa de ocho versos normalmente dodecasílabos agrupados en dos cuartetos de tres rimas abrazadas (ABBA:ACCA).

1. ESTUDIO DE LA MÉTRICA

No pretendemos ser exhaustivos en este punto, pero sí dar una visión de los datos extraídos del análisis métrico. Las irregularidades encontradas en los versos del *Floramante* indican mínimos desvíos de Jerónimo López respecto a unos esquemas métricos que estaban claramente establecidos en el primer cuarto del siglo XVI. La cuestión más compleja es la que afecta al arte mayor, ya que el arte menor se manifiesta regularmente octosilábico.

1.1. EL ARTE MAYOR

En todas las composiciones en arte mayor, desde la primera copla suelta hasta los versos epilogales y laudatorios finales, encontramos, de manera desigual, variación en el

número de sílabas; los versos son en su mayoría dodecasílabos, pero también hay endecasílabos, algunos versos tridecasílabos, incluso algún octosílabo aislado. El análisis del arte mayor resulta complejo cuando se entra en detalle, por eso resultan de tantísimo valor los estudios de métrica de Tomás Navarro Tomás, así como el ineludible análisis de Fernando Lázaro Carreter sobre la poética del arte mayor⁶.

En un relativamente reciente artículo, Fernando Gómez Redondo⁷ aporta una explicación clara y detallada de las características prosódicas de este metro recogiendo la tradición bibliográfica que tanto ha aportado al esclarecimiento de la cuestión, desde Nebrija (el “adónico doblado”) hasta la actualidad. Gómez Redondo recuerda que hemos de tener en cuenta el decasílabo dactílico gallego-portugués como precedente –algo que ya había sido apuntado por Navarro Tomás—, frente al alejandrino y sus variantes, a partir del cual se construye un esquema versal que atiende antes a la disposición de los acentos y que se llamará “arte real” o “mayor” en oposición al “común” o menor, el octosílabo⁸. Este esquema estará construido por “dos hemistiquios asentados en la doble cadencia de las cláusulas ternaria y binaria, sin importar el número de sílabas; la regularidad depende de la distribución de los acentos, no del cómputo silábico; es más, la materia fonológica del verso se somete a severas constricciones prosódicas para conseguir la equivalencia isorrítmica”. La doble cadencia en los versos de Jerónimo López en arte mayor es palpable; como ejemplo de sometimiento a la prosodia rítmica y de fluctuación silábica, vemos la estrofa siguiente:

Abrid los oídos, discretos letores,	o óoo óo o óoo óo	A-A
escuchad el poner de mi corta pluma,	o òoo òo o óoo óo	A-A

⁶ Nos referimos a: Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1978 y Lázaro Carreter, Fernando, “La poética del arte mayor castellano” en *Estudios de poética: La obra en sí*. Madrid: Taurus, 1996 (pp. 75-111).

⁷ Gómez Redondo, Fernando, “El «adónico doblado» y el verso de arte mayor”, en *Revista de literatura medieval*, n.º 25, 2013, pp. 45-85.

⁸ Nebrija, en la *Gramática de la lengua castellana*, explica: “El verso adónico doblado es compuesto de dos adónicos. Los nuestros llámanlo pie de arte maior”, frente al “dímetro iámbico, que los latinos llaman quaternario, y nuestros poetas pie de arte menor, y algunos de arte real, regular mente tiene ocho sílabas”. (Edición de Antonio Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980, pp. 154-155 y 152).

no porque cierto de sabia presuma,	[o] óoo óo o óoo óo	D-A
mas porque notando miréis sus temores	o óoo óo o óoo óo	A-A
y assí, perdonando sus yerros mayores,	o óoo óo o óoo óo	A-A
porque tan alto se quiso sobir,	[o] òoo óo o óoo ó	D-B
os pide humildemente queráis bien oír	o óoo òoo o óoo ó	C-B
del buen amador sus grandes clamores.	o óoo ó o óoo óo	B-A ⁹

La variación silábica de los versos de Jerónimo López (diez, once, doce y trece sílabas siguiendo la norma estándar) se ajusta, haciendo uso de mecanismos prosódicos que mantienen la regularidad de la doble cadencia (sinalefas y dialefas), a la estructura rítmica del verso combinando dáctilo y troqueo, provocando a su vez traslados acentuales. También sirve este ejemplo como muestra de que los versos del *Floramante* representan en su mayoría las variantes descritas por Navarro Tomás, incluso las señaladas como las más frecuentes en el *Laberinto de Fortuna* (A-A, D-A), de Juan de Mena. En este sentido, no debe sorprendernos la aparición de otras muchas variantes en los esquemas prosódicos de Jerónimo López, por ejemplo, del tipo B-A (*agora serás Cupido contento*), A-E (*por otra señora tengo de vos*), C-B (*os pide humildemente queráis bien oír*), E-E (*miraras la fe, qu'es claro testigo*), etcétera, si tenemos en cuenta que en el *Laberinto* aparecen hasta 36 combinaciones de hemistiquios¹⁰. Esporádicamente, Jerónimo López introduce versos que resultan anómalos incluso siguiendo estas consideraciones, por ejemplo, los versos con periodos de menos de cinco sílabas, con resultado octosilábico (*Piedad, pues tienes robada*) o decasílabo (*Passión, piedad a mí escondida*), con clara asimetría entre hemistiquios (troqueo-dáctilo). Para un gramático próximo a los usos y las normas de este metro como Nebrija tampoco esta variación silábica resulta extraña, teniendo en cuenta que “en comienzo del verso podemos entrar con medio pie perdido, el cual no entra en el cuento y medida con los otros”¹¹, es decir, el equivalente al anacrusis de Navarro Tomás:

⁹ Sigo la clasificación de variantes de hemistiquios de Tomás Navarro Tomás (1978, p. 116) y señalo los acentos rítmicos secundarios (ò) provocados éctasis (tonicidad en la sílaba siguiente) o sístole (en la sílaba anterior).

¹⁰ Tomás Navarro Tomás: 1978, p. 117.

¹¹ Nebrija: 1980, p. 151.

Así que puede este género de verso tener doze sílabas, o onze, o diez,
o nueve, u ocho (Nebrija: 1980, p. 156)

Mas, si comprobamos la solución que ofrece en su gramática, comprobamos que los versos extraños al ritmo y a la medida simétrica habitual de Jerónimo López, a veces, simplemente, fallan, como es el caso del octosílabo señalado: *Piedad, pues tienes robada*.

Puede tener este género de versos ocho sílabas en una sola manera:
entrando sin medio pie en ambos los adónicos y acabando entrambos
en sílaba aguda; como en los versos: *Sabia en el bien, sabia en el mal*¹².

En cuanto a la estrofa, como estructura superior de análisis, que condiciona la presentación del contenido, Jerónimo López emplea en todos los casos una octava compuesta de dos cuartetos de doce sílabas (con las variaciones señaladas), trabados por tres rimas consonantes abrazadas (ABBA:ACCA) y con una cesura que divide el verso en dos hemistiquios dactílicos. Acudiendo de nuevo a Navarro Tomás, esta octava es la más habitual en los poetas del *Cancionero de Baena*, y fue consagrada por Santillana y Juan de Mena¹³, pero también fue utilizada, previamente, en los orígenes del verso de arte mayor, en la *Revelación de un ermitaño* o la *Danza de la muerte* y ha de diferenciarse del dodecasílabo dactílico, estrofa convertida en metro independiente a raíz del predominio del tipo A-A en el *Laberinto*. Con ello, deducimos que Jerónimo López mira hacia la tradición cuatrocentista para componer los versos en arte mayor, estructura que actúa como medio de expresión de los temas elevados y los asuntos graves, consagrada por Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna* a finales del XV, y no hacia las innovaciones que, por el mismo tiempo, fueron llevadas a cabo por Francisco Imperial y el Marqués Santillana¹⁴, que no cuajarían hasta más tarde y que lograrían entonces adaptar la

¹² Nebrija, 1980, p. 157. Transcribo por y el signo tironiano que la edición reproduce.

¹³ Tomás Navarro Tomás, 1978, p. 123.

¹⁴ Los intentos de Imperial o Santillana en el siglo XV no habían fructificado, la poesía de cancionero castellano conservó sus metros y poética independientes y acentuó caracteres propios en cuanto a temas y actitudes (Rafael Lapesa, "Poesía de cancionero y poesía latinizante", en *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Ed. Itsmo, 1985, p. 218).

isorritmia del arte mayor al isosilabismo del endecasílabo. El arte mayor de Jerónimo López, además, se adapta bien, por su longitud y cadencia, a los largos pasajes en verso con carácter narrativo, que redundan en la expresión de los tópicos amorosos en boca de sus personajes enamorados, elevando a su vez los discursos a una categoría acorde con su estatus de persona noble.

Para concluir este apartado sobre el arte mayor, en lo se refiere a la intención que motiva estos mecanismos prosódicos, desde un punto de vista estructural, Lázaro Carreter considera “el desorden como meta”, como el fin de este lenguaje poético, ya que la poética del metro de arte mayor, la *poética del ritmo*, “obligaba” a tales arbitrios basándose en la consideración de que el distanciamiento del idioma “era el método para transformar en poesía cualquier contenido” (Lázaro Carreter: 1986, p. 92).

Por otra parte, las coplas epilogales y laudatorias finales, última composición en arte mayor, demuestran un aspecto relevante para la comprensión de la particular prosimetría que afecta al género caballeresco. M.^a Carmen Marín Pina ha señalado la deuda de estas coplas con las finales del *Primaleón*, a su vez dependientes de la tradición instaurada por Alonso de Proaza en la *Celestina* (edición salmantina de 1500) y en las *Sergas de Esplandián* (edición sevillana perdida de 1512). Las del *Floramante* son igualmente coplas de arte mayor, pero no seis, como en las *Sergas* o en la *Celestina* o el *Primaleón*, sino once. Tampoco estructuran el contenido en la repetición anáfora del adverbio *aquí*, ni muestran repetición de las palabras de Proaza (*batallas, castos amores, labor, dechado...*), pero en lo demás sí se ajustan al modelo métrico del arte mayor de Juan de Mena y de algunas composiciones del *Cancionero de Baena*, según Marín Pina, “con motivo de prestigiarlas aproximándolas a la epopeya clásica” (Marín Pina: 2005, p. 1058). Además, mantienen la alusión a personajes mitológicos y a la pluma, la interpelación al lector y la referencia a los componentes del libro. A ello, se suma la la

referencia a la obra *esmerada* (est. 7), la dedicatoria al monarca (ests. 8 y 9), una estrofa de conclusión y una oración a la Virgen, estas enmarcadas por epígrafes que anuncian el contenido. Todo ello revela, por una parte, que su funcionalidad responde “a una estrategia comercial, de *marketing*, para promocionar y vender los libros ponderando sus excelencias y las de su autor”, demostrando que las coplas de Proaza fijan el modelo de versos laudatorios, de la obra y de su autor, que impera en los libros de caballerías de la primera mitad del XVI (Marín Pina: 2005), por otra, que la elección de la estrofa permite presentar el contenido como elevado o grave, marcando una diferencia con los temas y las estructuras de la poesía en arte menor. En este sentido, los cuatro epígrafes que aparecen en este tipo de verso responden también a la intención de marcar el tono elevado del discurso, en este caso, el de la figura del cronista-traductor, demostrando a su vez su habilidad poética.

1.2. EL OCTOSÍLABO

Frente a la posición del acento en la que se basa la métrica del arte mayor, el octosílabo, el metro por excelencia de la tradición hispánica, se define por el número de sílabas. Si atendemos a la prosodia rítmica, la norma métrica que resume el isosilabismo del octosílabo, en la que coinciden tratadistas medievales y modernos, consiste en que la séptima sílaba ha de ser tónica y la octava átona, siendo libres las demás¹⁵. Esta libertad da lugar a una amplia variación en el interior del verso que provoca múltiples estructuras rítmicas: trocaica si empieza por dos sílabas átonas, dactílica cuando la primera es tónica y mixta cuando la tónica es la segunda y va seguida de un troqueo más un dácilo o al revés.

¹⁵ La revisión crítica ha sido realizada por Vicente Beltrán en *Poesía española. Vol. 2, Edad Media : lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, 2002.

Del estudio de Navarro Tomás se deduce que las modalidades rítmicas, propias de la fluctuación de los orígenes provenzales del octosílabo, se fueron asentando en función de las preferencias de los autores y del tono de la poesía a lo largo del siglo XV, resultando el trocaico más acorde con la tradición provenzal del verso y el dactílico y mixto, como alternativas enfáticas. Tal prosodia rítmica adquirió total libertad en el siglo XVI, de modo que los resultados de tipo trocaico, de “tono especialmente lírico”, se equipararon a los de tipo dactílico, de expresión “más viva y vehemente”¹⁶, en parte por la influencia del teatro en verso y del auge de los romances nuevos¹⁷.

El *Floramante* da muestras de la variación rítmica apuntada por Navarro Tomás en sus 510 versos octosílabos, en los que mantiene regularmente el isosilabismo con esporádicas excepciones (como la del verso octavo de la segunda estrofa de las coplas mixtas, señalada en la edición), haciendo uso de los mecanismos de compensación silábica: sinalefas, dialefas, diéresis y sinéresis abundan en nuestros poemas. Excepcionalmente, pueden encontrarse desplazamientos del acento fonológico en favor del prosódico, como muestra el verso 6 del siguiente ejemplo (estribillo y vuelta de la tercera canción). Veamos, como muestra de prosodia y de uso de metaplasmos, los siguientes ejemplos:

1.	Descanse todo pagano	o óo óoo óo	(mixto)
	y dé gracias a Mahoma,	o óoo òo óo	(mixto)
	que vengança_assí se toma.	òo óo óo óo	(troqueo)
	Los muertos d'este vengado	o óo òoo óo	(mixto)
	huelguen allá do están,	óoo óoo ó[o]	(dáctilo)
	qu'es preso don Clarián ¹⁸	òo óo òo ó[o]/óoo òoo ò[o]	(t./d.)

¹⁶ Para la evolución y expansión del octosílabo: Navarro Tomás, 1978, pp. 151-53 y 214-15.

¹⁷ De la convivencia de formas tradicionales e innovadoras de la métrica italiana se dan por conocidos los estudios de José Manuel Blecua, “Corrientes poéticas en el siglo XVI” en *Sobre la poesía de la Edad de Oro: Ensayo y notas eruditas*. Madrid: Ed. Gredos, 1970 (pp. 11-24) y de Rafael Lapesa, “Poesía de cancionero y poesía latinizante” en *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Ed. Istmo, 1985 (pp. 213-239).

¹⁸ Es habitual en los versos del *Floramante* marcar tipográficamente con el apóstrofo la elisión de vocales contiguas (con preposiciones, artículos, pronombres...), en consonancia con la sinalefa a efectos de cómputo silábico; en este caso, es necesaria la dialefa o la diéresis en *Clarián* para cuadrar el octosílabo. Vacilaciones de este tipo son frecuentes en los versos de arte mayor, pero excepcionales en el arte menor, marcado por la regularidad silábica y, por ello, atribuibles a la pericia del autor.

	do jamás será hallado.	òo óo óo óo	(troqueo)
2.	E partiéndome penada,	òo óo òo óo	(troqueo).
	dexándola con gran pena,	o óoo òo óo	(mixto).
	anduve triste llorada	o óo óoo óo	(mixto).
	por oteros y estradas	oo óo òo óo	(troqueo).
	maldiziendo tierra_ agena;	óo óo óo óo	(troqueo).
	de tal suerte andando,	o óo òoo óo	(mixto).
	con gran dolor que sentía,	o óoo óo óo	(mixto).
	me metí aquí llorando,	oo óo óo óo	(troqueo).
	‘n este valle desseando ¹⁹	óo óo òo óo	(dáctilo).
	la muerte por compañía.	òo óo òo óo	(troqueo).

La libertad rítmica de los versos en arte menor del *Floramante* coincide con la de sus coetáneos que, a principios del siglo XVI y a menudo en los cancioneros, demostraban haber asentado las estructuras métricas de origen provenzal o gallegoportugués a la lengua castellana.

En cuanto a las estrofas, como unidad superior de análisis, observamos que la elección de Jerónimo López coincide con las preferencias recogidas en los cancioneros de la época. Al margen de la abundante presencia del arte mayor de la obra, que también tenía cabida en los cancioneros por la influencia y estima de autores como Mena o Santillana, aunque en menor medida que otro tipo de composiciones²⁰, Jerónimo López se sirve de estrofas tradicionales adaptándolas a los modelos de composición que se fueron asentando a finales del XV y principios del XVI.

Así, como las formas estróficas mayoritarias en la poesía cancioneril, las del *Floramante* en arte menor son combinaciones de 4-5 versos (redondilla y quintilla) dobladas, que se corresponden con los tipos de mayor difusión del octosílabo, en estrofas de 8 y 10 versos por copla (la copla de arte menor, la copla mixta, por un lado; la copla

¹⁹ En este verso, el apóstrofo muestra cómo el autor usa la sinafía como mecanismo de compensación.

²⁰ Rafael Lapesa señala que las coplas de arte mayor, favorecidas en el *Cancionero de Baena* por haber alcanzado su cumbre con la *Comedieta de Ponza* de Santillana y el *Laberinto de Fortuna* de Mena, perdían terreno ante el empuje del octosílabo y coplas de pie quebrado pero seguían usándose en la poesía de gran aparato, y en el *Cancionero General* y otras compilaciones de su tiempo aparecen versos de arte mayor en debates y también ficciones como la *Guerra de amor* de don Luis de Vivero, *La escala de Amor* de Jorge Manrique o el *Infierno de amores* de Guevara, donde elementos líricos se encuadraban en relatos alegóricos. Rafael Lapesa, “Los géneros líricos del Renacimiento: La herencia cancioneresca”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, 1988, pp. 252-260.

real, por otro). Las coplas de arte menor, de origen gallegoportugués, con entrelazamiento de semiestrofas por la rima, que imitaban las de arte mayor, fueron frecuentes en el *Cancionero de Baena* y tuvieron un papel predominante en autores como Fernán Pérez de Guzmán, Santillana y Mena, pero su popularidad descendió en favor de la copla castellana, de cuatro rimas, a mediados del siglo XV y quienes mantuvieron la estrofa de tres rimas fue probablemente a causa de la influencia del arte mayor; elección de esta estrofa de tres rimas consonantes por parte de Jerónimo López manifiesta esta inclinación de preferencia tradicionalista²¹.

Con un mayor número de estrofas y consecuentemente, de versos, es utilizada la copla de pie quebrado o mixta en forma de novena en el *Floramante*. Esta combinación de redondilla más quintilla abunda en el *Cancionero de Baena* y se prodigó en la segunda mitad del siglo con cuatro rimas, sin enlace entre las semiestrofas, favoreciendo la variante abba:cdccd (se encuentra por ejemplo en Santillana, en Juan de Mena o Rodrigo de Cota). Fue utilizada por Juan del Encina en su cancionero, con preferencia por el enlace de las semiestrofas e inclinación por la forma métrica antigua de dos o tres rimas, y también, en la combinación de cuatro rimas (abba:ccddc), frecuentemente con pie quebrado, por Montemayor en el libro séptimo de la *Diana* y por Barahona de Soto en su *Lamentación novena*²².

El autor del *Floramante*, por una parte, incluye la variante del pie quebrado en esta estrofa, y por otra, muestra notables irregularidades en su desarrollo del poema, dando lugar a una composición poliestrófica que mezcla el número de rimas (tres en la primera estrofa, cuatro en las siguientes), varía la estructura métrica (dando lugar a los esquemas: abba:ccaac, abba:ccddc; abaab:cdccd: abba:ccddc y abba:ccdec), e incluso

²¹ Tomás Navarro Tomás explica que la presencia de las coplas de arte mayor se reducen a la mitad en el *Cancionero General* de 1511, en favor de la copla castellana de cuatro rimas, que llegaron a ser las más habituales en el siglo XVI, recibiendo entonces el nombre de *copla castellana* (Navarro Tomás: 1978, 130).

²² Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1978, pp. 132-133 y 219.

modifica el número de versos (junto a la novena aparecen dos décimas y una octava). El pie quebrado, además, desaparece en las estrofas décimas y, en las ocasiones en las que se forma como pentasílabo y no en el común tetrasílabo, solo en la última se compensa el cómputo octosilábico por sinafía); sin embargo, es el accidente del verso el que define la composición, dotándola de ese “carácter propio” que Navarro Tomás acusaba en el uso del quebrado (Navarro Tomás: 1978, p. 134). El mismo estdioso equiparaba el efecto del verso corto al de la diferencia estructural que existe entre una redondilla y una quintilla, lo que en cierto modo explicaría el hecho de que Jerónimo López prescindiera del quebrado en las estrofas en las que sustituye la redondilla por la quintillas en las estrofas de diez versos, ya que con ello manifiesta el efecto de contraste buscado.

Respecto a las coplas reales, las más numerosas, Navarro Tomás señala que fueron muy cultivadas en la poesía lírica y dramática del siglo XVI, más frecuentemente en la forma de cuatro rimas, como las utilizadas por Jerónimo López, representadas también en la tragedia *Filomena*, en el paso de *La razón y la fama*, de Timoneda y en la poesía de Boscán sobre la definición de amor (Navarro Tomás: 1978, p. 218). Las de Jerónimo López muestran mínimas irregularidades, tan solo las señaladas respecto al cómputo silábico en la edición, y su empleo se da en las formas dialógicas del monólogo y del diálogo en sus respectivos contextos.

Destaca la inclusión de dos estrofas menores, el pareado y el terceto, en letras que dependen especialmente de la situación en la que se insertan para comprender su sentido poético y función contextual, ya que van ligadas a una imagen: se trata de las composiciones 17 y 18 de la edición, y su carácter lacónico acentúa el dramatismo del contexto mágico en el que se insertan. El terceto, además de como forma de letra, es utilizado por Jerónimo López como estribillo en dos canciones, algo considerado por la crítica como anómalo en la lírica de cancionero, ya que el terceto restringe su aplicación

comúnmente a los villancicos, pues el modelo más habitual de la canción cortesana incluye una redondilla o una quintilla a la cabeza, seguida de una única mudanza y estrofa de vuelta que repite la métrica del estribillo²³. Las canciones de Jerónimo López presentan tres tipos de estrofas en la cabeza: dos tercetos, tres redondillas y dos quintillas; las estructuras de mudanza y vuelta alternan mayormente redondillas y quintillas, dando lugar a estrofas de ocho y diez versos, salvo una, de siete, que repite con mínimas variaciones el terceto inicial a modo de estribillo (*Descanse –Assí que— todo pagano / y dé gracias a Mahoma, / que venganza assí se toma*); parecida es la siguiente en la que utiliza el terceto como inicio, salvo que adhiere un verso final que rompe el paralelismo con la primera estrofa pero casa con la segunda: *Aparta ya –Por eso, mi— corazón / de ti males e –despide toda— tristeza, / despide toda –mis pesares, mi— graveza*; y añade, *descanse vuestra pasión*. La tendencia general en las canciones del *Floramante* es repetir en la única vuelta el esquema rítmico de la estrofa inicial junto con algunas palabras y, en la mayor parte de los casos, entre uno y tres versos completos de la cabeza, a modo de represa, como en: *Las altas –Assí que— proezas tuyas, / animoso –esforçado— cavallero, / no consienten que me huyas / por dezir tus fuerças cuyas / son de quien fueron primero*. La variación métrica y temática se reserva para la estrofa de mudanza, dinámica que casa con la de los poetas de cancionero que en torno a 1500 habían ya fijado la estructura de la canción reduciendo sus posibilidades a este esquema básico de estribillo, mudanza y vuelta.

²³ Keith Whinnom señala que la canción típica castellana de finales del siglo xv presenta una repetición invariable de las rimas del “pie de la canción” en la vuelta, con excepciones solo de los poetas más antiguos Juan de Mena o el Marqués de Santillana; nunca se dan más de cuatro rimas y la inmensa mayoría de las canciones se redactan en cuartetos, quintillas y, menos, en sextillas, con apenas presencia del pie quebrado salvo en casos antiguos, como Rodríguez del Padrón, o portugueses, como Joao Manuel o Joao de Menenses y, además, relaciona esta limitación métrica con el culto del concepto. (Whinnom: 1981, p. 40). Vicente Beltrán (1988, p. 132): “Fosilización formal (de la canción): la canción se convierte en poema de una sola vuelta, casi siempre con *retrónx*, estróficamente regular y construido sobre una sabia armonía de vocabulario, sintaxis y estructuras conceptuales en torno al esquema estribillo más mudanza más vuelta, equivalente, en términos de contenido, a una sofisticada combinación de variaciones sobre el tema inicial”.

En conjunto, en orden de mayor a menor número versos que aportan al total de la obras, se distribuyen: 25 coplas reales (250 versos), 13 coplas mixtas o de pie quebrado (118 versos), 7 canciones (87 versos), 6 coplas de arte menor (48 versos) y, por último, 2 pareados (4 versos) y un terceto aislado (tres versos). El octosílabo como metro del género menor, caracteriza los tipos de estrofas empleados por Jerónimo López dentro del molde que conocemos como lírica cancioneril: isosilabismo octosilábico y consonantismo cortesano.

Ninguna de las composiciones aparece en el índice de versos del *Catálogo* de Brian Dutton, sin embargo, se relacionan directamente con lírica amorosa recogida en los cancioneros. La distribución entre arte menor y arte mayor se realiza de forma equitativa, como hemos dicho, y muestra una tendencia hacia sus dominantes respectivas: el octosílabo se reserva para la agudeza, en forma de canciones, coplas de arte menor, coplas reales y coplas de pie quebrado o mixtas, que responden también a formas dialógicas del discurso, y el arte menor, para la narratividad, como muestran los epígrafes de los capítulos, los largos monólogos de los personajes que incluyen ejemplos y argumentaciones y las coplas laudatorias finales.

2. EL ESTILO Y EL LENGUAJE

El lenguaje poético de Jerónimo López reproduce las técnicas heredadas de la lírica tradicional gallegoportuguesa o provenzal, normalizadas por los poetas cortesanos y de cancionero: primeramente, la alimetría o regularidad estrófica y el consonantismo regular. A ellos se suman otros recursos propios de los poetas de cancionero, como la rima abrazada de las coplas en arte mayor y sus correspondientes en arte menor como técnica de enlazamiento de versos y estrofas propia de la maestría mayor²⁴.

²⁴ Recuérdese la diferencia entre poeta y trovador, señalada por el Marqués de Santillana en el *Prohemio* y por Juan del Encina en *Arte de poesía*: ambos se diferencian por la maestría que demuestra el poeta en el

En relación con el entrelazamiento de versos y estrofas, encontramos en los versos del *Floramante* otros mecanismos, gramaticales y léxicos, que desarrollan de distintas formas la simetría que va estrechamente unida al conceptismo de la expresión. Jerónimo López utiliza, sobre todo, técnicas basadas en la repetición, ya sea a través de anáforas (*Esta es* en la composición 2; *Allí, agora*: ests. 12 y 14, comp. 9b; *Conosce*: est. 2, comp. 9c; *No quiero*: est. 10, comp. 9c; *Tiempo fue*: est. 1; comp. 12, etc.), de reduplicaciones (*Fuid, fuid*: comp. 7 o *Salid, salid*: comp. 8²⁵), también en la forma de vocativos que, en el inicio del verso, marcan la estructura y el ritmo, estos en las composiciones más largas, como la novena de la edición, en la cual, a través de vocativos, repite motivo, léxico y estructura de la composición anterior escrita en arte menor, con algunas variaciones; observemos el paralelismo para reparar en como el autor reutiliza su propia escritura para, cambiando el tono mediante el cambio de metro, ampliar su propuesta poética:

- | | |
|---|--|
| <p>8. Salid, salid a montones/
Salgan mis cinco sentidos...
¡Oh mis lágrimas çufridas...
salga sin temor/mi corazón amador
E tú, ciego entendimiento...
Mis ojos muestren llorando...</p> | <p>9a. Salid, mis sentidos, con ansia ravisosa...

Lágrimas mías, mostrad lastimeras...
Y vós, corazón, de quien tantas penas...
Y vós, pensamiento, muy triste, cruel...
Los ojos, que han sido la causa primera...</p> |
|---|--|

Destaca la presencia de vocativos a lo largo de prácticamente todas las composiciones, ya sea con valor apelativo que requiere el diálogo, como ocurre en de 9b, entre Floramante y el ermitaño (*Salve, Regina de misericordia; Mas vós, padre viejo de buen confesar; Gentil cavallero, muy triste, quexoso; Mas vós, señor mío, quexáis os atanto; Hijo, fuid de tan grave pecado; Mirad, cavallero; Oh padre anciano...*) o en 9c, en el diálogo entre Floramante y Arminadora (*Mira, señora, discreta loada*, est. 3; *No*

mantenimiento de la rima, el ritmo y el cómputo silábico, además de por el consonantismo, frente al asonantismo trovadoresco.

²⁵ Recuerda al *Salid, sin duelo, lágrimas corriendo* de Garcilaso, verso al que se ha atribuido un origen formal a partir de la égloga VIII de Virgilio presente en las *Lamentaciones de amores*, de Garci Sánchez de Badajoz, de donde al parecer Garcilaso retoma dos versos de la segunda estrofa. Desarrolla este tema de las fuentes Charles Aubrun: “Salid lágrimas”, en *Bulletin Hispanique*, LX, 1958, pp. 505-507 (Aurora González Roldán, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2009 (p. 58).

vos ayáis, señora hermosa, Mirad, mi señora, est. 6; *Pues eres tan firme, leal amador*, est. 9), ya sea como personificación de abstractos, algunos presentes en el ejemplo de 9a, otros, en invocación a la naturaleza que escucha silenciosa las penas del enamorado: *O campos, florestas, silvares verduras / Ninfas, sentidos, oh musas del canto*, o también para enfatizar el carácter ejemplarizante de ciertos pasajes dirigidos a personajes o a los propios lectores (*Abrid los sentidos, discretos letores; mirad amadores, oíd bien la queixa*, ests. 10 y 11. comp. 9a; *Mirad, lastimados, aquel buen Orfeo*, est. 18, comp. 9a), por último, también en los versos laudatorios de la dedicatoria y la apelación al lector de coplas finales (*Oye, lector, con sobra de zelo*, est. 5; *preclarísimo príncipe, digno loor*, est. 8). El recurso al vocativo es una de las técnicas más utilizada por Jerónimo López, con ella marca la estructura y ritmo de las estrofas y versos, que actúa conjuntamente con la exclamación y la pregunta retórica como refuerzo del tono declamativo tanto en la expresión de los sentimientos como en el diálogo. Pero hay otros efectos de simetría basados en la repetición, y en el paralelismo, tanto sintáctico (*de males, de tus bienes, de pasión...: est. 5, comp. 10; Mis fuerças son, mis plazerres son, mis llagas son, mis passiones...: est. 7, comp. 12*) como semántico, en los manzobres, o asociación de vocablos derivados de la misma raíz, figura característica de los poetas de finales del siglo XV, muy utilizada en los libros de caballerías (*Parto partido*, est. 7, comp. 7; *sentible sentimiento*, est. 2, comp. 8; *consuelo consuele*, est. 15, comp. 9a; *penados penastes*, est. 24, comp. 9a; *fuerças que fuerçan*, est. 25, comp. 9a; *sentir... sentidos... sintiendo*, est. 3, comp. 9b) y algún leixaprén (*quexar / Quexar*, est. 1, comp. 2), además de alternancias o contraposiciones del tipo muerte-vida que nos llevan a pensar en la utilización por parte de Jerónimo López de las técnicas conceptuales que, heredadas de la lírica trovadoresca, aparecen en las poesías de cancionero (*voy combidando la muerte / con mi vida miserable; porque ya viviendo muero; biviendo la muerte; mortal es la vida o escusado*

es el bivar / pues la vida es el morir, respectivamente, en: est. 4, comp. 7; est. 6, comp. 8; est. 16, comp. 9; ests. 7 y 8, comp. 9b, y comp. 17, vv. 2 y 3).

Como decíamos, los mecanismos, gramaticales y léxicos, van estrechamente ligados al conceptismo de la expresión, que en las poesías del *Floramante* se configura mayormente en torno al tratamiento del amor. No podemos pasar por alto lo que afirmaba Keith Whinnom sobre la poesía amatoria cancioneril: la regularización de la métrica fue acompañada en los poetas de finales del siglo XV y principios del XVI por la propensión al conceptismo, lo que conlleva una reducción del vocabulario que es, sin embargo, enriquecido por la polisemia y los dobles sentidos, que actúan como resortes de una buscada ambigüedad en el lenguaje. En este tipo de poesía, limitada conceptualmente a abstracciones, las palabras pueden adquirir diferentes significados dando lugar a juegos de palabras y eufemismos que “constituyen un idioma especial que hay que aprender”²⁶. Los dobles sentidos de *fe*, *condena*, *pasión*, *muerte*, *gloria*, etcétera, mantienen una presencia constante en los versos amatorios del *Floramante*. Los ejemplos siguientes los encontramos en la segunda composición, en su estrofa tercera (a) y en la séptima, estrofa cuarta (b):

- | | |
|---|--|
| a. Esta es la que servir
me conviene por mi gloria,
esta es la que victoria
ha de dar a mi morir. | b. Que por cierto
esta sería el concierto
que del todo sanaría
el mal de mi alegría. |
|---|--|

En el contexto del capítulo LII (fol. xci v.) se da una situación algo atrevida para el caballero Floramante, esta vez bajo el pseudónimo de Caballero del Tigre, quien, tras haber sido duramente rechazado la noche anterior por su dama en un contexto de ronda, vuelve a la carga provisto con sus armas y de su vihuela para expresar sus sentimientos a Arminadora, salvo que en esta ocasión, quien recibe la letra de su canción es el padre de

²⁶ Whinnom: 1993, p. 65 “Introducción crítica” de Diego de San Pedro, *Obras Completas, II, Cárcel de amor*. Madrid: Castalia, 1993 y *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*. Universidad de Durham, 1981.

la doncella, el rey Justiano, que se encuentra en la habitación de su hija con la reina, lo que aumenta el patetismo de la situación si se lee el poema atendiendo al sentido erótico de sus palabras:

Pues no te duele mi pena,
a Dios pido cada hora
que sientas, cruel señora,
la prisión de mi cadena.

Que si bivo en esta vida
es esperando lo tal,
y si peno desigual,
es por no verte vencida.
Y pues mi mal no condena
tu gran crueldad, señora,
a Dios pido cada hora
que te duelas de mi pena.

Las figuras de ornamento difícil, que dependen del contenido semántico de las palabras por ausencia de léxico concreto, junto con las de ornato fácil, ligadas al enlace de versos y estrofas, ambas enraizadas en la lírica tradicional, fueron normalizadas por los poetas cancioneriles y repercutirán en el conceptismo de nuestros poetas barrocos. A estas fuentes de raíz hispánica se refiere Alberto del Río al señalar que piezas como estas pudieron enseñar a los místicos a manejar el recurso de la paradoja, poniendo como ejemplo una estrofa del *Floramante*, marcada por los ecos del verso “Ven, muerte, tan escondida” del Comendador Escrivá, tan apreciado por Lope, Cervantes o Gracián:

¡O cruel pena crecida,
vida mía querellosa!
¡O muerte tan congoxosa!
viene ya por esta vida
que de sí bive quexosa
Viene tú tan lastimada
quanto yo triste t'espero
porque ya biviendo muero
tantas veces, que loada
serás de mí por entero²⁷.

²⁷ Alberto del Río, “La poesía en los libros de caballerías de la época del Emperador (1508-1556), en *e-Spania* [en línea], 13 de junio de 2012, p. 9.

Otro ejemplo del empleo de la paradoja, de raíz cancioneril hispánica, desarrollado por la poesía amorosa, lo encontramos en la expresión enajenada del enfermo de amor que, en soledad del bosque, publica sus penas sin encontrar consuelo ni alivio:

¡Oh captivo,
de mí mismo enemigo!
¿A dó vas por tal carrera?
Respondí: *no soy quien digo,*
*mas un hombre que no fuera.*²⁸

Cabe destacar, por último, que los resultados del análisis de los poemas del *Floramante* revelan que la descripción que se hace de los paisajes se corresponde con la común de la lírica amatoria que atiende solo a la expresión de sentimientos, habitualmente recogida en los cancioneros. La naturaleza es percibida entonces como un espacio simbólico o alegórico acorde con los sentimientos del caballero, no como un espacio subjetivamente percibido y sentido, como ocurre en la poesía petrarquista. Esta representación del paisaje aparece en las composiciones séptima, novena (a, est. 2 y c, est. 15) y décima (est. 1 y 3). La séptima, un episodio de penitencia de amor de Floramante, es la que más elementos léxicos utiliza y lo hace únicamente refiriéndose a las *montañas*, las *breñas*, la *espesura* y las *montañas*, sustantivos semejantes a los *montes*, *carreras*, *campos*, *florestas* y *verduras* de la composición novena (est. 2) o a los *valles* y el *yerma* de la composición décima, todos ellos, lugares comunes en la poesía cortesana hispano-portuguesa. Los únicos adjetivos utilizados son *solitarios*, *sombrosas* y *silvares* (séptima y novena), casi epítetos tratándose de un tipo de adjetivación que no pretende describir sino demostrar. Esta valoración de la naturaleza más imaginada que real, acorde con el estado anímico del enamorado, dista mucho de la sensibilidad que demuestran los poetas petrarquistas que abrirán el camino a Gil Vicente o Garcilaso y se recoge repetidamente en los cancioneros. Rafael Lapesa, al respecto, señala que en los

²⁸ Comp. 7, est. 7: capítulo LIII, fol. xcv r.

alrededores de 1500 este molde descriptivo, que proyecta el sentimiento individual “en forma de sombrío telón de fondo”, mantiene el envés conceptual que forma parte de las preferencias de los poetas trovadorescos y en esencial, de los poetas de cancionero, a la hora de recrear paisajes imaginarios, frecuentemente alegóricos, acordes con la contención recatada y el silencio cortés. Como ejemplo, propone un romance lírico de Juan del Encina, muy divulgado en la época, en el que se pueden observar los paralelismos con el lenguaje empleado por Jerónimo López:

Por unos puertos arriba
de montaña muy oscura
caminava el cavallero
lastimado de tristura;
el cavallo dexa muerto,
y él a pie, por su ventura,
andando de sierra en sierra,
de camino no se cura;
huyendo de las florestas,
huyendo de la frescura,
métese de mata en mata
por la mayor espesura...²⁹

3. POEMA A POEMA: LA ENFERMEDAD DE AMOR. RELACIONES CON LA FICCIÓN SENTIMENTAL Y LA TRADICIÓN CANCIONERIL

El análisis de los episodios en que se insertan los poemas, atendiendo al contenido temático y a la construcción del texto, revela la función de las composiciones en la trama y descubre relaciones, como las que afectan al verso y la música, sumamente interesantes. Se atenderá, por lo tanto, a estos tres aspectos interrelacionados: circunstancias de ejecución, función y temática, con la intención de destacar las conexiones con la tradición cancioneril y la ficción sentimental.

Respecto a las circunstancias y modos de ejecución que implican acompañamiento musical, adelantamos que se reducen a seis ocasiones que presentamos al hilo del análisis de los diferentes segmentos argumentales. Cinco de ellas corresponden a la inserción de

²⁹ Rafael Lapesa, *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Istmo, 1958, p. 35

canciones (comps. 1, 4, 6, 11 y 19) y una, a la copla de arte mayor aislada de la composición quinta. En cuanto a los instrumentos de acompañamiento, aparecen un arpa, la vihuela hasta en cuatro ocasiones, y, por último, en una sola ocasión, el laúd, todos ellos cualitativamente asociados a medios sociales elevados.³⁰

1. *El encantamiento deshecho por Clarián provoca la aparición de una doncella etérea que canta una canción; acto seguido, recomienda al grupo que continúe enseguida su camino si no quieren tener problemas.*

La primera inserción poética corresponde a una canción cuyo modo de ejecución se describe con la mención del instrumento que acompaña el canto, el arpa en este caso³¹ y mediante la adjetivación comparativa (*con una harpa hacía tan dulce son... Con tanta melodía e suavidad decía esto...*).

La composición aparece contigua al fin de un episodio en el que el caballero ha debido luchar y vencer a la magia, componente destacado de la aventura, para alcanzar la victoria. De ahí que el encantamiento deshecho por Clarián provoque la aparición de la incorpórea imagen femenina que alaba las cualidades del héroe aludiendo a su vez a su linaje (*Las estrañas aventuras... todas vences sin temor; proezas tuyas, son de quien fueron primero*). La recomendación final de la doncella dirige la narración de nuevo a las aventuras caballerescas.

La intercalación del poema repercute en la detención de la diégesis, que pasa a centrarse en el protagonismo de don Clarián, del que se alaban sus cualidades heroicas.

³⁰ Al parecer, tanto en el lenguaje habitual como en el técnico el término *vihuela* podía aplicarse con propiedad al laúd. Así, en *La Celestina*, Calisto mitiga su tristeza tañendo un laúd y Celestina comenta que “hace aquella vihuela hablar” (acto I) y en el *Quijote*, el hidalgo pide un laúd para rondar a su enamorada Altisidora, pero: “Templando está un laúd o vihuela”, se dice en otro momento (Parte II, cap. XLVI). En cuanto a su presencia en la literatura, estos instrumentos aparecen en manos de caballeros y gente de alcurnia y en escenas domésticas, solitarias, nocturnas y melancólicas (Rey, 1997, pp. 41-100).

³¹ El arpa es un instrumento “abrumadoramente femenino”, según Pepe Rey, que, junto con otros instrumentos de cuerda, como la vihuela o el laúd, solían utilizarse, no solos, sino como “acompañantes” de la voz; por ello, se incluyen en la categoría de “instrumentos de sala”, que se relacionan con la alta alcurnia, por su uso casi restringido a las clases altas. (Pepe Rey, 1997, pp. 55 y 81).

Además, la canción deriva la trama hacia el tema del amor, caracterizando a los personajes como caballeros enamorados, convertidos en enfermos de *hereos*³².

En este caso, armas y amores se conjugan por medio de la poesía y el canto si observamos el contexto en el que se inserta el poema y la reacción del auditorio que se describe: en un primer momento, la música provoca un efecto positivo en los caballeros, que se muestran alegres al escuchar la melodía tras superar una aventura (*los coraçones de los enamorados cavalleros se bolvieron muy alegres*), pero luego, se entristecen (*los cavalleros con la memoria de sus señoras gravemente fueron atormentados*). Ambas reacciones responden al comportamiento recogido en los tratados médicos de la época sobre los enfermos de amor. Dice Bernardo Gordonio de estos: “Si oyen cantares de apartamiento de amores, luego comienzan a llorar e se entristeçer, e si oyen de ayuntamiento de amores, luego comiençan a reír el cantar”³³. Teniendo en cuenta que la memoria es “garantía de lealtad y firmeza que ha de profesar el galán a la dama” (Pérez Bosch: 2009, p. 195), esta referencia (*con la memoria de sus señoras...*) corrobora el conocimiento y la utilización del autor de la fenomenología amorosa naturalista en la caracterización de personajes y desarrollo de la trama amorosa, contrapunto de los episodios heroicos de armas en su *tratado de armas y amores*.

Según la teoría psicofisiológica recogida en los tratados médicos medievales, la memoria participa del proceso de la enfermedad de amor. Este proceso comienza en la vista: los ojos perciben la forma del objeto deseado, esa forma pasa por la *phantasia* o potencia imaginativa y por la potencia estimativa, intermediaria entre sentido e intelecto, que la filtra antes de alojar en la memoria una imagen de la forma depurada. Si el filtro

³² Téngase en cuenta esta afirmación de Bernardo Gordonio: “E dízese *hereos* porque los ricos e los nobles, por los muchos plazerres que han, acostumbran de caer o incurrir en esta pasión”(Cito la transcripción del capítulo XX: “De amor que se dice hereos”, del *Lilium medicine*, de Bernardo Gordonio, anexa en Pedro M. Cátedra: 1989, p. 213).

³³ Bernardo Gordonio, *Lilium medicine* (Cátedra, 1989, p. 214).

de la estimativa falla, la imagen sin depurar de materiales externos provoca, aun en ausencia del objeto de deseo, al margen de la razón o el intelecto, la renovación constante de este deseo por medio de la recreación de la imagen en la mente del enamorado; el proceso desencadena un desequilibrio físico, de temperatura y de los humores, que induce el desequilibrio psicológico, la melancolía o tristeza (Serés, 1986)³⁴.

2. *Riramón de Ganaíl, ante los consejos de su escudero Carestes, que le recomienda no dejarse vencer por una mujer, ya que son seres imperfectos, deja constancia de que su amor es inquebrantable con estas coplas.*

La narración de la aventura del caballero Riramón y su enemigo Timadón en el Paso Peligroso se interrumpe para dar paso al monólogo nocturno del caballero y a la expresión sentimental del dolor que le provoca la ausencia de su amada, Daribea, a quien acaba de conocer. Su escudero le replica en el diálogo en prosa hablando mal de las mujeres, de su carácter antojadizo. Sigue así los consejos de la teoría médica que recomiendan el concurso de un varón sabio o un amigo que critique a las féminas³⁵, y reprueba su actitud subyugada ante el género imperfecto, a lo que Riramón responde dando muestras de la destreza literaria propia de un amante cortés con las coplas de arte menor dedicadas a la defensa de su amada y del amor, que propician, mediante el lenguaje escogido, el doble sentido erótico del servicio amoroso³⁶. La intercalación se produce, finalmente, especificando el modo en que el caballero comienza a hablar, y un verbo de lengua: *E dando un fuerte suspiro, dixo*. La referencia a los suspiros tiene una explicación fisiológica: “Este constante imaginar y rememorar es un círculo cerrado que hace que el

³⁴ El estado anímico melancólico es consecuencia de *hereos*, no variante de esta enfermedad según M. Ciavolella (Ciavolella, 1976, pp. 83-85).

³⁵ En el *Lilium medicine* de Bernardo Gordonio, leemos: “O este enfermo está obediente a razón o no. Si es obediente, quítenlo de aquella falsa opinión o imaginación algún varón sabio de quien tema e de quien aya vergüenza, con palabras e amonestaciones, mostrándole los peligros del mundo e del día del juicio e los gozos del paraíso” (Cátedra: 1989, p. 214).

³⁶ Recuérdese la ambigüedad señalada en el capítulo anterior respecto a los términos de la última copla: *Esta es la que servir / me conviene por mi gloria, / esta es la que victoria / ha de dar a mi morir*.

sujeto entre —al decir de los médicos y teóricos— en un estado parecido al de la ebriedad. Solo de vez en cuando los suspiros, de amor, permiten descansar brevemente al corazón repleto de sangre y espíritus (*pneuma*)” (Serés: 1996, p. 73).

En la narración, la inserción poética funciona como elemento de amplificación basado en el análisis del sentimiento amoroso del caballero, dando de este modo valor al cometido marcado por el autor en la obra: *tratado de armas y amores*. El valor moralizante subyacente del contenido está aquí encarnado por la figura de un escudero idealizado que, en el diálogo con el caballero, da muestras de manejar la retórica del debate³⁷ y actúa como consejero. La figura del escudero consejero³⁸ es recurrente en la literatura de la época, por ejemplo, en *La Celestina*, Sempronio, en el acto I, ejerce de consejero con Calisto, poniendo en práctica uno de los remedios de amor preceptuados por Ovidio en sus *Remedia amoris* (Marta Haro: 2002, p. 122). Esta escena ilustra las teorías médicas que consideran el amor *hereos* como enfermedad circunscrita a la clase nobiliaria³⁹, reforzando con ello la condición elevada del caballero.

Por otra parte, el episodio revela el conocimiento y la utilización por parte del autor de los *remedia amoris* según los cuales se recomienda hablar al enamorado mal de las mujeres, detallando sus defectos, para hacer recuperar la razón al enfermo⁴⁰. Riramón demuestra con su respuesta padecer la enfermedad de *hereos* al no ceder en su obstinación a pesar de los consejos de su escudero. Finalmente, en el discurso prosístico, añade: *Quéxome yo de las penas que en ausencia me da*, revelando con la palabra *ausencia* el

³⁷ Carestes adopta la postura misógina y Riramón la pro feminista en esta forma del debate que se asemeja a las que, por entonces, se celebraban en las famosas disputas escolásticas, establecidas para ejercitar a los estudiantes en la práctica de la dialéctica y la retórica.

³⁸ Véase al respecto Alberto del Río Nogueras, “El desvío del paradigma de género en el *Claribalte*, novela de caballerías de Gonzalo Fernández de Oviedo”, *Salastano. De interpretación textual*, Huesca, Colegio Universitario, 1985, pp. 99-119. Para *La Celestina*, véase la edición de Marta Haro y Juan Carlos Conde, p. 122.

³⁹ Recuérdese el significado de la expresión *amor hereos* que equivaldría a *amor heroico*. Véase nota 3.

⁴⁰ Bernardo Gordonio, en el capítulo de los remedios, dice: “Si otro consejo no tuviéremos, fagamos el consejo de las viejas [...] comiençe a dezir mal de su enamorada, diziéndole que es tiñosa e borracha, e que se mea en la cama, e que es epiléntica e fiere de pie e de mano [...]” (Cátedra 1989, p. 215).

trastorno psicofisiológico descrito en los tratados médicos medievales: a pesar de no estar presente el objeto de su deseo, la imagen de este ha quedado grabada en la memoria, por trastorno de la potencia estimativa, y el deseo que le provoca hace revivir al enfermo los síntomas de la enfermedad igual que si el objeto estuviera presente.

3. *Riramón de Ganaíl, vencido por las fuerzas de la enfermedad de amor, durante el camino de búsqueda de su padre, el rey Lantedón, recibe noticias de su paradero por medio de la canción que un pagano viene cantando, lo que provoca el encuentro entre ambos y seguidamente su enfrentamiento con desenlace favorable para el caballero, pero sin que se resuelva el paradero del rey.*

Esta canción, de carácter noticioso, interrumpe el lamento amoroso del caballero Riramón para traer información sobre la situación del rey padre, don Clarián, devolviendo la trama al hilo de las aventuras caballerescas (*tratado de armas*).

Su función, por tanto, no es detener la acción, sino hacerla avanzar, aportando información nueva, en la dirección de las aventuras caballerescas. El jayán se resiste a darle el paradero de su padre y le ataca, provocando la actuación del caballero, que acaba por matarlo, y la reincorporación al camino de búsqueda por parte de Riramón sin un norte concreto al que dirigirse.

4. *Clarián y su primo Galián acaban de saber, extraoficialmente, que los matrimonios con sus respectivas amadas, Gradamisa y Guirnalda, son aprobados por el Emperador y serán próximamente concertados; muy contentos, pasan la noche hablando de la noticia, momento propicio para que Clarián saque la vihuela y cante la canción.*

Es la única canción que, sin ser noticiosa o de alabanza, refiere una expresión alegre en relación con el motivo amoroso. La noticia de las bodas provoca la expresión sentimental de los caballeros por medio del canto y la música, con el consecuente regocijo de sus corazones; ambos han logrado alcanzar cristianamente el objeto de sus deseos, por tanto, se muestran curados de su enfermedad de amor.

Se explicita, además, el instrumento de acompañamiento, que es de nuevo la vihuela, y los modos, semejantes a los expresados en otros contextos: *tomando don Clarián una vihuela, tañó muy dulcemente, diziendo esta canción [...] Con tan dulce son y suave melodía*. Con ello, se refuerza el efecto terapéutico positivo de la música en los enfermos de *hereos*, recogido por los preceptistas medievales en los tratados de medicina⁴¹.

En este caso se produce la detención de la acción en torno a los sentimientos alegres de los enamorados caballeros, que sirve a su vez de preludio de la continuación del siguiente episodio, en el que se narran las fiestas dedicadas a los casamientos, donde la música jugará también un papel relevante.

5. *De noche, junto con su escudero, Floramante se decide a expresar su sentimiento de desdicha bajo la ventana de su amada Arminadora, pero esta lo rechaza con firmeza.*

En un episodio de ronda nocturna, el caballero Floramante se sitúa bajo la ventana de su amada y, acompañado de su vihuela, comienza a cantar. Los modos de ejecución muestran más detalle que los anteriores contextos: *començó de dar con los delicados dedos en las entonadas cuerdas, y con las lágrimas en los ojos, cantando dixo*. A continuación, sigue la copla suelta en arte mayor: *Amores crueles mi vida combaten...* Después de la copla, el caballero sigue en prosa la escena, intercalando alguna secuencia en que mantiene un ritmo, próximo al octosílabo y con alguna rima asonantada, al hilo de la narración: *O holgança de mis penas / refrigerio de mis males / principio de mis dolores / causa de mis trabajos. / O glorioso bien de mi vida / socorre a este cuitado*. Pero la escena de ronda acaba abruptamente tras el sonoro cierre de ventanas que la dama

⁴¹ Recuérdese: “Si oyen de ayuntamiento de amores, luego comiençan a reír e cantar...” (Gordonio, *Lilium Medicine*). Véanse sobre esta cuestión los atinados juicios y bibliografía de María Jesús Lacarra, “Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*”, en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985, Barcelona, PPU, 1988, pp. 369-379.

le propina como respuesta, lo que provoca el desconsuelo del caballero, que abandona el lugar.

De nuevo la narración se detiene en la expresión de sentimientos del caballero por medio de la poesía, que sirve a su vez para introducir los tópicos cortesés del servicio amoroso y la dama inaccesible, y demostrar la habilidad literaria y las dotes musicales del noble enamorado. Aunque la narración se detiene en estos aspectos, la acción no se interrumpe, sino que continúa desarrollándose, en discurso prosístico, sin abandonar el tema del amor, que tendrá continuación en una nueva escena de ronda que también incluye inserción poética.

6. *La noche siguiente, Floramante vuelve a los aposentos de su señora, sin saber que en la cámara está su padre, el rey, que cuando lo oye, ordena que lo apresen, pero el caballero escapa matando a los guardias reales.*

El caballero, con su espada y su vihuela⁴², se sitúa de nuevo bajo la ventana del aposento de su amada. Una vez allí, se dice que *con mucha gracia, comenzó a tañer cantando la canción siguiente*. “Las armas del guerrero son representativas de su propia personalidad. Tanto vale el guerrero como sus armas en un aspecto puramente mítico [...] estas pueden servir para representarlo” (Cacho Blecua, 1979, p. 131). La inseparabilidad del caballero de sus armas unida al instrumento musical configura la imagen de un personaje que conjuga el componente heroico y el amoroso cortesano.

El episodio continúa el argumento de la escena anterior, la diferencia es que quien recibe la letra de su canción es el padre de la doncella, el rey Justiano, que se encuentra en la habitación de su hija con la reina, lo que, además de aumentar el patetismo de la situación, si se lee el poema atendiendo al sentido erótico de las palabras, complica la trama. La composición motiva que el caballero deba huir, en principio, del lugar de la

⁴² Sobre este asunto puede leerse: Del Río Noguerras: 1993, pp. 73-80.

ronda y lo hace matando a los guardas reales que han salido en su búsqueda por orden del rey. Pero, además, ha puesto en riesgo el secreto amoroso, lo que provoca el rechazo firme de la dama, quien, siguiendo los tópicos del amor cortés, le pide que se aleje.

Se abre entonces un nuevo camino para la introspección amorosa, por medio de la prosa y de la poesía, en las secuencias argumentales que siguen; estas van a desarrollar la penitencia amorosa del caballero.

7. *Floramante, con su escudero, se marcha de palacio y se adentra en los bosques de Alemania sin más rumbo que el que decida su caballo, lamentándose amargamente.*

Esta nueva inserción poética responde a la intención del autor de retomar el discurso amoroso: *Bolvamos al triste y apassionado cavallero, que por la floresta gravemente llorando iva...* Su introducción se realiza indicando únicamente el modo de enunciación: *alçando la boz como lastimado, ansí dixo.*

En el marco alegórico descrito con unas mínimas referencias (*espesura, breñas, campos solitarios, sombrosas montañas* que traducen el estado anímico del personaje), el caballero, abatido ante el poder del amor, inicia su retiro, la penitencia de amor requerida por la dama (*Yo me parto... Parto partido por medio de do quisiera quedar...*). La carencia en las descripciones potencia el modo connotado del marco espacial en el que se desarrolla la penitencia amorosa en los libros de caballerías (Mérida Jiménez: 2008, p. 536). El cambio de escenario es un rasgo pertinente compartido con la ficción sentimental, una *zona de inserción* entre ambos géneros, como afirma Brandenberguer, que en el caso de Floramante derivará en una naturaleza “cuasi ascética, salvaje y peligrosa, que actúa acorde con el desgarró interior y el peligro que corre su vida, intensificando los aspectos relacionados con el análisis sentimental introspectivo del personaje (Brandenberguer: 2012, p. 358).

La ausencia de la dama provoca la introspección del caballero enamorado, que desata sus dotes líricas para expresar en primera persona el dolor de la partida y la firmeza de su servicio (*tan lleno de bien amar/como fuera de remedio*), dando muestras de otros tópicos cortesés, como la entrega de la libertad (*voy con fe, sin libertad; Ay Amor muy poderoso... negar no debes lo suyo/a quien dio la libertad*), la muerte como remedio (*voy combidando la muerte/con mi vida miserable*), la recreación en el sufrimiento ante el abandono (*Fuid, fuid alegrías/no lleguéis a mi cuitado...*), a la vez que manifiesta indicios de amor heroico: el enamorado busca la soledad (*Voy publicando mis males/a soledad que busqué...*), manifiesta suspiros y llanto (*Llevo dolor, pesares doblados/suspiros desigualados; Va ciego, desatinado/mi lloroso pensamiento...*) y señala también, como origen del mal, su pensamiento, que relaciona con el alma (*¡Oh raviioso pensamiento,/oh trist'alma congoxosa,/oh quán presto, en un momento,/perdistes vuestro contento*).

Estos síntomas y asociaciones nos recuerdan que el autor escribe imbuido de las doctrinas naturalistas que explican el proceso psicofisiológico de la enfermedad amorosa. Para Aristóteles el amor es un impulso que nace en el corazón y se expande por el cuerpo gracias al *pneuma*, o principio vital, fuente de calor vinculada a la sangre que provoca un estado de razón ofuscada próximo a la embriaguez o la locura, y las potencias del alma (natural, vital y central) se veían afectadas por este proceso, actuando el *pneuma* como intermediario. Las doctrinas galénicas y naturalistas parten de Aristóteles pero dan primacía al cerebro, por ello introducen la *phantasia*, facultad del conocimiento encargada de intervenir entre la sensibilidad (los sentidos) y el intelecto (la razón), pero el movimiento proveniente de la sensación exigía igualmente la participación espiritual, *pneumática*, que es la que determina la condición física y mental del individual (Serés: 1996, pp. 54-60).

8. *Floramente continúa vagando por los bosques de Alemania lamentando el sufrimiento que su amor le causa hasta que se agota y queda en silencio.*

La inserción de la poesía es un nuevo caso de amplificación del discurso amoroso en boca del caballero enamorado. Consiste en la intercalación de seis coplas reales que incorporan, frente a las composiciones anteriores, pequeños fragmentos en prosa que, en este caso, no mantienen el ritmo octosilábico de la poesía. Estas intervenciones de la prosa repiten los motivos y temas expresados en los versos, extendiendo el lamento del caballero; además, sirven para introducir las coplas mediante paráfrasis con mínimas variaciones que incluyen el verbo *dezir*, expresando, a su vez, el estado anímico del caballero y la gradual ascendencia de su pena hasta que el discurso finaliza con el silencio del personaje, una vez llegada la oscura noche.

El contexto de la composición revela nuevamente el empleo de un espacio alegórico, mínimamente descrito (*espesura*), que propicia la expresión dolida de sus sentimientos⁴³, hasta que, vencido por los síntomas de la enfermedad (*cansado y afligido*), queda en silencio dando por concluida la inserción.

El caballero apostrofa a sus *lágrimas, suspiros y voces, o aullidos*, invitando a que salgan de su cuerpo y con ello, alivien el dolor que siente (*entrañas tristes ardidias, llagas congoxosas, fatigas tan penosas, males omecidas...*)⁴⁴. De nuevo, en boca del personaje el autor plantea que la causa de su mal está en la mente (*ciego entendimiento*) y hace partícipes a los sentidos (*salgan mis cinco sentidos*), destacando en el primer verso, a los *ojos*, completando así el círculo del proceso del *amor heroico*⁴⁵.

⁴³ Estos síntomas coinciden con los que recoge Bernardo Gordonio en el *Lilium Medicine*: “Señales son que pierden el sueño e el comer e el beber, e se enmagresce todo su cuerpo, salvo los ojos, e tienen pensamientos escondidos e fondos con sospiros llorosos” (P. Cátedra: 1989, p. 214).

⁴⁴ Recuérdese que los suspiros alivian la intensa combustión de los espíritus recalentados en el proceso pasional del enamoramiento.

⁴⁵ La teoría platónica del amor considera que de los ojos salen verdaderas emanaciones, invisibles pero eficaces, que, entrando por los ojos del enamorado, le infunden parte de la sangre del ser amado (Serés: 1996, p. 77).

9. *El caballero Floramante, penado de amor, prosigue su lamento. Interviene Vadulato para poner sobre aviso a los lectores de los peligros del amor (a); a continuación, Floramante continúa exclamando, ejemplificando y volviendo a quejarse, hasta que aparece un ermitaño, que afectado por su mismo mal en su juventud, pretende ayudarlo llevándolo con él a su apartada ermita (b), pero la llegada de visitantes impulsa al caballero a adentrarse de nuevo en los bosques en busca de soledad y allí, atormentado por los avisos de su escudero, sin poder apartar de su mente la imagen de su señora, imagina un diálogo con ella, en que esta se le muestra favorable. Pero despierta de su ensoñación y cae derrumbado (c). Seguidamente, el mágico Sabio no Conocido le avisa de que lo que ha visto ocurrirá de verdad.*

La composición novena comprende cincuenta y cinco coplas en arte mayor que, por diferencias en los modos de enunciación y en los contenidos, que afectan a la evolución de la trama, hemos dividido en tres partes. Todas ellas se insertan en un mismo capítulo que atiende a las cuitas amorosas del caballero Floramante, que prosigue su penitencia amorosa. Los tonos van desde el monólogo sentimental, que sirve de vehículo para la observación fenomenológica y evolución del proceso de la enfermedad de amor (9a), hasta el diálogo con un ermitaño que le aconseja y le ayuda (9b). Completa este tramo poético un segundo diálogo en sueños con la amada, que reproduce el trastorno mental del amante y, a su vez, hace avanzar la trama en una especie de prolepsis: la visión (9c).

El contexto que abre la primera parte es un *locus amoenus* (*un pequeño prado, una clara fuente*). Se nos dice que el caballero se aproxima al agua (*acordándose de la christalina fuente*), manifestando síntomas de *hereos* (*nunca quiso comer por más que Locindo con efectuosas palabras se lo rogasse*) y nos es descrito en una actitud lánguida y afligida (*con la mano en la mexilla, bañado en lágrimas,*) antes de comenzar su lamento, que es introducido nuevamente por una perífrasis con un verbo de lengua: *de tal manera, començo a dezir*.

Esta composición (9a), como se dijo, repite motivos y temas de la composición anterior (8), dispuestos sin embargo en arte mayor, con lo que se consigue aumentar la variación del conjunto poético que recoge la obra, a la vez que se amplía el discurso

sentimental del personaje, redundando en la amplificación de la materia amorosa y caballeresca. El empleo de apóstrofes (*lágrimas, corazón, pensamiento, ojos, soledad, fe y alegría*) inicia las estrofas con vocativos, que repetitivamente organizan el contenido exhortativo de la composición. Se manifiesta de nuevo la perspectiva fisiológica del enamoramiento, como se observa en el verso 33: *Los ojos, que han sido la causa primero de mi movimiento...*, que remite a la explicación que del proceso amoroso hacen las doctrinas naturalistas. Los versos 49-52 (*Dentro, en el alma, la tengo metida... Doradas candelas sus ojos que son...*) aluden a este mismo proceso, que se inicia con la transmisión, a través de los ojos, del *pneuma* (espíritus vitales) del amado a los ojos del amante, con lo que le infunde parte de su ser, el cual, canalizado por la sangre, pasa por la *phantasia*, que filtra la imagen del objeto de deseo y la almacena en la memoria, completándose el proceso con la recreación de la imagen que, espiritualmente, afectará al alma. Se recrea en este pasaje el tópico platónico del *anima animat ubi amat*, por el que el amor es lo que permite al alma volver a la Unidad de la que procede y, en el caso de los amantes, la alienación de uno en el otro.

Aparece, paralelamente, el tópico cortés de la expresión masoquista del sufrimiento del amante, que transforma el dolor en gozo, como se ve en los versos anteriores a la aparición de Vadulato (vv. 64-71: *Contento me hallo con vós, mi pesar...*), lo que, desde el punto de vista del contenido, muestra la similitud entre ambos procesos, naturalista y cortés, cuya diferenciación no es realmente radical (Cátedra, 1989, p. 158). Precisamente, en su análisis en torno a *Siervo libre de amor*, una de las obras que forma parte del corpus de la ficción sentimental, Pedro Cátedra afirma que “los padecimientos concretos de los enamorados constituyen un *exemplum* que funciona como alimento de la argumentación, que, en realidad, está dirigida por su desarrollo y su forma hacia otra dirección [...] el padecimiento ejemplar” (Cátedra, 1989, p. 158), lo cual coincide con la

funcionalidad de la intervención de Vadulato⁴⁶, que se presenta a continuación interrumpiendo el lamento del caballero enamorado; irrupción que viene marcada tipográficamente por un rótulo que indica, con su nombre, el cambio de sujeto de la enunciación. Este tipo de marcas tipográficas empiezan a proliferar en la obra de Jerónimo López a partir de este momento y se corresponden con las empleadas en la ficción sentimental⁴⁷.

Pero volviendo a la intervención de Vadulato, esta consiste en una apelación, en dos estrofas, a los receptores (*letores, abrid los oídos, queráis bien oír*), que establece la relación entre escritura y oralidad (*oíd, escuchad*) y con la que, sobre todo, se expresa el fin doctrinal de la intercalación poética en particular (*notando miréis sus temores; amadores mirad, estad bien atentos, juzga[d] lo que vierdes*), y de la obra (*tratado*) en general, ya que a continuación el cronista-narrador capta la benevolencia del público en un apunte metaliterario (*el poner de mi corta pluma / no porque cierto de sabia presuma / mas porque notando miréis sus temores / y assí perdonando sus yerros mayores / porque tan alto se quiso sobir / os pide humildemente queráis bien oír*).

Seguidamente, aparecen cuatro epígrafes más que organizan las coplas en este mismo sentido, es decir, marcando el sujeto de la enunciación o el contenido que se va a presentar: “Floramante”, “Exclama”, “Exemplifica” y “Buelve a su quejar”. Entre la expresión hiperbólica de los lamentos del caballero enamorado, se sitúa el segundo de estos rótulos (*exemplifica*), el cual aúna el carácter ejemplarizante señalado por Cátedra y la alusión a figuras míticas o literarias, esta última, junto con las lágrimas, uno de los

⁴⁶ Vadulato de Bondirmague, “obispo de Corvera, cronista del periodo imperial de Vasperaldo y responsable de la memoria de los nobles hechos de armas de su corte, gusta en ocasiones de trascender el objetivismo de la tercera persona narradora para introducirse inopinadamente en su crónica histórica” (Guijarro Ceballos, 2003, p. 81).

⁴⁷ En las ficciones sentimentales los encabezamientos sirven de guía interpretativa para los lectores, ya que declaran la intención del autor, “procurando establecer una aséptica separación entre este y su protagonista [...] con la intención de dar sentido trascendente a lo que toma forma de experiencia individual”; lo que, unido al análisis de las pasiones individuales como fin básico de la narración sentimental, crea una configuración del género reconocible por los lectores (Cátedra: 1989, p 154-157).

motivos recurrentes del género sentimental, cuya finalidad, en este caso, es dotar de seriedad al discurso (Brandenberger: 2012, pp. 133-134).

Por último, señalamos de esta composición el determinismo astrológico que se traduce de los versos 44-46 (*allá en el cielo están las cometas / fijas mostrando que mi nacimiento / a esto me enclina*), v. 98 (*Oh hados crueles, para esto nací*) y vv. 219-222 (*¡Oh Dios que lo alto e baxo sostiene, / este tu siervo por tu sancta gloria / te pide que tengas entera memoria / del cuerpo cuitado, que tanto no pene*). Esta falta de libre albedrío que, en primera instancia, exime al enamorado de la responsabilidad de su mal y la deposita en dos poderes externos a él, los astros o Dios, puede entenderse como recurso para retratar la falta de lucidez del personaje, ya que es él el que se encuentra “determinado, loco y preso” debido a su estado pasional de enfermo de amor (Cátedra, 1989, pp. 71-72).

Marca el cambio a la siguiente parte de la composición (9b) la aparición súbita de un nuevo personaje, el ermitaño, que iniciará un cambio de la forma discursiva: se abandona el monólogo, protagonista hasta ahora, para dar entrada al diálogo. Sin dejar el discurso poético se inicia un poema en el que se conjuga discurso dialéctico y la acción dramática. Además, los cambios de sujeto de la enunciación aparecen marcados tipográficamente con encabezamientos, incluso varios dentro de una misma estrofa, que indican la alternancia de voces o el contenido de la acción dramática (“Floramante”, “Hermitaño” y “Dize Floramante en llegando a la hermita”). Tanto la alternancia de voces, como la distribución tipográfica y la inclusión de fragmentos en distintos tipos discursivos, no estrictamente narrativos, son aspectos formales propios de la ficción sentimental⁴⁸.

⁴⁸ Tomamos como referencia el análisis de Tobias Brandenberger de los elementos decisivos para una acertada descripción de la ficción sentimental: “Un relato (lineal o no, y cargo de un narrador cuya naturaleza específica poco importa para este asunto) que ofrece la narración de una historia amorosa desgraciada, se interrumpe para dar cabida a fragmentos, más o menos extensos y claramente diferenciados,

La caracterización del ermitaño se realiza mediante unos pocos rasgos que lo distinguen como personaje tipo: *un hombre muy viejo que la barba traía muy larga y crecida, con unas cuentas en la mano*. Esta figura es habitual en la literatura caballeresca de ámbito hispánico y puede alcanzar una notable caracterización individual, como ocurre en el *Amadís de Gaula* de Rodríguez de Montalvo⁴⁹, en donde los ermitaños Andaloc y Nasciano adquieren un valor específico en la progresión del relato.

El parlamento, con el que se inicia el diálogo, es introducido indicando el modo de enunciación: *llorando de sus ojos, assí començó a dezir*. Este personaje se hace eco de la doctrina ortodoxa teológica en la que el amor pasional, lujuria, es pecado, por ello aconseja al penado amador, Floramante, que huya de ella⁵⁰, sin embargo, reconoce que él vivió la misma pasión en su juventud⁵¹, matizando el discurso que deriva en una nueva referencia al determinismo astrológico (*vuestro hado*), antes nombrado, y a la enfermedad de amor (*fantasma verace mirado*), dando entrada finalmente, como respuesta a la postura inamovible del amor del caballero, al tópico del enamorado cortés (*Amor que da pena la gloria se tarda, / los fines mejores assí los resguarda, / que siempre es triste el buen enamorado*).

La repuesta del amador recoge la perspectiva fisiológica del proceso del enamoramiento, por el cual el enfermo de *amor heroico* no puede transformarse por trastorno de la imaginativa, como se ha señalado anteriormente al respecto de los

de otro tipo discursivo no estrictamente narrativo. Estos elementos convierten el texto en un mosaico discursivo plurifacético y en absoluto homogéneo, enriqueciendo la base narrativa con otros materiales, formas retóricas y contenidos” (Brandenbeger, 2012, pp. 187-188).

⁴⁹ La relevancia de esta figura en el *Amadís* podría derivarse de su evidente ubicación en la tradición artúrica, universo literario en el que se gesta la obra (Mérida Jiménez: 2008, p. 530).

⁵⁰ Frente a la opinión ortodoxa de los teólogos (la pasión amorosa, equivalente a la lujuria, es un pecado) surgen opiniones heterodoxas que influyeron con la noción popular de que al amor no podía ser realmente pecado, y si lo era, debía ser venial; la literatura, al margen de teólogos y médicos, seguía su propio credo (Cátedra: 1993, pp. 12-13 y 17).

⁵¹ “Pero mientras los más viejos reconocen sus errores juveniles, los jóvenes son incapaces de aceptar que el amor sea realmente un pecado” (Whinnom: 1981, p. 25). Whinnom escribe: “Las grandilocuentes pretensiones de los poetas amorosos no las veo como un reflejo de una ansia del más allá, sino tan solo como una reacción de auto justificación ante la condena de la Iglesia, las burlas de la gente vulgar y, tal vez, el análisis clínico de los médicos que no veían en el amor más que otro trastorno mental” (Ídem.).

versos 49-52 (*en el alma la tengo metida...*), y que le llevará a la muerte si no se cura⁵². Esta perspectiva se superpone al tópico cortés de la muerte como remedio, que, paradójicamente, es aceptado por el enamorado como muestra de constancia en el servicio amoroso (*¡Oh Virgen sagrada, guiad fantasía / para que cumpla tan santo viaje!*).

El encuentro se asemeja al vivido por Amadís, durante su penitencia de amor, en la Peña Pobre (cap. LVIII, del libro II)⁵³. Allí, el eremita Andaloc, representado como ideal de perfección, de bondad y de sabiduría (Mérida Jiménez: 2008, p. 528), asiste al caballero aconsejándole sobre los peligros de dejarse vencer por las caprichosas mujeres, poniendo en práctica con ello el remedio del discurso misógino recogido en los manuales de medicina de la época para los enfermos de amor y que en el *Floramante* encarna la figura de Carestes en la composición segunda. Pero Amadís no admite discusión alguna en problemas amorosos (Cacho Blecua: p. 219), ni tampoco lo hace Floramante (*Consejo no quiero...* vv. 73-80).

Una vez revelada la circunstancia amorosa del caballero al ermitaño, los personajes acuerdan dirigirse a la ermita, lugar propicio para el recogimiento y la sanación del caballero. En el contexto de la penitencia de amor, lugar común en los libros de caballerías desde, como mínimo y en el ámbito hispánico, el *Tirant lo Blanc*, el espacio eremítico, impregnado de ideologías y valores medievales, “actúa como bisagra o resorte entre aventuras, como campo de acción privilegiado”, y el eremita, “como auxiliar de la aventura, de sus pausas o sus crisis” (Mérida Jiménez: 2008, pp. 355-356).

La llegada de romeros perturba la soledad del caballero y produce un nuevo desplazamiento de este hacia el bosque. La inserción poética, pues, no solo desarrolla la trama amorosa, amplificándola, mediante el reflejo del estado anímico del protagonista y

⁵² En el *Lilium medicine*, Bernardo Gordonio diagnostica: “La pronosticación es tal que si lo *hereos* no son curados, caen en manía o se mueren” (Cátedra, 1989, p. 214).

⁵³ Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, edición de Cacho Blecua: 1991 (pp. 699-715).

el análisis de la pasión amorosa, sino que caracteriza al caballero como leal amador cortés y enfermo de amor y, además, hace avanzar la acción, introduciendo el desplazamiento del personaje y con ello, la sucesión de escenas que provocan el desarrollo argumental.

Esta situación narrativa se corresponde también con diversas formas de espectacularidad del teatro primitivo castellano, como los momos y otros espectáculos cortesanos, y otros textos literarios transmitidos por los cancioneros poéticos, en los que “intervienen diversos interlocutores, con una apreciable acción y movimiento escénicos, susceptibles, por tanto, de una representación” (Pérez Priego: 1997, pp. 29-30).

Una nueva semejanza con la penitencia de Amadís se produce durante la noche: el caballero tiene un sueño premonitorio en el que alcanza el deseado abrazo de Oriana, lo mismo que le ocurre a Floramante, como veremos en la composición siguiente, que, tras el encuentro con el ermitaño, tiene una visión en la que su amada le devuelve la esperanza. Parece evidente que el recuerdo del episodio de la Peña Pobre planeaba en la memoria de Jerónimo López al diseñar este tramo del libro.

La tercera parte de la composición (9c) se inicia con la descripción del caballero de nuevo en actitud lánguida, acostado sobre su escudo, que se torna en alegría cuando se le aparece su amada. El léxico remite nuevamente al trastorno de la imaginativa, por el cual el amado reproduce la imagen de la amada (vv. 1-25): el proceso amoroso que arranca de la visión de la belleza, *imagen* que se imprime en el alma y que la *memoria* presenta una y otra vez en la *fantasía* (Serés, 1989), explica la visión del caballero, que nos entrega la escena poética en forma de diálogo premonitorio.

Los síntomas del enfermo de amor se presentan como muestra de lealtad y constancia corteses, fin último de la composición: el caballero enamorado informa a la visión de su amada de que ha elegido el remedio de la muerte como servicio (*Conosce tu siervo morir aquí vino... Bien como siervo que por ignorancia / guarda ley sin*

controversia) y le solicita redención. Ella responde favorable, dando muestras de reciprocidad en la pasión y de vencimiento cortés (*quiero que goces así de los bienes / como de males cuitado mayor*), a la vez que da muestras de preocupación por su fama en unos versos impregnados de carácter metaliterario (*No quiero que digan... No quiero que hinchan los hombres papel / poniendo en metros mi gran crueldad*).

Acaba la escena y la composición cuando el caballero vuelve en sí y se dirige a abrazar a la dama y descubre que todo ha sido una fantasía, con lo que cae de nuevo en su tristeza enfermiza.

Una diferencia sustancial se detecta con respecto a la obra de Montalvo: el sueño de Amadís, que se produce en la ermita y en presencia de Andaloc, que lo interpreta sabiamente, produce una metamorfosis en el protagonista relacionada con un rito iniciático: “de un estado de desesperación ha pasado al gozo y al verde de la huerta, en una lógica gradación, idéntica a un rito iniciático. Amadís-Beltenebrós morirá en la cámara oscura para renacer en la huerta y ser Amadís otra vez” (Cacho Blecua: 1997, p. 224), lo que supone un punto de inflexión en la trayectoria amorosa y vital del héroe (Mérida: 2008, p. 532), sin embargo, Floramante no manifiesta ningún cambio en su identidad, sino una intensificación de la desgracia amorosa (Brandenbeger: 2013, p. 359).

10. *Floramante ha escrito con su sangre una carta para su señora que entregará una doncella que ha de venir a buscarla; pero la doncella no llega y el caballero, fatigado por la desesperación, se queda dormido, y entonces se narra el sueño en el que Floramante ve y habla con la doncella, hasta que se despierta sobresaltado por los gritos de su escudero, que le avisa de que la doncella, remediadora de su mal, está llegando, cumpliéndose así su profético sueño.*

La composición se enmarca en un contexto explícitamente onírico (*vido en sueños lo que oiréis*⁵⁴), que es descrito en la prosa que precede a la inserción poética atendiendo

⁵⁴ El autor dirige, como se ve en las coplas laudatorias finales, su libro a los lectores, sin embargo, esta referencia, junto con la correspondiente de la inserción de Vadulato, relaciona la escritura del texto con la

al espacio y al ánimo del caballero (*se hechó a dormir debaxo de unas secas ramas, y como estava desvanecido del mucho llorar y lamentar*).

En su estructura interna encontramos de nuevo distintos epígrafes que organizan el contenido de las coplas reales en: “El lugar” (descripción vv. 1-20), “Admiración del penado Floramante” (monólogo, vv. 21-30), “Pregunta” (vv. 31-40), “Donzella” (respuesta, vv. 41-70) y “Oración del triste amador” (vv. 71-100). El poema termina con el despertar del caballero y, con ello, el comienzo de la narración de la situación soñada en el episodio siguiente. Por lo tanto, el carácter profético de la composición repercute, por un lado, en la variación buscada por el autor y, por otro, en el avance de la acción narrativa.

El marcado carácter alegórico de los paisajes, que aparecen tanto en la descripción inicial (*En un valle me hallaba / lleno de sombras mortales*) como en los discursos de los personajes (*me metí aquí llorando, / n este valle desseando / la muerte por compañía*), acentúa el tono onírico y refuerza el sentido simbólico de la composición, expresado en los últimos versos, en los que se alude al remedio amoroso, representado por la figura de la doncella mensajera (*Oh donzella mensagera / del remedio de mi vida...*).

Sin abandonar las alusiones al carácter fisiológico de la pasión amorosa que padece el caballero (*memoria dolorida*), que actúa paralelamente a la representación de los tópicos cortesés (*oh esperanza perdida... o fuerça nunca vencida...*), el carácter determinista de la pasión amorosa reaparece en los versos que componen el discurso de la doncella (*si aquí Dios no guiara...* vv. 63-65) y provocan la inserción de la oración final del caballero.

11. *Riramón, hermano de Clarián, va a rescatar a la princesa Daribea del jayán Agrimante, que la ha secuestrado y la tiene encerrada en una torre. Avanza en una*

oralidad, en consecuencia, con la posibilidad de la lectura en voz alta, aunque estas referencias a la recepción oral son muy escasas en el corpus analizado.

nave (aconsejado por el Sabio no Conocido) pero no puede alcanzar la torre por una tormenta. A petición del enano que gobierna la nave y, sobre todo, ante los ruegos de la doncella que los acompaña, Riramón canta esta canción acompañado de una vihuela, y continúa luego su lamento en prosa, que se interrumpe ante la aparición de la torre, ahora sí accesible, que propicia el salvamento de la dama y la muerte del jayán.

Se trata de una canción, introducida en el discurso prosístico detallando el instrumento y el modo de ejecución: con una *vihuela* y *con las lágrimas en los ojos* es como Riramón, inventa su canción (*cantando hizo esta canción*). En la situación contextual de la inserción, en un primer momento, el caballero no se muestra dispuesto a tocar ante la insinuación del enano, que le acerca el instrumento, sin embargo, debe ceder (*lo uvo de hazer*) ante la petición insistente de la dama.

La expresión desalentada del caballero utiliza la metáfora de la tormenta que actúa como reflejo de la aventura en la que se halla inmerso: así como *las olas de mudanza* le impiden alcanzar la orilla, donde se encuentra su amada, del mismo modo, su pasión amorosa le produce un movimiento, del temor a la esperanza, que le provoca un sufrimiento que asume como designio y muestra de lealtad a la dama. El lamento continúa ya en la prosa, cerrando la composición del modo habitual: *Y no parando, en aquello dixo*. No sabemos si por efecto de la canción o no, el barco en el que navega consigue alcanzar la orilla.

12. *Lindián, enamorado de Leonistela, lucha con Belambel, un caballero poeta que menosprecia en su canto a otros amadores.*

Se trata de una nueva intercalación poética, de contenido amoroso, inserta al hilo de las aventuras caballerescas, que caracteriza a los personajes como caballeros enamorados corteses, capaces, con el ejercicio de sus dotes literarias, de provocar situaciones más o menos favorables para alcanzar su victoria. Contribuye, por tanto, a la amplificación de la trama y, en concreto, de los aspectos de esta relacionados con el amor.

Son tres coplas de alabanza a una dama en las que se representan los sentimientos del poeta derivados del proceso de enamoramiento. Si atendemos al carácter fisiológico del proceso amoroso, el caballero pasa de una situación de libertad, en la que la imagen del ser objeto de su deseo no ha afectado sus facultades mentales y, en consecuencia, su alma (*limpio, libre me hallaba*), por lo que se encuentra feliz (*lleno de contentamiento*), a una de alienación, obsesión provocada por el contante recuerdo de la imagen de la amada, lo que le provoca sufrimiento, que alivia con lágrimas y suspiros (*Lloran mis cinco sentidos... mis suspiros, aborridos...*). Paralelamente, si aplicamos los códigos cortes, el amante pasa de una situación de libertad a la de cautiverio exigida por el servicio amoroso (*quien me hizo captivo / de quien libre me hallava*). En ellas se alude además al carácter determinista de la pasión, en este caso atribuida al dios Amor. Finalmente, sin manifestar el cambio de discurso interrupción en la temática, ya en la prosa se alude al remedio amoroso y a la discreción cortés.

13. *Riramón de Ganañl encuentra a su sobrino Floramante en una escarpada peña, malherido tras haber matado a una bestia monstruosa y lamentándose desconsoladamente.*

El contexto de esta composición revela el estado degradado del *vencido amador*, el cual, ante la mirada de su tío y su escudero, que lo observan tras unas *sombrosas ramas*, inicia nuevamente su lamento con un *muy doloroso* suspiro.

El poema sirve de expresión del lamento del caballero y amplifica el contenido amoroso dirigido a la caracterización del personaje y a elevar la categoría de su amor. Se estructura en dos partes, señaladas con sendos epígrafes. La primera, “Compara su pena con Hierusalem”, en tono exclamativo e hiperbólico, expresa la firmeza del amor del caballero a pesar de la falta de esperanza y de gloria que le provoca su amada. A ello se suma la introspección del amante dirigida al análisis de la pasión amorosa, entendida como enfermedad de amor: los *ojos* son la causa de su *desvarío*, que le llevará hacia la

muerte si no encuentra cura o remedio que lo salve. La segunda parte, “Aplica”, lleva la hipérbole hasta el extremo al compararse a Macías, el enamorado perfecto de la tradición lírica medieval, a quien dice superar en servicio amoroso. Encomendándose de nuevo a los astros, seguro de que su destino es padecer extremadamente, termina el lamento.

14, 15, 16 y 20. *Epígrafes de los capítulos LXXIII, LXXV, LXXVI y LXXXVII*

Los cuatro epígrafes escritos en coplas de arte mayor mantienen como función primaria la de introducir la *variatio* poética en los comienzos de capítulo. Además, y como ocurre con las coplas laudatorias finales escritas en arte mayor, aumentan su prestigio y el del autor al manifestar la habilidad de acomodar el discurso a varios registros. Se dignifica asimismo al personaje-traductor, intermediario entre público y autor, y capaz de adaptarse al tono elevado propio de temas graves. Esta variante compositiva demuestra los hábitos estéticos propios de la corriente cultista latinizante y de la sociedad cortesana de su tiempo y, como ha desarrollado Ana Bueno, remite a la tradición instaurada por las *Sergas de Esplandián*, de Garci Rodríguez de Montalvo⁵⁵.

17. *La aventura sitúa a Floramante en la Casa del Vencimiento, donde una figura de mujer, de alabastro, y una de cobre, de caballero, ambos encantados, ponen en riesgo la vida del protagonista retándole a una lucha con lanza salvo reverencia a la dama de la estatuilla; cuando Floramante está a punto de vencer en la lucha, el hombre y la mujer desaparecen perdiéndose en sus figurillas respectivas.*

Se introducen en este capítulo dos letras (a y b), la primera de ellas ligada a una inscripción (a). Esta primera aparece ubicada en un objeto artístico, una pequeña estatuilla, y se circunscribe a un espacio mágico en el que la imagen que la sostiene tiene atrapado a un caballero por medio de un hechizo. En este caso, la palabra escrita conecta con la imagen visual y simbólica (Blay Manzanera: 2000, p 40). La segunda (b) es verbalizada por el caballero hechizado cuando sale de la estatuilla.

⁵⁵ Ver al respecto: Bueno Serrano, Ana Carmen (en prensa): “Los epígrafes en las *Sergas de Esplandián*”.

Se nos da la descripción detallada de la ubicación de la letra, que aparece en una cartela sostenida, en el lado derecho, por una figura de cobre plateada que representa a un apuesto caballero que, en su lado izquierdo, sujeta una lanza como si fuera un *fermoso pendón amarillo*. La letra expresa, de forma enigmática, la hiperbólica exhibición del dolor que provoca la pasión amorosa (*Esta es brava congosa, que muriendo no m'afloxa*).

Ese tipo de composiciones aúna la divisa (*cuerpo visual*) con la escritura (*alma literaria*: Rico: 1990, p. 342) proporcionando la ocasión al autor de mostrar su ingenio y competir en el juego galante, por lo que gozaron del favor del público de la época y fueron abundantemente recogidas en los cancioneros (Blay Manzanera: 2000, p. 40). Contribuyen en el libro a dotar de variación al conjunto poético de la obra y se ajustan al carácter enigmático del episodio en el que el caballero deberá valerse de su ingenio para nos sucumbir a la magia y alcanzar la victoria en la aventura.

La segunda composición representa el lamento del caballero hechizado, que expresa de modo paradójico y conceptista el sufrimiento de amor (*Sufriendo pena tan fuerte /escusado es el bivar / pues la vida es el morir*). Desarrolla el carácter sentimental del episodio maravilloso inscrito en la aventura del protagonista.

18. *Continúa la aventura en la Casa del Vencimiento. Ahora aparecen otras dos figurillas y una de ellas porta esta letra. Floramante es retado de nuevo a la lucha para deshacer un hechizo, pero el caballero logra resolver el conflicto, y el hechizo, finalmente, sin utilizar la violencia.*

Como en la composición anterior (17 a), la letra aparece ubicada en un objeto, una estatua, en este caso *muy grande*, situada junto a otra, circunscrita al mismo espacio mágico del episodio anterior.

Las imágenes son descritas con detalle, dada la importancia que tiene la iconografía para la comprensión del contenido literario. En este caso, encima de un pedestal, aparece una estatua dorada, con expresión de dolor, que sostiene una espada en

la derecha y en el pecho tiene atravesada una flecha que se sujeta con la mano izquierda, como queriéndola sacar. A su lado, una imagen negra lleva en el pecho un pergamino en el que aparece la letra inscrita en caracteres griegos.

El pareado contiene la expresión, conceptista y sentenciosa, de la hiperbólica exhibición del dolor provocada por el amor (*Este es grave dolor, / porqu'es mi mal el mayor*).

Contribuyen en la obra, como las anteriores, a la amplificación del argumento caballeresco por medio de la intercalación de episodios mágicos, que harán que el protagonista deba superarse, y a aumentar la variación poética. El contenido se ajusta al carácter enigmático del episodio y al de la fórmula poética escogida: el caballero deberá valerse de su ingenio para superar la aventura, lo que aparece descrito en la expresión que sigue, ya en prosa, a la presente inserción: *¡Santa María, valme! —dijo Folamante—, ¿qué puede ser esto que no lo puede entender de más si soy engañado que yo no puedo saber ni alcançar de qué manera esta aventura tiene de aver cabo?*

19. *El paisaje bucólico propicia, al caer la noche, el amoroso canto de Fenasalís, acompañado de un laúd. Floramante, a la mañana siguiente, reta y vence a Fenasalís por el amor de Arminadora.*

El contexto de la inserción revela de nuevo la enfermedad de Floramante: como enfermo de *hereos*, no puede conciliar el sueño. En esa circunstancia, inscrita en un paisaje apacible (*fermoso enzinal*), acompañado de su tío Riramón y de su escudero Locindo, se dice que el caballero *oyó muy cerca de sí tañer muy dulcemente*. Solo más adelante sabemos que el instrumento de acompañamiento es el laúd.

La canción revela la presencia de otro personaje: Fenasalís, competidor de Floramante por el amor de Arminadora. Es Fenasalís quien dedica esta canción de alabanza a la princesa. En el discurso prosístico que sigue, el personaje, que se cree solo, nombra a la princesa, relata las circunstancias que le han traído hasta allí y, llevado por

la rabia que le produce la separación de su amada, rompe contra un árbol su laúd. La coincidencia de los caballeros desemboca en la lucha entre ellos, resultando Fenasalís vencido, pero, al romper el código caballeresco negando su rendición, acaba por perder la vida.

El conocimiento de este episodio, en el capítulo final, por parte de Arminadora, provocará el desenlace trágico del trance de amores del caballero Floramante.

20. (b) *Floramante ha regresado de los Alpes de Alemania a Numidia, con la esperanza de recibir galardón. Sin embargo, Arminadora, avisada de que ha sido Floramante quien ha matado a Fenaslís, por quien toda la ciudad se encuentra de luto, llama a la guardia cuando el caballero se acerca a rondarla, provocando una nueva huida del desesperado amante.*

El capítulo final contiene la última canción del libro. Se introduce con la expresión melancólica y un verbo de lengua: *Acordándose su vida y viendo la muerte dixo*, y responde a la expresión redundante del lamento del caballero, que continúa en la prosa. Su función es la de condensar el ánimo del caballero, que quedará de este modo, en suspenso, hasta el próximo libro, ya que el rechazo final de su amada Arminadora lo llevará de nuevo por el camino de las aventuras lejos del reino de Numidia. Así lo profetiza el Sabio no Conocido, en las últimas palabras del capítulo, enviadas a Floramante por medio de una carta en la que asegura que todos sus sufrimientos tendrán recompensa.

21. *Coplas laudatorias finales*

La última composición, como se señaló al comienzo del trabajo, se muestra deudora de las coplas finales del *Primaleón*, a su vez dependientes de la tradición instaurada por Alonso de Proaza en la *Celestina* y en las *Sergas de Esplandián*. Fijan el modelo de versos laudatorios que impera en los libros de caballerías de la primera mitad del XVI. Con ellas, ajustadas al prestigioso modelo métrico del arte mayor, se manifiesta

la intención de promocionar y vender el libro, ponderando sus excelencias y las de su autor.

Las coplas del *Floramante* están distribuidas tipográficamente bajo once encabezamientos que ordenan el contenido y sirven de guía de lectura y declaran la intención del autor (Cátedra: 1989, p. 154). Comienzan con la invocación que el “traductor”⁵⁶ de la obra dirige a personajes mitológicos relacionados con la poesía y la música (est. 1) y que prosigue con la invocación a las musas, con el fin de realzar sus labor literaria y dotar de carácter serio a su obra (est. 2). A continuación, introduce la referencia a la pluma a la vez que capta la benevolencia del público respecto a la obra escrita utilizando el tópico de falsa modestia, antepuesto a la alabanza hiperbólica del destinatario de la obra (ests. 3 y 4). La apelación al lector, en la siguiente estrofa, avisa del fin didáctico de la obra y refiere los componentes del libro (*aqueste tratado / de armas, amores*: est. 5), aludiendo al estilo elevado que corresponde a la categoría eminente de la persona a la que está dedicado el libro (est. 5). Trata en las dos estrofas siguientes aspectos de la composición de la obra, cuidada y esmerada (ests. 6 y 7), defendiéndola de detractores, que llevan la composición a la dedicatoria al monarca en dos estrofas de hiperbólica alabanza (ests. 8 y 9). Las coplas concluyen con una estrofa que pone freno metafóricamente a la escritura y capta de nuevo la benevolencia, para terminar con una oración a la Virgen, concluyendo así la obra, dando gracias a Dios.

⁵⁶ Marín Pina señala que el género caballeresco, como vehículo de experimentación narrativa, retoma el testigo de la ficción sentimental introduciendo, entre otras innovaciones narrativas, las relacionadas con el estatuto del autor, por ejemplo, el del motivos del libro traducido, que va unido al del autor-traductor convertido en personaje, que se presta a diversos tratamientos capaces de generar distintos niveles dentro de la narración (Marín Pina: 2009, p. 178)

V. CONCLUSIONES GENERALES

Como conclusión del análisis, diremos que los versos del *Floramante* se ajustan a las estructuras, técnicas y motivos desarrollados por los poetas de cancionero. En la forma los poemas acusan la isorritmia o el isosilabismo, según el modelo estrófico del arte mayor o del arte menor, así como la alimetría y el consonantismo cortesanos. El estilo y el lenguaje reproducen las técnicas heredadas de fuentes peninsulares y provenzales adoptadas por los poetas recogidos en los cancioneros de la época; igualmente tienden al entrelazamiento de versos y estrofas con el uso de mecanismos léxicos y gramaticales basados en la simetría y la repetición. Estos rasgos de complejidad (ornamento difícil) pasan a la estructura del contenido. Así el léxico revela una tendencia a la ambigüedad semántica descrita por Keith Whinnom, apoyada en el uso de la polisemia y los dobles sentidos de términos mayoritariamente abstractos, que dotan de complejidad al poema. Se enriquece así la expresión, que adquiere una doble lectura con connotaciones eróticas mediante técnicas que habían sido normalizadas por los poetas cancioneriles, herederos del conceptismo ya implícito en la lírica tradicional, y que repercutirán posteriormente en el gusto por la paradoja de los poetas barrocos.

Los intentos de innovación de Jerónimo López se centran en el desarrollo de la técnica de la amplificación, característica de los libros de caballerías, por medio de la variación con la intercalación de largos pasajes en verso. Intenta con ello mostrar una amplia gama de posibilidades poéticas que mira más hacia la tradición de autores consagrados como Manrique, Mena y Santillana y a los poetas de cancionero, que hacia los experimentos renovadores de la lírica italianizante, que deberán esperar hasta la edición de Boscán y Garcilaso en 1543 para empezar a aclimatarse.

Así, su mayor logro es incluir un repertorio amplio de versos en arte mayor en casi simétrica proporción con los de arte menor, que no solo responden a la expresión redundante de la descripción de sentimientos de los personajes, sino que se integran como pasajes caracterizados por la acción o el diálogo. El texto se puebla de esa manera de composiciones que, enmarcadas tipográficamente por epígrafes, se aproximan a las técnicas desarrolladas por la ficción sentimental, o por el teatro primitivo, de los que se muestra deudor.

Los largos parlamentos en verso pueden llegar a seguir manteniendo en el contexto prosístico el ritmo de la métrica precedente, de igual modo que las composiciones en verso, a menudo, incluyen verbos de acción y suponen en el desarrollo de la trama giros narrativos o cambios de situación. Esta práctica logra en ocasiones que la acción se detenga en la expresión íntima de los sentimientos de un personaje o en las advertencias de carácter moralizante con fines doctrinales. Y en otras ocasiones hace que la acción avance o se abra a nuevas situaciones en sentido dramático, como ocurre en los diálogos de Floramante con la doncella mensajera, con el ermitaño o con la propia amada Arminadora. De modo que en la intercalación, los dos tipos de discurso, prosa y verso, se integran, no se separan o disgregan.

En los modos de ejecución de los poemas destaca la implicación de la música, ligada tradicionalmente a la creación y la expresión líricas. La asociación repercute en la caracterización de los personajes como caballeros cortesanos, aptos para las armas y para las artes musicales y literarias. Los instrumentos que sirven de acompañamiento, arpa, laúd, vihuela, restringidos comúnmente a espacios aristocráticos, apoyan dicha caracterización. A su vez, la música, ligada a la poesía, adquiere un valor catártico en la amplia mayoría de composiciones líricas amorosas. Este aspecto es solidario de la caracterización de los protagonistas como enfermos de amor *hereos*.

La insinuación y representación de la sintomatología de esta enfermedad amorosa es una constante en las composiciones del *Floramante*, lo que permite al autor mostrar su conocimiento sobre las doctrinas naturalistas, de origen neoplatónico, que intentan dar respuesta al origen y evolución del proceso amoroso, tema polémico en los círculos cultos de la época, ya que dividía las opiniones entre la ortodoxia religiosa y la heterodoxia más cercana en círculos literarios cortesanos. Todo ello se traduce en la obra de Jerónimo López en una serie de rasgos cercanos a los fines doctrinales de las ficciones sentimentales, que disfrutaban de su apogeo editorial por las mismas fechas. En este sentido, el autor utiliza a los personajes, el cronista Vadulato, el ermitaño e incluso el escudero Carestes, para imprimir a la obra un tono moral y didáctico, que aparece condensado en el término *tratado*, introducido en las coplas laudatorias, el mismo término empleado en los títulos de las ficciones sentimentales para apuntar a la actitud didáctica y filosófica subyacente en estas narraciones amorosas.

La trama erótica, que desarrolla paralelamente los tópicos de amor cortesano junto con el agravamiento de la enfermedad de amor en los caballeros protagonistas, se amplifica hasta el punto de olvidar rasgos significativos en motivos recurrentes en los libros de caballerías. Sucede así, especialmente, en el episodio de la penitencia de amor, donde el caballero no abandona sus armas, y sobre todo, no sufre un cambio de identidad, y alcanza tal protagonismo que desemboca en la inclusión de una profecía que deja el final abierto a nuevas continuaciones y que augura una etapa feliz para los amantes.

Si atendemos a los rasgos que caracterizan a la ficción sentimental según la revisión que realiza Brandenberger de la evolución del género y su contexto literario, observamos que se ha de apuntar a la deuda con este género la particular ampliación de la trama amorosa, que implica el análisis introspectivo minucioso de los sentimientos de los personajes, realizado en la forma del *prosimetrum*, bajo la enunciación en primera

persona en la mayoría de los casos, pero que cambia a la forma dialogada en otros, y que introduce, a su vez, razonamientos, ejemplificaciones, comparaciones, en la mayoría de los casos marcados tipográficamente con el uso de epígrafes. A ello habría que añadir el suspenso del final feliz en la historia amorosa principal, y los motivos recurrentes de las lágrimas, las visiones y los sueños, más la alusión a personajes mitológicos e históricos en la ejemplificación de los peligros asociados a la pasión erótica.

Por último, señalaremos que las peculiaridades destacadas en el *Floramante* se corresponden con la tendencia hacia la experimentación adoptada por los libros de caballerías de la época de Carlos V (1517-1556). Es habitual en este periodo la introducción de propuestas narrativas relacionadas con otros géneros con los que se compite por el éxito editorial. Es el caso de la obra de Jerónimo López, quien siempre en los márgenes del código genérico, aumenta la relevancia de la trama amorosa sirviéndose del desarrollo de la técnica del *prosimetrum* y configurando a sus personajes como enfermos de amor. Su apuesta por potenciar el análisis introspectivo de la pasión amorosa echa mano de las doctrinas psicofisiológicas que habían servido para caracterizar a un amplio espectro de personajes de ficción desde *La Celestina* al teatro y la ficción idealista. Demuestra con ello su atento seguimiento de los gustos literarios del lector en la encrucijada entre la Edad Media tardía y el Renacimiento.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- AMASUNO, Marcelino V., *Sobre la "aegritudo amoris" y otras cuestiones fisiátricas en la "Celestina"*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- AYBAR RAMÍREZ, M.^a Fernanda, *Questión de amor: entre el arte y la propaganda*. London: Queen Mary and Westfield College, Department of Hispanic Studies, 1997.
- BELTRÁN PEPIÓ, Vicente, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU, 1988.
- , *Poesía española. Vol. 2, Edad Media: lírica y cancioneros*. Barcelona: Crítica, 2002.
- BLAY MANZANARES, Vicenta, “Prosa y verso en la ficción sentimental del siglo XVI: El caso de *Questión de amor* (Valencia, 1513)”, en *La Corónica*, 29.1 (pp. 15-51).
- TOBIAS BRANDENBERGER, *La muerte de la ficción sentimental: transformaciones de un género iberorrománico*. Madrid: Verbum, 2012.
- BLECUA, José Manuel, “Corrientes poéticas en el siglo XVI” en *Sobre la poesía de la Edad de Oro: Ensayo y notas eruditas*. Madrid: Ed. Gredos, 1970 (pp. 11-24).
- CACHO BLECUA, José Manuel, *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa Editorial, 1979.
- CANET, José Luis, “Literatura ovidiana (*Ars amandi* y *Reprobatorio amoris*) en la educación medieval”, *Lemir*, n.º 8, 2004.
- CÁTEDRA, Pedro M. *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones, 1989.
- CIAVOLELLA, Massimo, *La “Malattia d’amore” dall’Antichità al Medioevo*, Roma: Bulzoni, 1993.
- DE ROJAS, Fernando, *La Celestina*. Edición de Marta Haro y Juan Carlos Conde Madrid: Castalia, 2002.
- DEL RÍO NOGUERAS, Alberto, “La poesía en los libros de caballerías de la época del Emperador (1508-1556)”, en *e-Spania* [en línea], 13 de junio de 2012, consultado el 25 de junio de 2012. URL: <http://e-spania.revues.org/21208>; DOI 10.4000/e-spania.21208
- , “Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías”, en *Actas do IV Congresso AHLM. Lisboa 1991*, Lisboa: Cosmos, 1993, vol. 2, pp. 73-80.

- , “El desvío del paradigma de género en el *Claribalte*, novela de caballerías de Gonzalo Fernández de Oviedo”, *Salastano. De interpretación textual*, Huesca, Colegio Universitario, 1985, pp. 99-119.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 1993.
- DUTTON, Brian, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982. Consulta en línea: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/>
- EISENBERG, Daniel, y Marín Pina, M.^a Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Artes poéticas medievales*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2000.
- , “El «adónico doblado» y el verso de arte mayor”, en *Revista de literatura medieval*, n.º 25, 2013, pp. 45-85.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.), *Cancionero General de Hernando del Castillo*, Madrid: Castalia, 2004.
- GORDONIO, Bernardo, *Lilium medicine* (capítulo XX: *De amor que se dize hereos*).
- GUIJARRO CEBALLOS, Javier, “El ciclo de los Clarianes. Un ejemplo de literatura cíclica: el encantamiento de don Clarián de Landanís”, en *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, dir. Javier Gómez-Montero; Bernhard König; ed. Folke Gernert, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas; Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas; Kiel: CERES de la Universidad de Kiel, 2004, pp. 327-353.
- , *Floramante de Colonia (parte II de Clarian de Landanís), de Jerónimo López: Guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- , “El ciclo de *Clarián de Landanís* (1518-1522-1524-1550)”, en *Edad de Oro*, 21 (2002), 251-269. También en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-ciclo-de-clarian-de-landanis-1518-1522-1524-1550/html/53344820-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_
- HAYWOOD, Louise M., “Reading song in sentimental romance: A case study of Juan de Flores’s *Grimalte y Gradissa*” en *La Corónica*, 29.1, 2000, pp. 129-146.
- INFANTES, Víctor, “La prosa de ficción renacentista: entre géneros literarios y el género editorial”, *Journal of Hispanic Philology*, XIII, 2, 1989, p. 115-124.
- LACARRA, María Jesús “Amor, música y melancolía en el *Libro de Apolonio*”, en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 369-379.
- LAPESA, Rafael, “Poesía de cancionero y poesía latinizante”, en *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Ed. Istmo, 1985 (pp. 213-239).

- LÁZARO CARRETER, Fernando, “La poética del arte mayor castellano” en *Estudios de poética: La obra en sí*. Madrid: Taurus, 1996 (pp. 75-111).
- LÓPEZ, Jerónimo, *Clarián de Landanís. Aquí comienza la segunda parte del muy noble y esforçado cauallero don Clarian de landanis en la qual se tratan las muy grandes cauallerias y nombrados hechos de su hijo Florãmate de Colo~na y de otros muy preciados caualleros*, Sevilla, Juan Vázquez de Ávila, 1550.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, “Libros de caballerías castellanos: textos y contextos”, en *Edad de oro*, tomo 21 (2002), Madrid, Departamento de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, pp. 9-60.
- , *Antología de los libros de caballerías castellanos*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001. *ed. digital*.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, y SALES DASÍ, Emilio José, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XCII)*, Madrid: Laberinto, 2008 (pp. 147-157).
- MARÍN PINA, M.^a Carmen, “Libros de caballerías castellanos” en *Amadís de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional española, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 2009; pp. 163-194.
- , “Las coplas del *Primaleón* y otros versos laudatorios en los libros de caballerías” en *Actes del X Congres Internacional de L'associació Hispànica de Literatura Medieval*, II. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana «Symposia Philologica», 11. Alacant, 2005, pp. 1057-1066.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael, “Monasterios y ermitas en el *Amadis de Gaula*: Encrucijadas narrativas e ideológicas de Garci Rodríguez de Montalvo”, en *Amadís de Gaula: Quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2008 (pp. 525-538).
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1978.
- PÉREZ BOSCH, Estela, *Los valencianos del "Cancionero General": estudio de sus poesías*. Valencia: Colección Parnaseo, n.º 10, 2009.
- PÉREZ PRIEGO, M. Ángel (ed.), *Teatro medieval: Castilla*. Barcelona: Crítica, 1997.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española* (2.^a ed.). Col. Aula Magna, n.º 20. Madrid: Editorial Alcalá, 1973.
- REY HAZAS, Antonio. “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I (formas de narrativa idealista)”, en *Edad de Oro*, tomo 1 (1982), pp. 65-105.
- REY, Pepe, “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, en *Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI: Ávila, mayo de 1993*. Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997 (pp. 41-100).

- RICO, Francisco, *Texto y contextos: Estudio sobre la poesía española del siglo xv*. Barcelona: Crítica, 1990.
- ROUBAUD, Sylvia, “Calas en la narrativa caballeresca renacentista: el *Belianís de Grecia* y el *Clarián de Landanís*”, en *La invención de la novela: Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez*, Madrid, noviembre 1992-junio 1993, estudios reunidos por Jean Canavaggio. Madrid: Casa de Velázquez, 1999, pp. 49-84.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci. *Amadís de Gaula*. Edición de Juan Manuel Cacho Bleca. Madrid: Cátedra, 1988-1991.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona: Crítica, 1996.
- WHINNOM, Keith, “Introducción crítica” de *Diego de San Pedro, Obras Completas, II, Cárcel de amor*. Madrid: Castalia, 1993.
- , *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*. Universidad de Durham, 1981.