

EL HOMBRE SALVAJE EN LA NOVELA SENTIMENTAL

El hombre salvaje se encuentra con bastante frecuencia y bajo varios aspectos en el folklore, la literatura, el arte y las ceremonias de muchos países. Hay un libro fundamental para su estudio: el de Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages*.¹ Desgraciadamente, Bernheimer no se ocupa mucho de España, a pesar de los datos proporcionados por José María de Azcárate,² pero tenemos un artículo importante de Harold Livermore sobre “El caballero salvaje”,³ que se publicó hace 15 años, y que desarrolla un tema iniciado por Don Ramón Menéndez Pidal en su *Poesía juglaresca*:⁴ el del caballero salvaje como posible tipo de juglar. Esta ponencia mía tiene un enfoque distinto del de Livermore: pienso investigar el papel del hombre salvaje en las novelas sentimentales, y la significación de tal papel.

El hombre salvaje no es siempre uniforme en sus costumbres, en su traje ni en su habitación. Sin embargo, suele ser feo, descortés, violento y lascivo; suele vivir en los bosques; y suele vestirse con pieles, con hojas, o con su propio pelo largo y sucio. Para el hombre medieval, el salvaje del folklore es objeto de odio, de temor y a veces de envidia. No parece tener mucha relación con los salvajes verdaderos de África o, más tarde, de América. En cambio, sí que parece estar relacionado con supersticiones paganas que sobrevivieron en el pueblo durante de muchos siglos después del triunfo del cristianismo. Para Bernheimer, el hombre salvaje “corresponde a un persistente impulso psicológico... la necesidad de dar una expresión externa y una forma con validez simbólica a los impulsos temerarios de la realización física del individuo, impulsos que están latentes en todos los hombres, pero rigurosamente controlados en los hombres normales” (pág. 3). Es decir, en el salvaje del folklore se concentran y se personifican los aspectos de la humanidad que son peligrosos para la sociedad y la religión, y estos aspectos así concentrados quedan excluidos eficazmente de la vida civilizada. La in-

¹ *Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology* (Cambridge, Mass., 1952).

² “El tema iconográfico del salvaje”, *Archivo Español de Arte* XXI (1948), 81-99.

³ “El caballero salvaje. Ensayo de identificación de un juglar”, *Revista de Filología Española* XXIV (1950), 166-83

⁴ *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 6a ed. [de *Poesía juglaresca y juglares*] (Madrid, 1957), 24-27.

interpretación psicológica, antropológica y mítica del folklore debe emplearse con suma cautela. No obstante, me parece que gran parte de las teorías de Bernheimer se pueden justificar, y están hábilmente documentadas en su libro. Ahora bien, aun si se acepta sólo una parte de estas teorías, queda patente que el hombre salvaje en su forma más típica es el término opuesto a los valores cortesanos de la sociedad medieval, y sobre todo de los ideales del amor cortés. La actitud del salvaje para con la mujer civilizada, según dice Bernheimer, puede ser la de lujuria, o la de odio, pero siempre excluye la sumisión humilde del amante cortés (pág. 121). Como es de esperar, la mujer salvaje tiene características parecidas: una combinación de brutalidad y de lujuria monstruosas; es una criatura de pesadilla (págs. 33–38).

Es posible encontrar salvajes más o menos inocuos, por ejemplo, el hombre salvaje capturado y domado, o los matrimonios idílicos que se ven en el arte (mucho más que en la literatura) de los finales de la Edad Media, y que parecen representar una transición del salvaje al ideal pastoril. A pesar de estos tipos modificados, el salvaje típico tiene los rasgos que acabo de describir. Por lo tanto, no hay nada que deba sorprendernos en la presencia en el *Libro de Buen Amor* de una serrana —la cuarta— que tiene fealdad, fuerza, agresividad y lujuria, todas en grado extraordinario.⁵ Éstas son características que, como sugirió Leo Spitzer y como demostró claramente Thomas R. Hart,⁶ identifican a esta serrana castellana como *silvatica* o mujer salvaje. Claro está que la serrana Alda es enemiga del amor cortés, y parodia terrible de la dama ideal; rechaza todo freno en su conducta, como conviene a una salvaje. Tampoco debemos maravillarnos de los salvajes de Gil Vicente, de Bernardim Ribeiro ni de Jorge de Montemayor: estos salvajes son enemigos de los amantes ideales; atacan a los hombres y desean a las mujeres. Todo esto cabe perfectamente dentro de la norma de los salvajes tal como la define Bernheimer.

Ahora volvamos la mirada hacia las novelas sentimentales del siglo XV. Voy a examinar cinco de ellas: la *Estoria de dos amadores*, que Juan Rodríguez del Padrón incluye en su *Siervo libre de amor*; el *Tractado de amores de Arnalte e Lucenda*, y la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro; el *Gri-malte y Gradissa*, y el *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores. La novela sentimental es probablemente la forma más elaborada y más refinada de la lite-

⁵ *Libro de Buen Amor*, ed. Jean Ducamin (Toulouse, 1901), estr. 1010–1019.

⁶ Leo Spitzer, *Lingüística e historia literaria*, 2a ed. (Madrid, 1961), 122–123. Thomas R. Hart, *La alegoría en el Libro de Buen Amor* (Madrid, 1959), 89–90.

ratura amatoria de la España medieval. En ella, el amor resulta frustrado o, si el amante alcanza la posesión física de su dama, una catástrofe llega pronto para destruir al gozo y a los amantes. Estos amantes trágicos son siempre de alto rango y de educación cortesana. Si un hombre salvaje irrumpe en tal novela, debiera ser el enemigo de los amantes perfectos, pero no lo es. Por el contrario, los hombres y mujeres salvajes se identifican con los amantes cortesanos y el amor ideal.

La *Estoria de dos amadores*, de la primera mitad del siglo XV, suele considerarse como prototipo de la novela sentimental castellana. El príncipe Ardanlier ama apasionadamente a Liessa, pero no puede casarse con ella a causa de la oposición del rey. Los amantes se escapan del país, viajan por Europa, y finalmente llegan a Galicia.⁷ Allí viven contentos, pero un día el padre de Ardanlier sigue los perros de éste hasta su palacio secreto dentro de una roca, donde encuentra y mata a Liessa. Ardanlier, al volver de la caza, se suicida. Dije antes que en el arte de finales de la Edad Media hay matrimonios idílicos de salvajes —salvajes, desde luego, sin los rasgos más temibles de su género—, y éstos aparecen también a veces en la literatura. Éste es el caso de Ardanlier y Liessa cuando se refugian en los tenebrosos valles de la montaña desesperada, construyendo un *locus amoenus* y gozando de su amor. Juegan a la vida salvaje, como los jóvenes del *Quijote* juegan a la vida pastoril. Se hacen salvajes, pero salvajes inocuos.

En la *Cárcel de amor* (impresa en 1492), no se trata de un juego, sino de un verdadero salvaje, que se llama Deseo, encontrado por el Autor al pasar por Sierra Morena.⁸ Pero aunque su “presencia” y su “natural” son los de un salvaje, Deseo ha recibido una educación cortesana, de manera que el salvaje ya no es completamente salvaje. Pero tampoco es un cortesano perfecto, ni mucho menos. Puede espantar al Autor y, me parece, chocar a los primeros lectores del libro. El principal oficial en la casa del amor cortés se revela como hombre de origen muy poco cortesano, y su educación, que le ha establecido en el centro mismo del amor ideal, no ha desterrado muchos de sus rasgos salvajes.

Es posible que en la otra novela de Diego de San Pedro, *Arnalte e Lucenda*, haya un recuerdo de otra tradición de la vida salvaje. Arnalte ha matado al Ierso, marido de Lucenda, y cuando ofrece casarse con la

⁷ *Obras*, ed. A. Paz y Melia (Sociedad de Bibliófilos Españoles 22, Madrid, 1884), 56-57.

⁸ *Obras*, ed. S. Gili y Gaya (Clásicos Castellanos 133, Madrid, 1950), 116-117.

viuda, ésta le rechaza. El desdichado amante se retira a una “montaña espesa”, pero sigue viviendo como hidalgo. Como dice Gili y Gaya en su prólogo a las *Obras* de San Pedro, la actitud de Arnalte se basa en el episodio de Amadís en la Peña Pobre.⁹ Como Vds. ya habrán advertido, aunque Arnalte sufre emocionalmente como Amadís, su exilio es físicamente mucho más cómodo. El aspecto salvaje de la tradición se ha atenuado casi hasta desaparecer por completo.

Vale la pena preguntarnos ¿en qué sentido es Amadís un hombre salvaje? No es condición permanente, sino que sirve para expresar los sufrimientos del amante desdeñado, y desaparece bajo las circunstancias normales del amor caballeresco: cuando Oriana perdona a Amadís, él abandona en seguida su vida salvaje.¹⁰ Por lo tanto, la vida salvaje representa los aspectos penosos del amor, aspectos que, según espera el amante, no serán permanentes. Esto hace resaltar lo extraordinario que son los salvajes de las novelas sentimentales, donde representan un aspecto no sólo permanente sino también esencial del amor. Ya hemos visto que en la *Cárcel de amor*, el hombre salvaje es Deseo, “el oficial principal en la Casa de Amor”. En las novelas de Juan de Flores (ambas impresas hacia 1495), los salvajes son menos obvios, pero no menos significativos.

Grimalte y Gradissa es una especie de continuación de la *Fiammetta* de Boccaccio. Grimalte es mandado por su dama Gradissa a reunir a Fiometa y Pamphilo. Cumple su misión, pero dentro de poco Pamphilo abandona definitivamente a Fiometa, y ella se suicida. Su amante infiel, herido de remordimiento, se esconde al fin del mundo. Grimalte, mandado otra vez por Gradissa, le busca, y después de 27 años le encuentra al fin del mundo “haziendo saluaje vida en aquella silua”.¹¹ Tiene que cazarle con perros, y “quando le vi: de tan desfigurada facion staua: que... en todos sus senyales ahun fiero animal parecía”. Grimalte acaba por participar de la vida penitente de Pamphilo, pensando quedar así hasta que la muerte le libere. Hay mucha semejanza entre esta vida y las leyendas de los anacoretas peludos que son tan frecuentes en la literatura cristiana de la Edad Media, y que

⁹ *Amadís de Gaula*, ed. Edwin B. Place, tomo II (Madrid, 1962), 414 y 422.

¹⁰ La misma hipóbole es empleada de modos diversos por Lucas Fernández en su *Farsa o cuasi comedia: en la cual se introducen tres personas* (*Farsas y églogas*, Madrid, Real Academia Española, 1867, 67-68) y por el poeta Quirós en su *Metáfora en metros* (*Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosc, tomo II, Nueva Biblioteca de Autores Españoles 22, Madrid, 1915, 292).

¹¹ Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion* (New York, 1931), 425-426.

aparecen también en las literaturas orientales (véanse las investigaciones de Charles Almey Williams).¹² No obstante, Flores nos dice dos veces que Pamphilo es un salvaje, y lo confirma no sólo la descripción (que puede igualmente ser la de un anacoreta), sino sobre todo el hecho de que Grimalte le cace con perros. Barbara Matulka, que insiste en que Pamphilo es un anacoreta, y no hace caso de su aspecto de hombre salvaje, cita varias leyendas donde un cazador encuentra casualmente al anacoreta,¹³ pero en estas leyendas no encontramos la caza deliberada. En cambio, el folklore ofrece muchos ejemplos de la caza del hombre salvaje, y esta caza deliberada y cruel es mucho más corriente que el encuentro casual, como el del padre de Ardanlier con Liessa. Al fin y al cabo, el tipo del anacoreta tiene varias características en común con el del hombre salvaje, y aun se puede sospechar, a la luz de las investigaciones de Williams, que en las leyendas de San Juan Crisóstomo y otros ermitaños se trata de una adaptación a lo divino del folklore del salvaje. Pero lo que nos importa ahora es que Pamphilo se hace hombre salvaje (con elementos sacados de leyendas cristianas), y que Grimalte decide imitarle. En Pamphilo, los motivos son arrepentimiento y desesperanza; en Grimalte, frustración y desesperanza; ambos eligen la vida salvaje voluntariamente, y para ambos esta vida significa la sumisión completa al amor y a la dama. Como ya se ha dicho, el estado salvaje llega a ser en esta novela un elemento esencial del amor cortés.

La otra novela de Juan de Flores es, en lo que ahora nos interesa, aun más atrevida. En el *Grisel y Mirabella*, la calidad de salvaje se asocia íntimamente con las damas de la corte — con los objetos, es decir, del amor más elevado. El poeta Torrellas ha causado la muerte de Mirabella y de su amante Grisel con sus discursos contra las mujeres. La reina, madre de Mirabella, Braçayda, adversaria de Torrellas en el debate, y las damas de la corte deciden vengarse. Braçayda engaña a Torrellas, que llega al palacio por la noche. Las damas le desnudan, le atan a un pilar, y le atormentan durante una noche entera. Finalmente, “despues que no dexaron ninguna carne en los huessos: fueron quemados. y de su seniza guardando cadaqual vna buxeta por reliquias...” (Matulka, págs. 369–370). Este episodio, el último de la novela, queda sin explicación convincente en el libro de Matulka

¹² *Oriental Affinities of the Legend of the Hairy Anchorite* (University of Illinois Studies in Language and Literature, X, II, Urbana, Illinois, 1925). *German Legends of the Hairy Anchorite* (*ib.*, XVIII, I-II, Urbana, 1935).

¹³ *The Novels of Juan de Flores...*, 286–294.

Se trata de un asesinato ritual, mientras que casi todos los episodios citados por la erudita norteamericana (págs. 158-166) carecen de este elemento. Sin embargo, dos de estos episodios tienen significación, pues aluden al asesinato de Orfeo por las bacantes. Ahora bien, aunque esta leyenda difiere demasiado en sus detalles de la muerte de Torrellas, otra leyenda de las bacantes tiene coincidencias marcadas con lo que pasa en el *Grisel y Mirabella*. Me refiero a la muerte de Penteo en *Las bacantes* de Eurípides. Penteo, rey de Tebas, es enemigo implacable del culto de Dionisio, mientras que la reina madre y otras damas nobles se dedican a dicho culto. Dionisio las incita a matar a Penteo, y le despedazan; la reina madre lleva la cabeza de su hijo como trofeo. No me parece probable que haya influjo directo de Eurípides sobre Juan de Flores, pero la muerte de Penteo se narra también en las *Metamorfosis* de Ovidio. La versión castellana del siglo XVI no da detalles de este episodio, pero la versión catalana, impresa en 1494, los da con bastante extensión.¹⁴ Así se puede fácilmente explicar la fuente literaria de este episodio, pero ¿por qué lo emplea Flores? Me parece que otra vez más se trata de las tradiciones de los salvajes; en especial, de la caza salvaje (Wild Hunt) tan temida en varios países de Europa. Es esta caza, según Bernheimer, una asamblea de fantasmas femeninos, bajo el mando de una diosa, que aterrorizan a la sociedad y que celebran orgías rituales (págs. 78-79). Sus orígenes son oscuros, pero de lo que dice Bernheimer se puede suponer que combina los ritos de las bacantes con el folklore de la mujer salvaje bajo su aspecto diabólico, y esta combinación se muestra también en el asesinato de Torrellas. Claro está que conviene más a mujeres salvajes que a damas cortesananas la aproximación al canibalismo: “y otras con vnyas y dientes rauiosamente le despedaçaron”. Este episodio debe contrastarse con la vida de Ardanlier y Liessa: éstos adoptan unos rasgos externos de la vida salvaje, pero permanecen esencialmente cortesanos; las damas de la corte de Escocia, sin cambiar su apariencia externa, se revelan con el alma de la mujer salvaje más desenfrenada y diabólica. No se puede imaginar asociación más chocante del estado salvaje con la corte y el culto de la dama que es el amor cortés.

Recordemos que de las cinco novelas sentimentales del siglo XV que acabamos de estudiar —y son las más importantes del género— cuatro al menos tienen hombres o mujeres salvajes de una forma u otra, y estos sal-

¹⁴ Véase Rudolph Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain* (University of California Publications in Modern Philology, IV, 1, Berkeley, 1913).

vajes se asocian íntimamente con el amor cortés. ¿Cómo explicar esta paradoja? ¿Es una mera coincidencia? No lo creo: las coincidencias no suelen producir un resultado de ochenta por ciento. ¿Imitación consciente? Igualmente inverosímil, a causa de las diferencias marcadas, y el hecho de que los salvajes se anuncian de manera obvia sólo en la *Cárcel* y quizás el *Gri-malte*. ¿Condenación oblicua de un código exagerado de amor? Otra vez más, se esperaría en tal caso salvajes más obvios, y además la aprobación del amor cortés por, al menos, Diego de San Pedro resulta inequívoca a quien lea sus novelas.

La solución más probable, aunque no quisiera insistir en ella, me parece ser ésta. La novela sentimental es una forma extrema de la literatura amorosa. Los amantes experimentan la frustración total o, si alcanzan la posesión física, un castigo terrible llega pronto. El matrimonio, o cualquier otra terminación feliz, siempre se excluyen. En la poesía lírica, es posible expresar el amor cortés sin explorar todas las consecuencias, pero en la novela, no se puede evitar las consecuencias reales, no sólo metafóricas: la tensión y la violencia que produce tal código artificial en cualquiera que lo elija seriamente como guía. Quisiera sugerir que el papel importante de los salvajes en el centro del amor ideal refleja esta tensión y esta violencia, sea consciente o sea inconsciente su empleo por los autores de estas novelas.

Tal interpretación se refuerza al mirar las novelas caballerescas y pastoriles. En las novelas caballerescas el amor puede hallar satisfacción en el matrimonio secreto. En las novelas pastoriles, hay un doble alivio: el neoplatonismo, que está presente en todas estas novelas con mayor o menor intensidad, acentúa el amor espiritual, evitando así el dilema del amor cortés, del deseo excitado y frustrado a la vez; además, el matrimonio se reconoce como finalidad apropiada del amor. En ambos géneros, por lo tanto, un amor feliz es posible. Y en ambos géneros los salvajes quedan alejados del centro de este amor. Amadís lleva vida salvaje sólo como etapa transitoria. En la *Diana*, de Jorge de Montemayor, dos pastores tienen nombres de salvajes (la pareja Sylvano-Selvagia), y el aspecto inocuo de la vida salvaje se ha transformado en el ideal pastoril, pero los verdaderos salvajes son enemigos de los pastores, y son matados por Felismena.¹⁵ La *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro, parece en este aspecto ser un prototipo de la novela pastoril, aunque por la mayor parte es novela sentimental: los salvajes son

¹⁵ Ed. F. López Estrada (Clásicos Castellanos 127, Madrid, 1946), 87-88. Véase Juan Bautista Avallé-Arce, *La novela pastoril española* (Madrid, 1919), 71-75.

enemigos de los personajes cortesanos, y encuentran la muerte.¹⁶ Lo mismo pasa con Camilote, el caballero salvaje de *Don Duardos*,¹⁷ y en otra obra de Gil Vicente, la *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, el salvaje Monderigón, que ama a la heroína Liberata, es matado por el hermano de ésta (aunque el salvaje es pintado con más simpatía, casi como si fuera un moro sentimental).¹⁸ Finalmente, en la *Diana enamorada*, de Gaspar Gil Polo, los salvajes han perdido su fuerza hasta tal punto que son esclavos de las ninfas; no son una amenaza, sino más bien un adorno.¹⁹

Hay varios temas que el tiempo no me permite desarrollar: la conexión del hombre salvaje con la alegoría del infierno erótico; el papel del salvaje en procesiones y en momos; su ausencia casi completa de las novelas sentimentales del siglo XVI; su presencia en *La vida es sueño*; los precedentes en la literatura española para algunos aspectos de esta tradición; la mezcla del tema del salvaje con la religión, con los diablos, y con el menosprecio de corte y alabanza de aldea. Lo que espero haber hecho es tan sólo señalar la importancia del hombre salvaje en la novela sentimental, y ofrecer una posible interpretación.²⁰

A. D. DEYERMOND

Westfield College
University of London

¹⁶ *Obras completas*, tomo I, ed. A. Ribeiro y M. Marques Braga (Clásicos Sá da Costa, Lisboa, 1949), 293-294.

¹⁷ *Obras completas*, tomo III, ed. M. Marques Braga (Clásicos Sá da Costa, Lisboa, 2a ed., 1953), 227 y 298; *Tragicomedia de Don Duardos*, ed. Dámaso Alonso (Madrid, 1942), 41 y 101; *Obras dramáticas castellanas*, ed. Thomas R. Hart (Clásicos Castellanos 156, Madrid, 1962), 164 y 219-220. Véase Elías L. Rivers, "The Unity of *Don Duardos*", *Modern Language Notes* LXXVI (1961), 759-766.

¹⁸ *Obras completas* III, 131 y 158.

¹⁹ Ed. R. Ferreres (Clásicos Castellanos 135, Madrid, 1953), 249.

²⁰ Además de las obras ya citadas, se puede consultar para un estudio de conjunto de las novelas sentimentales, Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946), tomo I, cap. 6. El artículo de John D. Williams, "The Savage in Sixteenth Century Spanish Prose Fiction", *Kentucky Foreign Language Quarterly* III (1956), 40-46, es débil, pero tiene algunos datos interesantes.