

LA TÉCNICA EPISTOLAR EN LA NOVELA SENTIMENTAL DE LA EDAD MEDIA

ANA L. BAQUERO ESCUDERO

Universidad de Murcia

Como *novela sentimental* bautizó Menéndez Pelayo un género narrativo medieval en el que frente a los libros de caballería, el interés se concentraba en el análisis de la pasión amorosa. Se trataba pues, según él de “una tentativa de novela íntima y no meramente exterior como casi todas las que hasta entonces se habían compuesto”¹. Tal término será en gran medida aceptado por los historiadores y críticos posteriores, si bien algún autor como Juan Ignacio Ferreras señaló ya los problemas a que tal nomenclatura podía dar lugar, habida cuenta de que en el ámbito europeo este término se aplica a un género narrativo moderno, cultivado especialmente en el XVIII y principios del XIX². En la actualidad una de las voces más autorizadas sin duda, en el terreno que nos ocupa como la de Alan Deyermond, ha optado por el término más amplio de ficción sentimental. Dado el carácter claramente narrativo de las obras en que vamos a centrar nuestro estudio, mantendremos no obstante, el viejo término de Menéndez Pelayo que quizá continúe siendo, pese a todo, el más común en el ámbito de la historiografía de la literatura española.

Género de difícil delimitación, Deyermond ha optado por considerar la especie de la ficción sentimental como aquella constituida por obras cortas, de tema amoroso y desenlace triste³, en cuya configuración obran sin duda estímulos literarios muy diversos⁴.

1 M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela*, II, Santander, Aldus, 1943, pp.3-4.

2 J.I. FERRERAS, *La novela en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987

3 DELGO DE SAN PEDRO, *Cárcel de amor*, ed. C. Parrilla, estudio preliminar de A. Deyermond, Barcelona, Crítica, 1996.

4 Vid. la mencionada edición, así como su estudio “En la frontera de la ficción sentimental” en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J.M. Lucía Megías, Universidad de Alcalá, 1997, pp. 13-37, o el estudio de F. Vigier “Fiction épistolaire et novela sentimentale en Espagne aux xve et xvie siècles” *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XX, 1984, pp.229-259.

En nuestro actual acercamiento a este género, vamos a centrarnos exclusivamente en la presencia de la técnica epistolar en un corpus reducido de obras, artificio este, el de la epistolaridad, que sin duda ha sido siempre destacado por todos aquellos autores interesados en dicha especie. Aun partiendo de la afirmación obvia de que no estamos ante relatos epistolares⁵, sin embargo, no cabe duda de que la carta es un constituyente importante en la estructura narrativa de estas obras y de que será precisamente una continuadora posterior del género, el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, la primera novela epistolar europea⁶.

Muy adecuada a ese carácter íntimo de este género novelesco, mencionado por Menéndez Pelayo, la presencia de la carta en estas obras castellanas del XV muestra ya ese rasgo en gran medida inherente al manejo de la epístola en la ficción literaria, consistente en el uso de dicha comunicación escrita para la expresión de los sentimientos amorosos. Hasta tal punto ello es así que una autora como Álvarez Jurado, vincula de forma generalizada la literatura epistolar a la literatura amorosa⁷. Si tal afirmación resulta arriesgada considerando el desarrollo posterior del artificio epistolar en la ficción, no lo es desde luego en estos momentos concretos de nuestra historia literaria.

Aunque las limitaciones de espacio no nos permiten siquiera esbozar un panorama general sobre los orígenes de la epístola y su desarrollo posterior, sin embargo, resulta forzosa la mención dentro del presente contexto histórico, tanto a la influencia de la retórica, y en concreto el *Ars dictaminis*, como a un preciso modelo literario: las *Heroidas* de Ovidio. Sobre la sujeción a unos paradigmas impuestos por la retórica, en la escritura de cartas y que desde luego se trasluce con claridad en las epístolas que hallamos en estas novelas, existen ya importantes aproximaciones al respecto. Piénsese en las de Whinnom, Vigier o Miguel-Prendes⁸. Asimismo la referencia a la obra ovidiana es obligada y la encontramos en cualquier estudio sobre esta narrativa medieval. El caso de las *Heroidas* es el de una de las obras del mundo antiguo que más huella posterior ha dejado⁹. En ella nos encontramos con la carta concebida como obra literaria autónoma, en tanto es la reunión de esas epístolas escritas supuestamente por heroínas de la antigüedad clásica, lo que conforma su estructura. Una situación diferente de la que hallaremos en esa especie posterior de la novela griega de amor y aventuras, dado que aquí la carta aparece inserta dentro de un relato más amplio que la incluye¹⁰. Algo similar

5 Vid. lo señalado a propósito de la *Cárcel de amor* por K. WHINNOM, *Obras completas II. Cárcel de amor*, Madrid, Castalia, 1972 y S. Miguel-Prendes, "Las cartas de *Cárcel de amor*", *Hispanófila*, 102, 1991, pp.1-22.

6 Sobre la importancia de esta obra en el marco de la novela epistolar véase, v.gr. THOMAS O. BLEBLI, *Epistolary Fiction in Europe 1500-1850*, Cambridge, University Press, 1999, o anterior en el tiempo el ya clásico estudio de Charles E. Kany, *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, University of California Press, 1937.

7 M. ÁLVAREZ JURADO, *La expresión de la pasión femenina a través de la epístola amorosa: el modelo portugués*, Córdoba, Universidad de Córdoba, Caja Sur, 1998.

8 Estudios ya citados. Sobre la relación epistolaridad y retórica, véase J.J. MURPHY, *La retórica de la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 o J. Trueba Lawand, *El arte epistolar en el renacimiento español*, London, Tamesis, 1996, pp.35-41.

9 Vid. al respecto la edición de FRANCISCA MOYA, de dicha obra. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, o el ya mencionado estudio de Álvarez Jurado.

10 Sobre las cartas intercaladas en el corpus de novelas griegas conservadas, véase la edición de R.J. GALLI CLAUDIO de las *Cartas eróticas* de Aristóneto. Madrid, Ediciones Clásicas, 1998, pp.25-26.

a lo que vamos a encontrar en estas obras medievales, si bien la relevancia de la carta en estas últimas es muy superior a la de los relatos griegos.

En la obra de Ovidio aparecen, pues, una serie de rasgos característicos de la epístola literaria que hallaremos en toda una tradición posterior. Conforme a ese necesario doble pacto mencionado por Claudio Guillén¹¹ propio de la epistolaridad, las *Heroidas* ofrecen la sucesiva presencia de *yo* textuales distintos que se dirigen a una serie de *tu* textuales asimismo diferentes, estos últimos ausentes en la mayoría de casos. Se trata, pues, de un conjunto de cartas amorosas en el que la epístola es manejada como vehículo para la expresión de la subjetividad de quien escribe. Tal rasgo, el que vincula carta a expresión directa del *yo* interior, se mantiene en cada una de ellas. No en balde estamos ante uno de los tópicos más repetidos en una larga tradición epistolar: la consideración de la carta como reflejo del alma de quien escribe.

Por otro lado y en lo que concierne al orden temporal, la epístola frente a la memoria, no sólo se diferencia por la presencia forzada del destinatario, sino también por el manejo de la temporalidad. Como los teóricos han señalado, frente a la distancia temporal entre el presente de quien escribe su biografía y la situación pasada rememorada, la forma epistolar suele caracterizarse por la escasa distancia entre el tiempo de los hechos y el tiempo de la escritura, lo cual provoca esa ilusión de una mayor viveza en la expresión de los afectos. El personaje que está viviendo aún la situación acerca de la que escribe, siente de manera mucho más directa los efectos de la misma. Pensemos en el final de la carta de Dido a Eneas, o de Deyanira a Hércules, ambas heroínas tan próximas ya a la muerte y escribiendo, por ello, bajo una gran conmoción. Tal ilusión de instantaneidad sería posteriormente valorada como una de las grandes ventajas del método epistolar por un cultivador tan destacado de este tipo de novela, como Richardson, quien se referirá a ese efecto posible por la escritura de cartas, del “writing to the minute”.

Finalmente y como otro de los rasgos consustanciales al procedimiento epistolar en la obra literaria, podemos hablar aunque de manera muy atenuada en la obra ovidiana, de la importancia del perspectivismo. Si las *Heroidas* presentan los puntos de vista, de toda esa serie de heroínas que se quejan normalmente por el abandono o por el engaño del amado, el punto de vista de este segundo no se nos ofrece. Estamos ante ese primer estadio en el desarrollo de la ficción epistolar, en el que hallamos la fórmula más primitiva de un *yo* que se dirige a un *tu*, cuya respuesta no aparece¹². De entre las virtualidades teóricas múltiples señaladas por Rousset en su aproximación a la novela epistolar, el caso de las *Heroidas* de ser contemplada bajo este prisma, sería el de la monodía, en este caso más simple: sin contestación¹³. Como indica Álvarez Jurado quien cataloga como monólogos dramáticos estas epístolas, frente al *tipo portugués* posterior, la obra ovidiana presenta una fórmula menos avanzada, ya que se trata de cartas únicas, no completadas por la respuesta del destinatario ni en el nivel del discurso ni en

11 “La escritura feliz: literatura y epistolaridad” en *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp.177-233.

12 Estaríamos ante el primer caso destacado por O.TACCA, en su estudio sobre la novela epistolar: el de una sola voz. *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1978, p.40. También A. Durán distingue tres modalidades diferentes. *Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballescica*, Madrid, Gredos, 1973, p.51 y ss.

13 J. ROUSSET, *Narcisse romancier*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

el de la historia. Señala, no obstante, esta misma autora cómo tras la publicación de las cartas un poeta contemporáneo, Sabino, escribió las respuestas de los amados lo que según parece, pudo mover al propio Ovidio a componer sus cartas dobles¹⁴. En ellas y frente a todas las demás, sí podemos encontrar —iniciado ya el proceso de cartas—, esa variedad perspectivista que también aquí se reduce a esos dos interlocutores mínimos para que el mismo tenga lugar. El caso de la lectura de las cartas entre Aconcio y Cídipe, es un ejemplo muy claro de esa riqueza perspectivista consustancial al intercambio epistolar.

Pero incluso consideradas conjuntamente las otras cartas concentradas en una sola voz, esa variedad de puntos de vista puede ser detectada. Pensemos en los casos existentes de cartas de emisores distintos pero dirigidas a un mismo destinatario, como las de Hipsípila o Medea a Jasón, en las que se proyectan los personales puntos de vista de dos mujeres sobre un mismo hombre; y sobre todo en la destacada figura de Paris que aparece como destinatario de dos cartas —de Enone y de Helena—, por tanto es contemplado desde dos puntos de vista, y cuya propia voz tenemos la posibilidad de conocer directamente.

Resulta enormemente significativo que el escritor considerado el iniciador de la novela sentimental en España, Rodríguez del Padrón, sea al mismo tiempo traductor y por ello buen conocedor de la obra ovidiana. El *Bursario* es el término que dará a su adaptación de las *Heroidas*, en el cual el autor se permite introducir una serie de epístolas propias, no aisladas como la mayoría de las de Ovidio, sino relacionadas a través del proceso de cartas¹⁵. Si en el *Siervo libre de amor*¹⁶ no encontramos cartas alojadas dentro del texto —tan sólo destacan dos en la historia caballeresca intercalada—, los críticos han señalado la estructura epistolar de la misma obra. Ya Vigier destacó el marco epistolar de algunas de estas obras castellanas del XV —muy claro en el *Siervo*—, y llegó incluso a establecer como Prieto, un singular paralelismo entre ésta y el *Lazarillo*¹⁷.

En esta primera novela sentimental detectamos, pues, esa justificación de la escritura ficcional mencionada por Bobes Naves¹⁸ y que es común a otras muchas obras de esta forma literaria. Un yo primero identificado con el del autor, se dirige a través de esa inicial *salutatio*¹⁹ a un *tu* concreto: Gonçalo de Medina, ya que éste y como consecuencia de un intercambio epistolar anterior, le ha solicitado le relate lo que ocurrió, la “relación del caso”

14 Op.cit., p.63.

15 Vid. la actual edición de P. SAQUERO SUÁREZ –SOMONTI y T. GONZÁLEZ ROLÁN, Madrid, Universidad Complutense, 1984.

16 Sobre la cronología de esta obra existen notables discrepancias entre los especialistas. Cfr. DIERMOND, DURÁN o CÉSAR HERNÁNDEZ. De este último vid. Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

17 Vid. A. PRIETO, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, p.251 y su edición del *Siervo libre de amor*, Madrid, Castalia, 1976.

18 C. BOBES NAVES, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p.85 y ss.

19 Sobre la *salutatio* en general – sin duda el rasgo más característico e importante del género epistolar –, en las cartas castellanas del S.XV, véase C. COPENHAGEN, “Salutations in the Fifteenth-Century Spanish Vernacular Letters”, *La Corónica*, XII, 1984-85, pp.254-264.

*Johan Rodríguez de Padrón, el menor de los dos amigos iguales en bien amar, al su mayor Gonçalo de Medina, juez de Mondoñedo, requiere de paz y salut. La fe prometida al intimo y claro amor y la instançia de tus epistolas, oy me haze escrevir*²⁰.

Se trata por tanto de un escrito, dirigido a un destinatario concreto, quien como señala Prieto, mediatiza indudablemente el tono y desarrollo de la obra. Recordemos cómo en esa larga tradición epistolográfica, los autores solían insistir en la necesidad de tener en cuenta la calidad y naturaleza del destinatario a la hora de redactar la carta. En el caso presente y según el mencionado Prieto, es precisamente la figura concreta del receptor la que justifica desde un principio el carácter hermético y culto de la obra. Para él, este destinatario equivaldría como función receptora, al auditorio cortés, buen conocedor de las leyes y normas en las que se movía el poeta²¹. Si Demetrio en su tratado *De elocutione* había indicado, frente a la tradición que se impondrá posteriormente, que lo característico del intercambio epistolar no era únicamente ser diálogo, sino sobre todo ser diálogo escrito —“la carta debe ser algo más elaborado que el diálogo, pues mientras que este imita a alguien que improvisa, aquella es escrita y enviada de alguna forma como regalo literario”²²—, no cabe duda de que tal situación se percibe con claridad en el artificioso texto de Rodríguez del Padrón.

La situación inicial del *Siervo* presenta por tanto, a un yo que dirige a un tu un escrito, por petición de este segundo. Disposición idéntica a la de una obra fundamental sin duda, en el desarrollo posterior de esta especie literaria: la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini. Sin embargo, existe desde el inicio una diferencia muy clara entre ambas: mientras Eneas Silvio Piccolomini en esa carta que dirige a Mariano Sozino “que le demando la composición desta hystoria de dos amantes”²³, no hablará de sus amores, el autor del *Siervo* va a mostrar un análisis psicológico-alegórico de un proceso amoroso vivido por él mismo. El carácter autobiográfico aparente de la obra, incitador asimismo del interés de los especialistas²⁴, que separa este texto de la obra de Piccolomini, es un rasgo que volveremos a encontrar en obras posteriores del género y que plantea sin duda, una compleja situación si lo analizamos teniendo en cuenta la división de Claudio Guillén entre carta ficcionalizada y carta imaginada²⁵. Baste indicar aquí que lo que en definitiva hallamos en el *Siervo*, es un texto aparentemente y en primera instancia autobiográfico que dirige el autor en confidencia íntima, a un receptor concreto²⁶. Un texto que a través de un complejo proceso alegórico, muestra no obstante, ese rasgo mencionado propio de la escritura epistolar, de la comunicación íntima de un yo que en

20 Ed. cit. C. HERNÁNDEZ, pp. 154-55.

21 *Morfología de la novela*, op.cit.

22 Vid. edición de J. GARCÍA LOPEZ, Madrid, Gredos, 1979, p.96.

23 *Historia de dos amantes*, Barcelona, Tipografía “L’Avenç”, 1907, p.1. Sobre el carácter de dedicatoria o la función proemial que además cumple la epístola, vid. D. YNDURÁIN, “Las cartas en prosa” en *Literatura en la época del emperador*, V. García de la Concha (ed.), Universidad de Salamanca, 1988, p.70 y A. Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1986, pp.73-74.

24 Vid. vgr. la edición de CESAR HERNÁNDEZ.

25 Op.cit., p.184.

26 Sobre la posible presencia de dicho destinatario al final, de manera que efectivamente, el artificio epistolar funcionaría como singular marco de la obra, vid. VIGIER, art. cit.

este caso, recuerda el desarrollo de su relación amorosa. De forma contraria al dominio de la perspectiva femenina en la *Fiammetta* de Boccaccio —otro de los modelos indiscutibles del género—, en el *Siervo* es el punto de vista masculino el único que se nos ofrece, de manera que en ningún momento los lectores entramos en contacto con la dama —a diferencia de obras posteriores, no se produce aquí ningún intercambio epistolar, curiosamente existente en la *Fiammetta* pero significativamente vedado al lector—²⁷. Fijémonos no obstante, en algo que indicaba más arriba: se trata de la relación, en el recuerdo, de su historia amorosa. Tal situación, la del yo que aun dirigiéndose a un tu, pasa revista desde su situación presente a una historia ya concluida y que por ello pertenece al pasado, aproxima la carta a la memoria. Como Prieto indicara refiriéndose a la *Historia de duobus amantibus*, ideas que podemos hacer extensivas al *Siervo* y a la *Fiammetta*, el narrador ya sea en primera o tercera persona, cumple en estos casos una función sintetizadora por cuanto acorta un tiempo histórico que en proceso de cartas, habría sido mucho más amplio. Ello quiere decir, si recordamos lo ya dicho con anterioridad, que en estos casos los narradores relatan historias que pertenecen como un todo concluso al pasado, y si bien sus efectos se hacen aún sentir sobre ellos —caso de la obra de Boccaccio y del *Siervo*—, no se puede hablar de ese rasgo de la ilusión de instantaneidad, consustancial a la novela epistolar. El *Siervo* en tal sentido, presenta una forma narrativa epistolar, pero no es desde luego, una novela epistolar monódica.

Si en la obra de Rodríguez del Padrón no encontrábamos una presencia significativa del proceso de cartas²⁸, distinta será la situación de las dos novelas sentimentales de Diego de San Pedro. Aceptando la perspectiva crítica de Vigier sobre el molde epistolar esencial de ambas obras, reflejado en esas epístolas de las dedicatorias que siguen los modelos de Boccaccio y Piccolomini, el caso de estas novelas sería el del escrito epistolar dentro del cual a su vez, y pertenecientes a un ámbito literario distinto, aparecen incluidas cartas.

El *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* se inicia con la presencia del yo textual del autor quien se dirige a unas damas las cuales, como las destinatarias de *Fiammetta*, son recordadas a lo largo de la obra, y no únicamente al final. Si la protagonista de Boccaccio justificaba un relato de tan triste memoria para ella, aduciendo esa última finalidad provechosa —como asimismo haría Piccolomini—, en el presente caso también el autor y siguiendo el encargo de Arnalte, ofrece el relato de la funesta historia amorosa de aquél como prueba justamente contraria a la sostenida en la obra bocachesca. Aquí, y frente al *Siervo*, no se trata de una historia presentada como autobiográfica con lo que asistimos a un desdoblamiento de voces narrativas, por el cual el narrador inicial pasa a ser oyente pasivo y Arnalte se convierte en el verdadero narrador. Como en la obra de Piccolomini estamos ante una historia que pertenece a un pasado concluso, aunque eso sí, sólo como consecuencia de ella puede entenderse el presente del personaje. Nos encontramos, por tanto, ante una de esas combinaciones mixtas señaladas por Rousset²⁹, en un relato en primera persona: en este caso la carta dentro de la memoria³⁰. Esta situación como indicamos, supone la organización por parte del narrador, de

27 El amante enviará a la dama un poema cuya presencia suplanta, pues, la de la carta.

28 No pueden ser consideradas desde tal perspectiva, las dos únicas incluidas en la historia caballeresca intercalada.

29 Op.cit., p.26.

30 Aquí, relación de hechos pasados, de forma oral, a un oyente.

toda su materia narrativa, frente a ese fragmentarismo propio de la novela epistolar posterior, que pasa a depender a través normalmente, de un editor intermediario, únicamente del lector. En las cartas incluidas dentro del relato se deja ver con claridad, ese rasgo propio de la escritura epistolar, de la proyección en ella de los sentimientos más íntimos de los personajes. Conviene no obstante, que considerando esa instancia superior que organiza todo el relato —aquí la primera persona—, señalemos algunos problemas relativos a la cuestión del reflejo de la intimidad del personaje, en la carta. Ya indicamos que en el *Siervo* como en la *Fiammetta*, sólo conocemos el punto de vista de quien narra la historia. En el caso de *Arnalte y Lucenda*, los lectores únicamente podemos estar totalmente seguros de lo que piensa Arnalte, pero no de los sentimientos de Lucenda. Este personaje sólo es contemplado desde fuera y sus reacciones externas y su propio testimonio epistolar pueden provocar diversas interpretaciones. Baste confrontar el texto de San Pedro con el de Piccolomini, para constatar grandes diferencias. Mientras en la *Historia de duobus amantibus* el narrador omnisciente se introduce en la interioridad de sus personajes, de manera que como Ovidio bien argumentaba en su *Arte de amar*³¹, los lectores conocemos desde un principio que las primeras reacciones contrarias de la dama son totalmente falsas, en el caso de Lucenda no estamos seguros de que esto sea así³². No podemos saber si su hostil actitud hacia Arnalte encubre sentimientos bien diferentes, de manera análoga a la Helena ovidiana, quien en una única y magistral carta, presenta todo un proceso gradativo condensado³³. El relativismo o ambigüedad propios de la novela epistolar posterior, desaparece totalmente en la obra de Piccolomini, pero no en la de San Pedro, al no existir por encima del personaje un narrador poseedor de todas las claves. En este sentido quizá podríamos plantearnos una cuestión que será crucial en el desarrollo posterior de la narrativa epistolar: la sinceridad o insinceridad de quien escribe la carta, aspecto este que obviamente tendrá que ver íntimamente con el destinatario de la misma, y del que un Choderlos de Laclos extraería gran provecho.

La única carta de Lucenda sólo revela la inseguridad y miedo a ser descubierta, y el deseo por la continua apelación, de que Arnalte sea discreto, así como pone de manifiesto el papel tan importante que en la presente historia desempeña el personaje que actúa de mediador: la hermana del protagonista, Belisa. Un papel que aún asumirá una mayor relevancia en la *Cárcel de amor* al estar sustentado por el propio autor. Tras esta carta no habrá otra, ya que San Pedro prefiere un encuentro personal entre ambos, en el que la dama se declara vencida. La persuasión epistolar actúa pues, eficazmente como Ovidio aconsejara, y la persistencia del amante parece que conseguirá finalmente el objetivo propuesto. Un giro inesperado en la

31 “Aunque lo haya leído y no quiera responder por escrito a ello, no la coacciones: tú procura únicamente que lea una y otra vez las lindezas que le escribas. Aquella que ha consentido en leer, consentirá en responder a lo leído: esas cosas evolucionan paulatinamente y por pasos. Quizá en un principio te llegue una carta desabrida y en la que se te pida que dejes de acosarla; pero lo que ella te pide, teme que lo hagas y desea lo que no te pide: que insistas en ello; persiste y verás en breve cumplidos tus deseos” Ovidio, *Arte de amar*, ed. V. Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989, p.373.

32 Si sabemos, por ejemplo, que Lucrecia recompone la carta hecha pedazos por ella misma, nos quedamos sin conocer si Lucenda rompe o no una de las cartas de Arnalte.

33 Ovidio no dispone de más espacio, y en una única epístola del personaje es capaz de mostrar esa progresiva evolución que otras heroínas de novela, plasmarán paulatinamente en muchas más cartas.

narración acaba no obstante, con las esperanzas de Arnalte y éste se recluye en una soledad inhóspita, lejos del mundo.

Mayor importancia presenta el proceso epistolar que se desarrolla entre los protagonistas de la *Cárcel de amor*³⁴, cuyo mediador será como indicamos, el propio *autor*. Incluso aquí el proceso de cartas se amplía pues recordemos, Laureola escribirá una carta a su padre, siguiendo curiosamente, el consejo de quien también incitó a Leriano a escribirle a ella: el activo *autor*. Será la condición de éste de personaje dentro de la ficción, la que motive la perspectiva limitada a través de la cual se enfoca la historia³⁵, de manera que tampoco aquí podemos estar seguros de lo que siente Laureola, si bien las señales externas de su comportamiento advertidas por el autor, pueden servirnos de indicios. Si los lectores podemos dudar de los sentimientos de la protagonista femenina, no dudamos no obstante, en ningún momento de los de Leriano. Precisamente será esa carta en la que anuncie a la dama su inminente muerte —de nuevo la carta portadora de los sentimientos más vivos de los personajes—, aquella que arranque una respuesta epistolar a Laureola.

Frente a la obra anterior, aquí prácticamente el único contacto entre los personajes es el intercambio epistolar, dado que en el momento del rescate de Laureola —el único momento de presencia directa de ambos—, los protagonistas no intercambian palabra alguna. Lo único, pues, que ha podido poseer Leriano de su amada Laureola son esas para él, valiosísimas epístolas, las cuales y a diferencia de otros personajes posteriores como el *cautivo* del *Proceso de cartas de amores* o el Danceny dieciochesco, no quiere que en manera alguna sean leídas por nadie³⁶. Su muerte final, tras haberse bebido éstas, confirma la autenticidad de sus sentimientos, de forma que aun el caso de que San Pedro hubiese escrito un relato epistolar, a ningún lector le haría falta ningún testimonio más para creer en la sinceridad de sus epístolas —en situación muy distinta de la que hallaremos en otras muchas obras de ficción literaria, en las que la amenaza de la muerte no deja de ser una hueca expresión retórica—. Aun leída, claro está, desde condicionamientos históricos y literarios muy diferentes, casi podríamos ver la *Cárcel de amor*, como un muy lejano antecedente de esos relatos epistolares posteriores, en los que los protagonistas acaban muriendo por amor.

Mayor complejidad contemplada desde la perspectiva que guía nuestro estudio, presenta la última obra que veremos: el *Tratado de Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores³⁷. A diferencia de esa súbita identificación final del *Proceso de cartas de amores*, en la presente obra el autor indica desde un principio que mudó su nombre en el de Grimalte, con lo que hallamos una vez más, ese mencionado rasgo autobiográfico³⁸. Si la obra de Flores presenta pues, la

34 Además de los artículos ya citados, puede verse la introducción a la edición de la obra de Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1995.

35 Aspecto este no poco discutible, y sobre el que existe una amplia bibliografía.

36 También presenta una situación totalmente opuesta una obra francesa anterior de Guillaume de Machaut, el *Voir dit*, en la que el poeta a instancias de la dama, reúne en un libro el intercambio epistolar de ambos. Vid. la traducción y estudio de la obra, *Libro de la Historia Verdadera* de G. Machaut. Tesis de licenciatura realizada por M^a Ángeles Solano Rodríguez, Murcia, 1999 (inédita). Beebee se ha referido por otro lado, a los finales tan distintos del *Proceso* y la *Cárcel*, que analiza de acuerdo con sus personales presupuestos. Op.cit., p.50 y ss.

37 Sobre la cronología de dicha obra véase el estudio preliminar de Deyermond, en la edición citada de la *Cárcel de amor*.

38 Sobre esta situación véase la edición de la obra de PAMILLA WALLY, London, Tamesis Books, 1971. Citaremos siempre por ella.

situación que veíamos en el *Siervo* de un relato sobre su propia historia amorosa, al mismo tiempo y de manera similar al papel desempeñado por el autor de la *Cárcel*, el protagonista actuará de mediador en una historia amorosa ajena que sólo puede ser seguida adecuadamente por quien conozca el mencionado modelo bocachesco. El caso de la relación Boccaccio-Flores, es uno de los más curiosos de la historia de la literatura. Recordemos cómo en esa larga epístola ovidiana que es la *Fiammetta*³⁹, la protagonista dirige su escrito a unos destinatarios concretos: esas damas que deben aprender con su ejemplo, y excluye a otros de naturaleza muy distinta: los odiados hombres. Será precisamente una de estas lectoras, la Gradissa de Flores quien conmovida hondamente por la obra elegíaca de Fiammetta, ponga como condición a su enamorado Grimalte, el que remedie la desdicha de ésta, buscando a Pánfilo. Una situación que sin duda nos recuerda a algunas de esas complejas técnicas cervantinas, posteriores en el tiempo. Flores pues, desarrolla y mezcla a la vez dentro de su obra dos historias paralelas, una de ellas dependiente de la otra y ambas, como era norma en este género literario, con finales funestos⁴⁰.

Aunque en *Grimalte* y *Gradissa* no encontramos un proceso epistolar de tan amplio alcance como en las obras de San Pedro, sí podemos advertir respecto a aquéllas y considerando la dualidad de historias amorosas, una ampliación en el número de emisores y destinatarios. Los lectores no sólo conocemos la relación epistolar entre Grimalte y Gradissa, sino también y quizá esto aún es más significativo, la de Fiammetta y Pánfilo. Y señalo que quizá esto sea aún más relevante, a tenor de que como ya indiqué, en la obra italiana el autor ocultaba conscientemente al lector la correspondencia epistolar que sabemos existió, entre los protagonistas. El caso de la *Fiammetta* es sin duda, el de un relato en primera persona dominado en todo momento por el punto de vista de quien narra, quien excluye todo posible testimonio que pudiera producir una variedad perspectivista. Hasta tal punto está acentuado el subjetivismo de la historia que son varios los cabos que quedan sueltos, sin duda el más importante, la verdad sobre la situación de Pánfilo, cuyos verdaderos sentimientos desconoce totalmente el lector. Las cartas del mismo no son, por tanto, reproducidas en ningún momento de la obra aunque la protagonista nos hable de ellas.

Este vacío quiso llenarlo Flores con su Pánfilo a quien no sólo conocemos ya por su escritura epistolar, sino por su presencia directa en la obra. Recordemos cómo Grimalte por mandato de Gradissa debe buscar a Fiammetta y a Pánfilo para reunirlos de nuevo, y cómo debe escribir todo lo que le ocurre a Gradissa, de manera que en cierta medida encontramos de nuevo, esa estructura narrativa epistolar como la configuradora primera de la historia. En su largo viaje el personaje encuentra primeramente a Fiammetta a quien informa de su misión y con quien se dirige a Florencia, patria de Pánfilo. Llegados al lugar “fue nuestro mejor acuerdo que por letra suya manifestase su venida a Pamphilo” (p.18), carta que Grimalte reproduce a su vez de memoria, en el escrito que dirige a Gradissa —la carta, por tanto, dentro de la carta—. Un tópico este, el de la epístola memorizada con total fidelidad que encontraremos

39 Pese a las grandes diferencias entre ambas obras señaladas por los críticos, resulta innegable la influencia del escritor latino en el italiano.

40 Sobre esta tradición narrativa trágica, véase el estudio de F. CARMONA, “Las transformaciones de la novela europea. 2. S. XIII-XV”, *Estudios Románicos*, 10, 1998, pp.33-39. Sobre la epistolaridad de *Grimalte* y *Gradissa*, véase la obra de Kany, pp.44-47.

en numerosas ocasiones en la tradición literaria posterior, y del que Cervantes se burlaría graciosamente en el episodio de la embajada de Sancho, para llevar una carta a Dulcinea.

La primera manera elegida por los personajes para persuadir a Pánfilo, es pues, epistolar. Una forma de persuasión que no obtiene en este caso el fin perseguido, ya que la respuesta de Pánfilo —y la tarjeta de presentación de este personaje, será la escritura epistolar—, es decepcionante. La relación “in praesentia” tampoco conseguirá nada con lo que a diferencia de la Fiammetta bocachesca, la de Flores acabará muriendo por el abandono e ingratitud de su antiguo amante. Esta situación provocará un nuevo intercambio epistolar esta vez no entre pareja de enamorados, sino entre Grimalte y Pánfilo, ya que el cartel de desafío del primero obtiene por respuesta una carta del arrepentido amante, quien decide purgar sus culpas viviendo en inhóspita y salvaje vida. Tras esta decisión se inicia un nuevo y breve intercambio epistolar entre Grimalte y Gradissa, después del cual el primero saldrá en busca de Pánfilo para compartir su triste destino.

El tratado concluye así, con la despedida final de Grimalte a Gradissa, destinatario a quien dirige todo lo que ha recogido por escrito. Un destinatario en esta ocasión no ajeno a la historia, simple confidente pasivo o interesado en los hechos, como los del *Siervo* o la *Historia de duobus amantibus*, sino principal desencadenante de tales acontecimientos. Testigo —siempre a través de la escritura— de la desgraciada historia de Fiammetta, es precisamente su intervención y su control desde lejos, lo que provoca el cierre de una historia que Boccaccio no concibió conclusa.

Como síntesis pues, de nuestro rápido recorrido por el manejo del artificio epistolar en estas obras, podemos indicar que el mismo parece constituirse como el soporte estructural básico de las mismas. Así, tanto en la obra de Piccolomini como en la de Rodríguez del Padrón, hallamos la dualidad básica inicial emisor-destinatario. Ambas presentan a un *yo* que dirige un largo escrito a un *tu* concreto que lo ha solicitado. Un texto que incluye a su vez en la ficción de Piccolomini, un complejo y rico intercambio epistolar.

Frente a ello las obras de Boccaccio y Diego de San Pedro no se ajustan a esa necesaria presencia y conocimiento del *yo* y *tu* concretos, propios de la escritura epistolar. En estos casos se trata de un *yo* —también de diferente naturaleza en ambos autores—, que se dirige a una imprecisa y desconocida recepción. En las obras castellanas, también encontramos la inserción importante de un proceso de cartas entre los protagonistas, decisivo en la historia.

Por último la situación advertida en Boccaccio se modifica visiblemente en la obra de Flores, al concentrarse y elegir a un destinatario concreto de la *Fiammetta*, como el agente decisivo que provoca la continuación de la obra. Una historia esta, la del tratado de Grimalte, que también recoge por escrito un emisor concreto para remitirla a un receptor bien conocido, y dentro de la cual asimismo, se reproducen testimonios epistolares de los personajes.

Habida cuenta, pues, del relieve alcanzado por la técnica epistolar en este género, no puede extrañar demasiado que algunos años después Juan de Segura centre su interés exclusivamente en el intercambio de cartas de la pareja protagonista y escriba lo que en rigor podemos ya considerar, una novela epistolar, la primera novela de esta especie, como advertimos. Un género que no obstante, y quizá paradójicamente —y no es un caso aislado en nuestras letras—, no tendría continuadores inmediatos y tardaría en volver a aparecer en la historia de la literatura española.