

EL PROCESO DEL ENAMORAMIENTO COMO ELEMENTO ESTRUCTURANTE DE LA FICCIÓN SENTIMENTAL

José Luis Canet Vallés
Universitat de València

De entre todos los intentos de definir la ‘novela’ o ‘ficción’ sentimental española se puede extraer un elemento común: son historias amorosas que concentran su atención sobre los estados emocionales y la psicología interna de los personajes.¹ Las demás características reseñadas por la crítica como configuradoras de este nuevo modelo narrativo fallan al intentar aplicarlas a la totalidad de la producción sentimental.

¹ Vid. Marcelino Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, tomo I, Madrid, Librería Bailly/Bailliére, 1905, pág. ccxcix: “Tal es la novela erótico-sentimental, en que se da mucha más importancia al amor que al esfuerzo. (...) Es, pues, una tentativa de *novela íntima y no meramente exterior* como casi todas las que hasta entonces se habían compuesto, y aunque no produjo, ni podía producir, obras maestras, porque no habían llegado todavía los tiempos del análisis psicológico, dejó algunas curiosas muestras de retórica apasionada...” E. Moreno Báez, *Nosotros y nuestros clásicos*, Madrid, 1968, págs. 37-38, ha definido la novela sentimental como fruto tardío de la cultura gótica por estar fundada sobre el concepto aristotélico del amor, pasión o enfermedad del alma que, aunque puede ser resistida por la voluntad, con más frecuencia se apodera de ella, desconcertando a sus víctimas al destruir la armoniosa subordinación de sus potencias o facultades. Diego de San Pedro, *Obras completas I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda; Sermón*, ed. de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1973: “Todas estas obras tienen en común ciertas características: son cortas –muchísimo más cortas que las ficciones caballerescas–, son historias amorosas y, en mayor grado que los demás tipos de ficción, concentran su atención sobre los estados emocionales y los conflictos internos más bien que sobre las acciones externas. Pero aún así, forman un género heterogéneo y en cuanto a las otras características notadas por los críticos –uso de la mitología y alusiones clásicas, alegoría, visiones, cartas, sintaxis latinizante, forma autobiográfica, etcétera– no hay uniformidad ninguna.” (pág. 49). J. L. Varela, “Revisión de la novela sentimental”, *Revista de Filología Española*, XLVIII, 1965: “Las características de superficie, es decir, aquéllas que, sin el menor instrumento crítico, estilístico o histórico surgen espontáneamente a los ojos del más descuidado lector, son, en primer lugar, la pretensión autobiográfica de sus autores; el tono quejumbroso y luctuoso que afecta la narración y los monólogos; *el afán de inquirir, mucho más que describir o definir, la intimidad psicológica de*

Intentaremos en esta ponencia adentrarnos en estas ficciones amorosas, pues creemos que si bien el amor es el punto central del argumento, también lo puede ser de la estructura. Nosotros no nos detendremos en explicar la concepción del amor en cada una de estas ficciones, puesto que ya ha sido extensamente analizada por la crítica encuadrándola en la tradición cortesana, sino en el proceso del enamoramiento, que es lo que realmente preocupa a nuestros autores.

Retóricamente, el amor, de larguísima tradición literaria en cuanto afecto inferior, es asimilado a la comedia y por tanto su expresión se circunscribe al estilo bajo. El gramático Diómedes asigna los *amores* al estilo cómico; Isidoro de Sevilla habla de los *amores meretricium* como objeto propio de la comedia, etc. Gran parte de la literatura amorosa medieval pertenece a esta tradición, que nace con los *Ars amatoria* y el *corpus eroticum* ovidiano, utilizando algunas veces la forma autobiográfica como marco narrativo.² Esta tradición erótica se basa, ante todo, en la conquista de las damas mediante una serie de recursos prácticos, según los consejos de los *ars amatoria*. Se ha dicho repetidas veces que la *Ars ovidiana* celebra no el amor sino la técnica de la seducción, la conquista amorosa.³

El amor, definido como pasión y no como arte, genera otra corriente literaria, la de la *agritudo*, basada en la tradición médica de la ‘enfermedad del amor’, y que podemos rastrear desde las tragedias griegas (como por ejemplo, el *Hipólito* de Eurípides, donde se relata la pasión amorosa como una forma de melancolía causada por la bilis negra al ser invadido el cerebro, pudiendo llegar a la locura), pasando por las *Heroidas* y *Metamorfosis* de Ovidio hasta las tragedias de Séneca.⁴

los protagonistas; el erotismo, que llena y da sentido a la acción y a la existencia toda de los personajes” (pág. 353). Armando Durán, *Estructura y técnicas de la novela sentimental*, Madrid, Gredos, 1973: “...una novela sentimental es la historia de unos amores que tras más o menos dificultades tienen un final catastrófico” (pág. 61). Carmelo Samonà, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola*, Roma, 1960, y “Los códigos de la novela sentimental” en *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, vol. I, Edad Media, ha puesto en duda la existencia de la novela sentimental como género bien delimitado, de netos perfiles y de desarrollo gradual. Según él, los autores englobados en su estudio por Menéndez y Pelayo ofrecen rasgos tan dispares e influjos tan diversos, que es imposible definir la novela sentimental del S. XV con una fórmula concreta, y su estudio sólo es correcto examinando por separado cada libro, como manifestaciones singulares de arte literario (págs. 14-15), aunque también ve: “una historia sentimental de desenlace casi siempre funesto”. Giovanni Caravaggi, “La Narrativa”, en *Historia de la Literatura Española, Vol. I. Desde los orígenes al siglo XVII*, Madrid. Cátedra, 1990, págs. 313-321: “Dejando a un lado la extensión limitada de la narración y la concentración del interés en los *estados de ánimo* y en los *conflictos interiores de los protagonistas más que en sus acciones*, puede, por ejemplo, destacarse en ellas la preponderancia de una línea autobiográfica ...”

² Vid. Francisco Rico, “Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*”, *Anuario de Estudios Medievales*, IV, 1967, págs. 301-325.

³ Diego de San Pedro, *Obras completas I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda; Sermón*, ed. de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1973, pág. 59.

⁴ Antes del redescubrimiento de las tragedias de Séneca, serán las *Heroidas* de Ovidio,

Pero la tradición médica evolucionó a partir del siglo XII y XIII con la incorporación de los textos de Avicena y Constantino el Africano a los ya conocidos de Hipócrates y Galeno. Su estudio por la escuela de Salerno y Montpellier dará más luz al proceso cerebral que se da en la enfermedad del amor. A partir de estos momentos, esa melancolía se denominará *hereos*, como la definía Constantino, caracterizándose por una disfunción cerebral que nace de un deseo desordenado o excesivo. Albucasis en su *Vademecum*, viendo que se puede enfermar tanto por el deseo de una persona del sexo opuesto como por un objeto, divide la enfermedad del amor en dos clases: una, ocasionada por la necesidad del organismo humano de expeler los humores —a la que denomina *amor hereos*— y otra, causada por una afección del alma, que surge cuando se desea ardientemente un objeto. Ya se han dado las bases teóricas para poder narrar la enfermedad del amor y sus síntomas con un deseo no sexuado (lo que algunos críticos han definido como un cierto neoplatonismo amoroso de ciertos comportamientos cortes). Los síntomas de ambas enfermedades mentales son idénticos: turbación de los sentidos, no dormir, no comer, etc., ampliamente conocidos por todos, y asimilados a la melancolía. Pero se ha dado un paso en la sintomatología: ataca por igual al cuerpo (alma sensitiva y vegetativa), como al espíritu (alma racional). Será, pues, en las escuelas de Salerno y Montpellier donde se construya definitivamente la teoría de la “enfermedad del amor”,⁵ sobre todo con los médicos Guglielmo de Saliceto y Arnau de Vilanova. El gran médico catalán sigue bastante fielmente a su profesor Bernardo Gordonio, quien describe el proceso, las causas y accidentes del enamoramiento, utilizando para ello la división aristotélica del alma y sus facultades.⁶ El proceso anímico del enamoramiento se encuentra perfectamente definido: la causa inicial es externa (un objeto/persona percibido a través del sentido de la vista), la cual genera posteriormente toda una serie de mecanismos en las potencias anímicas sensitivas: la estimativa, fantasía y memoria, trastocando la razón y juicio común. Como dice Arnau de Vilanova, la concupiscencia vehemente es causada por el juicio erróneo de la facultad estimativa, pues juzga ser mejor que todas las otras cosas el objeto deseado.⁷ Tenemos juntas las teorías médicas con las aristotélicas sobre las facultades y potencias anímicas, directamente enlazadas con la definición del Sumo Bien y las virtudes. Finalmente, Arnau de Vilanova explica la razón de su nombre: “El amor heroico se dice señorial, no porque

mediante esa serie de epístolas de damas abandonadas, el modelo donde se nos muestre la enajenación de las muchachas. También será Ovidio el encargado de mostrarnos en sus *Metamorfosis* la sintomatología patológica de la enfermedad que lleva irremediablemente a la muerte, sobre todo con la relación amorosa entre Eco y Narciso. Con Ovidio encontramos perfectamente unida la ciencia médica con la literatura y las dos vertientes que tomará la temática amorosa.

⁵ Vid. Massimo Ciavolella, *La “Malattia D’Amore” dall’Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.

⁶ Una traducción de su pequeño tratado la ha publicado Pedro M. Cátedra, Apéndice 5 en *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad, 1989, págs. 213-216.

⁷ Arnaldi de Villanova, “Tractatus de Amore Heroico”, en *Opera Medica Omnia, III*, ed. de Michael R. McVaugh, Barcelona, Seminarium Historiæ Medicæ Cantabrigiense, 1985, pág. 48: “Iam nunc superius dictum est quod vehemens concupiscencia ab erroneo iudicio causatur estimative virtutis”. El tratado ocupa las págs. 43-54.

sólo a los señores ocurra, sino porque es dominante, sometiendo al alma e imponiendo su imperio (dominio) en el corazón humano; o porque las acciones de quienes así aman (la cosa deseada) son semejantes al comportamiento de los servidores hacia sus señores. Ya que, así como éstos temen ofender la majestad del señor y se esfuerzan por servirle con fiel subordinación para obtener gracia y favores, los amantes heroicos se vinculan a la cosa amada en semejante proporción”.⁸

Sólo faltaba trasladar estos planteamientos científicos a los textos de ficción, puesto que las pasiones aristotélicas se habían trasladado ya en los tratados de educación de príncipes (caso de Egidio Romano y posteriormente en España con la *Visión delectable* de Alfonso de la Torre). Lo que había realizado Ovidio en la literatura latina, Boccaccio lo hará en la literatura medieval con la *Fiammetta*, *Filocolo* y *Corbaccio*. En sus obras nos mostrará la enfermedad amorosa a través de una serie de personajes, analizando los trastornos anímicos y su lucha interior, así como la conducta externa que les conduce irremediamente al desastre social y particular. Pero este análisis de las causas y accidentes del amor no se podía incluir en la tradición del estilo cómico (donde se incluyen la mayoría de las novelas del *Decamerón*), puesto que en las *novelle* no se analizan los estados anímicos, sino los síntomas externos y la conquista amorosa, como corresponde al estilo bajo; Boccaccio se verá obligado a ensalzar el estilo al nivel heroico mencionado por Arnau de Vilanova, es decir mostrar dicha pasión en la clase social elevada. Como fuente de la *Fiammetta* se sirvió de las *Heroidas* de Ovidio, epístolas elegíacas que el maestro latino había imaginado escritas por mujeres abandonadas por famosos héroes en busca de gloria, de ahí que Boccaccio introduzca el nombre de “elegía”, sinónimo de estilo triste, que cuadraba mejor con la desesperación de la protagonista, retomando la misma forma epistolar ovidiana.⁹ Pero esta obra no es mera y simplemente el canto triste de una muchacha abandonada por Pánfilo; Boccaccio amplifica enormemente el marco epistolar mediante disputas de contenido escolástico, sueños y visiones alegóricas, monólogos, quejas y arengas del personaje para mostrar su estado anímico, etc., todo ello dentro de un ambiente estilnovista. Si bien Boccaccio no da el paso definitivo hacia la tragedia, sin embargo en su intento de elevar el estilo del libro, introduce en la *Fiammetta* la lucha desencadenada en el alma de la protagonista, extraída de la *Fedra* de Séneca.¹⁰ Las bases teóricas están dadas para que el amor

⁸ “Dicitur autem amor heroicus quasi dominalis, non quia solum accidit dominis, sed aut quia dominatur subiciendo animam et cordi hominis imperando, aut quia talium amantium actus erga rem desideratam similes sunt actibus subditorum erga proprios dominos. Quemadmodum etenim hii timent domini maiestatem offendere et eisdem fideli subiectione servire conantur ut gratiam obtineant et favorem, sic ex parte alia proportionaliter erga rem dilectam heroici afficiuntur amatores; sed hoc hactenus”, Arnaldi de Villanova, “Tractatus de Amore Heroico”, ed. cit. págs. 50-51.

⁹ Vid. Cesare Segre, “Strutture e registri nella *Fiammetta*”, *Strumenti critici*, IV, 1972, págs. 10-162, y la Introducción a Giovanni Boccaccio, *La elegía de doña Fiameta*, *Corbacho*, ed. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Planeta, 1989.

¹⁰ Vid. Manlio Pastore-Stocchi, “Un chapitre d’histoire littéraire aux XIV^{ème} et XV^{ème} siècles: *Seneca poeta tragicus*”, Jean Jacquot, ed., *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la*

apasionado sea el motor de la fábula trágica: la historia de Fiammetta representa la catástrofe de una heroína, que desde la mayor felicidad (nobleza, belleza, matrimonio feliz, gran fortuna, etc.) es precipitada a la desgracia (familiar y personal) por la enfermedad del amor, sin que nada pueda impedirselo (ni las premoniciones, ni sus familiares ni amigos).

El gran hallazgo de Boccaccio fue configurar el personaje de Fiammetta como un héroe trágico, que actúa en base a una locura: el *furor*. Furor que en el mundo romano tiene una connotación jurídica: designa el estado de cualquier hombre que no se comporta de una forma humana, y por tanto es irresponsable de sus actos. El nacimiento del comportamiento furioso o loco es debido a un gran dolor, que es vivido por el héroe como una pérdida de sí mismo y de su identidad. En la tragedia latina, el paso del *dolor* al *furor* se da mediante la palabra, el monólogo dramático. Será el propio personaje quien construye a través de sus soliloquios el comportamiento patológico, mostrado a través de una lucha consigo mismo; será su propia determinación quien le lleve a razonar erróneamente.¹¹ El amor, concebido bajo esta perspectiva, adquiere categoría de *fatum*, de algo que excede las fuerzas humanas y nos somete a sus designios. Ya tenemos el dios Amor todopoderoso con la misma categoría que la Fortuna, capaz de modificar comportamientos y llevar al hombre a cambios radicales y estados de desesperación.

El paso siguiente lo dará Boccaccio en su *Corbacho*. En este texto se analizan los efectos de la pasión amorosa en un personaje masculino, ejemplificando que la única ayuda capaz de superar la locura amorosa es la divina. El personaje enamorado cuenta su experiencia personal desde su curación, gracias a un sueño aleccionador enviado por “celestial luz”. El sueño, que se desarrolla según la tradición del viaje por el otro mundo donde la verdad es revelada, está muy influenciado por la *Comedia* de Dante, pero no es en él donde se concentra el interés del autor sino en las revelaciones sobre la Viuda, hechas al Narrador enamorado por el Espíritu que había sido su marido, lo que introduce el famoso debate antifemista; debate relatado verosímelmente por el propio marido de la Viuda (muerto por su causa), que tiene autoridad suficiente para poder denigrarla. Se establece así una amplificación del clásico *remedia amoris* ovidiano: la de denigrar el objeto amado, llegando a ser el cuerpo central del relato. Si bien el *Corbacho* es más conocido por este único aspecto, pienso que se le debe colocar a la misma altura que la *Fiammetta* como fuente de la ficción sentimental, al menos de la española, por las siguientes razones: en primer lugar utiliza la forma autobiográfica para narrar el dolor sufrido una vez éste ha sido superado, con lo que coincidiría con los planteamientos del *Siervo libre de amor*, donde se nos narra una pasión amorosa autobiográfica desde el tiempo en que “no amó ni fue amado”, y cuyo protagonista también supera la servidumbre amorosa gracias a un nuevo elemento: la Síndéresis, una especie de conciencia cristiana más en consonancia con la teoría tomista o franciscana imperante; en segundo lugar por la inclusión del sueño o viaje alegórico dentro de la narración, a

Renaissance, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, 2ª ed., 1973, págs. 11-36; M. Serafini, “Le tragedie di Seneca nella *Fiammetta* di Giovanni Boccaccio”, *Giornale Storici di Letteratura Italiana*, CXXVI, 1949, págs. 95 y ss.

¹¹ Para estos aspectos véase el interesante estudio de Florence Dupont, *Le Théâtre latin*, París, Armand Colin, 1988.

imitación virgiliana o dantesca, que también será utilizada por los autores españoles. Sin embargo, la fórmula del *Corbacho* será abandonada por aquellos escritores que intentaron elevar el estilo de estas amorosas pasiones, puesto que Boccaccio utiliza aquí la sátira como denuncia de vicios, más en consonancia con los *remedia amoris*.

Podemos concluir este apartado, indicando que Boccaccio da las pautas para mostrar la pasión amorosa en todo su proceso físico y anímico, como dirá el personaje de Fiammetta a Idalago en el *Filocolo*: “...te ruego por aquella virtud que hubo en mis ojos el primer día que me viste y por amorosa fuerza a mí te obligaste, que te ocupes en componer un pequeño librito en habla vulgar en el cual *el nacimiento, el enamoramiento y los accidentes de estos dos hasta su fin* enteramente estén contenidos”. El proceso del enamoramiento está definido como un proceso anímico, y palabras como voluntad, libre albedrío, razón, juicio común, fantasía, memoria, imaginación, etc., serán a partir de ahora imprescindibles para describir esta pasión que enajena al individuo por su propio consentimiento y libre decisión de su voluntad.

El siguiente texto considerado por la crítica como fuente de la ficción sentimental es la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini. No hace falta resaltar la enorme difusión que esta obra tuvo durante el siglo XV en toda Europa. En el prólogo se nos indica inmediatamente la intencionalidad del autor en componer un texto en “reprehensión de locos amores”, y por tanto con carácter ejemplar. Sin embargo presenta una serie de innovaciones que harán fortuna en la tradición posterior: me refiero, sobre todo, al proceso epistolar. Cartas que tienen como principal función mostrarnos el análisis de los sentimientos y el progresivo nacimiento de la pasión. El marco narrativo donde se inserta este proceso epistolar es asimismo una carta justificatoria a Mariano Sozino, que sirve de prólogo y epílogo, con declaración de las intenciones y argumento, fórmula muy imitada por los autores de la ficción sentimental española. Nos encontramos ante un perfecto desarrollo de las *ars dictaminis*, que llegan aquí a su apogeo, superando la tradicional elegía utilizada por Boccaccio.

Sin embargo, muchos son los críticos que insisten en la escasa influencia de esta obra de Piccolomini en las ficciones amorosas posteriores, a no ser el proceso epistolar. Creo que la influencia va más allá de este simple aspecto. Para empezar, el título de la obra: *historia, o tractatum*, como también lo llama Eneas Silvio, representa una superación de la *elegía*, que había caído en desuso en el siglo XV a causa del estudio por los humanistas de Quintiliano, quien en su *Institutio oratoria*, I, 8, la marginó de la categoría de los géneros literarios valiosos moralmente y utilizables para fines pedagógicos. La utilización del término *historia* sugiere la intencionalidad de crear un relato ejemplar; de ahí el cariz de hecho real, como dirá el propio Piccolomini: “no usaré de ejemplos antiguos... mas amores de nuestra ciudad oyrás”; para ello, el futuro Papa Pio II relata su historia como narrador omnisciente, con mezcla del estilo directo e indirecto, dejando las epístolas para sugerir los sentimientos internos de los amantes. También tiene estrecha relación con el *tratado* por la mezcla de elementos retóricos dispares en su interior y su afán didáctico-demostrativo. Fórmulas ambas usadas con fruición por los autores posteriores. Ahora bien, algunos de los elementos constitutivos de esta *Historia* no cuajaron en la ficción sentimental, puesto que su autor en su afán

ejemplificador utiliza ante todo la *narratio* del *exemplum*, la inclusión de personajes bajos (criados, marido engañado, alcahueta), el uso abundante del diálogo, las citas amorosas, etc., procedentes del estilo cómico o bajo, que el autor dominaba perfectamente, y que había practicado en su *Chrysis*, comedia humanística escrita por la misma época. Así pues, estos aspectos, que la crítica ha catalogado de burgueses, son los que distancian la obra de Eneas Silvio de los planteamientos trágicos algunas veces y del estilo elevado de la ficción posterior (aunque en algunas obras podemos entrever estos mismos pasos, caso de la *Triste delectación*); pero ello no quita que la maestría y bastantes aciertos, sobre todo el de unir elementos retóricos aparentemente dispares en un mismo texto, hayan tenido una gran influencia posterior. El proceso epistolar llegará a su plenitud con Juan de Flores y Diego de San Pedro, superando así el problema de inverosimilitud que se le podía achacar a la obra de Piccolomini, ya que el autor de la *Historia de duobus amantibus* no explica cómo llegan a su poder esas diez epístolas entre los amantes, mientras que San Pedro y Juan de Flores al incluirse como parte del conflicto tienen acceso a ellas.

A partir de estas obras queda configurado el proceso del enamoramiento, que se repetirá con más o menos fortuna en la ficción sentimental española. Ello no significa que cada uno de los autores españoles no utilice otras fuentes, sobre todo en las digresiones de la fábula, pero el proceso del enamoramiento (nacimiento, desarrollo, causas y efectos) queda configurado con los textos italianos. Podemos definir dicho proceso mediante una serie de características:

a) La narración se centra en una pasión amorosa, por lo que poco o nada importan los antecedentes, la descripción física de los personajes (elemento básico de la literatura erótica del estilo bajo), ni la definición espacial ni temporal.¹² Es decir, no se nos dice prácticamente nada del tiempo transcurrido entre el inicio de la pasión, que generalmente retoma la tradición aristotélica y ovidiana del “flezo” a primera vista, y su desenlace (normalmente triste: desesperación de uno de los amantes, muerte del amador, prisión, etc.). Lo importante es mostrar cómo una persona (hombre o mujer) que vive en una situación “normal” (casada felizmente o soltera, noble de buena posición, etc.), a causa de la pasión amorosa es capaz de llegar a situaciones “anormales” o extremas por su propia voluntad (abandonar casa y amigos; perder su estatus social; deshonorarse a sí y a su familia; e incluso destruir su alma y cuerpo). Es decir al confundir el “objeto amado” con el “Sumo Bien” o la “suma felicidad”, las potencias anímicas del enamorado aceptan el dictamen de la voluntad, basado en un juicio erróneo de la estimativa.

b) El amor visto como pasión y no como arte, se define como una fuerza externa (de ahí que Arnau de Vilanova no le llame enfermedad sino accidente) que ataca al individuo y de la que nadie se puede librar. Bajo este aspecto se convierte en un *fatum*,

¹² En el caso de que aparezca alguna definición espacial o temporal es debida a las necesidades narrativas: naturaleza descrita según el estado anímico del personaje, lugares y tiempos como instrumentos narrativos para dar verosimilitud al relato, etc.

en un *furor*, capaz de modificar las conductas de los más fuertes. Se convierte en una nueva Fortuna, que trastoca la vida de las personas y los hace girar: al libre lo esclaviza, al rico lo empobrece, al cuerdo lo vuelve loco, destruye familias y hogares, etc. Pero con el agravante del libre consentimiento y plena voluntad de los afectados por él, de ahí que no valgan medicinas ni remedios.

c) Se presta una atención especial a los estados anímicos de los personajes. Es más importante mostrar los sentimientos internos de los enamorados y sus contradicciones que la consecución del amado/a. Todos los demás elementos se estructuran a su alrededor como anillas retóricas de verosimilitud o de ejemplificación.¹³

d) Estas ficciones intentan mostrarnos el proceso del enamoramiento como historia verdadera (autobiografía, historia vivida, autor como testigo de vista de los hechos, etc.). Todo tenía que parecer verosímil para poseer fuerza probatoria, de ahí los títulos de “tratados” para separarlos de las narraciones caballerescas, porque la mentira no posee ninguna autoridad didáctica y porque sólo las experiencias vividas y los hechos atestiguados, nunca los productos de la fantasía, pueden servir de ejemplo o de admonición.¹⁴

Para plasmar en el relato este nuevo modelo del enamoramiento, los autores españoles intentarán diversas experiencias. Así, en *Siervo libre de amor* se retoma la autobiografía epistolar mediante una mezcla del marco narrativo planteado en la *Historia de duobus amantibus*¹⁵ y el punto de vista ejemplificador de Boccaccio. Es decir, el autor escribe desde su curación, como “siervo libre de amor”, desde el tiempo en que “ni amó ni fue amado”, mostrando que su estado presente ha sido posible a la Síndéresis, sin necesitar la intervención directa de Dios o la Virgen, como planteaba Boccaccio. Pedro Cátedra apostilla: la Síndéreis “es como un poder distinto de la razón y superior a ella, un poder habitual perteneciente exclusivamente a la voluntad, un hábito de la voluntad, que inclina al hombre al bien moral”.¹⁶ Nos encontramos con que “Juan

¹³ Sería el caso de la profusión de debates, (como por ejemplo: ¿qué es el amor?, ¿qué pasa con la mujer si toma un amante?, ¿cuál es el papel de la mujer en el proceso amoroso?, ¿qué hace un hombre cuando se invierten los términos y es cortejado por una mujer por la que no siente amor?, ¿qué es mejor, ser considerada cruel o piadosa?), o la inclusión de poemas, etc. Vid. Régula Rohland de Langbehn, “Argumentación y poesía: función de las partes integrantes en el relato de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI”, *IX Congreso de la AIH*, Berlín, 1986, págs. 575-582.

¹⁴ Vid. Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, versión española de Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, 1972, pág. 99.

¹⁵ No sabemos si dicha obra fue o no anterior a la de Rodríguez del Padrón, y la fuente podría provenir de otros tratados amorosos, como el *Tratado de cómo al hombre es necesario amar* del Tostado, escrito en forma epistolar, en el que una persona contesta dando explicaciones sobre su enamoramiento a un corresponsal más mozo; e incluso del *De amore* de Andreas Capellanus. Vid. Françoise Vigier, “Fiction épistolaire et novela sentimental en Espagne aux XVe et XVIe siècles, *Mélanges de la Casa Velázquez*, 20, 1984, págs. 235-236.

¹⁶ Vid. Fernández Giménez, Juan, “La estructura del *Siervo libre de amor* y la crítica reciente”, *Cuadernos Hispano-Americanos*, 388, 1982, pág. 187 y Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, ed. cit., pág. 147.

Rodríguez persigue con ello una más experta y complicada caracterización del efecto amoroso”.¹⁷ Toda la dialéctica y la división tripartita de las vías que siguen el corazón, libre albedrío y entendimiento son escolásticas, al igual que la concreción de la Síndéresis.

Rodríguez del Padrón se sirve para el análisis psicológico del personaje-autor de la alegoría, haciendo hablar a la Discreción y al Entendimiento, demostrando la lucha interior que se da entre las potencias anímicas, todo ello en forma de debate escolástico. Para expresar el amor, e incluso la otra cara de la moneda, el odio, introduce el verso, completamente experimentado en la tradición cortés de la que forma parte. Además, el verso le sirve para dar el salto entre los elementos narrativos o alegóricos a la primera persona, al mismo tiempo que nos introduce en un ambiente verosímil: las cortes españolas y sus juegos de ingenio basados en el conceptismo. La *Historia de dos amadores* inserta en su interior es una narración ejemplar con estilo elevado escrita en tercera persona, con mezcla de *planctus* en primera, para demostrar la segunda vía, “amar y no ser amado”; camino que conduce irremediamente a la muerte.¹⁸ Sin embargo, el personaje-narrador llega a esquivarla gracias a la Síndéresis. Finalmente, la indefinición temporal es casi completa y la descripción de la naturaleza no es realista, sino que le sirve para mostrar su extremado dolor, llegando ésta a conmoverse ante él.¹⁹ Estamos ante un “tratado” español que aún en su interior elementos retóricos dispares con un claro afán didáctico-demostrativo sobre el enamoramiento, como hemos analizado en los textos italianos, aunque con variaciones sobre la *dispositio* y la *elocutio*, basadas en su propia experiencia y el ambiente donde se inscribe la obra.

La *Triste deleytación* se distancia un poco del estilo elevado que había intentado Juan Rodríguez del Padrón, ya que la incorporación de terceros para la consecución del goce sexual, los encuentros furtivos, los maridos traicionados, criados delatores, etc., relacionan esta obra con el modelo mixto propuesto por Eneas Silvio. Sin embargo, el proceso del enamoramiento se construye mediante una alegoría, en la que luchan las “facultades racionales” contra la voluntad, que enlaza con el *Siervo*, y con otros tratados alegóricos de larga tradición medieval.²⁰ El autor de *Triste deleytación* intentó aunar las dos vertientes amorosas: por un lado acepta la estructura ovidiana, plasmada perfecta-

¹⁷ *Ibidem*, págs. 149-150.

¹⁸ Vid. D. L. Bastianutti, “La función de la Fortuna en la primera novela sentimental española” en *Romance Notes*, XIV, 1973, págs. 394-402 y Juan Fernández Giménez, art. cit., págs. 178-190.

¹⁹ Mediante fórmulas extraídas de las *Metamorfosis* de Ovidio.

²⁰ Caso de Boecio y su *Consolación de la filosofía*, el *Anticlaudianus* de Alain de Lille, Marciano Capela, *Guía de perplejos* de Maimónides, *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre, etc. Esta última obra podría explicar el título *Triste deleytación*, puesto que Alfonso de la Torre en su *Visión deleytable*, II parte, Capítulo VI (“Cómo el hombre ha de regir a sí mismo y a su casa, y se ha de regir en la ciudad; y de cómo conviene moderar las pasiones, y el número de aquellas”) relata seis pasiones concupiscibles, siendo una de ellas cuando el apetito concupiscible nos mueve a alcanzar alguna cosa (Amor o complacencia, Deseo o concupiscencia, Delectación o goce), y pone un ejemplo: “Un hombre vido una casa o un caballo, et tomólo so especie de cosa

mente en la comedia humanística, caso de la conquista amorosa realizada mediante amigos y terceros, las citas furtivas, la inclusión de otra pareja secundaria, debates con *remedia amoris*, etc.; por otro lado quiere mostrar la pasión que consume al Enamorado, expresada mediante alegorías y visiones, así como la inclusión del proceso epistolar y soliloquios.²¹ La suma de estas dos tradiciones amorosas se amplifica mediante digresiones en forma de debate, tanto en prosa como en verso, sobre los engaños de las mujeres y hombres, intervenciones doctrinales de los personajes, etc. Podemos inferir que esta obra es una síntesis de todos los procesos narrativos del enamoramiento experimentados hasta entonces: la de cierto estilo bajo utilizado por Eneas Silvio, con diálogos, proceso epistolar y actuaciones asimilables a la comedia, y la inclusión de los elementos retóricos propios del estilo elevado probados por Boccaccio y Rodríguez del Padrón: alegorías y visiones, la mezcla de la prosa y verso, desplazamiento del punto de vista narrativo, la inclusión de un extenso ejemplo en verso que muestra el castigo de los amantes no leales, etc.

Juan de Flores, en su *Grimalte y Gradisa*, complica enormemente el proceso epistolar. La obra se construye a partir de una recuesta de amores entre dos amantes, en la que cada uno expresa sus sentimientos mediante cartas; epístolas que terminan con un poema que resume lo dicho en la prosa, enlazando con la tradición cancioneril. La petición de la dama a Grimalte para que solucione el conflicto entre Pánfilo y Fiammetta generará un nuevo proceso epistolar, que funciona como ejemplo para mostrar el gran tormento de amor que sufren aquéllos que más le sirven. El relato, pues, se amplifica con unas epístolas de relación, muy del gusto de los humanistas españoles de la época de los Reyes Católicos, en las que se incluye un nuevo proceso epistolar entre los amantes italianos: nos encontramos con un transvase de la estructura de la caja china experimentada en la cuentística a las *ars dictaminis*. Es una nueva tentativa verosímil para introducir los saltos narrativos y descriptivos, para pasar de la tercera persona a la primera, así como para analizar los sentimientos de los personajes, a quienes se les obliga a expresarse mediante diálogos y soliloquios.²² Pero el hallazgo más importante en este texto es la inclusión del narrador, transmutado en personaje, como “testigo de vista” de los hechos acaecidos entre Fiammetta y Pánfilo, y que también aparecerá en las obras de San Pedro. El efecto de verosimilitud queda resuelto, al mismo tiempo que Juan de Flores da un nuevo fin trágico al proceso amoroso boccaccesco, con lo que

conveniente, et plúgole: aquello se llama complacencia; y trabajó por mercarlo, et aquello se llama deseo o concupiscencia; y alcanzólo, et aquello se llama delectación”. Así pues la *Triste deleytación* no sería más que la “triste consecución o consumación amorosa”.

²¹ Vid. Vicenta Blay Manzanera, *La Triste Deleytación y la novela sentimental española*, Tesina Licenciatura, Universitat de València, 1987 y la Introducción de Régula Rholand de Langbehn a su ed. de la *Triste deleytación*, Buenos Aires, Universidad de Morón, 1983.

²² Sin olvidar otras posibles funciones del proceso epistolar, como la de servir de modelos para que los lectores escriban las suyas o las copien, e incluso como modelo retórico de textos escolares. Vid. Domingo Ynduráin, “Las cartas de amores”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 487-495.

implica de elevación del estilo; de ahí que la obra siga la estructura del tratado y no la de su fuente elegíaca. Gradissa escarmentará “en cabeza agena” y negará el galardón prometido, mientras que los dos enamorados se dejan morir en la montañas como bestias salvajes. El proceso del enamoramiento se estudia desde la posición de amar y no ser amado, que será la fórmula estándar de la ficción trágica posterior.

La *Historia de Grisel y Mirabella* es un nuevo “tratado” basado en el debate. El autor en su afán demostrativo, ya analizado en *Grimalte*, quiere incidir en la causas iniciales del proceso amoroso. En primer lugar hace debatir a los galanes sobre qué amador de los dos es mejor y más constante; posteriormente urde un juicio para sacar a la luz quién es el causante del inicio de la pasión: el hombre que persigue insistentemente a las mujeres, o la mujer que se atavía y mediante la aceptación de misivas y citas es la que da pie para que la pasión se desarrolle. Todo el texto no es más que un inmenso debate escolástico, ambientado en un tiempo y espacio irreal. El marco, procedente de los “cuentos de reyes y grandes señores”, es propicio para el desastrado fin de los dos enamorados y para elevar el estilo. El ambiente cortesano, el espacio mítico y lejano, la ley de Escocia, etc., serán utilizados también por San Pedro como marco de sus ficciones.

Todas estas series de propuestas sobre el proceso del enamoramiento llegarán a su máximo esplendor con Diego de San Pedro, quien acuña la fórmula definitiva. El proceso psicológico desarrollado hasta entonces se basaba en las alteraciones que sufría el alma sensitiva, sus virtudes y sus potencias; San Pedro lo amplificará según las teorías humanísticas. Porque a los humanistas les interesaba, como dijo Keith Whinnom: “el alma, las facultades mentales, la voluntad, la conciencia, los afectos, la validez de las percepciones sensoriales, etc.”²³ De ahí que recurra de nuevo a la alegoría para mostrar dicho proceso anímico, pero incorporándole todos los aspectos del alma racional, de la filosofía moral con sus virtudes y pasiones, y de la religión cristiana con las virtudes teologales. Se ha desarrollado sustancialmente el sencillo esquema médico de la enfermedad mental del amor mediante las teorías cada vez más imperantes filosófico-morales-cristianas, en un afán de demostrar que dicha pasión afecta tanto al alma sensible como a la racional o espiritual. Keith Whinnom lo ha descrito perfectamente: “La novela empieza con la conocida alegoría de la cárcel de Amor... que permite a San Pedro explicar, de un modo artístico y ameno, toda una psicología de la pasión amorosa.... Si el modelo [alegórico] es complicado es porque es complicado el fenómeno mismo del apasionamiento. Dada la imagen alegórica es mucho más fácil recordar que el amor aprisionador se funda en la fe, la constancia del amor verdadero, que lo sustentan las cuatro facultades de la mente, etcétera.” (pág. 50 -51). A partir de la alegoría, el autor nos introduce en el marco de los “cuentos de reyes” y ficción caballerescas, donde incluirá toda una serie de anillos retóricos (cartas de desafío,

²³Diego de San Pedro, *Obras completas II. Cárcel de Amor*, ed. de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1979, pág. 9.

arengas, planctus, etc.) para dar verosimilitud al relato. Dicha verosimilitud alcanzará su máximo exponente al incorporarse el autor como “testigo de vista”, posibilitándole describir el proceso del enamoramiento de una forma externa e interna. Como testigo verá mudarse y cambiar de color a Laureola (dando falsas pistas al lector y a Leriano del enamoramiento de la dama, que él mismo cree haber visto) y podrá describir los síntomas de la enfermedad en Leriano; como narrador nos introducirá en el alma del personaje mediante la transcripción literal de sus soliloquios, las explicaciones alegóricas y sus cartas. El estilo se eleva hacia lo trágico, tanto en el *Tratado de Arnalte y Lucenda*, donde Diego de San Pedro opta por el alejamiento del galán a un paraje selvático (similar a lo que acontece en *Grimalte y Gradissa*), como en la *Cárcel de amor*, donde se decide por la muerte de Leriano, más en consonancia con el *dolor* que aniquila al personaje. El *planctus* final de la madre en *Cárcel de amor* es buena muestra de la tragedia desatada por la fuerza del Amor, que enagena a los individuos nobles: “bienaventurados los baxos de condición y rudos de ingenio que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden”, dirá su madre, coincidiendo con la definición del *amor hereos* dada por Arnau de Vilanova. Nos encontramos ante narraciones trágicas, que según la tradición de los manuales retóricos: “*es heroice fortune in adversis comprehensio*, que quiere decir: la tragedia es materia de los casos adversos y caídas de los grandes príncipes”.²⁴

Para Diego de San Pedro, la enfermedad del amor aparece por el deseo ferviente del objeto amado, pero no en la vertiente de posesión sexual sino la otra, más espiritual, relatada por los médicos árabes y que hemos definido al principio. Por dicha razón Leriano hará una defensa de las mujeres frente a la tradición de los *remedia amoris*, puesto que ellas no son la causa eficiente del mal. Al confundir el enamorado el objeto del deseo con la suma felicidad o el Sumo Bien, se le pueden aplicar todo los epítetos relacionados con él, y que tienen que ver con el mundo sobrenatural; la denominada “religión del amor”²⁵ queda incorporada al relato, pero no como una parodia del

²⁴Para más datos, vid. Pérez Priego, Miguel Angel, “De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de ‘comedia’”, *1616, Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I, 1978, págs. 151-158, quien comenta: “[Benvenuto Rambaldi da Imola] en los preámbulos de su *Comentum super Dantis Alighierii Comædiam*, terminado de redactar hacia 1383, distingue tres géneros poéticos, tragedia, sátira y comedia (reduciendo la clasificación que venía de Diomedes): tragedia es *stylus altus et superbus; tractat enim de memorabilis et horrendis gestis...*” (pág. 155).

²⁵Para la larga tradición cortesana de textos como *El Decálogo* o *Diez mandamientos de amor*, más los *Siete gozos*, de Padrón, el *Sermón*, de San Pedro, las *Misas de amor*, de Suero de Ribera y Juan de Dueñas; la *Letanía* y los *Salmos penitenciales*, de Diego de Valera; el *Miserere*, de Francisco de Villalpando; el *Sermón de amores*, de Mosén Gaçul; otro *Sermón de amores*, de Cristóbal de Castillejo, etc., vid. María Rosa Lida de Malkiel, “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV” en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1977, págs. 291-311 y J.L. Varela, “Revisión de la novela sentimental”, *Revista de Filología Española*, XLVIII, 1965, págs. 351-382.

²⁶Anna Krause, citando el estudio de la ed. de Gili y Gaya, indica: “... en ciertos casos las implicaciones místico-teológicas de la *Cárcel de amor* sugieren la idea de “un libro religioso a lo profano”, en “El ‘tractado’ novelístico de Diego de San Pedro”, *Bulletin Hispanique*, LIV, 1952, págs. 245-275.

cristianismo, sino porque el juicio y la razón confunden la amada con Dios, y por tanto se le atribuyen sus categorías.²⁶

Para finalizar, no nos queda más que indicar que con Diego de San Pedro se ha dado una profundización psicológica en el proceso amoroso, una elevación del estilo hacia la tragedia, una visión de la enfermedad amorosa no sexuada, que alcanzará un notable éxito en toda Europa y propiciará el cambio hacia el neoplatonismo y la concepción amorosa renacentista.