

**SENTIDO Y FORMA DE  
LAS LLAMADAS NOVELLETES SENTIMENTALS  
Y SU RELACIÓN CON  
LA NOVELA SENTIMENTAL CASTELLANA DEL SIGLO XV**

**REGULA ROHLAND DE LANGBEHN**  
*Universidad de Buenos Aires*

**RESUMEN**

Solo tres de los siete textos breves –ninguno tiene más que 30 páginas– que han sido editados bajo ese nombre por Pacheco & Bower en 1983 merecen ser mencionados como novelas; los otros son escuetos y monológicos y carecen de una fábula; no responden propiamente a ningún género narrativo. Una vez presentado este panorama, se procede al análisis de algunos motivos emparentados entre la anónima *Faula de les amors de Neptuno i Diana* y el *Somni de Francesch Allegre*, y las novelas castellanas. Este análisis muestra como resultado colateral que la intención de estos textos no es trágica como en la novela sentimental. En cuanto a las secuencias que observé en mi libro *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI* (1999) para las novelas castellanas, podemos encontrar reunidas algunas situaciones, pero en estos rudimentos no reside el interés de las *novelletes*. Éste se encuentra, antes bien, en rasgos que comparte con la novela sentimental en el plano estilístico y en la plasmación de escenas singulares originales de las que algunas se pueden conectar con motivos presentes en obras de Juan de Flores o Diego de San Pedro.

*Palabras clave:* novelletes sentimentals - novela sentimental - fábula - género narrativo - intención trágica

**ABSTRACT**

**Meaning and form of the so-called *Novelletes sentimentals* and their relation with fifteenth century Castilian sentimental novel**

Only three of the seven short texts –none have more than 30 pages– that have been published under that name by Pacheco & Bower in 1983 should be mentioned as novels; the others are concise and monologic and lack a story; they do not answer properly to a narrative genre. After presenting this background, this paper will analyze some motifs related to the anonymous *Faula de les amors de Neptuno i Diana* and *Somni de Francesch Allegre*, and Castilian novels. This analysis shows as a collateral result that the intention of those texts is not tragic as it was in the sentimental novel. As to the consequences for Castilian novels, as I stated in my book *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI* (1999), we can trace some situations, but in such rudimentary patterns does not lie the interest of the *novelletes*. This is to be found, on the contrary, in features that it shares with sentimental novel in style and in the configuration of singular ori-

ginal scenes, some of which can be connected with motifs in the works of Juan de Flores or Diego de San Pedro.

*Key words:* novelletes sentimentals - sentimentnal novel - story - narrative genre - tragic intention

Deseo referirme a un pequeño grupo de textos, las llamadas “novelletes sentimentals” en catalán, que, según parece, recibieron su nombre en imitación del de la *novela sentimental* en castellano, de la que son aproximadamente contemporáneos.

El auge de la novela sentimental concuerda con los años de afirmación del reinado de los reyes católicos. Este período, desde el punto de vista literario, finaliza con una de las obras cumbre de la literatura hispánica, la *Celestina*, que ha sido considerada por algunos investigadores como una respuesta directa a la novela sentimental. En cuanto respuesta, la constituye muy inquietante, en la medida en que algunas de las idealizaciones presentes en el género sentimental se reemplazan con sarcásticos realismos, observables ante todo en la postura de Calisto, mientras que otras, plasmadas en el final de Melibea, hacen patente la desgarradora profundidad de lo trágico que se viene gestando en la materia sentimental o, más precisamente, en el tema amatorio tal como se había desarrollado desde la lírica provenzal hasta la cancioneril, que se pone a prueba en las fábulas sentimentales hispánicas.

Lo propio de estas fábulas es la negatividad de sus vivencias, que pueden basarse en las más diversas premisas pero siempre conducen a un fin calamitoso. Este se fundamenta en razonamientos explícitos que forman la mayor sustancia del texto. Los amantes no pueden acceder a quien aman y como no ceden en su intención de obtener lo que desean, se malogran... o lo obtienen en contravención de las imposiciones sociales y son expuestos a crueles castigos. La obtención del objetivo amoroso se muestra en las novelas castellanas sujeta a una instancia de poder por encima de la pareja, que prohíbe explícitamente el amor o cuyos designios están ya interiorizados por la amada. El héroe de la novela sentimental no se degrada en un mundo degradado —en aquel sentido lukácsiano que se refiere a la adaptación a un mundo iniquo, “degradado”<sup>1</sup>— sino que se frustra: no accede a acción alguna que lo haga merecedor de honores y del amor, como se da en la novela caballeresca (cf. Rohland de Langbehn 1999: 89), sino que su historia es un caso intermedio entre este modelo y el de la novela picaresca, en la que el héroe pasa a través de la frustración para “arrimarse a los buenos”, degradándose moralmente en el mundo que ya se encuentra degradado.

La sustancia discursiva se presenta en la novela sentimental como parte de la narración, concretándose en debates y correspondencias en la tradición de la

<sup>1</sup> Me refiero, como en mi libro *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Londres, Queen Mary & Westfield Coll., 1999, a un pasaje central de la *Teoría de la novela* de Lukács: “das niedrige Scheitern einer gewollten Anpassung an die idealfremde Welt, eines Aufgebens der irrealen Idealität der Seele um einer Bezwingung der Realität willen” (Lukács, Georg, 1963. *Theorie des Romans*. Neuwied / Berlin: Luchterhand, 1963, p. 85).

casuística amatoria que se subordinan e integran a la acción (Roffé 1996). Lo que constituye un *fascinosa* para el lector moderno y la investigación, no es el elemento de debate que, en series de discursos y/o cartas, atraviesa los textos, sino el propiamente narracional: el hecho de que los textos se centren en una fábula, aún cuando ésta en ocasiones se presenta como desconcertantemente rudimentaria. Los que leían o escuchaban en el siglo XV los textos sentimentales, se deleitaban sin duda en los mensajes teóricos y morales transmitidos en los “procesos” allí expuestos, que se refieren a la historia interior de los personajes y reflejan la situación de inquietud interior y los pensamientos que suscita en el individuo <sup>2</sup>.

Las *Novelletes sentimentals* fueron

Quiero analizar aquí, en oposición a la asimilación que supone entre ambos grupos Antonio Cortijo <sup>3</sup>, los rasgos que separan las *novelletes* de la novela sentimental y algunos elementos que las definen como pertenecientes a la misma cultura prerrenacentista. Igual que la novela sentimental, las *novelletes* forman entre sí un grupo poco coherente. La escasez de denominadores comunes constituye un escollo para observar entre ellos una cohesión genérica.

La situación básica en los textos catalanes –editados por Arseni Pacheco (1970) y, en forma ampliada y con colaboración de August Bover i Font, (1983) <sup>4</sup>–

<sup>2</sup> Este interés es tanto más patente, cuanto que tenemos otros textos, de índole alegórica en muchos casos, que describen solamente una situación o un episodio de la historia interior, como por ejemplo las tres alegorías del marqués de Santillana que Alan Deyermond puso en contacto estrecho con la novela sentimental (*Triunfete, Sueño, Infierno de los enamorados*; cf. Antonio Cortijo Ocaña, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, Londres, Tamesis, 2000, p. 191). En este tipo de textos se crean, ciertamente, imágenes cercanas a las que encontramos en los textos sentimentales, pero conformándose con un simple desarrollo alegórico que no se pone a prueba en alguna situación de vida, que es uno de los rasgos distintivos de las que llamamos “novelas”.

<sup>3</sup> La metodología positivista de Cortijo se muestra en que le interesan como tales las múltiples ataduras de los textos sentimentales en la circunstancia literaria de la que emergen, sea en cuanto tema, razonamiento o elemento formal. No los enfoca desde el punto de vista de su forma global o *Gestalt*, ni pretende desentrañar su sentido intrínseco con la finalidad de captar a través de él facetas esenciales del modo de ser de los españoles del siglo XV – que es, en suma de cuentas, la meta de las propuestas mías. Creo que a través de la literatura puedo llegar a entender algo sobre los hombres cuya vida refleja y que el valor de lo que puedo entender así se agrega a la visión histórica y la enriquece. Por ello, mi finalidad es, encontrar modos de explicitar lo que veo. Recolectar o perseguir a través de la historia los fenómenos individuales no es para mí otra cosa que un instrumento; los fenómenos singulares, en mi visión, se vuelven ricos a través de su observación en el conjunto de una obra. Con esto no negaría jamás la necesidad y utilidad de una investigación de fuentes, paralelos, citas y hechos de la historia, ni la necesidad de que mis resultados deben ser compatibles con la historia. Todo ello matiza el valor que el elemento tiene en el texto, pero todo ello me parece ser un instrumento para llegar al fin que me propongo, y no el fin en sí.

En este sentido, haber podido ver que la novela sentimental constituye un eslabón *sui generis* dentro de una progresión histórica, aún cuando quizás me falta todavía aclarar cuál es la situación precisa que requiere de este eslabón como respuesta, me parece ser un mérito al que aspiro medianamente mi libro de 1999.

<sup>4</sup> Pacheco, Arseni. *Novelletes sentimentals dels segles XIV i XV*, (Antología Catalana, 57) Barcelona, Edicions 62, 1973 y Pacheco, A. & August Bover i Font, eds., *Novel·les amoroses i moral*. (Les Millors Obres de la Literatura Catalana, 73), Barcelona, Edicions 62, 1982, que amplía la se

es moralizante y heterogénea. O aconsejan integrar el amor entre otras actividades: el *Pensament fet per Mossén Pere Joan Ferrer, Cavaller* (ed. Pacheco: 77-83) y el *Raonament fingit entre Francesc Alegre i Esperança, tramés per ell a una Dama* (ed. Pacheco: 105-108), o seguir con él aunque la respuesta se haga esperar, en el *Somni de Francesch Allegre, recitant lo procès de una questió enamorada* (ed. Pacheco: 89-104). El texto de Carrós Pardo aconseja no amar; Romeu Llull en su *Lo despropriament de amor* (ed. Pacheco: 65-71) disuade de los largos amores y opta por la vida práctica en el matrimonio, y *Fronдино y Brisona* presenta la posibilidad de llegar al matrimonio a través del amor correspondido. La *Faula de les amors de Neptuno y Diana* se abstiene de consejos, pero hace entender que el mayor valor está en amar, aún cuando resulte difícil conseguir una respuesta positiva.

Cabe recordar que la extensión de las *novel.letes* es breve. Abarcan entre unas ocho o diez hasta quizás treinta carillas. Necesariamente su materia será más escueta sea en la fábula o en el desarrollo, frente a la novela sentimental, que suele ocupar entre sesenta y cien páginas o más. En vista de su tema y la forma, convendra discutir solamente los tres textos más complejos del libro de Pacheco, excluyendo por su falta de desarrollo narrativo a los otros.

1. *Historia de l'amat Fronдино e de Brisona, on se contenen quatre* (en realidad: "cinco") *lletres d'amors ab algunes cançons en Frances* <sup>5</sup>, anónimo. El texto narrativo se desarrolla en versos (noves rimades) en catalán con injertos provenzales. Se intercalan dos discursos amorios en el mismo metro, rematados con poemas en francés, y cinco cartas en prosa que también terminan con poemas en francés. Los textos franceses, según Cortijo, podrían indicar que la novelita es de procedencia francesa <sup>6</sup>, pero Arseni Pacheco <sup>7</sup> observó que los tres idiomas se usan con función diferente: las noves rimades, con influencia provenzal, para la *narratio*, el francés para la confesión lírica y la prosa catalana, retórica y pulida, para las

---

lección anterior de Pacheco. En el libro de Cortijo, véase nota 2, se vuelven a considerar una cantidad muy crecida de este tipo de textos afines, entre los que también está un grupo de textos en prosa del *Cançoner des orats*, al que se agregó la historia de *Fronдино y Brisona*, que procede de cierto maltrecho manuscrito de Carpentras y que fuera editada por primera vez por Paul Meier en la revista *Romania* (1891), del que se verá la próxima nota.

<sup>5</sup> La primera edición de esta narración forma parte de un trabajo de Paul Mayer, "Nouvelles catalanes inédites", en las que fueron publicadas partes de la colección Libri —un ladrón de páginas manuscritas— extraídas de un ms. en Carpentras, que fueron adquiridas por la BNParis (ms. esp. 487). Estos textos se imprimieron y comentaron en la revista *Romania* entre 1884 y 1891 en secuelas. *Fronдино e Brisona* figura en la última secuencia de esta publicación, *Rom. XX* (1891): 579-615, ocupando las págs. 599-613; el texto comienza 601. Meyer comenta: "L'histoire de Fronдино e de Brisona n'est point autre chose, sous la forme d'un roman réduit à sa plus simple expression, qu'une sorte d'art poétique et épistolaire à l'usage des jeunes gens désireux d'acquérir le renom de chevaliers courtois. L'auteur ... nous fait très franchement connaître sa pensée dans le derniers vers du poème", p. 600. Frente a *Fronдино e Brisona*, los otros textos editados por Arseni tienen una tradición conjunta, pues pertenecen al cancionero *Jardinet dels Orats*, cuyo ms. se conserva en la Biblioteca Universitaria de Barcelona.

<sup>6</sup> P. 28; remitiendo a Menéndez y Pelayo y Miquel i Planas, 1910.

<sup>7</sup> En su introducción al texto.

explicaciones más racionales de lo que se gesta <sup>8</sup>. La narración tiene un final feliz <sup>9</sup>. Esto la aleja sideralmente, en su intención textual, de la novela sentimental, aún si aceptamos que comparte muchos de sus elementos (el componerse como *prosimetrum*, la oposición de un proceso de cartas retóricamente elaboradas con un texto narrativo, la inserción de versos líricos, el tema amatorio como tal y el análisis de los sentimientos en las cartas). Pero hay más: mientras que aparentemente estamos escuchando la historia de los amores de Frondino, nos enteramos a medida de que avanza el texto de que quien persigue al otro es Brisona, la mujer <sup>10</sup>. Cuando Frondino le comunica que se irá a Turquía, es ella quien saca el breviario y le jura fidelidad pidiendo que él haga lo mismo (ed. Pacheco 1970: 25). Cuando ya ha vuelto y cree a los “envejos”, los envidiosos, que ella le hubiese sido infiel, no solamente desmiente a los mentirosos, sino que le pide que venza los obstáculos que lo mantienen lejos de ella y produce en su tercera carta un monólogo enternecedor que aclara sus inquietudes y sentimientos (ed. Pacheco, 37-41). Frondino, quizás un digno precursor de Calisto, se expresa mediante la metáfora del hambre, el símil de de la comida, para referirse a sus sentimientos, cuando dice “he estat lluny de pendre ab los meus ulls de tu aquella dolça manera e amorosa vianda que solia pendre, mirant la tua bellea, ab la qual vianda sostenia mi e mon cors en gran esforç e virtut de bona esperança, etc.” (ed. Pacheco: 36). Es probable que aquí nos las tengamos con una influencia directa de la *Vita Nuova* de Dante –influencia que supone en un plano más general Cortijo (:28)– pues el tercer apartado de la *Vita nuova* termina con el soneto *A ciascun'alma presa e gentil core*, que habla del insumo del corazón amante por la amada <sup>11</sup>. Brisona comienza replicando con los mismos términos, cuando compara las cartas de Frondino con “a vianda de molt placent sabor qui em dóna gran confort”. Luego habla de su invencible inquietud nocturna <sup>12</sup> y se queja de su incapaci-

<sup>8</sup> La diversidad aplicada en *Frondino y Brisona* se remite a un poliglottismo juguetón, propio de las cortes limítrofes, en sí curioso, que no tiene más que una imitación en la colección: el *Raonament fingit* de Francesc Alegre termina con una poesía en castellano. Acotaré al margen que en las novelas castellanas una mezcla de idiomas se presenta tan solo en *TD*, que introduce un *llanto* en lengua catalana.

<sup>9</sup> El resumen de la *Historia de Frondino y Brisona*, así como se refleja en el libro de Cortijo, me parece insuficiente, en la medida en que (cf. 27n5) no concede peso alguno al final de la fábula, de manera que quien no leyó el texto fácilmente pasará por alto lo que dice Cortijo cuando menciona que “lo encierra dentro del marco de la posibilidad del amor en el matrimonio”.

<sup>10</sup> Paul Meyer enmendó el título –que podría referirse a este aspecto de la relación– transcribiendo *Storia de l'ama(n)t Frondino* etc. (181: 601). Su texto también habla, en el título, de *lìbres* en vez de las “lletres” de Pacheco. Este último parece haber normalizado y enmendado el texto sin grandes miramientos.

<sup>11</sup> Se trata, en realidad, de un motivo más respandido, que también está presente en el *Filocolo* y en la 39. novella del *Decamerone*, así como también en el *Filostrato* de Boccaccio y en *Curial y Güelfa*. Véase para el tema H. Auvette, “La 39e. nouvelle du Décaméron et la légende du *Coeur mangé*”, *Romania* XLI (1912): 184-205, especialmente 196-7. Me ocupé de este motivo en un apéndice al trabajo “*Curial e Güelfa*: los hechos caballerescos y la unidad constructiva de la novela”, en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario. 1923-1973*, Buenos Aires, Comisión de homenaje al Instituto de Filología, 1975, pp. 146-170, véase 169.

<sup>12</sup> Car més vegades me git en mon llit per lo gran lassament que em sent que per talent de dormir, mas bé és poc lo repòs que jo he en aquell jaure, car si los membres han algun repòs, lo meu

dad de dedicarse a las labores acostumbradas <sup>13</sup>, así como de su falta de alegría, aun en la bella estación primaveral <sup>14</sup>. Vence así las objeciones y los recelos de Frondino. Es Brisona quien padece el *amor hereos*, y es ella quien busca atraer a su amante, adoptando la voz quejumbrosa del amador. Ciertamente, no faltan alusiones a su condición femenina, donde dice, por ejemplo

[y yo iría hacia tí, no te esperaría, si fuese una cosa tan fácil para la vergüenza femenina el ir yo como el venir para tí; y llégate entonces a mi, señor, deseo de mi cuerpo y consuelo de mi alma] <sup>15</sup>.

Ella, como Fiometa en *Grisel y Mirabella*, está buscando al hombre, en una apropiación de la voz femenina por parte del narrador anónimo. Éste, por cierto, debe haber sido un varón, ya que la moraleja que saca de la historia es:

[no creáis fácilmente / el mal que muchos han de decir / de aquella de cuyo amor / esperáis obtener un bien / y de la que obtenéis placer] <sup>16</sup>.

La narración ofrece varios puntos en común con la novela sentimental, ante todo en lo formal y en el tema amatorio general. En cuanto al narrador, por cierto, no asume la figura de uno de los personajes, sino que asoma muy marginalmente

---

cor ha llavors major treball per diverses e trists pensaments que jo he per tu (ed. Pacheco: 39). [Porque muchas veces me acuesto en mi cama por el gran desgano que siento más que por ganas de dormir, pero es ciertamente poco reposo que tengo así acostada, porque si los miembros tienen algun reposo, mi corazón tiene a la sazón mayor trabajo por diversos y tristes pensamientos que tengo a tu respecto].

<sup>13</sup> Se algun temps he atrobat pler en fer algunes obres de les mies mans per fugir a ociós enuig o despler, ara no en puix fer neguna, car la gran cura del meu pensament que em té contínuament ocupada me toll tota manera d'obrar e ha fetes les mies mans grosseres e pereroses a començar obra (ed. Pacheco: 39). [Si en algún tiempo encontré placer en hacer algunos trabajos con mis manos para huir del aburrimiento del ocio o del desplacer, ahora no puedo realizar ninguna, porque el gran peso de mi pensamiento que me tiene constantemente ocupada me quita toda forma de obrar y mis manos se tornaron torpes y perezosas para comenzar un trabajo]

<sup>14</sup> quan sol hom haver algun / goig e plaer per la dolçor que porta mostrant fulls e flors novelles e melodioses cants dels ocells qui entre les espessures del arbres de mon verger solien venir a cantar, a mi dobla ma dolor, car jo em solia alegrar de tu en aquell temps, e solia collir fulles e flores que et dava algunes vegades. E quan pens que tu est tan lluny de mi, no vull entrar en aquell ne res collir, car no em fa res goig que en ell sia, ne los deportes que jo solia pendre en ell quan tu hi venies ara no em plaen. (ed. Pacheco: 39/40). [cuando uno suele tener alegría y placeres por la dulzura que trae mostrando hojas y flores nuevas y cantos melodiosos de los pájaros que solían venir a cantar entre las espesuras de los árboles de mi vergel, redobla mi dolor, porque me solía alegrar de ti en aquella época, y solía cortar hojas y flores que te daba algunas veces. Y cuando pienso que tú estás tan lejos de mí, no quiero entrar en él ni cortar nada, porque nada me alegra que está en él, ni me placen ahora los solaces que solía tomar en él cuando tú venías a él].

<sup>15</sup> “e jo ...iria a tu, que no t'esperaria, si tan lleu cosa era ala femeníl vergonya lo meu anar com és a tu lo venir, e a mi vine, doncs, senyor, desir de mon cors e consolació de la mia ànima” (ed. Pacheco: 40).

<sup>16</sup> que lleument no cresats  
lo mal que molts diran  
de cella d'on, amant  
esperats ben haver  
e d'on havets plaser. (ed. Pacheco: 42).

en un breve pasaje de la narración, allá donde se refiere a la separación de los amantes y dice

[*que el mayor dolor / del mundo me invadió al verlo / pues no podríais creer / la piedad --conmiseración mutua-- de la ocasión*] <sup>17</sup>.

El amor mutuo entre los amantes no sería razón para excluir *Fronдино* y *Brisona* del canon sentimental, ya que relaciones de amor recíproco y satisfecho se encuentran en la “Historia de Ardanlier e Liessa” y en *Grisel* y *Mirabella*. Ciertamente, considerando la diferencia en la intensidad del amor, sospechamos que en aquel futuro del que no participaremos nosotros, los lectores, *Fronдино* se retraerá ante cualquier prueba— muy al contrario de lo que vemos en las parejas mencionadas. Pero se trata de una conjetura solamente. Si comparamos la fábula de *Fronдино* y *Brisona* con la de la novela sentimental, un importante elemento de ésta falta en su constelación: la traba exterior contra la que choca este amor, que se suele expresar mediante prohibiciones o se insinúa a través de la resistencia femenina basada en las prohibiciones. *Fronдино* es capaz de creer a los *envejòs* sin cerciorarse si dicen la verdad, así como el rey en *Cárcel de amor* cree a Persio. Esta credulidad es señal poética de la iniquidad de los personajes. Sin embargo, ésta se supera y la historia termina feliz <sup>18</sup>.

La carta más emotiva y más urgente se atribuye a la voz femenina, lo que puede deberse a una apropiación de su voz por el autor masculino, así como también se la observa en las novelas sentimentales en castellano. En este caso se trataría de proyecciones del deseo masculino. Pero un parlamento tan inflamado atribuido a la mujer también podría reflejar un sentido misógino subyacente, pues entre los tópicos misóginos figura el que atribuye a la mujer el impulso primario... La mujer aparece como más inquieta y sensual que el varón a quien responde. Podemos leerlo desde nuestro punto de vista contemporáneo como una mayor riqueza sentimental de la mujer. Pero es una lectura errada en vista de la intención histórica del texto. Como lo ha mostrado Montserrat Pieri para el caso de Bernat Metge <sup>19</sup>, los autores proyectan en la sensualidad femenina su actitud

<sup>17</sup> que la pus gran dolor  
del mon me pres del veure,  
car no poríets creure

la pietat que s'era. (ed. Pacheco: 26; vv 212-215). La voz del narrador vuelve a escucharse cuando dice: “Tan trist que crey que part / Non hac en lurs cors / Que dedins e defors / No sentis dolor gran” (vv 136-139).

<sup>18</sup> si null amant fo  
l'u per l'autre joiós  
dic-vos que entre ells abdós  
hac de joi compliment  
ez ha vui de present

ez haurà tostemps mai. (ed. Pacheco: 41) [*si algún amante fue / alegre uno a través del otro / os digo que entre ellos dos / hubo alegría cumplida / y la hay ahora en el presente / y siempre la habrá*].

<sup>19</sup> “Historical Manipulation and Literary Craftmanship in Bernat Metge’s *Lo somni*”, *Hispanic Research Journal* II, 2001, pp. 95-106.

misógina. Esta lúcida interpretación también se puede proyectar a los últimos párrafos del *Triunfo de Amor*, de Juan de Flores, donde dice:

avéis de creer que ellas, después de averse aprovechado de las razones que a nosotros solían oír, dizían otras nuevas, que en el secreto de su saber tenían guardadas, las quales nosotros no podíamos alcançar, porque no sabíamos, como ellas, lo que se devía dezir, que más perteneciese y enamorase <sup>20</sup>.

Es un pasaje que deberá leerse como que en la mujer la sensualidad (y por ende, su papel promotor del amor) es más pronunciado que en los hombres. Cuando en *Grisel y Mirabella*, que se nutre de la misma tradición, los jueces no han podido encontrar razón positiva alguna para atribuir el comienzo de sus amores a Mirabella o a Grisel, la lujuria innata es la razón que justifica la condena de la princesa en tanto mujer.

2. *La Faula de les amors de Neptuno i Diana. Ab la transformació de aquella en roca per la ira de Cupido, feta per Claudiano Poeta, i translladada en vulgar de cathalana llengua* (ed. Pacheco: 47-59), en la que se relata cómo Cupido viene a quejarse ante su madre Venus porque la fría y casta Diana ha logrado [con el ejemplo de sus votos fríos y sus castidades ásperas, amortiguar y apagar el fuego que, por obra nuestra, por costumbre se enciende en el tierno corazón de las nobles doncellas] <sup>21</sup>.

Cupido ha gastado sus flechas para que gente de todos los estamentos amen, pero el duro escudo de su adversaria los ha atajado. Todos siguen a la casta diosa, que se aleja con semblante amable. Venus aconseja entonces a su hijo de convencer a Neptuno para que enamore a Diana mediante dádivas, cosa a la que éste logra, introduciéndose en su cámara en forma de un chorro dorado que salta del piso. Así ella pierde su fama; se la reconoce por venal, y finalmente es convertida en una estatua de piedra negra que permance ante las gradas del templo de Venus. Ingeniosa y con chispa, esta obrita es muy emparentada con el *Triunfo de Amor* de Juan de Flores. Encontramos en ambos un juego desenfadado con los elementos mitológicos; un acercamiento a las pasiones y los problemas de la actualidad tardíomedieval. Cuando Diana y Venus se enfrentan, no actúan de acuerdo con sus atributos tradicionales; tienen un carácter más humano, imperfecto e imprevisible, por lo que la obra ofrece una tensión dramática interna y una vitalidad sorprendentes, que la alejan no solamente de la alegoría medieval sino también de los modelos renacentistas, más fieles que nuestra Fábula al patrón tradicional (Pacheco: 46).

Lo propio podría ser dicho de los personajes mitológicos de Flores, los que se mezclan, además, anacrónicamente con otros de la literatura y de la historia del momento, cosa que también se verá en el *Somni* de Francesc Alegre <sup>22</sup>. Incluso

<sup>20</sup> Juan de Flores, *Triunfo de Amor*, Ed. A. Gargano, Pisa, Giardini Editore, 1981, 173.

<sup>21</sup> “per exemple de sos freds vots i aspres castedats, amortitzar e apagar lo foc que, per la obra nostra, acostuma encendre lo tendre cor de les gentils donzelles” (ed. Pacheco: 49).

<sup>22</sup> El consciente anacronismo del anónimo autor se expresa en dos curiosísimos giros, con los que se refiere a que en realidad Diana no es un ser de la actualidad, sino del pasado, pues se re-



coinciden trayendo como personaje destacado el de Medea, figura mítica y literaria que libra un debate contra el Dios de Amor en *Triunfo de Amor* §§ 11-17 (ed. Gargano: 92-109). Aparece asimismo entre las acusadoras de Diana en la *Fábula de Neptuno y Diana* como defensora del amor, ya que, como manifiesta orgullosa, “en la cort de Venus se fa de mi gran festa” (ed. Pacheco 57). Ambos textos tienen otro paralelo curioso, pues describen un elaborado e ingenioso artefacto. En la *Fábula* se narra acerca de un espejo en el que se pueden observar escenas que se desarrollan en la lejanía, como si fuese una pantalla televisiva. Quiero acotar que no se trata de una invención *ab nihilo*, sino que una pantalla similar se encuentra en el *Chastelmerveille* del *Parzival* alemán. En el tramo narrativo dedicado a las aventuras de Gauvain (libros XII-XIV), se encuentra en la sala principal una columna, instalada por el mago Klinschor, en la que se producen imágenes de hechos geográficamente lejanos. Aunque no se conservan ejemplares del libro alemán en España, se recuerdan extensos viajes de españoles a los Concilios eclesiásticos en suelo alemán (Constanza 1414-1418 y Basilea, 1431-1439) y a las cortes alemanas (Diego de Valera), y embajadas alemanas en la corte aragonesa. Así llegó a la corte de Aragón el poeta lírico Oswald von Wolkenstein, precisamente en la época de las primeras de estas *novel.letes* (se refiere en uno de sus poemas de viajes a la reina Margarita de Prades)<sup>23</sup>. Otro artefacto emparentado será construido por la maga Medea en el *Triunfo de Amor*, pues instala un edificio sobre unas nubes<sup>24</sup>. Hay más elementos de peso en la *Fábula*, como la petrificación de Diana en el final, tan parecida a la de Anaxárate en la fábula ovidiana (*Metamorfosis* 14, 748) que reelaborará Garcilaso. En el comienzo de la *Fábula* encontramos dos rasgos sanpedrinos: el narrador, que será el típico narrador de una alegoría la cual representa de manera abstracta su problemática, llega al templo de Venus, cuyo acceso se constituye de una escalera con escalones de connotación y sentido alegórico, similar a aquella de la *Cárcel de amor* cuyas gradas poseen un sentido cada uno, un motivo dantesco, probablemente (*Purg.* IX, 94-102). Si bien el número y la calidad de los escalones varía<sup>25</sup>, la importancia de la gradación en el ascenso constituye un paralelo. El segundo elemento, es el breve pasaje que reza

---

fiere a cierta actitud de ella como se produjo “en lo temps que vivía” (49), y en otro pasaje vuelve a hablar de ella como de un personaje alejado en el tiempo, pues comenta que “vivint aquella” hubiese pasado tal cosa (51), cuando, en realidad, la acción, que incluye las actitudes de Diana, se desarrolla en el presente del texto.

<sup>23</sup> O. v. Wolkenstein, en la canción “Es fuegt sich da ich was von zehen jahren alt”, en la que menciona a Marguerita de Prades.

<sup>24</sup> “que en un pequeño espacio parecía que compuso toda la grandeza y secretos del cielo. En medio de su redondeza estava un tan rico asentamiento, cuyo lugar los humanos nombramos cielo impíreo. Allí en unos círculos y otros d’esta espera esta nigromancia por Medea fabricada fue en tan perfecta perfección que más que el propio cielo contentava. Allí todos los signos y planetas cada uno de diversa manera mostrava su sentimiento...etc.” (ed. Gargano 129).

<sup>25</sup> Tenemos 9 escalones en la *Fábula*: Vista, Pensament, Delit, Esperança, Amor, Temor, Gelosia, Oblit de tota altra cosa, y Oradura. Véase cómo el número 5 está ocupado por nadie menos que Amor.

[me acordaba bien en aquella hora, mientras subía, me acordaba de cómo había pasado por ellos en otra ocasión, sintiendo sus efectos sin mirar las inscripciones, y por ello ahora, libre de tal frenesí, subí leyéndolos]<sup>26</sup>.

que coincide con la observación del “Auctor” de la *Cárcel* de haber amado y por ello estar en condiciones de entender lo que observa.

El sentido del texto es un mensaje complejo<sup>27</sup>. Mi propuesta es que en la figura de una *venal diosa de la castidad* se apunta a quienes ostentan un semblante de honestidad cuando su finalidad es adquirir bienes a través de la relación sexual. Cuando Diana, la avara diosa de la castidad, se convierte en estatua negra, el amor ha vencido el casi invencible obstáculo del que se quejaba Cupido ante Venus al comienzo. La ubicación de la estatua ante las gradas del templo de Venus es la lógica: para acceder a las gradas que llevan a éste, conviene dejar atrás las propiedades que, según esta alegoría, toman cuerpo en ella, la tradicional castidad y la venalidad que se le atribuye en este texto. La *Fábula* se dirigiría entonces contra el trasfondo material de las relaciones sexuales, sin especificar si apunta hacia las legítimas o las adúlteras. El texto se podría leer, así pues, como una queja contra la imposición del matrimonio. Se representaría el hecho de que en el grado de intensidad extrema el amor sólo puede imponerse en caso de vencer el elemento material. Sabemos que esto es una constatación correcta: los jóvenes, si se apartaban de la voluntad paterna, por ley podían perder todo derecho a una dote o a la herencia.

3. El *Somni de Francesch Allegre, recitant lo procès de una questió enamorada* (ed. Pacheco: 89-104) es otro texto muy cercano a la producción de Juan de Flores; en esta ocasión, de *Grisel y Mirabella*. El narrador se identifica con el autor<sup>28</sup> pues le dirigen la palabra invocando su nombre. El texto consta de dos partes netamente diferentes: el “Sueño” que le da su nombre, y una respuesta de Antoni Vidal, un autor complementario. Este carácter colectivo confiere a la obrita cierta semejanza con las obras de Fernando de Torre, cuyas propias cartas se complementan con las respuestas recibidas. El *Sueño* acusa a la dama amada: en el aniversario de haberla conocido, el yo-narrador se impacienta por el hecho de que no le corresponde. En la noche siguiente se le aparece un cortejo que se dirige hacia la corte de Amor. Entre los participantes, Petrarca le oficiará de guía, explicándole lo que ve, y más tarde, cuando presenta una queja ante Amor, lo secundará y obrará como su defensor. La dama será defendida por Laura. El Rey Cupido no admite más que una réplica para cada uno de los

<sup>26</sup> jo en aquella hora tenguí bé en record com, pujant, los havia altra volta passats, sentint los llurs efectes, sens mirar los titols; e per ço ara, quti de semblant frenesia, pugí llegint aquells” (Pacheco: 48).

<sup>27</sup> Cortijo lo menciona en conjunto con algunas advertencias contra el amor, en paralelo con la *Regoneixença i moral consideració* de Francesch de Carrós Pardo (Cortijo: 191, véase también p. 184), quizás en zaga de Pacheco & Bower, que editaron el texto en 1983; no he visto esta edición que contiene ambos textos).

<sup>28</sup> Igual que Romeu Llull en su sueño alegórico.

defensores, en vista de que en el curso de cuarenta años no hubieran sabido resolver su cuestión.

Sobre esta base opinan ahora unos consejeros casualmente reunidos. Cupido había determinado que: “ab lo parer dels més serà sentenciat”, por lo que votan “tots els qui eren presents”, doce próceres, por cierto. Cuatro bíblicos: Jacob, David, Sansón y Salomón; cuatro de la mitología clásica: Febo, Eneas, Aquiles y Demofón; y cuatro medievales: Lanzarote, el Rey Pedro I de Aragón, Paris (el enamorado de Viana) y Maéias. Solo Lanzarote y Paris manifiestan dudas; todos los otros condenan a la dama a que sea forzada a amar.

La alegría por la sentencia favorable despierta al amante –pero su temor es ahora, que la dama se entere del juicio y se lo tome a mal. Para aclarar esta cuestión manda su sueño a Antoni Vidal, quien le aconseja seguir conformándose y sirviendo, porque solo así puede llegar a obtener lo que desea y no mediante una acción judicial.

Aunque falta el encuadre en una fábula compleja, este texto constituye un estrecho paralelo con el tema legal planteado en *Grisel y Mirabella*. Tenemos por un lado el manejo ubicuo del anacronismo, o sea la mezcla de personajes de la historia con otros de la actualidad, por el otro el procedimiento, que se asemeja a un proceso judicial, propuesto mediante un prolijo desarrollo de los argumentos. La situación planteada no llega a aquel punto en el que la Dama o Laura hubiesen tomado consciencia de su aislamiento frente a la opinión de los doce hombres que emiten juicio acerca del caso, pero el lector ve este paralelo con nitidez y puede recordar a algunos pasajes de Braçayda en *Grisel y Mirabella* que vienen al caso. Por otra parte, el desenlace propuesto por Vidal es galante: consuela al amante y le inspira esperanza. Los juicios de Paris y Lanzarote, sus abstenciones basadas en la duda, dan cuenta de la relación de superioridad de la dama en la constelación del amor cortés, pero no reflejan su situación como la de un ser diferente y amenazado.

En las *novel.letes* ninguno de los amantes es destruido o llevado a la desesperación por el amor. No existe en ellas la fábula que se pudiera adaptar a los pasos que extraje de la novela sentimental. Podemos encontrar unidas las situaciones I, II,3 y V,1 o VI,1 – pero en estos rudimentos no reside el interés de las *novel.letes*. Éste se encuentra, antes bien, en rasgos que comparte con la novela sentimental en el plano estilístico y en la plasmación de escenas singulares.

#### **HANDOUT 1, NOVEL.LETES.** R. Rohland de Langbehn

Car més vegades me git en mon llit per lo gran lassament que em sent que per talent de dormir, mas bé és poc lo repòs que jo he en aquell jaure, car si los membres han algun repòs, lo meu cor ha llavors major treball per diverses e trists pensaments que jo he per tu, Se algun temps he atrobat pler en fer algunes obres de les mies mans per fugir a ocíós enuig o despler, ara no en puix fer ninguna, car la gran cura del meu pensament que em té

contínuament ocupada me toll tota manera d'obrar e ha fetes les mies mans grosseres e pereroses a començar obra (ed. Pacheco: 39),  
quan sol hom haver algun / goig e plaer per la dolçor que porta mostrant fulls e flors novelles e melodioses cants dels ocells qui entre les espessures del arbres de mon verger solien venir a cantar, a mi dobla ma dolor, car jo em solia alegrar de tu en aquell temps, e solia collir fulles e flores que et dava algunes vegades. E quan pens que tu est tan lluny de mi, no vull entrar en aquell ne res collir, car no em fa res goig que en ell sia, ne los deportes que jo solia pendre en ell quan tu hi venies ara no em plaen.(ed. Pacheco: 39/40). “e jo ...iria a tu, que no t'esperaria, si tan lleu cosa era ala femenil vergonya lo meu anar com és a tu lo venir, e a mi vine, doncs, senyor, desir de mon cors e consolació de la mia ànima” (ed. Pacheco: 40).

que lleument no cresats  
lo mal que molts diran  
de cella d'on, amant  
esperats ben haver  
e d'on havets plaser. (vv 386-391; ed. Pacheco: 42)  
que la pus gran dolor  
del mon me pres del veure,  
car no poriets creure  
la pietat que s'era. (ed. Pacheco: 26).  
si null amant fo  
l'u per l'autre joiós  
dic-vos que entre ells abdós  
hac de joi compliment  
ez ha vui de present  
ez haurà tostemp mai. (ed. Pacheco: 41)

per exemple de sos freds vots i aspres castedats, amortitzar e apagar lo foc que, per la obra nostra, acostuma encendre lo tendre cor de les gentils donzelles” (ed. Pacheco: 49). que en un pequeño espacio parecía que compuso toda la grandeza y secretos del cielo. En medio de su redondeza estava un tan rico asentamiento, cuyo lugar los homanos nombra- mos cielo impíreo. Allí en unos círculos y otros d'esta espera esta nigromancia por Medea fabricada fue en tan perfecta perfección que más que el propio cielo contentava. Allí todos los signos y planetas cada uno de diversa manera mostrava su sentimiento...etc. (Juan de Flores, Triunfo de Amor. Ed. A. Gargano. Pisa: Giardini Editore, 1981: 129). jo en aquella hora tenguí bé en record com, pujant, los havia altra volta passats, sentint los llurs efectes, sens mirar los titols; e per ço ara, quti de semblant frenesia, pugí llegint aquells” (ed. Pacheco: 48).

avéis de creer que ellas, después de averse aprovechado de las razones que a nosotros solían oír, dizían otras nuevas, que en el secreto de su saber tenían guardadas, las cuales nosotros no podíamos alcançar, porque no sabíamos, como ellas, lo que se devía dezir, que más perteneciese y enamorase (ed. Gargano: 173).

I. Recuesta				
II.1. Con medianero		II.2. Contacto directo		II.3. Sin respuesta
III.1. Sigue rechazo	III.2.1.Piedad o III.2.2. Amor			
	IV.1. Falta y descubrimiento, o IV.2. Sospechas de terceros			
	V.1. Rechazo definitivo	V.2.1. Separación forzada /V.2.3. Rechazo	V.2.2. Violencia	
	VI.1. Ética	VI.2. Muerte de amor voluntaria		
		VII.1. Arrepentimiento	VII.2. Violencia	