

Proceso de cartas de amores, primera novela epistolar europea

La obra de Segura y la tradición de la novela sentimental

Dentro del desarrollo de la narrativa medieval, la comparación entre dos de sus más importantes especies, el género caballeresco y el sentimental, nos mostraba en este último tal como ya advirtiera Menéndez Pelayo ¹, una progresiva desaparición de la aventura, de la peripecia argumental, en pro del minucioso estudio de la pasión amorosa. Una situación esta que alcanzará su más clara manifestación en el *Proceso de cartas de amores* (1548) de Juan de Segura, obra en la que puede hablarse de la carencia casi total de acción y de la primacía absoluta del análisis del comportamiento amoroso de los personajes ². El inicio y desarrollo de una relación amorosa constituye pues, el eje exclusivo de una obra que si bien se presenta como continuadora de la anterior tradición medieval, sin embargo, como la crítica insiste en señalar, se aparta de tales modelos e introduce grandes transformaciones. Segura traza en su novela una repre-

(1) M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela* II, Santander, Aldus, 1913, p.3 y ss.

(2) Vid. la edición de dicha obra, de E. Alonso Martín, P. Aullón de Haro, P. Celdrán Gomariz y J. Huerta Calvo, Madrid, El Archipiélago, 1980, p.XVIII. Citaré siempre por esta edición.

sentación más realista de la psicología amorosa, al ofrecer una historia dentro de un ambiente burgués y ciudadano, desprovisto totalmente de toda violencia pasional o aventurera³. Incluso la introducción de la *Queja y aviso contra amor* de la que no me ocuparé pero que constituye la continuación del *Proceso*, ha sido interpretada como eficaz contraste que acentúa aún más el realismo de la parte primera.

En el *Proceso* el escritor desarrollará la historia de una relación amorosa sujeta a unos criterios de verosimilitud ausentes en la tradición anterior de la novela sentimental, de manera que a los lectores de la época no les sería difícil reconocer en las circunstancias externas que rodean a los protagonistas, las suyas propias.

Pues bien, la manera como Segura consigue dicha concentración en el análisis interno de sus personajes es a través del uso exclusivo de un recurso que se había constituido en un importante elemento en la anterior novela sentimental: la técnica epistolar⁴. Es precisamente el manejo exclusivo de la epistolaridad lo que provee a Segura de un excelente medio para conseguir reflejar al máximo, los sentimientos e interioridades de sus personajes. Como indica Gerli, es la plena adopción de tal artificio lo que convierte al *Proceso* en el primer intento en la literatura española para conseguir una representación más realista de la psicología amorosa. Lejos de la alegoría y del desarrollo de historias cuyos personajes y acontecimientos poco tenían que ver con las experiencias de los lectores, Segura focalizará todo el interés de su novela en la presentación de las

(3) Vid. la mencionada edición, el estudio de T.O. Beebee, *Epistolary Fiction in Europe 1500-1850*, Cambridge, University Press, 1999, o el artículo de E. Michael Gerli, "Toward a Poetics of the Spanish Sentimental Romance", *Hispania*, 72, 3, 1989, pp.474-482. Especialmente pp.478-479.

(4) Sobre la presencia de dicho artificio en esta narrativa medieval, ya me ocupé en mi estudio "La técnica epistolar en la novela sentimental de la Edad Media". En prensa.

emociones y afectos de unos personajes que escriben cartas, dentro de un contexto que acentúa el realismo de la obra y desligados de todo control narrativo por encima de ellos. Como consecuencia de lo cual podemos hablar de la aparición de la primera novela epistolar europea ⁵.

La innovación narrativa: el proceso de cartas

Frente a la inserción de la carta dependiente de un contexto narrativo más amplio, en la novela sentimental medieval, frente a la presencia aislada de cartas en la obra de Guevara – y piénsese en la continuación a su *Marco Aurelio* - ⁶, Segura establecerá ya un verdadero proceso de cartas, a través de cuyo único desarrollo y presentación los lectores obtendremos toda la información respecto a la desdichada historia amorosa de los protagonistas. Una relación epistolar reducida a la variante más sencilla: el dúo ⁷, y en cuya presentación el autor utilizará unas estrategias literarias, en modo alguno relacionables con las que autores posteriores manejarán en el ámbito de la novela epistolar.

Aun existiendo un claro viraje en esta obra, en tanto supone esa representación más realista de la pasión amorosa, es evidente que en este autor áureo no se dan las preocupaciones literarias que hallaremos en otros escritores, referentes a la singular relación entre la verdad histórica y la poética. Como en el caso

(5) En su clásico estudio *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, University of California Press, 1937, Ch. E. Kany señaló la importancia de la narrativa epistolar en España, cuyo estudio había sido desatendido, y destacó la obra de Segura como la primera novela epistolar en Europa.

(6) Aisladas aparecían asimismo, la mayoría de las epístolas amorosas en las *Heroidas* de Ovidio, uno de los modelos fundamentales en la literatura epistolar europea.

(7) Sobre las posibilidades teóricas de la fórmula epistolar, según el número de voces narrativas, vid. J. Rousset, *Narcisse romancier*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p.21.

del *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón, o del *Livre du Voir dit* de Machaut, todo lo más que podemos plantearnos los lectores es si tal experiencia tuvo o no alguna apoyatura real. Situación muy distinta a la que años después se producirá con la publicación en 1669 de las famosas *Lettres portugaises*, presentadas de manera anónima como traducción de unas cartas reales escritas en portugués, y que durante mucho tiempo fueron leídas como tales. Lejos de la búsqueda por producir en el lector esa inicial ilusión de realidad – de manera que se tomen por cartas reales, cartas imaginadas⁸-, a través de la frecuente aparición de un editor⁹, supuesto responsable del hallazgo y publicación de dicho epistolario, Segura en el prólogo de su obra señala a un único autor de la misma: “y avnque el título desta pequeñuela obra sea *Cartas de amor*, el sabio y prudente lector podrá colegir el vltimo fin del que las escriuió, que es dar auiso en qué paran los vanos pensamientos de los locos mancebos” (p.3). Un autor que en principio, debemos pensar además, es griego, dado que en este mismo prólogo se señala cómo la obra ha sido traducida de dicha lengua al castellano¹⁰.

Por si fuera poco, tal cuestión se problematiza aún más con la aparición de unos recursos que enlazan con la anterior tradición del relato sentimental¹¹. Recordemos el supuesto y debati-

(8) Utilizo estos términos conforme a su manejo por parte de C. Guillén, en su espléndido estudio, “La escritura feliz: literatura y epistolaridad” en *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp.177-233.

(9) Vid. O. Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1977, p.40.

(10) Dicho recurso contaba ya con una nutrida tradición, especialmente visible en el ámbito de la novela caballeresca. En lo que concierne a esta especie de la narración epistolar, también lo encontraremos en la historia literaria.

(11) Marina S. Brownlee refiriéndose ampliamente a la cuestión de dichas estrategias narrativas en el *Proceso*, habla finalmente de un autor indigno de confianza que incurre en graves contradicciones, y recoge el calificativo de *criptograma*, con que Joaquín del Val se había referido al resultado de dicha situación. “La mirada de Medusa y la canonicidad del discurso: el *Processo de cartas de amores* de Juan de Segura”

do autobiografismo de algunas de esas obras medievales. En el *Siervo libre de amor* el propio autor se dirigía él mismo a un amigo, para relatarle su desgraciada historia amorosa. Frente a ella en el *Grimalte y Gradissa* de Flores, lo que podríamos llamar con Guillén del proceso de ficcionalización propio de la carta ¹², adquiriría una mayor intesidad al metamorfosearse el escritor en un singular *alter ego* literario llamado Grimalte. La situación que encontramos en el *Proceso* es por otro lado, todavía más compleja, en tanto ese supuesto autobiografismo presente en algunas obras anteriores, no se revela como tal sino cuando la correspondencia epistolar ha concluido. Lejos del aviso de Flores, Segura deja que leamos la relación epistolar entre dos personajes innominados, para comunicarnos al final de ella que el cautivo era él mismo. O para ser más precisos, para revelárselo a un amigo, carta en la que ya no necesita presentarse como cautivo – término bajo el que se condensa y reúne todo su ser y persona en su correspondencia amorosa, anulando esta pasión todos sus otros rasgos característicos -, sino como Juan de Segura, amigo doliente que necesita el consuelo y consejo de su destinatario.

El caso del *Proceso*, en marcado contraste con lo que ocurría en la *Cárcel de amor*, nos presenta pues, esa situación que analiza Todorov en una obra muy alejada en el tiempo de ésta, *Les liasons dangereuses* ¹³, por la que una correspondencia concebida desde la intimidad, se hace pública. Aunque en este caso ese destinatario no previsto inicialmente, quede concentrado en un único personaje.

Edad de Oro, XII, 1993, pp.19-31. Posteriormente ha sido elaborado e incluido en *Studies on the Spanish Sentimental Romance 1440-1550*. Edited by Josep J. Gwara and E. Michael Gerli. London-Tamesis, 1997, pp.21-36. Sobre esta situación inicial narrativa, véase también el estudio recogido en este mismo volumen de P.E. Grieve, "Anachronism and the reader's experience: Juan de Segura's *Processo de cartas de amores*", pp.37-53.

(12) Art. cit.

(13) *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, p.60 y ss.

Segura complica, pues, con la utilización única del artificio epistolar, ese doble pacto propio del género. Si en el *Siervo* o en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini acoplábamos nuestra perspectiva, adoptando desde un principio la misma función que el personaje amigo a quien dirige el autor su obra ¹⁴, en el *Proceso* tal situación se ha vuelto más compleja, pues ya no se trata de un proceso sustitutivo simple sino doble, en tanto a los destinatarios iniciales de la correspondencia amorosa – el cautivo y la dama –, sustituye finalmente el amigo. Frente a lo que ocurrirá en la tradición posterior, la mencionada ausencia de preocupaciones realistas en Segura no aprovecha la presencia de este destinatario, ni dispone el orden temporal de su historia, en aras a conseguir tal efecto. Permítaseme pese a las grandes distancias entre ambas, establecer una relación comparativa entre esta primera novela epistolar de la literatura europea, y una de las más famosas prolongaciones del *Werther*, *Las últimas cartas de Jacopo Ortis* de Foscolo. Aquí Lorenzo, el amigo de Jacopo y confidente de su pasión amorosa, ha reunido toda la correspondencia y documentos del protagonista, actuando como organizador y responsable último de la obra. Una función que se hace presente desde el inicio, en esa mencionada búsqueda por intensificar la ilusión de realidad de las epístolas. Tal preocupación no existe en Segura, de manera que los lectores entramos directamente en la lectura de la correspondencia amorosa y únicamente concluida ésta, nos enteramos de que el autor la ha enviado toda ella a una amigo para que la conozca y le conteste, consolándolo. Figura esta última que en ningún momento aparece como responsable de la novela y a través de la cual se inserta como respuesta, esa continuación de la obra que es la *Queja y aviso contra amor*, en cuya lectura como indica Gerli, coinciden el lector textual y el real, de la misma forma que andando el tiem-

(14) Sobre el marco epistolar de la obra de Rodríguez del Padrón, vid. F. Vigier, "Fiction épistolaire et novela sentimentale en Espagne aux xve et xvie siècles" en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XX, 1984, pp.229-259.

po, coincidirán en *El coloquio de los perros*. El personaje-confidente aparece pues, estructuralmente como medio de transición que posibilita la inserción de un nuevo relato, pero no como figura al servicio de esas estrategias literarias que promueven la ilusión de realidad del texto. En este caso y conforme a la mencionada tradición literaria, ésta parece justificarse por el citado autobiografismo ¹⁵.

Concluido el prólogo que dirige Segura al magnífico señor Galeazo Rótulo Osorio, los lectores nos situamos pues, ante la presencia directa de la primera carta. Carente de todo narrador el *Proceso* presenta de forma exclusiva desde el principio, las voces únicas de los personajes, de manera que todas las referencias e información deberán ser forzosamente extraídas siempre de las propias cartas. Un artificio este que en ocasiones provoca una cierta situación de desventaja en el lector, en tanto los personajes pueden compartir experiencias externas a la relación epistolar, que ninguna voz narrativa nos transmitirá. Pensemos en las entrevistas personales que en la anterior novela sentimental presentaba el narrador, y que aquí el lector sólo puede entrever, por las referencias a las mismas que los personajes hacen en su comunicación epistolar.

Lo que sí plantea Segura con claridad es el desarrollo de la relación amorosa desde sus mismos inicios, con lo que el lector puede ajustar fácilmente su perspectiva a la de un destinatario que no comparte en principio ninguna experiencia o vivencia común con el remitente ¹⁶. En tanto novela, el lector prevé como indicara Wright ¹⁷ un desarrollo y componente narrativo en la

(15) Aun cuando aquí como ya indiqué, el mismo entre en contradicción con lo apuntado en el prólogo.

(16) Sobre la figura del receptor y su relación con lo que ha denominado Lector Modelo, vid. P. Violi, "Cartas", en *Discurso y literatura*, T.A. Van Dijk (ed.), Madrid, Visor, 1999, pp.181-203.

(17) Concretamente Susan Wright señala cómo el lector de una novela epistolar

misma que desde luego, no esperaría hallar en una correspondencia íntima real. Respondiendo a tales expectativas, el *Proceso* desarrollará una intriga argumental desde sus mismos comienzos hasta su final concluyente. Una intriga que como indica Todorov, sólo es percibida como tal por el lector; lejos de ser una categoría interior al universo presentado, lo único que perciben los personajes es una “masa de hechos de vida”. La intriga concluye Todorov, sólo existe por tanto en nuestra percepción del universo representado¹⁸. Si tales afirmaciones son bastante ostensibles en relación con la compleja historia desarrollada en la novela francesa analizada por este crítico, la situación es bastante más simple en el caso que nos ocupa, dado que esta primera novela epistolar presenta como indiqué, la variante perspectivista más simple: la de las dos voces únicas¹⁹. De esta forma la madeja argumental tejida por ambas, dista mucho de los complejos enredos de la novela francesa únicamente percibidos como tales por ese lector que está en posesión de las distintas claves y versiones.

La carta como medio de seducción amorosa

Tal como estamos viendo, el desarrollo argumental del *Proceso* carece de grandes peripecias e incidentes, y en él destaca como foco central básico, el análisis de los afectos amorosos de los personajes. Un innominado personaje que asume la identidad del cautivo – en clara pervivencia de una antigua conven-

espera encontrar “an object of obvious literary standing or value” p.551. Más adelante se refiere asimismo esta autora a la carencia de trama y desarrollo en las *Lettres portugaises*, lo que contribuyó obviamente a intensificar la creencia en la autenticidad de las mismas. “Private language made public: the Language of Letters as Literature”, *Poetics*, 18, 1989, pp.549-578.

(18) Op.cit., pp.58-59.

(19) Por supuesto, la monodía sería la fórmula más simplificada en este género, en la que el perspectivismo quedaría representado en una única voz.

ción de la literatura amorosa -, se dirige a la dama de quien está enamorado, hasta conseguir su favor. La prohibición de los hermanos a su matrimonio y la reclusión en el convento de la dama, son los obstáculos que el cautivo se verá imposibilitado de superar, de manera que debe contentarse con dar varias serenatas a su amada, a escondidas, por petición de ésta. Descubierta tal hecho la dama será de nuevo alejada de su amado, sin que esta vez pueda comunicarle el lugar al que piensan llevarla; le anuncia además, su decisión de darse a sí misma la muerte, situación esta que sin embargo, no se confirmará ²⁰. Tal es la sencilla trama argumental del *Proceso de cartas* desarrollada en el intercambio epistolar de los dos protagonistas, a los que se une al final de la obra, la voz de la última confidente de ella, doña Juliana, quien contesta a la carta que le ha dirigido el desesperado amante, en una de las últimas epístolas de la novela. Frente a los obstáculos insalvables en la unión de Leriano y Laureola, la barrera que dificulta la felicidad de los protagonistas del *Proceso* resulta ser, en marcado contraste prosaico, la falta de posición del caballero ²¹.

Gran parte de la novela – básicamente hasta el momento de conseguir la respuesta positiva de la dama -, se presenta pues, como proceso de seducción amorosa a través de las cartas. Unas cartas en las que por lo general se advierte ese *topos* clásico de la *brevitas*, como ideal necesario y consustancial a las mismas, y en las que se aprecian toda una serie de figuras y situa-

(20) En su mencionado artículo, en el que destaca el papel de víctima del personaje femenino, Brownlee da por supuesta la muerte de la dama.

(21) Vid. art. cit. de M. Gerli, p.479.

(22) Vid. la introducción de la citada edición en la que sus autores estudian la obra partiendo del análisis de Barthes sobre el discurso amoroso – p.XXV y ss. -. Aunque no es posible desarrollar este aspecto, no puedo no obstante, dejar de mencionar por otro lado, el floreciente contexto literario epistolar en el que nace el *Proceso*, en cuyo desarrollo pesa innegablemente la influencia de una normativa que rige su desarrollo, heredera en gran medida, del medieval *Ars dictaminis*. Vid. al respecto D.

ciones propias del discurso amoroso ²². Dada la escasez de encuentros personales entre los amantes, toda la relación amorosa entre ambos se producirá dentro de su comunicación epistolar, lo que explica la insistencia continua de los personajes tanto respecto al hecho de la propia escritura, como a los deseos de recibir nuevas cartas – “Y así quedo aguardando vuestra carta” (p.40); “me escreuí os escriua” (p.50); “escreuíme qué, en el tiempo que sola estáys, imagináys” (p.49) -. Que la carta ha sido el principal medio de seducción utilizado por el amante queda asimismo patente en esa carta XIII, en la que la dama aún se resiste y muestra su arrepentimiento por haber leído las primeras epístolas – “¡Y ay de mí!, que si al tiempo que vuestras primeras cartas recibí, no diera lugar al traydor del deseo cobdicioso de vellas, ni me sintiera como me siento, ni os huuiera dado vengança de mí, como ya satisfecho deuéis de estar, viendo mis apasionadas razones” (p.20) -. A diferencia de otras heroínas que evitaron tal curiosidad, rompiendo en pedazos la primera carta, la dama de Segura no ha podido evitar leerla ²³ .

Ynduráin, “Las cartas en prosa”, *Literatura en la época del emperador*, V. García de la Concha (ed.), Universidad de Salamanca, 1988, pp.53-79, o J. Trueba Lawand, *El arte epistolar en el renacimiento español*, London, Tamesis, 1996.

(22) Vid. la introducción de la citada edición en la que sus autores estudian la obra partiendo del análisis de Barthes sobre el discurso amoroso – p.XXV y ss. -. Aunque no es posible desarrollar este aspecto, no puedo no obstante, dejar de mencionar por otro lado, el floreciente contexto literario epistolar en el que nace el *Proceso*, en cuyo desarrollo pesa innegablemente la influencia de una normativa que rige su desarrollo, heredera en gran medida, del medieval *Ars dictaminis*. Vid. al respecto D. Ynduráin, “Las cartas en prosa”, *Literatura en la época del emperador*, V. García de la Concha (ed.), Universidad de Salamanca, 1988, pp.53-79, o J. Trueba Lawand, *El arte epistolar en el renacimiento español*, London, Tamesis, 1996.

(23) Como indica Brownlee la vulnerabilidad de la mujer es expuesta en la primera carta de respuesta, señal clara de su interés. Su acto contradice su discurso. Art.cit., p.26.

En general y hasta ese cambio ya abiertamente declarado por parte de la dama, en la carta XXVII, el personaje femenino muestra una psicología casi calificable de realista, en contraste con la del cautivo, poseedora aún de unos códigos cortesanos que enlazan con la anterior tradición literaria y que acaban influyendo también en ella. Su escepticismo y distanciamiento inicial que pone en duda no sólo la sinceridad de los sentimientos del cautivo, sino en general de todos los hombres, casi podría hacernos pensar en esta dama, como posible lectora de un pliego de cordel titulado *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*, aparecido algunos años antes. Este ha sido reproducido recientemente por López Estrada quien además de destacar su importancia, alude al mismo como casi una novela epistolar, singular precedente de la obra de Segura ²⁴. Las noticias sobre la enfermedad y muerte inminente del cautivo si no lo auxilia, son interpretadas así por ella, como palabras falsas, como si en su lectura de la carta hubiese usado como singular filtro, las palabras del texto que aconsejaban tales actitudes al amante – “Finge que el esta malo y embíale esta carta” ²⁵ -. En su primera carta ella le escribe: “vuestras cartas penosas (avnque fingidas) “(p.9). La dama de Segura se muestra por tanto, contraria a la tradicional visión de la carta como medio de expresión sincera del alma de quien escribe ²⁶, y constata un escepticismo e incredulidad que progresivamente no obstante, van disminuyendo. En la carta XIII apunta, por ejemplo, sus dudas al admi-

(24) F. López Estrada, “Un pliego de *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*, 1535”, *Revista de Bibliografía Nacional*, 6, 1945, pp.227-239. D. Ynduráin adelanta la fecha de su aparición. Art.cit., p.69.

(25) Cito por la reproducción mencionada de López Estrada, p.235.

(26) Demetrio en su tratado había escrito: “Se puede decir que cada uno escribe la carta como retrato de su propia alma”. *Sobre el estilo*, J. García López (ed.), Madrid, Gredos, 1979, p.97. Mucho más próximo en el tiempo Torquemada ofrece la siguiente definición: “carta es una mensajera fiel de nuestras yntenciones, y yntérprete de los pensamientos del ánimo”. *Manual de escribientes, Obras completas I*, Lina Rodríguez Cacho (ed.), Madrid, Castro, 1994, p.122.

tir la posibilidad de que la carta sea la portadora de los sentimientos verdaderos del cautivo – “ si vuestro coraçón está según lo debuxauades con vuestra pluma” (p.20) -. Una evolución paulatina que culmina claramente con el cambio de la dama en esa carta XXVII, en la que se declara abiertamente *sierua*, ella también. Incluso se diría que contrastados los dos personajes, ella resulta mucho más apasionada y sincera que él. Si en alguna carta anterior el cautivo había solicitado en un gesto retórico más, que le mande ella una mensajera para que éste le envíe sus ojos, no será mera imagen retórica la mención a la sangre que le hará llegar ella en ese lienzo que le envía como último recuerdo de su amor – “De la sangre que está en frente de mi sin ventura coraçón saqué vn poco punçando encima con vna sutil aguja” (p.53) -.

Como la crítica ha indicado ²⁷, en torno a la figura del cautivo puede hablarse de una latente y velada ironía, manifiesta en el desajuste entre sus palabras y sus actos. Su desesperación y constante agonía se resuelven finalmente en pura pasividad. Ni hace nada ante la reacción contraria de los hermanos, ni se dispone a usar todos los medios posibles para buscarla. Tan sólo se dirige dolorido, a un amigo, el cual ni siquiera se toma el trabajo de disuadirle respecto a las posibles intenciones suicidas que apunta en su carta ²⁸, de lo que se deduce una actitud de descreimiento total por su parte ²⁹. Una situación muy alejada desde luego, de la conclusión de la *Cárcel de amor*.

Como distinta es la presentación de los diferentes mensajeros que intervienen y hacen posible la relación amorosa, en las dos novelas. Mientras en la *Cárcel* encontramos a ese singular

(27) Vid. la introducción de la citada edición o el artículo de Gerli.

(28) Compárese tal situación, con la que aparece en una de las más famosas novelas epistolares europeas, la *Julia* de Rousseau. La idea del suicidio será aquí ampliamente rebatida por el amigo confidente. III parte, cartas XXI y XXII.

(29) Vid. ed. cit., pp.XXI-XXII.

autor-narrador-personaje que ligado intensamente a la suerte de Leriano, actúa generosa y desinteresadamente como mediador, dentro del ambiente realista que preside la historia de Segura, los móviles de los mensajeros responden a muy diferentes intenciones. Precisamente una de las mayores preocupaciones de la dama en la presente relación – además del deseo del mantenimiento del secreto –, se hace patente en las advertencias dadas al cautivo sobre cómo debe tratar a las diferentes mensajeras que lleven sus cartas ³⁰. Hasta tal punto la dama tiene necesidad de las cartas de su amante, que acuerda con éste un oculto plan para que engañando y fingiendo el mismo una atracción amorosa hacia una esclava de su madre, ella les sirva de confidente. Descubierta una carta por sus hermanos quienes deciden recluirla en un convento, escribe en plena desesperación: “Esta os dará vna esclava de mi madre, porque le dixé que aquel gentilhomme que por aquí passava (que, bien mío, érades uos), le auía de dar vnas arracadas muy galanas, porque me auíades dicho que era muy hermosa” (pp.38-39). Regalo al que añadirá el cautivo unas manillas y sortijas, además de mostrar la concertada y fingida actitud amorosa – “ni a uos quiero dar tal pesar de escreuiros las palabras dulçes que con ella passé enamorándola, para que fuesse secreta secretaria de mi angustiado corazón” (p.40) -. La visión casi descarnadamente realista de la dama en relación a la necesidad de nuevos sobornos, para seguir en contacto, se manifestará también en el convento, al pedirle desde allí sedas para las monjas. Incluso cuando una de éstas se convierte en confidente de la dama, le pide algún regalo para la misma, al cautivo, a la vez que hace explícita su visión práctica de las relaciones humanas – “y assí querría tenella contenta, y me haríades gran plazer algo de vuestra mano le embiássedes para que yo en vuestro nombre se lo diesse; que bien sabéys que dáuidas quebrantan

(30) Recuérdense al respecto, las advertencias ovidianas dadas a las mujeres sobre la importancia en la elección de tales intermediarios, en su *Arte de amar*.

peñas y que no hay el día de hoy cosa que por interese no se aya, y al buen pagador no le han de doler prendas" (p.44). Ruegos estos a los que siempre responde con presteza su amante, compartiendo y aceptando, pues, la visión femenina. Desde luego estamos ya muy lejos del ambiente cortesano de la anterior novela sentimental, cuyo singular código de valores difícilmente percibimos dentro de esas nuevas coordenadas burguesas del *Proceso*.

El *Proceso de cartas de amores*, novela epistolar

Considerando que la obra de Segura inicia en la literatura europea este nuevo género, podemos apreciar en ella algunos de esos rasgos propios del mismo en su posterior desarrollo. Pensemos así en esa característica de la carta, relativa a la usual referencia a la situación de la enunciación, al momento en que el personaje está escribiendo. Recordemos esas forzosas conclusiones a las que la dama alude, en la escritura de sus cartas, porque circunstancias del momento la obligan a ello – "Y porque, para aderesçar lo que es menester para el sosiego de mi madre esta noche no puedo más alargarme" (p.30); "A comer llaman en el refitorio, y a esta causa no puedo más largo escruiros" (p.44) -. Ese efecto de instantaneidad propio de la narrativa epistolar, frente al relato en primera persona concebido como memoria, se aprecia pues, ya en la obra de Segura. Los lectores seguimos el desarrollo de la historia bajo esa ilusión general de contemplarla en el presente de cada instante, sin posibilidad de prospección alguna y con esa misma buscada impresión de conocer los sentimientos y pasiones de los personajes de la manera más intensa posible: cuando éstos se están produciendo y les afectan más vivamente. Ese escribir al minuto ³¹, bajo los dictados de los sentimiento se advierte no sólo en las mismas

(31) Recuérdense las ideas expresadas por Richardson.

vehementes expresiones amorosas con que se refieren ambos a su situación presente, sino también en el desarrollo de la temporalidad. Aun careciendo de fechas se puede fácilmente percibir la rapidez del intercambio epistolar que intensifica esa sensación de simultaneidad entre el tiempo de la escritura y el tiempo de los hechos. Si en esas largas cartas – tal como podrían ser consideradas –, del *Siervo* o de la *Historia de duobus amantibus*, especialmente en esta segunda, un narrador acertaba una temporalidad como señala Prieto³², que habría sido mucho más amplia en proceso de cartas, en el presente caso seguimos paso a paso – en lugar de sentirla como un todo concluso perteneciente al pasado –, la evolución de la historia. Que los personajes viven su pasión con plena intensidad acogidos a la carta como medio principal de la expresión de sus afectos, se deja ver en las impacientes epístolas escritas por él, pocos momentos antes de ir a encontrarse con ella – “uoy esta tarde a uer la isperiencia de mi desseo” (p.21).

Si en la carta XII la dama concierta una entrevista esa misma noche – “esta noche mi madre y yo vamos a velar a Nuestra Señora de Gracia” (p.30) –, la rapidez de la respuesta no se hace esperar – “Mucho quisiera que vuestra soledad fuera en cabo que os pudiera tener compañía toda la noche; mas pues más no puede ser, iré a gozar del tiempo que vuestra merced fuere seruida de fauorecerme” (p.31) -. Una situación que se repite en las cartas XXV y XXVI. Por todo lo cual como ya indiqué, los lectores conocemos sus sentimientos en ese antes y en ese después del encuentro entre ambos, pero no en el momento en que entran en contacto directo el uno con el otro, ya no separados por la distancia. Con todo y ateniéndonos a las referencias extraídas sobre tales citas, conocemos que el apasionado amante cuyo estilo ha cautivado a la dama, se desvanece en presencia de la misma, y como Fedra necesitaba acudir a la

(32) *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, p.287.

escritura incapaz de hablar con Hipólito ³³, aquí aun por diferentes razones, volvemos a encontrar el motivo del enmudecimiento del amante ante la amada ³⁴.

En relación por otro lado, con la mencionada temporalidad en la que se enmarca la historia, constatamos – siempre a través de las referencias existentes en las cartas - un proceso que podríamos calificar de aceleración progresiva. Hasta la cuarta no encontramos la voz de la dama, cuyas respuestas a partir de este momento irán prodigándose cada vez más hasta llegar a la situación de alternancia equilibrada e incluso, de aparición de dos cartas seguidas escritas por ella. En la XV y una vez iniciados los favores y consentimiento de la dama, el personaje masculino se refiere a los dos años que la sirve, y a los tres meses que “ de vuestra suma beldad tan gran bien me vino que vuestro me pudiesse llamar” (p.23). A partir de ese momento se puede intuir la rapidez del intercambio pues en la XVIII el cautivo se queja de estar seis días sin recibir contestación. Que la rapidez es característica del intercambio epistolar ya plenamente amoroso, se deja ver en la escritura de esas dos cartas consecutivas de la dama – XXXIII y XXXIV -. En la segunda muestra su enfado y disgusto por el transcurso de quince días sin haber recibido carta alguna; hasta tal punto esto la ha alterado – y ello se deja ver tanto en el inicio como en el final de la carta, firmada por *enemiga* y dirigida a su *incierto enemigo* -, que vuelven con más intensidad sus primitivos recelos sobre él y sobre el

(33) “Lo que vergüenza decir me lo ha mandado poner por escrito Amor”. Ovidio, *Heroidas*, F. Moya (ed.), Madrid, C.S.I.C., 1996, p.22.

(34) El Cardenio cervantino, refiriéndose a la forzosa separación que se produce entre Luscinda y él, dice a sus oyentes: “Y fue esta negación añadir llama a llama y deseo a deseo, porque, aunque pusieron silencio a las lenguas, no le pudieron poner a las plumas, las cuales con más libertad que las lenguas suelen dar a entender a quien quieren lo que en el alma está encerrado, que muchas veces la presencia de la cosa amada turba y emudece la intención más determinada y la lengua más atrevida” *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Instituto Cervantes, Crítica, 1998, p.263.

género masculino. Una saña que se desvanecerá al conocer los motivos por los que el cautivo no ha podido escribirle.

Según el testimonio del personaje masculino su historia amorosa se remontaría pues, a una temporalidad lejana – dos años -, si bien el proceso epistolar se desarrollaría en menos tiempo. Un tiempo que fluiría pues, muy lentamente en un principio, iniciada la correspondencia, hasta llegar a esa rapidez característica del intercambio epistolar una vez la dama lo favorece. Considerando pues, esa mención del cautivo a todo el tiempo que lleva enamorado de ella, ¿no sorprende la referencia última en la carta a su amigo de “Ya los días passados os dí parte de vnos dulçes amores que auía enprendido” (p.58)? ¿Se puede conciliar esta cercana referencia temporal, con la mención en una de sus cartas, a esa antigua perseverancia de su pasión amorosa hacia ella? ³⁵.

La ambigüedad que será característica de muchas de esas novelas epistolares posteriores, por la misma ausencia de un narrador poseedor de todas las claves, y por la variedad de puntos de vista de los personajes de los cuales, además, no siempre podemos fiarnos totalmente, se insinúa pues, en este primer ejemplo de la especie. En él no sólo podemos dudar de la antigüedad y por ende, persistencia del amor del cautivo hacia la dama, sino que también la conducta del mismo, tal como tuvimos ocasión de comprobar, podría si no entrar en contradicción con sus palabras, sí arrojar sobre ellas ciertas dudas sobre su completa literalidad. No es desde luego, a Leriano a quien vemos morir ante nosotros como consecuencia de su devastadora pasión amorosa, en una última actitud fiel reflejo de lo que anunciaban sus testimonios epistolares. Lejos de desesperarse el cautivo, Juan de Segura, envía su correspon-

(35) Los editores del texto plantean también la duda surgida en la carta II, por la expresión “antiguo poseedor”, sobre la posible relación anterior entre ambos, en la que él hubiese gozado ya de su favor. Ed.cit., p.76.

dencia epistolar a un amigo cuya intromisión implica una clara ruptura respecto a la intimidad consustancial a la relación amorosa.

Correspondencia que por otro lado, y como ocurrirá en la tradición de la literatura amorosa epistolar, presenta toda una serie de rasgos propios de la misma. Pensemos en esa singular traslación metonímica que se opera a veces en el género epistolar – especialmente en este ámbito de la epístola amorosa –, por la que la carta llega a sustituir a la persona amada. Como indica Beebee la carta excede a veces su función como medio de comunicación, y se convierte ella misma en objeto de interés ³⁶. La carta es así, besada, colocada sobre el pecho, incluso tragada como ocurre en situación extrema, en la *Cárcel de amor*. No es extraño en tal sentido, que el cautivo acoja con verdadero entusiasmo la primera carta de la dama que colocará “encima del lugar donde mi abrasado corazón estuuu (que allá, mi señora, tenéys) “ (p.11). Como se ha señalado y conforme a esa tradición anterior de la novela sentimental, la carta llega a adquirir significado por sí sola, en su misma materialidad, con independencia de su contenido y como mera transmisora de erotismo ³⁷. De ahí que el cautivo se refiera a la carta de su amada, como medicina que ha sido capaz por sí sola de sanarle (XX, p.28).

Esta primera novela epistolar se caracteriza por tanto, por presentar en un primer estadio de desarrollo la fórmula más simple: dos personajes, presentes ambos ³⁸, a través de cuyas perspectivas manifiestas en las cartas de cada uno, se desarrollará su historia amorosa. Una historia que en la presente obra se reduce de manera casi total al intercambio de cartas, dado que son escasos y fugaces los momentos en que la distancia temporal se suprime y ambos pueden estar juntos. De tal manera su

(36) Op.cit., p.49 y ss.

(37) Ed.cit., p.XXX.

(38) A diferencia de la *fórmula portuguesa*.

relación depende de la carta, que cuando dicha comunicación epistolar se ve interrumpida, la novela debe concluir. Un final que podemos considerar con Beebee, abierto, dado que frente a la tradición narrativa anterior ni hay ruptura, ni muerte ³⁹.

Qué duda cabe que entre la novela sentimental medieval y esta singular continuadora del XVI hay grandes diferencias. La más evidente desde luego, la que concierne a la estructura narrativa de la misma y que hace del *Proceso* el primer eslabón de esa larga cadena formada por un amplio conjunto de novelas epistolares, cuya importancia en la literatura europea no tardará en dejarse sentir. Sólo por tal mérito merece, pues, la obra de Segura, ser considerada y valorada dentro de la historia de la literatura.

ANA L. BAQUERO ESCUDERO
Universidad de Murcia

(39) El carácter abierto del *Proceso* podría ser relacionado con obras de la tradición literaria anterior, vinculadas a la literatura epistolar. Así la *Fiammetta* de Boccaccio o la francesa *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan. Sobre el final de esta última, vid. C. Almeida Ribeiro, "Les Cent ballades d'amant et de dame et la tentation du roman par lettres", *Ariane*, VII, 1989, p.43. Asimismo, y aunque no se trate de una novela epistolar, por su evidente relación con el de Boccaccio, podríamos recordar un texto de la literatura francesa, *Les Angoisses douloureuses qui procèdent d'amors* (1538), de Helissenne de Crenne, en el cual la dama es separada de su amante, no por sus hermanos, sino por el marido. Frente a esa tradición italiana y francesa en que el amor suele ser adulterino, la obra de Segura se inscribiría en este sentido dentro de nuestra tradición castellana. Paradójicamente, sin embargo, mientras en la novela medieval castellana el personaje doliente era claramente, el masculino, la obra de Segura parece alinearse junto a los otros modelos europeos. Incluso sería posible concebir una singular *heroida* escrita desde su encierro por la dama, a la manera de la *Fiammetta* o de la mencionada *Les Angoisses douloureuses*.