

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

**ARTES DICTANDI Y CARTAS DE AMOR:
EPÍSTOLAS AMOROSAS
EN *CLARIDORO DE ESPAÑA****

ROCÍO VILCHES FERNÁNDEZ
Universidad de Alcalá
Centro de Estudios Cervantinos

El siguiente trabajo pretende determinar la influencia de las *artes dictandi* en la epístola literaria amorosa, concretamente en las cartas de dicha temática que encontramos entre las páginas de *Claridoro de España*, un libro de caballerías manuscrito inédito.

Aunque el cultivo del género epistolar se remonta a la Antigüedad, es en la Edad Media cuando se desarrolla una disciplina para pautar este tipo de escritos. El término *dictamen*, que se utilizaba para designar cualquier tipo de texto escrito, se restringe a la prosa como parte del concepto de *ars dictaminis*, disciplina que enseñaba fundamentalmente las reglas de composición de las cartas, aunque también de otro tipo de documentos en prosa. En efecto, junto con los textos que hoy consideramos epistolares se encuentran escritos oficiales de índole legal o administrativa que asimismo formaban parte de las enseñanzas de los *dictatores*, ya que en época medieval no existía entre ambos tipos de documentos la distancia apreciable en la actualidad¹. Para la instrucción en este paradigma de escritura surgen las *artes dictandi*, tratados que, generalmente, exponen su definición de la carta y otros conceptos teóricos, así como su función, división en partes, estilo y demás aspectos sobre la composición de la

* Este trabajo ha contado para su realización con una beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia e Innovación (AP2007-01232).

¹ Además, como indica Martin Camargo, “the sort of people for whose training the *artes dictandi* were intended, namely, clerks and secretaries of lay and ecclesiastical chanceries, were in fact called on to produce a broad range of official documents along with what we would more strictly regard as letters”, en *Ars dictaminis, ars dictandi*, Turnhout, Brepols (“Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, 60”), 1991, pág. 18.

misma, y pueden ir acompañados de modelos para ilustrar la teoría de forma práctica².

El nacimiento del *ars dictaminis* tuvo lugar en el siglo XI de la mano del monje benedictino Alberico de Montecassino, pionero en la aplicación de los principios de la retórica al arte epistolar³. Destaca su división de la carta en cuatro partes, exordio, narración, argumentación y conclusión, y la especial atención que concede al inicio de la misma, donde establece una distinción entre *salutatio* y *exordium*, aspecto de marcada presencia en el *ars dictaminis* medieval.

La obra de Alberico pone las bases de una teoría epistolar que habría de conocer un espléndido desarrollo en la Bolonia del siglo XII⁴. Escritores como Adalberto Samaritano y Hugo de Bolonia concretan los detalles de este incipiente arte. Ambos dedican especial atención a la salutación y establecen una tipología epistolar que considera que la clase social de remitente y destinatario exige un estilo determinado de escritura, elemento en el que muchos manuales harán especial hincapié. Como colofón, el anónimo *Rationes dictandi* (h. 1135) supone la consolidación de un formato epistolar en cinco partes, *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*, un esquema que es una clara adaptación de las seis partes del discurso establecidas por Cicerón: *exordium*, *divisio*, *narratio*, *confirmatio*, *refutatio* y *peroratio*. El ajuste de este esquema a las partes de la epístola supone la división del *exordium* ciceroniano

² Martin Camargo incluso destaca las sutiles diferencias entre los conceptos *ars dictandi* y *summa dictandi*: “It will be useful to distinguish further between an *ars dictandi* and a *summa dictandi*, restricting the former to the brief, schematic tracts that summarize the theory of letter writing and illustrate it with relatively few or sometimes no complete model letters and reserving the latter for the more comprehensive works that typically begin with a theoretical *ars*, to which is appended an extensive collection of model letters and often one or more of the following as well: a rudimentary *ars notariae* or a collection of model documents, a discussion of other types of prose *dictamen* besides the letter, or even an *ars rithmica*”, en *Ars dictaminis, ars dictandi, op. cit.*, págs. 20-21.

³ Para profundizar en la historia del *ars dictaminis* véanse los trabajos de James J. Murphy, “*Ars dictaminis*: el arte epistolar”, en *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, págs. 202-274 y Martin Camargo, “Evolution of the genre”, en *Ars dictaminis, ars dictandi, op. cit.*, págs. 29-41.

⁴ A pesar de que Alberico de Montecassino es el primero en escribir sobre las reglas para la composición de cartas, Martin Camargo precisa que sus obras no tienen la estructura del *ars dictandi*. Para este crítico, Adalberto Samaritano es el autor del primer *ars dictandi* como tal. Además, maneja la posibilidad de que las primeras reflexiones que conocemos sobre la escritura de cartas sean el reflejo de una tradición anterior de la que no tenemos testimonios escritos, por lo que considera que el debate sobre quién fue el verdadero padre del *ars dictaminis* es inútil. *Vid.* Martin Camargo, *Ars dictaminis, ars dictandi, op. cit.*, págs. 30-31.

en dos partes, *salutatio* y *captatio benevolentiae*, y la supresión de la *divisio* y la *refutatio* como partes independientes. A partir de esta obra se puede considerar que la doctrina del *ars dictaminis* está bien definida y no se van a producir innovaciones en la disciplina.

Posteriormente tiene lugar la expansión del arte dictaminal a Francia, Inglaterra, Alemania y España, y en cada una de estas fronteras adquiere unas peculiaridades determinadas: en Francia, donde existía un gran interés por el estudio del *ars grammatica*, las *artes dictandi* se añaden a los tratados gramaticales; menor incidencia tiene el *dictamen* en Inglaterra, que no produce tratados específicos ni enseña la disciplina más que en ámbitos muy reducidos; Alemania, por su parte, muestra predilección por las colecciones de cartas modelo frente a los manuales de teoría epistolar.

Por último, en Italia tiene lugar la etapa final de desarrollo del *ars dictaminis* medieval⁵, con la obra de figuras como Boncompagno de Signa, Bene de Florencia, Guido Faba, Tomas de Capua y Lorenzo de Aquileia. Tras su ocaso a comienzos del siglo XIV en toda Europa se escribirán nuevos manuales que, a pesar de sus diferencias, mantienen una doctrina que ya había quedado bien establecida⁶.

Volviendo nuestra mirada al caso de la literatura española, constatamos que la preceptiva teórica que regula la composición de cartas es, en efecto, la del *ars dictaminis*. Las *artes dictandi* de Castilla se compusieron generalmente

⁵ Respecto al sistema de prosa rítmica o *cursus*, Juan de Gaeta (discípulo de Alberico) fue su primer impulsor, aunque lo cierto es que no formó parte del arte dictaminal hasta el siglo XII, cuando éste ya estaba bien definido, motivo por el cual los *dictatores* no especifican cómo debe usarse en la epístola, a pesar de dedicarle un espacio en numerosos tratados. Este sistema de ritmo mediante la cuantificación silábica conllevó una manipulación en el lenguaje para hacerlo encajar en los estrechos moldes formales que requería. Vid. James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, op. cit., págs. 256-260.

⁶ Aunque queda fuera del objetivo de nuestro trabajo, remitimos a las observaciones de Camargo sobre el valor de las *artes dictandi* como fuente de estudio histórico: los tratados dictaminales pueden aportar datos interesantes para la historia de la educación medieval y las cartas constituyen una valiosa fuente documental para nuestro conocimiento de la burocracia medieval, la vida cotidiana, la historia social e incluso para el conocimiento de la lengua y la literatura, ya que, como señala Camargo, la invención de cartas modelo permite también este análisis. Por otro lado, resulta interesante su reflexión sobre las dificultades para la investigación en las *artes dictandi*: existe un gran número de manuscritos sin editar y otros irremediamente se han perdido; las ediciones antiguas deben ser revisadas; la catalogación imprecisa de los textos dispersos en múltiples bibliotecas dificulta su localización, etc. Vid. Martín Camargo, *Ars dictaminis, artes dictandi*, op. cit.

en un entorno universitario, entre los siglos XIII y XV, y su estudio revela la influencia de tratados italianos y franceses.

A principios del siglo XIII, para el Estudio General de Palencia, se compone un *ars dictandi* basado en la tradición de Orleáns. Hacia 1270 Gaufridus Anglicus escribe un *Ars epistolaris ornatus* que se hace eco de las doctrinas de Faba y sus contemporáneos. Uno de los manuales más conocidos, es el *Dictaminis Epithalamium* (h. 1275) de Juan Gil de Zamora, basado en Guido Faba y Boncompagno de Signa y, para los ejemplos de las epístolas, en Pedro de Blois.

En su *Flores rhetorici* (h. 1485), Fernando de Manzanares insta a la naturalidad, sencillez y brevedad de las cartas y potencia un estilo elegante a la vez que, por ejemplo, ofrece modelos de cláusulas para ser copiadas, con lo cual, como podemos observar, se produce cierta innovación en el marco tradicional.

Respecto a la clasificación genérica de la epístola, hemos de tener en cuenta que, como indica Pontón, las *artes dictandi* no suelen establecer dicha tipología y que las verdaderas clasificaciones de este tipo aparecen en los manuales de influencia humanística⁷.

Las *artes dictandi* y los manuales humanísticos castellanos ofrecen entre sus páginas un espacio a la carta amorosa. El citado *Dictaminis Epithalamium* dedica el último de sus seis capítulos a las cartas modelo, donde diferencia trece clases distintas, entre ellas las amorosas. *De modo epistolandi*, de Negri, hace una clasificación de veinte modalidades de carta, entre las cuales también está la epístola amatoria. *Rudimenta grammatices* de Perotti incluye del mismo modo este género y Fernando de Manzanares, que se basa en él, hace lo propio.

Pontón ha estudiado en profundidad el origen del arte epistolar en el siglo XV y lo sitúa en el contexto de transformación cultural del humanismo

⁷ Según Gonzalo Pontón, “las *artes dictaminis* no siempre incluyen, ni mucho menos desarrollan, una tipología epistolar. La importancia concedida al análisis de las cinco partes, sumada al sentido funcional, ajeno a consideraciones de orden literario, que se atribuye a la escritura de cartas, pueden explicar la ausencia de tales clasificaciones”, en *Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España*, Madrid, Biblioteca Nueva (“Estudios críticos de literatura”), 2002, pág. 82. Indica que cuando se hace alguna clasificación en las *artes dictandi* suele ser para tratar sobre las relaciones sociales que implicaba el intercambio epistolar. Concretamente en el capítulo “Géneros”, *op. cit.*, pág. 81-126, trata el género consolatorio, exhortatorio y gratulatorio o de acción de gracias por un suceso venturoso, que sí que están ampliamente representados en colecciones epistolares como las *Letras* de Fernando de Pulgar.

castellano⁸. Aunque sus conclusiones sobre la influencia del *ars dictaminis* en la composición epistolar dejan de manifiesto que esta disciplina dio más importancia a la relación social que implicaba el intercambio epistolar que a sus posibilidades estilísticas y literarias, añade que “el impulso de las *artes dictaminis* superó con mucho el de sus creadores, y su huella seguirá presente, en la teoría y a veces en la práctica, hasta los primeros años del siglo XVI”⁹.

La epístola amatoria deja su huella en la Castilla del siglo XV en colecciones de cartas como, por ejemplo, el *Libro de las veinte cartas y quistiones*, de Fernando de la Torre. Sin embargo, en compilaciones epistolares posteriores destaca la práctica ausencia de cartas de temática amorosa y su amplio desarrollo dentro del género de la ficción sentimental¹⁰.

Entre las páginas de los libros de caballerías hallamos un espacio para el cultivo del género epistolar. Aunque la carta no desempeña una función narrativa de las mismas dimensiones que en la ficción sentimental, género muy relacionado con el caballeresco, lo cierto es que se revela como un recurso que confiere nuevas posibilidades al relato. El éxito de los libros de caballerías provocó incluso que las cartas se tomasen como modelo por parte de los lectores¹¹.

Las epístolas amorosas de los libros de caballerías siguen los preceptos del *ars dictaminis*, aunque como indica Marín Pina se observa cierta flexibilidad. Entre las cartas más conocidas figuran las de Iseo y Oriana a Tristán y Amadís respectivamente, prototipo en sucesivas obras del género, que experimenta un progresivo incremento de estas misivas. Las citadas epístolas serán el modelo a seguir en algunas de las cartas de amor que veremos a continuación en el análisis de *Claridoro de España*, un libro de caballerías escrito en las postrimerías del género¹².

⁸ Gonzalo Pontón, en *Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España, op. cit.*, dedica el segundo capítulo, “La retórica de la carta” (págs. 39-79), a esbozar el marco preceptivo del *ars dictaminis* y los manuales humanísticos en la Castilla del siglo XV y su incidencia en la práctica epistolar.

⁹ *Ibid.*, pág. 44.

¹⁰ *Ibid.*, págs. 124-126.

¹¹ *Vid.* M^a Carmen Marín Pina, “Las cartas de amor caballerescas como modelos epistolares”, en J. P. Étienvre y L. Romero (coords.), *La recepción del texto literario (Coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, Jaca, abril de 1986)*, Zaragoza, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1988, págs. 11-24.

¹² *Historia caballescica de don Claridoro de España*, BNE, Ms. 22.070. Con la finalidad de evitar excesivas referencias al texto en nota a pie de página, en las sucesivas citas del manuscrito remito únicamente al número de folio y cara (r/v) entre paréntesis, en el cuerpo del texto o cita.

En la trayectoria del insigne Claridoro de España, marcada por victorias contra paganos, aventuras maravillosas y torneos cortesanos, no falta la historia amorosa del caballero andante con la más virtuosa de las damas, en este caso la princesa Clera, hermana del príncipe Florinaldos de Francia. Gracias a la amistad entre estos dos príncipes, inseparables compañeros de aventuras caballerescas, se inician dos relaciones amorosas paralelas: la de Claridoro con Clera y la de Florinaldos con Rosana, hermana del príncipe español. Los amores de estas dos parejas, así como los de Pireno e Isiana, personajes secundarios, originan una relación epistolar que da cuenta de las declaraciones de amor, rupturas y reconciliaciones de los amantes.

En el capítulo 33¹³ del primer libro se inicia el intercambio epistolar de la pareja protagonista con una carta en la que Claridoro confiesa su amor a la princesa Clera de Francia (fols. 88v-89r).

La *salutatio* se limita a declarar los nombres de remitente y destinatario y añade únicamente la dignidad de la receptora de la misiva: “Carta de Claridoro a Clera, princesa de Francia” (fol. 88v). Esta salutación no sigue el esquema tripartito de la carta latina de las *artes dictandi*, según el cual se deben indicar los nombres de remitente y destinatario, así como la dignidad de los mismos, y a continuación el saludo propiamente dicho. En esta carta la *salutatio* identifica al remitente y al destinatario y se omite el saludo. A partir del siglo XV, de hecho, predominó un modelo de salutación abreviada basada en una sencilla fórmula que se aleja del minucioso desarrollo de las *artes dictandi* para esta parte de la carta (tanto en la teoría como en los modelos que ofrecían)¹⁴, aunque

¹³ Libro primero, capítulo xxxiiij: “De lo que sucedió después de la batalla y de otras cosas”.

¹⁴ Las tres partes de la salutación de una carta latina eran la *intitulatio*, donde debía aparecer el nombre del remitente y sus atributos (si los tuviese), la *inscriptio*, donde se indicaba el nombre del destinatario de la carta y sus atributos y la *salutatio* o saludo propiamente dicho. Sin embargo, esta fórmula de *salutatio* del *ars dictaminis*, utilizada en España hasta mediados del siglo XIV, se va limitando progresivamente a la correspondencia de carácter oficial y aparecen saluciones acortadas en las que se omite el nombre del remitente (que pasa al final de la carta), el saludo desaparece o se mezcla con el *exordium* y se indica solamente el nombre del destinatario. De este modo, aunque la salutación tripartita se siguió cultivando en el siglo XV, los testimonios constatan la preferencia por la fórmula de saludo acortada, que se puede explicar en el contexto humanista de transición de la Edad Media al Renacimiento e incluso en el paso de la presentación oral de la carta a la lectura por parte del receptor, en cuyo caso no necesita conocerse el nombre del remitente de forma inmediata y puede relegarse a la firma final. *Vid.* Carol A. Copenhagen, “Salutations in the Fifteenth-Century Spanish Vernacular Letters”, *La Corónica*, 12.2, 1984, págs. 254-264.

como indica Copenhague “these shortened salutations are no less formulaic than their more lengthy predecessors”¹⁵.

En virtud de la división epistolar del *ars dictaminis*, la carta prosigue con el *exordium* o *captatio benevolentiae*, donde el príncipe Claridoro trata de excusar lo que considera una actitud imprudente que puede disgustar a Clera: “Por tener tan buena disculpa me atrebo a ser tan atrevido, que osé abenturarme a cossa tan grande como a dar pesadumbre y agraviar a vuestra alteça, cossa para mí dura y terrible” (fol. 88v)¹⁶.

La *narratio*, en esta misma línea, constituye un intento de justificación por parte del remitente y nos ofrece un ejemplo de la dificultad que en ciertas ocasiones conlleva la separación entre el exordio y la narración¹⁷. Esta unión entre ambas partes de la carta es un símbolo de la fluidez narrativa y de la pertinencia del *exordium*, cuya función es anticipar el asunto a tratar y ganar la voluntad del receptor.

Para lograr el favor que desea recibir de la princesa, Claridoro utiliza su sinceridad y buenas intenciones. Le confiesa haber descartado como pretexto para dirigirse a ella el honor con el que lo galardonó dando libertad a Poliferno, aunque es lo que en un principio le da valor para atreverse a hacerlo (“por esta ocasión tubo osadía para escrevirla una carta, la cual dio a su hermana para que la dicesse a su señora la princessa”, fol. 88r). En efecto, tras vencer al moro Poliferno en una batalla, Claridoro lo manda ante la princesa Clera para que haga lo que ella ordene y ésta lo libera aludiendo a la valentía del príncipe español, que sería capaz de vencer a Poliferno y a caballeros de más importancia que él.

¹⁵ *Ibid.*, pág. 257.

¹⁶ Al *exordium*, al igual que ocurre con las dos siguientes partes, *narratio* y *petitio*, las *artes dictandi* dedican menos atención que a la *salutatio* y la *conclusio*. Copenhague justifica esta circunstancia a través de dos argumentos: estas tres partes, a diferencia de la *salutatio* y la *conclusio*, tratan sobre el asunto de la carta y la variación casi infinita del mismo conlleva la imposibilidad de someterlas a un esquema a seguir, por lo que los *dictatores* se limitan a dar una teoría general y a ejemplificar mediante modelos; otra explicación es que el paralelismo de estas partes de la carta con la *oratio* ciceroniana hace que no sea necesario un desarrollo profundo, ya que el asunto era conocido gracias a la oratoria clásica. El *exordium* puede omitirse, unirse a la *salutatio* o a la *narratio*, como sucede en este ejemplo concreto, y formarse con proverbios, citas o sentencias. *Vid.* Carol A. Copenhague, “The *exordium* or *captatio benevolentiae* in Fifteenth-Century Spanish Letters”, *La Corónica*, 13.2, 1985, págs. 196-205.

¹⁷ La *narratio* es el núcleo de la carta, donde se desarrolla el asunto de la misma. Su gran variedad temática hace que los *dictatores* se limiten a dar una serie de consejos generales para su creación (brevedad, claridad, sencillez, desarrollo lineal de la narración, etc) y ejemplifiquen mediante cartas modelo. *Vid.* Carol A. Copenhague, “*Narratio* and *petitio* in Fifteenth-Century Spanish Letters”, *La Corónica*, 14.1, 1985, págs. 6-14, en concreto, págs. 6-9.

Mas como amor no guarda leyes á usado conmigo de su libertad dándome ocaſi3n a que ponga este papel en manos de vuestra alteça; y tanbi3n beo qu'es poco poner papel quien á puesto su libertad y vida. Y todo esto fuera poco si la necesidad no ablara por sí pidiendo piedad y remedio a males tan sin él como los míos si de mano de buestra alteça no le viene. Cuando comencé a escr[i]vir ésta pensé aprobecharme de la honra y merced qu'en la libertad de Poliferno vuestra alteça me hiço, mas metiose luego de por medio mi voluntad y, como tan señora mía, quiso declararse primero que yo me abenturasse a otras cossas (fols. 88v-89r).

Por último, *petitio* y *conclusio* vuelven a enlazarse hábilmente como las dos partes anteriores¹⁸. Claridoro le suplica a la princesa que lo considere su vasallo, un trabajo gozoso con el que el príncipe espera obtener la recompensa del cielo, la misma que le desea a Clera tras una larga vida. Así, este anhelo sirve de cierre a la misiva:

Y sólo lo que yo en su nonbre pido es la de buestra alteça para servirse de mí y tenerme por cossa suya, por que debajo d'este título alcance y posea todos los bienes de la tierra y las mercedes del cielo, el cual dé Dios a vuestra alteça después de cien mil años de vida (fol. 89r).

En el mismo capítulo¹⁹ encontramos la respuesta de Clera (fol. 90r), que “por no ser ingrata y cunplir con su amiga tomó tinta y papel y escribió la respuesta” (fol. 89r). Tras una *salutatio* idéntica a la anterior (“Carta de la princesa Clera a Claridoro, príncipe d'España”, fol. 90r), la princesa compone un *exordium* en el que resta importancia a su persona mediante una actitud de humildad y trata de obtener el favor de Claridoro o, más bien, de hacerle saber que cuenta con el suyo, puesto que ya conoce sus sentimientos hacia ella: “Sin entender a qué respondo, porque no allo partes en mí para que mereçan tanto como lo que en un papel é leído, y estando segura de que merezco esto, no puede ser agravio el que se me ace ni yo recevirle por tal” (fol. 90r).

La *narratio* se convierte en una declaración amorosa en la que Clera indica que las palabras del príncipe no han sido una temeridad sino un motivo de felicidad al tratarse de un amor correspondido, como le declara explícitamente:

¹⁸ La *petitio* puede omitirse, alterar su orden de aparición en la carta, constituir la totalidad de la misma e incluso fundirse con la *conclusio* como sucede en este caso: “The merging of the two final letter parts is a common practice which demonstrates the writer's ability to produce a smoothly flowing letter”, en Carol A. Copenhagen, “*Narratio* and *petitio* in Fifteenth-Century Spanish Letters”, *art. cit.*, pág. 11. Para la *petitio* en general *vid. art. cit.*, págs. 9-12. Respecto a la *conclusio*, no tiene un esquema fijo: puede aprovecharse para recapitular ideas tratadas en la carta o simplemente formarse con una frase de cierre o cita en latín e incluir datos como la fecha, el lugar de escritura o la firma. *Vid.* Carol A. Copenhagen, “The *conclusio* in Fifteenth-Century Spanish Letters”, *La Corónica*, 14.2, 1986, págs. 213-219.

¹⁹ Libro primero, capítulo xxxiiij: “De lo que sucedió después de la batalla y de otras cossas”.

y al amor agradezco bien tan grande como ser ocasión de que se acordasse de mí quien yo no puedo olvidar; y si esta verdad es parte para restituiros el contento que al parecer tenéis pe[r]dido recibir escesibo contentamiento en aberla dicho sin disimulaciones ni preámbulos, cossas de la boluntad tan desterradas; y lo que mandáis que yo aga de la mía días há que lo ace y agora se afirma en tan buen propósito (fol. 90r).

La *petitio* no es sino un ruego a la continuidad de estos amores y la *conclusio*, como podemos ver, es análoga a la de la carta anterior. De esta forma Clera también ha cumplido con la promesa que le hizo a Rosana (“lo imposible por bos haré y por vuestro hermano ni más ni menos”, fol. 88v)²⁰:

y pues yo le tengo de serviros os suplico no os falte para pasar adelante en el regalo que me acéis, que por tal le tengo. Yo é cumplido mi palabra con la tercera y con mi espíritu é alcançado lo que deseaba y es de que sosiegue en buestra memoria, a quien Dios me guarde mil años (fol. 90r).

Sería prolijo e incluso repetitivo analizar el formato de cada carta, ya que con estos dos ejemplos tenemos una muestra representativa con la que observar la estructura epistolar. Resulta interesante, sin embargo, continuar la revisión de otras cartas de *Claridoro de España* para destacar la presencia de epístolas amorosas de temática diferente. Veamos, por ejemplo, la carta de ruptura que Clera envía a Claridoro por unos celos infundados (fol. 118v)²¹, ya que ve al príncipe mirar un espejo mágico en el que aparece su rostro y cree erróneamente que es el de otra dama (“y pudo tanto esta imaxinación que lo creía como cossa cierta”, fol. 118r)²²:

Carta de Clera al desconocido príncipe d’España. La desdichada salud. No péenseis, príncipe ingrato, que amor me fuerça a hacer eso sino mi honra, la cual en buestras desleales manos á sido mal guardada, pues teniendo buestra boluntad en otra parte me abéis querido engañar. Esto no sirbe sino para daros a entender entiendo buestras cossas y así os quiero dejar que las gocéis y os ruego por estar en cassa de buestrros padres, que si en la mía estubiérades yo os lo mandara, que no parezcáis delante de mí jamás, porque cuando otro remedio no tenga yo misma me daré el castigo que merezco en aberos creído dándome la muerte con mis propias manos. Y si salir de vuestra cassa se os hace de mal solos quinze días os pido de

²⁰ Cuando Clera recibe la primera carta de Claridoro de manos de Rosana le dice: “Yo recibo este papel de muy buena gana y responderé a él como mandáredes, más á de ser con condición: que por mí agáis otro tanto cuando yo os lo suplicare” (fol. 88v). Clera compromete así la palabra de su amiga, la princesa Rosana, ya que el príncipe Florinaldos le hará llegar su primera carta de amor a través de ella. Las dos historias amorosas se desarrollan, pues, de forma paralela.

²¹ Libro segundo, capítulo iiij: “Que cuenta cómo Claridoro salió de la corte desesperado y por qué razón”.

²² En los dos últimos capítulos del libro primero (capítulo xxxvj: “Del llanto de Isiana y de Pireno y de l’aventura y los que la probaron” y capítulo xxxvij: “De cómo probaron aquellas señoras infantas la abentura y del fin que tubo”) tiene lugar la Aventura de las Penas del Amor, una ordalía amorosa en la que Claridoro y Clera resultan ser los vencedores obteniendo como premio un espejo y un anillo respectivamente.

término, en los cuales yo aga con mi hermano que me llebe adonde, ya que muera como engañada, sea mi cuerpo enterrado en su naturaleza (fol. 118v).

La carta está formada únicamente por la *salutatio* y una extensa *petitio* que constituye el resto del texto²³. Clera ordena al príncipe que no aparezca ante ella nunca más. A pesar de su tono expeditivo, la princesa utiliza el verbo “rogar” en lugar de “mandar”, aunque esta aclaración que se ve obligada a hacer por encontrarse fuera de su casa no rebaja el carácter enérgico y autoritario de sus palabras. Su petición nos recuerda a la de Oriana, que se lamenta ante la supuesta infidelidad de Amadís y formula la misma orden dando comienzo a la penitencia del caballero, mudado ahora en Beltenebros, en la Peña Pobre: “y pues este engaño es manifiesto, no parescáis ante mí ni en parte donde yo sea”²⁴.

Por otro lado, la amenaza de Clera con un suicidio nos remite a la carta que Iseo envía a Tristán al enterarse de su boda con Iseo de las Blancas Manos, donde advierte a su amado de la desgracia que le puede suceder por su culpa: “¡E no quieras que, con infernal rabia, aya de fazer cosa que, en no cumpliendo mi deseo, acarree mi desastrada muerte!”²⁵.

Una vez que la princesa Clera repara en el error que ha supuesto la ruptura con su amado príncipe le escribe una carta de reconciliación donde *narratio*, *petitio* y *conclusio* se funden (fols. 228v-229r)²⁶.

Carta de la princessa Clera al príncipe Claridoro su fiel amigo. Agora veo, caro amigo mío, qu’ es muy atrevido el amor pues él me forçó y me fuerça. No quiero decir que bos me forçáis, aunque assí sea, porque no me creeréis y así es raçón no dar crédito a quien tan malo le tubo de bos. Bien bengado estáis y a costa de mi bida, de mi disparate, y así os suplico con todo el amor que os tengo me le perdonéis y pongáis en olvido y os bengáis luego qu’ esta recibáis a mi presencia para restaurar mi bida y contento; y a bos hos le dé si soy parte para ello; y si esto no queréis hadmitir sólo os suplico me perdonéis; y después d’ esto echo os enpleéis en quien mejor lo merezca que yo. Bien pudiera traeros muchos exenplos de personas balerossas que perdonaron semejantes yerros, mas por ser en mi disculpa no quiero y no tengo otra sino confesar la grande culpa qu’ é cometido. Pero al fin, príncipe y señor mío, más me confío en buestra persona y balor qu’ en mi boluntad, que por grande que sea no llega a lo que bos merecéis y temerossa de que os enfado con letra mía no passo adelante sino cesso suplicand’ os lo suplicado (fols. 228v-229r).

²³ Como ya adelantábamos en la nota 18, la *petitio* puede ocupar toda una carta.

²⁴ Juan Manuel Cacho Blecua (ed.), Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, vol. I, Madrid, Cátedra, 2004, 5ª ed., pág. 677.

²⁵ María Luzdivina Cuesta Torre (ed.), *Tristán de Leonís (Valladolid, Juan de Burgos, 1501)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos (“Los Libros de Rocinante”, 5), 1999, pág. 92. *Vid.* Fernando Gómez Redondo, “Carta de Iseo y respuesta de Tristán”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, 1987, págs. 327-356.

²⁶ Libro segundo, capítulo xxix: “Del suceso que hubo el baliente Claridoro en el castillo de Baravas”.

Del mismo modo que Clera pide perdón a Claridoro, encontramos otra carta de reconciliación, en este caso de Isiana a Pireno²⁷, que ha sufrido también un largo destierro provocado por el desdén de la doncella, que cree que una actitud de indiferencia, que llega a resultar excesiva, es la más adecuada al comienzo del proceso amoroso. Su misiva es muy extensa, por lo que reproducimos solamente un fragmento significativo²⁸:

Una que yerra arrepentirse puede. Perdón merece aquella que á herrado, que al fin piedad a la crueldad ce<e>da, por donde os pido, mi Pireno amado, si merecerle puede quien fue parte para un destierro tan acelerado [...] Bengado estáis, Pireno, a costa mía, y tan a costa mía estáis bengado que si osase decirlo lo diría mas puede tanto el miedo del enfado que reúsa la mano el escrevillo y el corazón está dibilitado; no puedo al fin mi daño descubrirlo, que por la vengança amor quiere que calle el mal dificultosso de sufrillo [...]. Dexad esas regiones peligrassas, beníos a ber los ojos míos llorosos, beníos a ver raçones más piadossas, beníos a oír suspiros amorosos [...] mas si tardáis yo bibo de manera que no será el socorro de provecho porque bendrá la muerte delantera. Tened piedad de un encendido pecho y en bibo fuego en llamas amorosas que presto le tornan ceniza echo (fols. 292r-293r).

Como conclusión, podemos afirmar que la doctrina del *ars dictaminis* ejerció gran influencia: el número de *artes dictandi* y la abundancia de composiciones epistolares así lo ponen de manifiesto. Sin embargo, frente a otros géneros como el consolatorio y el exhortatorio o la composición sobre temas familiares, políticos o religiosos que recorren las colecciones de cartas, la epístola amorosa mayoritariamente entra a formar parte de un marco literario más amplio, como el de la ficción sentimental y el de los libros de caballerías. Las epístolas amorosas que hemos analizado se adaptan a los preceptos del *dictamen* en la división de sus partes, aunque constatamos una estructuración flexible en estas misivas, propia también del carácter personal de estas cartas.

El éxito del *ars dictaminis* lo prueba su larga vida, desde sus orígenes en el siglo XI hasta llegar incluso a textos caballerescos como el que hemos analizado, escritos casi un siglo después de las primeras misivas caballerescas de temática amorosa, tales como las del *Amadís* o el *Tristán* que hemos visto.

Sin embargo, aunque la enseñanza del *ars dictaminis* subyace en la escritura epistolar no sabemos realmente hasta qué punto se trata de un aprendizaje directo a través de las *artes dictandi* y manuales de influencias humanísticas

²⁷ Libro segundo, capítulo xxxix: “De lo que sucedió a los compañeros de Claridoro y a él en su busca hasta que llegó al castillo Luciferino adonde todos se juntaron”.

²⁸ Recordemos en esta línea la carta que Oriana le escribe a Amadís y su justificación al error que cometió: “Si los grandes yerros que con enemistad se fazen, bueltos en humildad son dinos de ser perdonados, ¿pues qué será de aquellos que con sobra de amor se causaron?”, en Juan Manuel Cacho Bleuca (ed.), Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, op. cit., pág. 744.

posteriores, donde se mantienen vivos los preceptos del arte epistolar, o si, por el contrario, estamos ante una teoría bien conocida y aprehendida a través de cartas modelo, simplemente consolidada con el transcurso del tiempo a través del uso, de tal forma que no necesitó la enseñanza a través de los manuales dedicados a tal fin.