

# ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de  
José Manuel Lucía Megías

## TOMO I



Servicio de Publicaciones  

---

Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR  
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ  
Sonia GARZA  
José Manuel LUCÍA MEGÍAS  
Joaquín RUBIO TOVAR  
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA  
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.<sup>a</sup> Carmen Fernández López, M.<sup>a</sup> Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas  
© Universidad Alcalá  
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8  
I.S.B.N. (Tomo I): 84-8138-208-6

Depósito Legal: M-29893-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

# EN LA FRONTERA DE LA FICCIÓN SENTIMENTAL

Alan Deyermond  
Queen Mary and Westfield College

## 1. La ficción sentimental como género

La heterogeneidad de las primeras ficciones sentimentales, y de las del siglo XVI, ha provocado una discusión muy animada sobre la existencia de tal género. Una reseña del debate ocuparía inútilmente varias páginas. Baste, por lo tanto, decir que para mí sí existe el género de la ficción sentimental, y que su existencia queda demostrada tanto por la autoconciencia genérica -autoconciencia no universal, pero muy difundida e inequívoca- como por las características distintivas de sus obras clásicas<sup>1</sup>. Tampoco es necesario decir mucho de la ascendencia del género: hace casi un siglo se comentó el papel fundamental de los libros de caballerías (sobre todo los artúricos) y de la ficción italiana (sobre todo la *Elegia di Madonna Fiammetta*, de Boccaccio), y desde hace muchos años se va investigando lo que debe la ficción sentimental a la poesía cancioneril y a las *Heroides* de Ovidio (es muy significativo el título de Brownlee 1990). No hay

<sup>1</sup>Esta versión escrita no corresponde exactamente a la presentación oral de mi ponencia: unas partes se resumen, otras se amplían, y varias modificaciones se deben a los valiosos comentarios de los que me escucharon en Sigüenza el 14 de septiembre. La bibliografía que se encuentra al final es la que se necesita para el estudio de los textos comentados, y (con pocas excepciones) no se extiende a las cuestiones generales de la ficción sentimental. Para éstas, véanse Whinnom 1983 y el Suplemento a dicho libro que Ann L. Mackenzie, Dorothy S. Severin y yo mismo vamos ultimando.

Las pruebas de su autoconciencia son tan conocidas que no es necesario enumerarlas aquí; para un resumen, véase Deyermond 1993: 47-49. Para las características del género, véase Deyermond 1995b: xxix-xxxi, y para su evolución en el siglo XVI, Aybar Ramírez 1994. El análisis de la evolución del género en Rohland de Langbehn 1986 ha resultado influyente.

duda de que son estas cuatro las líneas principales de ascendencia, pero hay otras que las complementan<sup>2</sup>. Huelga decir que varias líneas genéricas influyeron no sólo en la ficción sentimental hispánica, a partir de 1440, sino también -de maneras distintas- en otras obras y grupos de obras. Por lo tanto, hay obras que se parecen -unas más, otras menos- a la ficción sentimental, y en los últimos años me han interesado cada vez más las obras que están en la frontera del género. Hasta me parece que hay varias que, al haberse redactado en castellano después de 1440, hubieran entrado ya en la nómina de la ficción sentimental.

## 2. Esbozo de un libro proyectado

Pienso escribir, tal vez en tres o cuatro años, un libro titulado *On the Frontier of Sentimental Romance* (en inglés, porque será un libro de literatura comparada, ocupándose de diez obras en siete lenguas). Tendrá algo en común, inevitablemente, con mi estudio de las relaciones genéricas de la ficción sentimental (Deyermond 1986), pero el enfoque será distinto. En dos comunicaciones de congresos de este verano (Deyermond 1995a, 1995d, resumidas en los apartados 2.2 y 2.3, infra) ya esboqué las partes II y III del libro, y en la presente ponencia quiero ofrecer un esbozo de la primera parte.

### 2.1. La tradición de las *Heroides*

Las *Heroides* (ed. Dörrie 1971) fueron muy leídas en la Europa medieval, y existe buen número de traducciones y adaptaciones. Su influencia literaria fue considerable<sup>3</sup>. Entraron plenamente en la literatura castellana con las traducciones de las cartas individuales que se encuentran en la *General estoria* y la *Estoria de España* (Impey 1980-81 y 1982; Brancaforte 1990) aunque no se cuajaron como obra coherente y autónoma hasta el segundo cuarto del siglo xv, cuando Juan Rodríguez del Padrón las tradujo bajo el título de *Bursario*<sup>4</sup>. Lo que más me interesa, sin embargo, es la serie de obras que recrean, a veces obviamente y a veces no, el típico diseño ovidiano de una trágica historia de amor narrada desde el punto de vista de la mujer que sufre. La ascendencia ovidiana de la *Elegia di madonna Fiammetta* es obvia, e igualmente obvio lo que debe a ésta el argumento de la *Historia de duobus amantibus*, compuesta en 1444 por Aeneas Sylvius (Enea Silvio Piccolomini, más tarde el papa Pío II).<sup>5</sup> Sorprende

<sup>2</sup> Véase Deyermond 1986, ligeramente ampliado en 1993: 43-64.

<sup>3</sup> Para España, véanse Alatorre 1950; Ashton 1949-50 y Garrido 1992 estudian dos fases de su tradición manuscrita en la España medieval. Rand 1925, Lida de Malkiel 1974 y Dörrie 1966 tratan varios aspectos de su influjo en la Edad Media y después.

<sup>4</sup> Ed. Saquero Suárez-Somonte y González Rolán 1984; véanse Impey 1980b y Brownlee 1990: cap. 2.

<sup>5</sup> Igual que *Fiammetta*, la *Historia de duobus amantibus* se tradujo al castellano en el siglo xv: ed. Lecertua 1975; véanse Whinnom 1982 y Sarriá Rueda 1988. Hay un interesante análisis de la *Historia* en Brownlee 1990: cap. 4.

que una deuda parecida en la literatura francesa no se haya advertido: me refiero a las *Cent ballades d'amant et de dame*, de Christine de Pizan<sup>6</sup>. La herencia de las *Heroides*, directa e indirecta, no se termina aquí, desde luego. Las cartas de Eloísa a Abelardo recuerdan a menudo las de las mujeres que nos cuentan sus sufrimientos en la obra ovidiana, y la experiencia de traducir ésta inspira a Juan Rodríguez del Padrón a la creación original de tres cartas parecidas, dos de ellas en voz femenina<sup>7</sup>. Estas obras, con la excepción de la *Historia de duobus amantibus* y las cartas de Rodríguez del Padrón, se comentan en los apartados 4, 5 y 6, infra.

## 2.2. Alegoría y sueño

Hay otra tradición literaria, muy distinta de la de las *Heroides*, que constituye, igual que ésta, un elemento de la ficción sentimental, y a ella pertenecen plenamente varias obras que se encuentran en la frontera del género. Me refiero a las alegorías amorosas, que a menudo se presentan dentro del marco de un sueño. La menos alegórica de las obras que me interesan, y la que menos se acerca a la ficción sentimental, es la *Vita nuova* de Dante, que G. B. Gybbon-Monypenny (1957) incluye con razón en la categoría genérica de la pseudo-autobiografía erótica. Sin embargo, tiene bastante en común con unas tempranas ficciones sentimentales (argumento principal del *Siervo libre de amor*, *Sátira de infelice e felice vida*) como para justificar su inclusión en este apartado.

Sería superfluo el comentar aquí las tres alegorías amorosas del Marqués de Santillana: el *Triunphete de amor*, el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados* (véase el clásico estudio de Rafael Lapesa 1957: 111-33). Ya se acepta que no constituyen una trilogía, como se solía decir, y la mayoría de los críticos aceptan también que hay dos versiones de un par de narrativas alegóricas: primero el enamoramiento del yo poético en el *Triunphete* y su curación en el *Infierno*, y luego el contraste *Sueño-Infierno*. Sostuve hace unos años que «the unified narrative line and the network of structural and thematic links [between *Sueño* and *Infierno*] is [not] the result of chance. [...] Santillana intended a two-poem sequence» (Deyermund 1989: 86). Noté que:

*Infierno* and *Sueño* were probably composed in or shortly before 1437 -a very few years [...] before *Siervo libre de amor*. And when Santillana was preparing his gift for Gómez Manrique and including in it the final versions of these two poems, his friend Dom Pedro de Portugal had composed the Portuguese original of *Sátira de infelice e felice vida* and probably the extant Castilian version as well. (1989: 87)

Pregunté -y repito la pregunta- a qué género se atribuiría la secuencia *Sueño+Infierno*

<sup>6</sup> Barbara F. Weissberger (1979-80) demuestra que la *Elegía* influye en el *Siervo libre de amor*, unos treinta o cuarenta años antes de su extraordinaria recreación por Juan de Flores en *Grimalte y Gradissa*.

<sup>7</sup> Ed. González Rolán & Saquero Suárez 1984; véanse Impey 1980a y Marín Sánchez 1995. Estas cartas se imitaron a su vez en unas anónimas cartas sentimentales de la segunda mitad del siglo xv.

si Santillana la hubiera redactado diez años más tarde, y parte de ella en prosa. La respuesta ineludible es: la ficción sentimental. Si cambiáramos el orden *Sueño+Infierno* a *Infierno+Sueño*, de modo que en vez del enamoramiento penoso y su curación leyéramos una historia de un hombre que se escapa del amor, que se cree libre para siempre jamás y que luego se enamora de nuevo y funestamente, esta obra de Santillana tendría la visión trágica que caracteriza la ficción sentimental.

El díptico *Sueño+Infierno* no debe nada a la *Vita nuova* (aunque mucho a otra obra de Dante), pero la *Vita nuova* tiene mucho en común con *The Kingis Quair*, poema alegórica del rey James I de Escocia<sup>8</sup>. James I nació en 1394, y fue por lo tanto contemporáneo de Santillana, aunque murió, asesinado, en 1437, veinte años antes del Marqués. Prisionero de guerra en 1405, pasó diecinueve años en Inglaterra como cautivo, y allí se enamoró con Joan Beaufort, la dama con quien se casó al liberarse. No se sabe cuándo compuso la narrativa alegórica de su amor: son igualmente posibles fechas tan temprana como 1424 y tan tardía como 1437 (si se acepta la hipótesis de la composición tardía, *The Kingis Quair* resulta ser contemporáneo del díptico alegórico-amatorio de Santillana). La visión que se narra es una alegoría, pero no del tipo más frecuente (se parece algo al *Sueño*). Después de leer a Boecio, *De consolacione Philosophiae*, el narrador-protagonista se enamora en un *locus amoenus*, y empieza la visión. Trasladado al otro mundo, el narrador apela sucesivamente a Minerva, a Venus y a Fortuna, y ésta le concede la felicidad: regresado a tierra, pasa por otro *locus amoenus*, ve reciprocado su amor y la narrativa tiene un desenlace feliz. Los investigadores han demostrado que el *Kingis Quair* se inspira en Chaucer (*Troilus and Criseyde* y *The Knight's Tale*), pero, como ya vimos, toma a Boecio como su punto de partida y coincide en parte con la *Vita nuova*. A diferencia de Santillana, James I dice que su libre albedrío consintió en el enamoramiento. Otra diferencia importante es que el desenlace no consiste de la renuncia del amor, sino de la felicidad de un amor mutuo que resultará en el matrimonio. Sólo el desenlace, tan distinto en los dos casos de la visión trágica de las grandes obras de la ficción sentimental, impide que el *Kingis Quair* y *Sueño+Infierno* entren en el género.

### 2.3. Pasando la frontera

La *Stòria de l'amat Frondino e de Brisona*, compuesta hacia 1400, tiene un argumento bastante arbitrario (ed. Annichiarico 1990). Frondino interrumpe una vida feliz de amor mutuo con su decisión de ir a la guerra. Las malas lenguas le dicen que Brisona le ha sido infiel, y hay un intercambio de cartas (muy retóricas hasta la última de Brisona, que abandona la retórica para emplear un estilo abierto y apasionado, y

<sup>8</sup> Ed. Norton-Smith 1971. El título significa 'El libro del rey'. Para puntos de contacto con la *Vita nuova* (aunque ésta no suele incluirse entre las fuentes del *Kingis Quair*), véase Spiller 1986. Hay varios estudios importantes de este texto, de los cuales los más recientes son los de MacColl 1989 y Boffey 1991. Es lástima que una obra tan interesante no se haya traducido al castellano, quedando casi desconocida entre los medievalistas hispanohablantes.

recuerda un poco algunas de las cartas dirigidas por la barcelonesa Sereneta de Tous a su marido ausente, en la generación anterior al autor anónimo de *Fronдино e Brisona*)<sup>9</sup>. Frondino queda convencido y todo termina felizmente. La narrativa va en 387 versos de un catalán bastante provenzalizado, entre los cuales se intercalan cartas en una prosa catalana (347 líneas) sin rasgos provenzales. Las cartas a su vez contienen poesías líricas en francés (36 versos en total). La estructura es, pues, la de una caja china, algo parecida a la del *Siervo libre de amor* (aunque sin el paralelismo entre el argumento principal del *Siervo* y la de la «Estoria de dos amadores Ardanlier e Liessa», y sin la estructura circular de la obra, cuestiones que pienso comentar en otro trabajo). *Fronдино e Brisona* tiene en común con la ficción sentimental castellana de 1440 en adelante su brevedad, su concentración en el análisis de las emociones, y la combinación de narrativa, cartas y poesía lírica. Hay una diferencia superficial: la narrativa es en verso (así como en la mitad de las obras que se encuentran en la frontera del género). La otra diferencia sí es importante: me refiero al desenlace feliz. No se trata exactamente de una ficción sentimental, pero *Fronдино e Brisona* se acerca más al centro del género que varias obras que entran en el canon definido por Whinnom 1983: el *Triunfo de Amor* de Juan de Flores, la *Repetición de amores* de Luis de Lucena y la anónima *Coronación de la señora Gracisla*.

No me parece necesario comentar el *Siervo libre de amor*, pero vale la pena notar que la lectura que nos ofrece Pedro M. Cátedra (1989: 143-56) lo acerca bastante a las alegorías de Santillana en lo que concierne su actitud frente al amor.

Ya esbozadas las tres partes principales del libro que voy preparando, miremos más de cerca las *Heroides* en su relación con tres o cuatro obras medievales.

### 3. Las *Heroides*

No es posible precisar la fecha de las *Heroides*, pero la crítica es casi unánime al atribuirles a la juventud de Ovidio (¿segunda década antes de Cristo?). La obra se divide en dos partes: las cartas 1-15, únicamente de mujeres, y las cartas dobles, 16-21, que utilizan una técnica muy distinta. En cada una de las cartas 1-15 una mujer infeliz escribe al hombre que la ha dejado a solas. La primera de estas cartas es de Penélope a Ulises y la última de Safo a Faón, pasando por cartas de Briseis a Aquiles, Dido a Eneas, Ariadne a Teseo, etcétera. Las historias provienen principalmente de la mitología

<sup>9</sup> Los mejores estudios de *Fronдино e Brisona* son el de Martí de Riquer (1964: II, 60-64) y la extensa introducción de Annamaria Annichiarico a su edición (1990: 17-81). Hay excelente edición y comentario de las cartas de Sereneta de Tous (Vinyoles i Vidal 1984 y 1992), y las comento en el contexto de las cartas autobiográficas en la España medieval (Deyermund 1990a: 36-38). Si no supiéramos que sus cartas provienen de una auténtica situación histórica, ¿no creeríamos que algunas de ellas son una ficción del tipo de las *Heroides*? (Algunas partes de las cartas se parecen bastante a las que Margaret Paston escribirá en Inglaterra un siglo más tarde, desde luego.) ¿Casualidad poligenética, debida a la semejanza de emociones de cualquier mujer cuyo amante o marido se aleja y prolonga su ausencia más de lo necesario? O ¿es que Sereneta de Tous habría leído las *Heroides* o alguna obra derivada de ellas?

griega o de Homero. Seis de las cartas son de una mujer al hombre que la ha seducido y luego abandonado. Hay dos cartas a Jasón, 6 y 12, por las mujeres que abandonó sucesivamente, Hipsípila y Medea. Dos se dirigen a un marido que ha abandonado a su mujer, dos a un marido en una ausencia larguísima, y una a un marido muerto. En una carta una mujer escribe al novio que cree haber perdido a causa de la acción arbitraria de su padre, en otra una mujer se dirige al hermano con quien ha tenido una relación incestuosa, y en dos una mujer casada escribe al joven para el cual siente una pasión intensa y frustrada. Toda la variedad de la pasión sexual femenina, pues -pasión que lleva siempre a su víctima a la miseria y a menudo a la muerte-. Si estas quince cartas se leen a continuación, constituyen una historia de mucha ironía y tensión dramática. En las cartas dobles -de París y Elena, Leandro y Hero, y una pareja mucho menos conocida, Acontio y Cidipe- se ve la historia amorosa desde dos puntos de vista, matizando así lo que en las cartas 1-15 tiene la intensidad de un solo punto de vista. Una obra que consta de veintiuna cartas, divididas en dos grupos técnicamente muy distintos, corre el peligro del fragmentarismo, pero hay dos factores unificadores: el tema constante y las frecuentes referencias cruzadas entre las cartas<sup>10</sup>.

La influencia de las *Heroides* fue enorme. No sabemos casi nada de su difusión en los primeros ocho o nueve siglos de su existencia (los primeros manuscritos existentes son de los siglos IX y X, y luego, significativamente, del XII). Es el renacimiento del siglo XII que establece esta obra ovidiana en una posición dominante que no ha perdido todavía dentro de la literatura del amor trágico. Florence Verducci niega a Ovidio el mérito de ser «the father of epistolary, sentimental and psychological fiction» (1985: 23) porque no hubo más colecciones de cartas ficticias sobre el amor, pero Marina Scordilis Brownlee contesta con razón que «if one measures poetic innovation on the basis of immediate progeny, then we would have to similarly question the originality of the *Metamorphoses*» e insiste en la importancia de su «creation of subjective epistolary discourse» (1990: 36). Sería exagerado decir que las *Heroides* constituyen ficciones sentimentales en el sentido técnico que empleamos hoy, pero en esta obra Ovidio transforma elementos de la mitología y de la narrativa troyana, privilegiando la emoción femenina y la voz narrativa femenina. Da el primer paso, y un paso largo, hacia la ficción sentimental.

#### 4. Eloísa, ¿heroína ovidiana?

Hay cartas de mujeres en la Alta Edad Media -no amorosas por la mayor parte, pero sí personales (Duckett 1965)-. Sería interesante estudiar la posibilidad de una influencia estilística ovidiana. Tal influencia, temática y estilística, se nota en la primera

<sup>10</sup> Para la valoración crítica de las *Heroides*, véanse Cunningham 1949, Wilkinson 1955, Anderson 1973, Jacobson 1974, Verducci 1985, Harvey 1989, Brownlee 1990: cap. 1 e Isbell 1990. Kauffman 1986 comenta las *Heroides* y su influencia genérica. Se notará que me refiero a críticos anglófonos, por razones obvias. Los lectores de otros países sabrán complementar estos estudios con otros en su propia lengua.

mitad del siglo XII, en las cartas que Eloísa escribe a su marido Abelardo, años después del fin desastroso de sus amores, los amores más famosos de la Edad Media<sup>11</sup>.

Abelardo -Pierre Abélard-, de origen bretón, nació en 1079. Su relación con Eloísa, nacida hacia 1100, empezó hacia 1117, la relación, pues, de un hombre de casi cuarenta años y ya famoso con una muchacha de diecisiete. Nos cuenta lo que pasó en la *Historia calamitatum*, redactada hacia 1133, unos catorce años después de su castración y la separación de los amantes (ya casados); redactada cuando él fue abad y ella, abadesa. La vida amorosa de la pareja se comenta en las cartas personales que intercambiaron durante su vida en la religión<sup>12</sup>. Abelardo murió en 1142, Eloísa más de veinte años más tarde.

No hay que exagerar: de las 1605 líneas de la *Historia* en la edición de Monfrin (1967), sólo 350, o 22%, se dedican a la relación amorosa. Pero las 350 líneas constituyen una narrativa conmovedora e inolvidable, y su importancia se aumenta con las constantes alusiones a la relación en las cuatro cartas personales (dos de Eloísa, dos de Abelardo), que tienen casi tanta extensión como la *Historia* (las tres cartas de dirección espiritual ocupan muchas más páginas que la totalidad de la *Historia* y las cartas personales). Las cartas personales de Eloísa son intensas y patéticas; cito, como única muestra, el último párrafo de la primera carta (que escribió poco después de leer la *Historia*):

Memento, obsecro, que fecerim et quanta debeas attende. Dum tecum carnali fruerer voluptate, utrum id amore vel libidine agerem incertum pluribus habebatur; nunc autem finis indicat quo id inchoaverim principio. Omnes mihi denique voluptates interdixi ut tue parerem voluntati; nichil mihi reservavi, nisi sic tuam nunc precipue fieri. Que vero tua sit iniquitas perpende, si merenti amplius persolvís minus, immo nihil penitus, presertim cum parvum sit quod exigeris et tibi facillimum. Per ipsum itaque cui te obtulisti Deum te obsecro ut quo modo potes tuam mihi presentiam reddas, consolationem videlicet mihi aliquam rescribendo, hoc saltem pacto ut sic recreata divino alacrior vacem obsequio. Cum me ad turpes olim voluptates expeteres, crebris me epistolis visitabas, frequenti carmine tuam in ore omnium Heloysam ponebas; me platee omnes, me domus singule resonabant<sup>13</sup>. Quanto autem rectius me nunc in Deum, quam tunc in libidinem excitaras? Perpende, obsecro, que debes, attende que postulo; et longam epistolam brevi fine concludo: vale, unice. (Monfrin 1967: 117)

<sup>11</sup> La relación de Eloísa con Abelardo ha atraído la atención de varios investigadores: McLeod 1938; Truc 1956; Gilson 1964; Pernoud 1970; Robertson 1972. Eloísa es estudiada desde varios puntos de vista por von Moos 1975a, 1975b y 1976a; Bourgain 1981; Silvestre 1989; y Newman 1992. La vida de Abelardo y su contexto histórico son estudiados por Charrier 1933; Dronke 1960; Häring 1975; Jolivet 1977; Luscombe 1979; Bautier 1981; Verger 1981; Dronke 1984; Connell 1985; y Nouvet 1990. Su vida, y especialmente su relación con Eloísa, ha inspirado no sólo mucha investigación sino también la creación literaria; baste mencionar la novela de la medievalista Helen Waddell, *Peter Abelard*, publicada en 1933.

<sup>12</sup> Hay varias ediciones de la *Historia calamitatum* y/o las cartas: Muckle 1950, 1953 y 1955; McLaughlin 1956; Monfrin 1967; Könsigen 1974; y Burnett 1986 (edición de la que puede ser la última carta de Abelardo a Eloísa, con su versión francesa del siglo XIV). Barrow, Burnett & Luscombe 1984-85 registran los manuscritos de las obras de Abelardo y Eloísa; véase también Vernet 1975. La interpretación literaria e intelectual de la *Historia* es muy extensa: véanse especialmente McLaughlin 1967 y 1975; Radice 1974; von Moos 1976b; Beonio-Brochieri Fumagalli 1980; Ferguson 1983; Elbaz 1988; y Bagge 1993.

<sup>13</sup> Las canciones de amor - latinas, sin duda - que Abelardo escribió para ella se han perdido, una de las pérdidas más lamentables de la lírica medieval europea.

Leyendo este y otros pasajes, casi los creemos escritos por una de las tristes protagonistas de las *Heroides*. Eloísa conserva su pasión por Abelardo muchos años después de su separación, pasión por un hombre castrado que, aun reunido con ella, habría sido incapaz de renovar su relación amorosa. A veces tiene confianza en él y le pide consejo, a veces se siente abandonada («omnibus de te mihi aliis voluptatibus interdictis, cui nec presentia tua concessum est frui ut quandoque mihi redde valeam», 1967: 119). No hay préstamos textuales de las *Heroides*, pero las emociones y su expresión que notamos en las cartas ovidianas se revelan en las de Eloísa, alternando con temas religiosos.<sup>14</sup> Se ha sugerido varias veces que no son cartas genuinas de Eloísa, sino ficciones construidas por Abelardo, e incluso ha habido algún que otro investigador que ha sospechado que tanto la *Historia* como las cartas son apócrifas, pero me parece convincente la argumentación de Peter Dronke y otros que defienden la autoría de Abelardo y Eloísa<sup>15</sup>. El modelo principal para la *Historia* es las *Confessiones* de San Agustín, pero aun aquí se nota una semejanza con las *Heroides*, y dicha semejanza es inconfundible en las dos cartas personales de Eloísa. Es verdad que no hay cita de las *Heroides*, ni alusión a la obra, pero sería muy natural que Eloísa, mujer de muchas lecturas clásicas (cita a Séneca, Cicerón y Lucano), las conociera. Vale la pena recordar que Abelardo cita dos obras ovidianas (*De remedio amoris* y las *Metamorphoses*, 1967: 66 y 67), además de Lucano (von Moos 1976b) y Juvenal, y, en una carta, Virgilio. No me parece mera casualidad que varios pasajes de las cartas de Eloísa recuerden tanto las *Heroides*, ni la semejanza estructural entre las cartas personales de los ex-amantes y las cartas dobles de Ovidio.

Tanto la *Historia* como las cartas hicieron fortuna en los siglos posteriores. Petrarca tuvo un manuscrito de la *Historia*, y lo anotó. Se ha sugerido que Chrétien de Troyes se inspiró una vez en las cartas (Laurie 1986), y es muy conocida la traducción de ellas por Jean de Meun<sup>16</sup>. Conocido también lo que éste dice de Eloísa en el *Roman de la Rose* (vv. 8743-59). Según Peter Dronke (1976: 130-34), el episodio de Paolo y Francesca en el canto v del *Inferno* debe mucho a la presentación de Eloísa por Jean de Meun y a un pasaje de la *Historia*. Francesca da Rimini, como Eloísa, parece ser hasta cierto punto una heroína trágica ovidiana, con su narrativa en primera persona de su funesta historia de pasión sexual. Dronke comenta que «Francesca is the first soul in hell to speak to Dante, and the only soul in the whole *Commedia* who is asked to retrace the circumstances

<sup>14</sup> La transición desde el amor sexual al amor divino se encuentra también, aunque de maneras muy distintas, en la *Vita nuova* y el *Siervo libre de amor*.

<sup>15</sup> Para la controversia sobre la autenticidad de las cartas, véanse von Moos 1974a, 1974b y 1980; Benton 1975, 1980 y 1988; Benton & Ercoli 1975; Monfrin 1975; Dronke 1976; Silvestre 1977; y Luscombe 1980 y 1988. Jaeger 1980 y Fraioli 1988 se ocupan de la autenticidad de la *Historia*. Hay otros estudios sobre las cartas (de los dos o de Eloísa sola): Southern 1970, Radice 1974, Dronke 1980, Kamuf 1982: 1-43 y 150-55, Georgianna 1987, McLeod 1993 y Brown 1996. Vinyoles 1992 toma las cartas de Eloísa y las de Sereneta de Tous (véase la nota 9, supra) como los ejes de su estudio del discurso de las mujeres medievales sobre el amor. Es interesante notar que incluye, como punto de comparación, una ficción sentimental, la *Triste delectación* (1992: 146-48).

<sup>16</sup> Para la fortuna de las cartas, su traducción por Jean de Meun (ed. Beggiano 1977; Hicks 1991) y la reputación medieval de Eloísa, véanse Baumgartner 1974, Bozzolo 1974, Dronke 1975 y 1976, Burnett 1986 y Brook 1991.

that led to her fall» (1976: 115). No es nada cierto que Dante sintiera para con ella la simpatía que experimentan sus lectores modernos, pero el efecto que producen sus palabras tampoco puede ser totalmente contraria a la voluntad del poeta (no debemos de olvidar que hay cierta ambivalencia en el autorretrato de Eloísa en sus cartas y en la representación de varias protagonistas de las *Heroides*)<sup>17</sup>. No sería totalmente descabellado pensar en este episodio dantesco como proto-ficción sentimental en miniatura.

### 5. La elegía di madonna Fiammetta

Se trata de una de las muchas obras italianas de Giovanni Boccaccio (1313-74), autor también de varias obras en latín. Se redactó hacia 1343-44, cuando Boccaccio vivía en Florencia, siendo una de un grupo de obras de tema amoroso, relacionadas con su propia vida emocional. Es muy difícil establecer una relación directa entre vida y obras, aunque se acepta generalmente que la mujer que sirvió de modelo para la protagonista es representada en otras obras de Boccaccio (véase, por ejemplo, Marti 1976). Su ascendencia literaria, en cambio, es muy clara: no sólo derivan el tema y la narradora-protagonista de las *Heroides*, sino que hay varios préstamos de la misma fuente<sup>18</sup>.

Hay dos grandes diferencias entre las *Heroides* y la *Elegía di madonna Fiammetta*: el destinatario y el ambiente. En vez de dirigirse al hombre amado, la causa de su angustia, como las protagonistas ovidianas (o Eloísa), se dirige a otras mujeres, y no a una mujer cualquier, sino a las mujeres enamoradas, que le comprenderán y se compadecerán de ella: «Incomincia il libro chiamato *Elegia di Madonna Fiammetta* da lei alle innamorate donne mandato» (Salinari & Sapegno 1952: 1061). Las primeras frases del prólogo subrayan lo que dice el *incipit*:

Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono in alcuno compassione. Adunque, accidè che in me, volonterosa più che altra a dolermi, di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzi, mi piace, o nobili donne, ne' cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose. Né m'è cura perché il mio parlare agli uomini non pervenga; anzi, in quanto io posso, del tutto il niego loro [...] (1061)

Se dirige a ellas de nuevo al terminar la narración:

E perciò che accumulazione di pene, ma non di nuove parole, vi potrei dare, essendo alquanto di voi diventata pietosa, per non darvi più tedio in più lunga dimoranza traendo le vostre lagrime, s'alcuna di voi forse leggendo n'ha sparte o spande, e per non ispendere il tempo che me a lagrimare richiama in più parole, di tacere omai dilibero, facendovi manifesto non essere altra comparazione del mio narrare verissimo a quello che io sento, che sia dal fuoco dipinto a quello che veramente arde. (1214)

<sup>17</sup> Dronke proporciona una bibliografía comentada del debate sobre Francesca (1976: 115-16, nota 6), y su ambivalencia se comenta de nuevo por Kirkpatrick 1987: 76-94.

<sup>18</sup> Entre los estudios más interesantes de varios aspectos de la *Elegía* son los de Branca 1956, Gilman 1956: 189-93, Quaglio 1957, Battaglia 1965, Waley 1972b, Griffin 1975, Hollander 1977, Smarr 1986, Delcorno 1979, Brownlee 1990: cap. 3, Causa-Steindler 1990 y Hainsworth 1996.

Su propósito, según dice en el epílogo, es el de proporcionar a otras mujeres un *exemplum*: «esempio di sé donare a quelli che sono felici, acciò que essi pongano modo a' loro beno, e fuggano di divenire simili a noi» (1215).

En el epílogo, Fiammetta habla al libro que acaba de redactar, diciéndole «Gli occhi degli uomini fuggi» (1217)<sup>19</sup>. La ilusión de una narradora autónoma se mantiene a lo largo del libro, y es fácil olvidarse, leyendo el libro, de que el autor es un hombre, uno de los que el libro tiene que evitar. Más bien que una narradora-protagonista de las *Heroides*, Fiammetta se parece a Eloísa.

La otra gran diferencia entre las *Heroides* y la *Elegia* es el ambiente. Fiammetta dice a sus lectoras que «voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie, né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorose, stimolate da molti disiri [...]» (1061). Parece a primera vista que niega su ascendencia ovidiana (la gran mayoría de las narradoras de las *Heroides* son personajes de la mitología griega o de la leyenda troyana), pero lo que hace en efecto es insistir en una diferencia bastante compleja: se trata de una historia de amor, no de guerra como en la leyenda troyana; de una historia verdadera, no fingida como los mitos griegos; e -implícitamente- de una historia de la vida cotidiana que se desarrolla en una ciudad de hoy. Pero hay una doble ironía. Primero, como varios críticos han comentado (por ejemplo, Brownlee 1990: 59-60), la mitología es una presencia constante e insistente en la narración de Fiammetta y en los discursos de los personajes. Y no sólo en las palabras de la narradora y de sus personajes, sino en la acción: buena parte del capítulo 1 (1076-82) se ocupa de una visión en la cual Venus se presenta a Fiammetta<sup>20</sup>. Segundo, las «troiane battaglie sozze

<sup>19</sup> Hay cierta ambivalencia aquí, como en otros aspectos de la *Elegia*: Fiammetta piensa en la posibilidad de tener entre sus lectoras a la nueva amante de Panfilo, e incluso que llegue su libro a manos de éste:

Ma se per avventura tra l'amorosa turba delle vaghe donne, delle mani d'una in altra cambiandoti, pervieni a quelle dell'inimica donna usurpatrice de' nostri beni [...] Ma se a colui che è de' nostri mali radice perfavieni, sgridalo dalla lunga e di: «O tu, più rigido che alcuna quercia, fuggi di qui, e noi con le tue mani non violare [...]» (1216-17)

Las últimas palabras citadas intensifican la ambivalencia: aun si no vemos en «più rigido che alcuna quercia» un desliz freudiano en el cual Fiammetta recuerda la potencia sexual de Panfilo, es innegable que la lectura del libro se equipara con la posesión sexual de su autora. Insistiendo en que ningún hombre debe de leer su libro, Fiammetta piensa todavía en la posibilidad de reanudar su contacto con Panfilo, aunque sea un contacto metonímico.

<sup>20</sup> Es la segunda visión (o sueño) experimentada por Fiammetta: en la primera, se encuentra en un *locus amoenus* y me sopra l'erbe distesa, una nascosa serpe venente tra quelle, parve che sotto la sinistra mammella mi trafiggesse; il cui morso, nella prima entrata degli acuti denti, pareo che mi cocesse [...] (1064)

Es la imagen que Santillana utilizará unos noventa años después, en *El sueño*, para el enamorarse (también dentro del marco de una visión/sueño). Lo soñado se hace pronto realidad - realidad descrita con imágenes que coinciden en parte con las de la visión:

non altramente il fuoco se stesso d'una parte in un'altra balestra, che una luce, per un raggio sottilissimo trascorrendo, da' suoi partendosi, percosse negli occhi miei, né in quello contenta rimase, anzi, non so quale, nel subito avvenimento di quella temendo, rivate a sé le forze esteriori, me pallida e quasi freddissima tutta lascio; ma non fu lunga la dimoranza, che il contrario sopravvenne, e lui non solamente fatto fervente sentii, anzi le forze tornate ne' luoghi loro, seco uno calore arrecarono, il quale, cacciata la pallidezza, me rossissima e calda rendé come fuoco [...] (1068)

Mucho tiempo después Fiammetta recuerda la visión:

Ma ora che da amare, per ch'io voglia, non mi posso partire, conosco qual fosse la serpe che me sotto in sinistro lato trafisse, e piena si partì del mio sangue [...] (1168)

per molto sangue» se originaron -como todos los lectores habrían sabido, y como una mujer como Fiammetta habría sabido muy bien- en una pasión adúltera. Es verdad que el adulterio de Fiammetta no conduce a batallas en el mundo exterior, pero sus batallas internas se describen en términos de armas, sangre, heridas y muerte (por ejemplo, «vogli nel petto mio con debita ira la spada tua, e con molto sangue la pessima anima di te ingannatrice ne caccia fuori», 1167).

El argumento de la *Elegia* es muy sencillo: una joven, hermosa y casada, se enamora de un joven en un encuentro casual en la iglesia; él la seduce y, sus deseos ya satisfechos, empieza a aburrirse<sup>21</sup>. Abandona la ciudad bajo un pretexto de obligación familiar, prometiendo volver pronto, pero ni vuelve ni escribe, y la desdichada aprende finalmente que tiene un nuevo amor. Es el argumento, como dicen repetidas veces los críticos, que se encuentra en varias formas a lo largo de las *Heroides* (Brownlee comenta, 1990: 60, que se parece sobre todo a la segunda epístola ovidiana, la de Filis a Demofón). La acción externa, sin embargo, ocupa una parte muy reducida de la narración: Fiammetta es seducida en el primer capítulo y abandonada en el segundo, dedicándose los seis capítulos de narración que quedan (el capítulo 9 es el epílogo) a la descripción y análisis de su estado emocional. La concentración en el análisis de las emociones, a expensas de la acción externa, es una característica de la ficción sentimental.

Incluso en el análisis de las emociones, la influencia de las *Heroides* es notable. Ya se han comentado los préstamos textuales, y hay bastantes alusiones explícitas. Por ejemplo, Fiammetta alude, hablando con Panfilo, a la historia de Medea (*Heroides*, 12): «se la tua andata quello nel tuo padre dovesse operare che in Esone i medicamenti di Medea operarono [...]» (1093) -y su actitud fría y práctica frente a los problemas de salud del viejo padre de su amante recuerda la de Medea misma. Se compara con Dido (*Heroides*, 7): «che io, come Dido, con dolorosa fama diventerò eterna» (1135). La anciana ama de Fiammetta, tratando de animarla, habla de mujeres abandonadas por sus amantes o traicionadas por sus maridos:

Giasone si partì di Lemnos d'Isifile, e tornò in Tessaglia di Medea [*Heroides*, 6]; Paris si partì di Oenone delle selve d'Ida, e ritornò a Troia d'Elena [5]; Teseo si partì di Creti di Adriana, e giunse ad Atene di Fedra [10]; né però Isifile, o Oenone, o Adriana s'uccisero [...] Medea da Giasone abbandonata si prese Egeo [12], e Adriana da Teseo lasciata [...] Che dirai tu di Deianira essere abbandonata per Iole da Ercule [9], e Filis da Demofonte [2], e Penelope da Ulisse per Circe [1]? (1176-78)

Cada una de las mujeres escogidas como *exempla* es protagonista de una epístola

<sup>21</sup> El enamorarse en una iglesia no se restringe a la literatura, desde luego. Teresa Vinyoles comenta el caso de Margarida, una barcelonesa de algo menos de treinta años (habría nacido, pues, muy poco después de la redacción de la *Elegia*), casada desde hace catorce años con un marido bastante mayor. En 1375, durante la ausencia de su marido, se enamoró de un joven, Antoni Muntaner, que vio en la catedral y logró seducirle. Según los documentos del Archivo de la Corona de Aragón estudiados por Vinyoles (1992: 142-44), sus amores se revelan, y Margarida es condenada a cadena perpetua. Hay importantes diferencias entre Margarida y Fiammetta (marido mayor/marido joven, seductora/seducida, etcétera), pero las semejanzas son notables.

de las *Heroides*. La ascendencia ovidiana de la *Elegia* es tan clara como su descendencia: la ficción sentimental castellana, la *Historia de duobus amantibus*, y las *Cent ballades d'amant et de dame* (de las cuales trataré en el apartado siguiente).

La *Elegia di Madonna Fiammetta* se tradujo al catalán hacia fines del siglo xiv (ed. Annichiarico 1983-87), poco antes de la redacción de *Fronchino e Brisona* (aunque el ambiente de la obra catalana es la de la ficción caballerescas francesa, el intercambio de cartas, y sobre todo la última carta de Brisona, revela otra línea de ascendencia, la ovidiana). El *Libro de Fiammeta* castellano impreso en 1497 (ed. Vozzo 1983) -existe también un manuscrito del siglo xv- es de una generación posterior: aunque no ha sido posible averiguar la fecha de la traducción, parece ser de la última parte del siglo xv. Es probable que resulte del auge de la ficción sentimental en Castilla, y que el influjo de la *Elegia* en Castilla se deba al original italiano. No se sabe -tal vez una comparación detenida lo pueda aclarar- la cronología relativa del *Libro de Fiammeta* y el *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores<sup>22</sup>. En *Grimalte y Gradissa*, la historia de Fiammeta y Pámphilo constituye una ficción sentimental encajada en otra (a diferencia de lo que pasa con la historia de Ardanlier y Liessa en el *Siervo libre de amor*, hay aquí una relación dinámica entre las dos ficciones). Si la renovación de la historia de Fiammetta por Juan de Flores es ficción sentimental (compárese la continuación de *Cárcel de Amor* por Nicolás Núñez), ¿cómo es posible negar a la *Elegia di Madonna Fiammetta* la misma calificación genérica?<sup>23</sup>

## 6. *Cent ballades d'amant et de dame*

Christine de Pizan compuso esta obra a principios del siglo xv (la fecha más probable es hacia 1409-10), poco después de la *Stòria de l'amat Fronchino e de Brisona*, un par de décadas antes de *The Kingis Quair* y las alegorías de Santillana. Tenía unos 45 años, y hacía 25 años que era viuda (se había casado a los 15, y parece que el matrimonio fue sumamente feliz). Las colecciones de cincuenta o de cien *ballades* eran de moda en Francia en la segunda mitad del siglo xiv, y Christine de Pizan ya había redactado sus *Cent ballades* en los últimos años del siglo. A pesar de la semejanza formal de las dos obras y de sus títulos parecidos, hay gran diferencia temática: mientras que las *Cent ballades* expresan las emociones de la poeta, o al menos de su persona poética, las emociones de las *Cent ballades d'amant et de dame* son las de dos personajes ficticios.

<sup>22</sup> Ed. Waley 1972a y, mejor, Parrilla García 1988. No es éste el lugar apropiado para estudiar de nuevo la relación entre *Grimalte y Gradissa* y la *Elegia di Madonna Fiammetta*, ya comentada en una serie de trabajos que revelan progresivamente su complejidad y ambigüedad: véanse Waley 1969 (que pasa a la introducción a su edición), Weissberger 1983, Gerli 1989, Brownlee 1990: cap. 10, Deyermond 1995c, Haywood 1995 y Sena 1995.

<sup>23</sup> Recordemos de paso, como un indicio más de la simbiosis de las obras de Boccaccio y Flores, que en la adaptación francesa de *Grimalte y Gradissa* impresa en 1535, *La deplorable fin de Flamete*, de Maurice Scève, Fiammetta ha reemplazado a Grimalte y Gradissa en el título (véase Giudici 1978). No es un caso exactamente análogo al de la sustitución de Calisto y Melibea por Celestina, pero la coincidencia no carece de interés.

Es verdad que Daniel Poirion exagera la diferencia entre las dos obras cuando dice que este «roman d' *Elle et Lui* traduit un déplacement d'intérêt: c'est l'action plus que le sentiment qui semble devoir retenir notre attention», y tiene más razón Cristina Almeida Ribeiro al decir que «même si elle permet l'ébauche d'un récit, cette poésie demeure éminemment lyrique», refiriéndose a «l'attrait, double et contradictoire, du lyrique et du narratif, qui est finalement le propre du roman épistolaire»<sup>24</sup>. La alusión a la ficción epistolar es atinada, pues en parte la obra es precisamente ficción epistolar; el hecho de que las cartas son en verso no afecta la cuestión genérica. Conviene agregar a lo dicho por Ribeiro que la mezcla de discursos y cartas es característica de la ficción sentimental (piénsese, por ejemplo, en la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro).

No hay marco narrativo, pero el argumento se percibe claramente en el intercambio de discursos y cartas en verso (las *ballades*) entre los dos protagonistas<sup>25</sup>. Es argumento sencillo: un hombre se enamora de una mujer, la corteja con éxito; ella se le entrega, pero después de algún tiempo de amor apasionado e idílico el hombre dice que teme que el escándalo dañe a la honra de su querida, y se aleja; durante su ausencia, las cartas de los dos hablan de su doloroso aislamiento; el hombre regresa después de un rato, pero poco después de su ecstática reunión él se muestra celoso, la relación empieza a deteriorarse, y se separan definitivamente; la obra termina con los reproches de la mujer contra su ex-amante, su lamento por su honra perdida, y su meditación sobre la naturaleza del amor. Argumento sencillo, que se reconoce fácilmente: es el de la *Elegia di Madonna Fiammetta*. Es curioso que ninguno de los investigadores que se han ocupado de las *Cent ballades d'amant et de dame* se haya dado cuenta del parentesco, pero me parece inconfundible: la obra de Christine de Pizan adapta la *Elegia* tan claramente como la *Historia de duobus amantibus*, aunque de manera distinta. Es una *Elegia* en la cual el personaje Panfilo habla directamente<sup>26</sup>.

La crítica subraya, con toda razón, el cambio psicológico en la mujer, orgullosa al principio de su inmunidad al amor, pero que confiesa que «l'amour qu'avez demandé / j'acorde» (*ballade* 24, vv. 7-8; Cerquiglini 1982: 55) y que «quant a moy, cuer et

<sup>24</sup> Ribeiro 1989: 34-35, citando a Poirion 1965: 251. Jacqueline Cerquiglini dice que «Elle joue avec la mise en narration du lyrisme et avec la pluralisation des voix» (1982: 19).

<sup>25</sup> No hay alternancia estricta a lo largo de la obra: en las *ballades* 32, 39, 47 y 80 los dos participan; 49 y 50 - es interesante que ocupan el centro de la serie - son un soliloquio del hombre seguido de una carta suya a la mujer; 9 es una apelación del hombre al Amor personificado, y 10 un discurso de éste a la mujer (compárense las palabras dirigidas por Venus a Fiammetta). Las otras 91 *ballades* (la primera es de Christine de Pizan en voz propia, para introducir la serie) constituyen, sin embargo, un intercambio simétrico. Ribeiro establece otra distinción: entre los soliloquios y los discursos o cartas que se dirigen a otra persona.

<sup>26</sup> La deuda literaria de otras obras de Christine de Pizan para con Boccaccio queda comprobada. Para no ampliar la bibliografía innecesariamente, remito a las entradas correspondientes de los dos tomos imprescindibles de Angus J. Kennedy (1984, 1994). *De claris mulieribus* es la fuente principal de la *Cité des dames* (Kennedy 1984: núms. 388, 391, 392 y 400; 1994: 807 y 814). La misma obra es una de las fuentes más importantes de *L'Épître d'Othéa* (1984: 339; 1994: 780), y la *Cité des dames* utiliza también el *Decameron* (1984: 393 y 396). Esta deuda literaria no tiene nada de sorprendente: el padre de la autora fue italiano, contemporáneo de Boccaccio, y la familia se trasladó a Francia cuando ella tenía cuatro años, de modo que era, en las palabras de Charity Cannon Willard, «a child of two worlds» (Willard 1984: cap. 1).

corps et pouvoir, / m'onneur gardant, du tout vous abandon» (26.21-22; 1982: 57)<sup>27</sup>. Ribeiro analiza este cambio en los *refrains* de los poemas, desde «Car vous ne autre je ne vueil amer brief» en la *ballade 2* hasta «Toute m'amour je vous octroie en don» en la 26 (1989: 36-37). Una vez confesada su amor, demuestra una pasión desenfadada:

Or escoute,  
ne redoubte  
riens, car il n'a soubz les cieulx  
tel a mes yeulx,  
dont dessoubz lame  
ert mon corps, ains que la flame  
en deffaille,  
car autre n'est qui te vaille. (34.17-24; 66)

y luego:

Doulz ami, mon cuer se pasme  
en tes bras; t'alaine entiere  
me flaire plus doulz que basme,  
baisiez moy, douce amour chiere. (39.28-31; 71-72)

El lenguaje amoroso de la mujer se parece a veces a la de Christine de Pizan cuando, escribiendo en propia persona, recuerda su noche de bodas (*Autres ballades*, núm. 26; véase Deyermund 1990b: 149-53):

il me fait desver quant il me dit qu'il est tout mien;	tres doulz amy (26.17; 57; también 28.1; 59)
[...] certes, le doulx m'aime bien. (Varty 1965: 3)	son gent corps qu'il dit qui est tout mien (48.15; 80)

Los primeros síntomas de tensión se revelan bastante pronto después de la consumación del amor:

Amis, t'est il souvenu  
point de moy? Dis moy que d'esse  
que plus souvent et menu  
ne te voy? As tu promesse  
fait a autre ou pour quoy esce? (39.10-14; 71)

Durante la separación, el hombre dice «Vous m'oublierés, belles» (43.22; 75), cuando empezamos a sospechar que es él que se olvidará de ella. Ella, por su parte, dice que:

Seullecte, a part, de tristece garnie,  
en durs regrais, lasse, pensive et morne,  
seray toujours de leesse banie  
tant que m'amour du voyage retourne (48.1-4; 80)

<sup>27</sup> El contexto de este poema y de otros demuestra que «m'onneur gardant» se refiere a la reputación pública, no a la castidad.

y de nuevo sus palabras recuerdan las de Christine de Pizan -en este caso, pensando en la soledad de la viudez:

Seulete suy et seulete vueil estre,  
seulete m'a mon doulz ami laissiée<sup>28</sup>.

En la última *ballade*, la mujer abandonada se siente, como Fiammetta en la misma situación, al borde de la muerte:

Au lit malade couchiée,  
tremblant dure fievre agüe,  
suis, par estre trop fichiée  
en amer, qui tant m'argüe,  
que plus venin qu'en sigüe,  
me semble, y a, dont je meurs [...] (100.1-6; 131)

y, como Fiammetta, se ve como *exemplum* para otras mujeres:

De toutes dames soit sceue  
ceste exemple, a fin que leurs  
cuers, si faicte amour, ne mue [...] (100.13-15)

El «Lay de dame» o «Lay mortel», que sirve de epílogo, refuerza este mensaje. Es interesante que dedica 31 de sus 283 versos a dos protagonistas de las *Heroides*, siguiendo la práctica de Fiammetta y de su ama, ya comentada, y confirmando su ascendencia ovidiana:

Medée, qui fut tant aprise  
es sciences, si fut esprise  
de ces couvertes  
flames [...] (vv. 70-73)  
La non blasmée  
royne, sage et bien amée  
Dido [...] qu'un faulx amant tiengne empeschié  
un loyal cuer bien entechié. (vv. 85-100; 1982: 134-35)

Charity Cannon Willard califica las *Cent ballades d'amant et de dame* de «criticism of courtly love» (1981a). Lo mismo se puede decir de la *Elegia di Madonna Fiammetta*, y de varias obras de la ficción sentimental castellana (los críticos discuten hasta qué punto es verdad). Willard dice que Christine de Pizan es «poet of love's ending, rather than of its budding and blossoming» (1981b: 175), juicio matizado por Cristina Almeida Ribeiro: «n'ayant pas négligé la gradation ascendante qui mène à l'amour, elle n'oublie pas non plus son envers, c'est-à-dire l'affaiblissement graduel et fatal de la passion»

<sup>28</sup> Los versos provienen del núm. 11 de las *Cent ballades*. La semejanza es comentada por Jacqueline Cerquiglini (1982: 10-11).

(1989: 39). No es éste el lugar para entrar en la cuestión del origen de tal actitud frente al amor, pero queda claro que las *Cent ballades d'amant et de dame* retratan de manera gráfica el paulatino debilitamiento de la pasión y sus consecuencias funestas. Resulta igualmente claro que la obra es hija de la *Elegia di Madonna Fiammetta*, y por lo tanto nieta de las *Heroides*<sup>29</sup>.

## 7. Conclusión

Huelga decir que cada una de las obras comentadas en el presente estudio difiere de una manera u otra de la ficción sentimental castellana del siglo xv, pero tampoco constituye ésta un género homogéneo. Igual que el género castellano, estas obras tienen una ascendencia bastante variada: aunque la mayoría se agrupan en la tradición de las *Heroides* (las cartas de Eloísa, la *Elegia di Madonna Fiammetta*, las *Cent ballades d'amant et de dame*, la *Historia de duobus amantibus*), otras pertenecen a la tradición de la visión alegórica (la *Vita nuova*, *The Kingis Quair*, el *Triunphete de Amor/Sueño* y el *Infierno de los enamorados*), la *Stòria de l'amat Frondino e de Brisona* debe más a la ficción caballeresca, y la *Historia calamitatum* a las *Confessiones* de San Agustín. Lo que tienen en común es el hallarse en la frontera de la ficción sentimental. Es muy posible que una investigación más detenida revele que algunas quedan a un lado de la frontera, otras a otro lado, pero estoy convencido de que -como dije al principio-, al haberse redactado en castellano después de 1440, varias habrían entrado ya en la nómina de la ficción sentimental, y otras se tomarían muy en serio como posibles ficciones sentimentales<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Además de los trabajos ya citados, véanse Bagoly 1986, Cerquiglini 1987, Dulac 1987 y Nelson 1990. No he podido ver hasta el momento Paradis 1990.

<sup>30</sup> Agradezco a los amigos que me proporcionaron datos bibliográficos y copias de trabajos que me habían eludido: Katharine Amberley, Annamaria Annichiarico, Peter Dronke, Carmen García Sánchez, Louise M. Haywood, Angus Kennedy, Cristina Almeida Ribeiro, Kenneth Varty, Lia Mendia Vozzo, y el llorado Enzo Giudici.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abélard 1981, *Abélard en son temps: Actes du Colloque International organisé à l'occasion du 9<sup>e</sup> centenaire de la naissance de Pierre Abélard, 14-19 mai 1979*, ed. Jean Jolivet, Paris, Les Belles Lettres.
- ALATORRE, Antonio, 1950, *Las «Heroidas» de Ovidio y su huella en las letras españolas*, México, UNAM.
- ANDERSON, William S., 1973, «The *Heroides*», en *Ovid*, ed. J. W. Binns, London, Routledge and Kegan Paul, pp. 49-83.
- ANNICHIARICO, Annamaria, ed., 1983-87, *La Fiammetta catalana* (Romanica Vulgaria, 6), 2 tomos, L'Aquila, Japadre.
- , ed., 1990, *Fronдино e Brisona*, (Biblioteca di Filologia Romanza, 34), Bari, Adriatica.
- ASHTON, Jonathan R., 1949-50, «Putative *Heroides* Codex AX as a Source of Alfonsine Literature», *Romance Philology*, 3, pp. 275-89.
- AYBAR RAMÍREZ, María Fernanda, 1994, «La ficción sentimental del siglo XVI», tesis doctoral, Universidad Complutense.
- BAGGE, Sverre, 1993, «The Autobiography of Abelard and Medieval Individualism», *Journal of Medieval History*, 19, pp. 327-50.
- BAGOLY, Suzanne, 1986, «Christine de Pizan et l'art de 'dictier' ballades», *Le Moyen Âge*, 92, pp. 41-67.
- BARROW, Julia, Charles BURNETT, & David LUSCOMBE, 1984-85, «A Checklist of the Manuscripts Containing the Writings of Peter Abelard and Heloise», *Revue d'Histoire des Textes*, 14-15, pp. 183-202.
- BATTAGLIA, Salvatore, 1965, «Il significato della *Fiammetta*», en su *La coscienza letteraria del Medioevo* (Collana di Testi e di Critica, 2), Napoli, Liguori, pp. 659-68. Primera publ. como introducción a su ed. del texto, Milano, Bompiani, 1944.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle, 1974, «De Lucrèce à Héloïse: remarques sur deux exemples du *Roman de la Rose* de Jean de Meun», *Romania*, 95, pp. 433-42.
- BAUTIER, Robert-Henri, 1981, «Paris au temps d'Abélard», en *Abélard* 1981, pp. 21-77.
- BEGGIATO, Fabrizio, ed., 1977, *Le lettere di Abelardo ed Eloisa nella traduzione di Jean de Meun* (Studi, Testi e Manuali, 5), 2 tomos, Modena, STEM-Mucchi.
- BENTON, John F., 1975, «Fraud, Fiction and Borrowing in the Correspondence of Abelard and Heloise», en *Pierre Abélard* 1975, pp. 469-506 (debate: pp. 507-11).
- , 1980, «A Reconsideration of the Authenticity of the Correspondence of Abelard and Heloise», en *Petrus Abaelardus* 1980, pp. 41-52.
- , 1988, «The Correspondence of Abelard and Heloise», en *Fälschungen im Mittelalter: Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica, München, 16.-19. September 1986*, ed. Wolfram Setz, v: *Fingierte Briefe, Frömmigkeit und Fälschung, Realienfälschungen* (Monumenta Germaniae Historica, Schriften, 33), Hannover, Hahn, pp. 95-120.

- , & Fiorella PROSPERETTI ERCOLI, 1975, «The Style of the *Historia calamitatum*: A Preliminary Test of the Authenticity of the Correspondence Attributed to Heloise and Abelard», *Viator*, 6, pp. 59-86.
- BEONIO-BROCCHIERI FUMAGALLI, Mariateresa, 1980, «Concepts philosophiques dans l'*Historia calamitatum* et dans les autres oeuvres abélardiennes», en *Petrus Abaelardus*, 1980, pp. 121-24.
- BOFFEY, Julia, 1991, «Chaucerian Prisoners: The Context of *The Kingis Quair*», en *Chaucer and Fifteenth-Century Poetry*, ed. Julia Boffey & Janet Cowan (King's College London Medieval Studies, 5), London Centre for Late Antique and Medieval Studies, King's College, pp. 84-102.
- BOURGAIN, Pascale, 1981, «Héloïse», en *Abélard* 1981, pp. 211-37.
- BOZZOLO, Carla, 1974, «L'Humaniste Gontier Col et la traduction française des *Lettres* d'Abélard et Héloïse», *Romania*, 95, pp. 199-215.
- BRANCA, Vittore, 1956, «Schemi letterari e schemi autobiografici», en su *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, pp. 127-64.
- BRANCAFORTE, Benito, ed., 1990, *Las «Metamorfosis» y las «Heroidas» de Ovidio en la «General estoria» de Alfonso el Sabio* (Spanish Series, 62), Madison, HSMS.
- BROOK, Leslie C., 1991, «The Translator and his Reader: Jean de Meun and the Abelard-Heloise Correspondence», en *The Medieval Translator*, ed. Roger Ellis, II (Westfield Publications in Medieval Studies, 5), London, Centre for Medieval Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 99-122.
- BROWN, Catherine, 1996. «*Muliebrites*: Doing Gender in the Letters of Heloise», en *Gender and Text in the Late Middle Ages*, ed. Jane Chance, Gainesville, Univ. Press of Florida, pp. 25-51.
- BROWNLEE, Marina Scordilis, 1990, *The Severed Word: Ovid's «Heroides» and the «Novela sentimental»*, Princeton, Univ. Press.
- BURNETT, Charles S.F., 1986, «*Confession fidei ad Heloisam*: Abelard's Last Letter to Heloise? A Discussion and Critical Edition of the Latin and Medieval French Versions», *Mittellateinisches Jahrbuch*, 21, pp. 147-55.
- CÁTEDRA, Pedro M. *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria* (Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 212), Salamanca, Universidad.
- CAUSA-STEINDLER, Mariangela, 1990, «Introduction», en Giovanni Boccaccio, *The Elegy of Lady Fiammetta*, trad. Mariangela Causa-Steindler & Thomas Mauch, Chicago, Univ. of Chicago Press, pp. xi-xxvi.
- CERQUIGLINI, Jacqueline, ed., 1982, Christine de Pizan, *Cent ballades d'amant et de dame*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- , 1987, «Quand la voix s'est tue: la mise en recueil de la poésie lyrique aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles», in *La Présentation du livre: Actes du Colloque de Paris X-Nanterre (4-5-6 décembre, 1985)*, ed. Emmanuèle Baumgartner & Nicole Boulestreau, Paris, Centre de Recherches du Département de Français de Paris X-Nanterre, pp. 313-27; también en *Der Ursprung von Literatur*, ed. Gisela Smolka-Koerdt et al., München, Wilhelm Fink, 1988, pp. 136-48.
- CHARRIER, Charlotte, 1933, *Héloïse dans l'histoire et dans la légende*, Paris, Honoré Champion.
- CONNELL, Charles W., 1985, «In a Different Voice: Heloise and the Self-Image of Women

- of the Twelfth Century», en *The Worlds of Medieval Women: Creativity, Influence, Imagination*, ed. Constance H. Berman et al. (Literary and Historical Perspectives of the Middle Ages, 2), Morgantown, West Virginia Univ. Press, pp. 24-40.
- CUNNINGHAM, Maurice P., 1949, «The Novelty of Ovid's *Heroides*», *Classical Philology*, 44, pp. 100-06.
- DELCORNO, Carlo, 1979, «Note sui dantismi nell' *Elegia di madonna Fiammetta*», *Studi sul Boccaccio*, 11, pp. 251-94.
- DEYERMOND, Alan, 1986, «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», en *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Univ. de Barcelona & Quaederns Crema, pp. 75-92.
- , 1989, «Santillana's Love Allegories: Structure, Relation, and Message», en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 75-90.
- , 1990a, «Letters as Autobiography in Late Medieval Spain», en *Biographie et autobiographie* (Razo, 10), Nice, Centre d'Études Médiévales, Université de Nice, pp. 33-42.
- , 1990b, «Sexual Initiation in the Woman's-Voice Court Lyric», en *Courtly Literature: Culture and Context: Proceedings of the 5th Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, ed. Keith Busby & Erik Kooper (Utrecht Publications in General and Comparative Literature, 25), Amsterdam, John Benjamins, 1990, pp. 125-58.
- , 1993, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental* (Publicaciones Medievalia, 5), México, UNAM.
- , 1995a, «En la frontera de la ficción sentimental: los poemas alegóricos de James I de Escocia y del Marqués de Santillana», comunicación leída en el XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Birmingham, agosto.
- , 1995b, «La ficción sentimental: origen, desarrollo y pervivencia», en Diego de San Pedro, «*Cárcel de Amor*», con la continuación de Nicolás Núñez, ed. Carmen Parrilla & Keith Whinnom (Biblioteca Clásica, 17), Barcelona, Crítica, pp. vii-xxxiii.
- , 1995c, «Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos», *Revista de Literatura Medieval*, 7, pp. 93-105.
- , 1995d, «On The Frontier of Sentimental Romance: The *Stòria de l'amat Frondino e de Brisona*», comunicación leída en el VIII Congreso de la International Courtly Literature Society, Belfast, julio.
- DÖRRIE, Heinrich, 1966, «L'Épître héroïque dans les littératures modernes: recherches sur la postérité des *Epistulae Heroidum* d'Ovide», *Revue de Littérature Comparée*, 40, pp. 48-64.
- , ed., 1971, *Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum*, Berolini, Walter de Gruyter.
- DRONKE, Peter (E.P.M.), 1960, «Heloise and Marianne: Some Reconsiderations», *Romanische Forschungen*, 72, pp. 223-56.
- , 1975, «Francesca and Héloïse», *Comparative Literature*, 27, pp. 113-35.
- , 1976, *Abelard and Heloise in Medieval Testimonies* (The W.P. Ker Lecture, 26), Glasgow, Univ. Press.
- , 1980, «Heloise's *Problemata* and *Letters*: Some Questions of Form and Content», en *Petrus Abaelardus* 1980, pp. 53-73.

- , 1984, «Heloise», cap. 5 de su *Women Writers of the Middle Ages: A Critical Study of Texts from Perpetua (†203) to Marguerite Porete (†1310)*, Cambridge, Univ. Press, pp. 107-45 & 302-06.
- DUCKETT, Eleanor S., 1965, *Women and their Letters in the Early Middle Ages*, Baltimore, Smith College.
- DULAC, Liliane, 1987, «Dissymétrie et échec de communication dans les *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pizan», *Lengas*, 22, pp. 133-46.
- ELBAZ, Robert, 1988, «Abelard's *Historia calamitatum*», en su *The Changing Nature of the Self: A Critical Study of the Autobiographical Discourse*, London, Croom Helm, pp. 46-58.
- FERGUSON, Chris D., 1983, «Autobiography as Therapy: Guibert de Nogent, Peter Abelard, and the Making of Medieval Autobiography», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 13, pp. 187-212.
- FRAIOLI, Deborah, 1988, «The Importance of Satire in Jerome's *Adversus Jovinianum* as an Argument against the Authenticity of the *Historia calamitatum*», en *Fälschungen im Mittelalter: Internationaler Kongress der Monumenta Germaniae Historica, München, 16.-19. September 1986*, ed. Wolfram Setz, v: *Fingierte Briefe, Frömmigkeit und Fälschung, Realienfälschungen* (Monumenta Germaniae Historica, Schriften, 33), Hannover, Hahn, pp. 167-200.
- GARRIDO, Rosa María, 1992, «*Heroidas* de Ovidio, manuscrito de la Biblioteca Colombina», en *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 9 de octubre de 1987)*, ed. José Manuel Lucía Megías et al., i, pp. 355-65.
- GEORGIANNA, Linda, 1987, «Any Corner of Heaven: Heloise's Critique of Monasticism», *Medieval Studies*, 49, pp. 221-53.
- GERLI, E. Michael, 1989, «Metafiction in Spanish Sentimental Romances», en *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, Univ. Press, pp. 57-63.
- GILMAN, Stephen, 1956, *The Art of «La Celestina»*, Madison, Univ. of Wisconsin Press.
- GILSON, Étienne, 1964, *Héloïse et Abélard*, 3ª ed., Paris, J. Vrin.
- GIUDICI, Enzo, 1978, *Maurice Scève traduttore e narratore: note su «La déplorable fin de Flamete»*, Cassino, Garigliano.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, & Pilar SAQUERO SUÁREZ, 1984, «Las cartas originales de Juan Rodríguez del Padrón: edición, notas literarias y filológicas», *Dicenda*, 3, pp. 39-72.
- GRIFFIN, Robert, 1975, «Boccaccio's *Fiammetta*: Pictures at an Exhibition», *Italian Quarterly*, núm. 72 (primavera), pp. 75-111.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B., 1957, «Autobiography in the *Libro de buen amor* in the Light of Some Literary Comparisons», *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, pp. 63-78.
- HAINSWORTH, Peter, 1996, «Rhetorics of Autobiography in Dante, Petrarch, and Boccaccio», *Journal of the Institute of Romance Studies*, 3 (1994 [1996]), pp. 53-63.
- HÄRING, Niklaus M., 1975, «Abelard Yesterday and Today», en *Pierre Abélard 1975*, pp. 341-403.
- HARVEY, Elizabeth D., 1989, «Ventriloquizing Sappho: Ovid, Donne, and the Erotics of the Feminine Voice», *Criticism*, 31, pp. 115-38.

- HAYWOOD, Louise M., 1995, «Gradissa: A Fictional Female Reader in/of a Male Author's Text», *Medium Aevum*, 64, pp. 85-99.
- HICKS, Eric, ed., 1991, «*La Vie et les epistres Pierres Abaelart et Heloys sa fame*»: traduction du XIII<sup>e</sup> siècle attribuée à Jean de Meun, 1, (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, 16), Paris, Champion; Genève, Slatkine.
- HOLLANDER, Robert, 1977, *Boccaccio's Two Venuses*, New York, Columbia Univ. Press.
- IMPEY, Olga Tudoric, 1980a, «The Literary Emancipation of Juan Rodríguez del Padrón: From the Fictional *Cartas* to the *Siervo libre de amor*», *Speculum*, 55, pp. 305-16.
- , 1980b, «Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: Two Castilian Translations of the *Heroides* and the Beginnings of Spanish Sentimental Prose», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57, pp. 283-97.
- , 1980-81, «Un dechado de la prosa literaria alfonsí: el relato cronístico de los amores de Dido», *Romance Philology*, 34, pp. 1-27.
- , 1982, «En el crisol de la prosa literaria de Alfonso X: unas huellas de preocupación estilística en las versiones del relato de Dido», *Bulletin Hispanique*, 84, pp. 5-23.
- ISELL, Harold, 1990, «Introduction», en Ovid, *Heroides*, trad. Isbell, Harmondsworth, Penguin Books, pp. vii-xxi.
- JACOBSON, Howard, 1974, *Ovid's «Heroides»*, Princeton, Univ. Press.
- JAEGER, C. S., 1980, «The Prologue to the *Historia calamitatum* and the Authenticity Question», *Euphorion*, 74, pp. 1-15.
- JOLIVET, Jean, 1977, «Abélard entre chien et loup», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20, pp. 307-22.
- KAMUF, Peggy, 1982, *Fictions of Feminine Desire: Disclosures of Heloise*, Lincoln, Univ. of Nebraska Press.
- KAUFFMAN, Linda S., 1986, *Discourses of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fictions*, Ithaca, Cornell Univ. Press.
- KENNEDY, Angus J., 1984, *Christine de Pizan: A Bibliographical Guide* (Research Bibliographies and Checklists, 42), London, Grant & Cutler.
- , 1994, *Christine de Pizan: A Bibliographical Guide, Supplement 1* (Research Bibliographies and Checklists, 42.1), London, Grant & Cutler.
- KIRKPATRICK, Robin, 1987, *Dante's «Inferno»: Difficulty and Dead Poetry* (Cambridge Studies in Medieval Literature, 1), Cambridge, Univ. Press.
- KÖNSGEN, Ewald, ed., 1974, «*Epistolae duorum amantium*»: *Briefe Abaelards und Heloises?* (Mittelateinische Studien und Texte, 8), Leiden, E. J. Brill.
- LAPESA, Rafael, 1957, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- Laurie, Helen C. R., 1986, «The Letters of Abelard and Heloise: A Source for Chrétien de Troyes?», *Studi Medievali*, 3<sup>a</sup> serie, 27, pp. 123-46.
- LECERTUA, Jean, ed., 1978, «L'Estoria de dos amantes Eurialo y Lucrecia, traduction espagnole de la *Historia de duobus (se) amantibus* (1444) d'Aeneas Sylvius Piccolomini (Pape Pie II)», *Travaux et Mémoires: Publications de l'UER des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Limoges: Collection Études Ibériques*, 1, pp. 1-78.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, 1974, *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*, ed. Yakov Malkiel (Colección Tamesis, A37), London, Tamesis.

- LUSCOMBE, D[avid] E., 1979, *Peter Abelard* (Historical Association Pamphlets, General Series, 95), London, The Historical Association.
- , 1980, «The *Letters* of Heloise and Abelard since 'Cluny 1972'», en *Petrus Abaelardus* 1980, pp. 19-39.
- , 1988, «From Paris to the Paraclete: The Correspondence of Abelard and Heloise», *Proceedings of the British Academy*, 74, pp. 247-83.
- MACCOLL, Alan, 1989, «Beginning and Ending *The Kingis Quair*», en *Bryght Lanterns: Essays on the Language and Literature of Medieval and Renaissance Scotland*, ed. J. Derrick McClure & Michael R. G. Spiller, Aberdeen, Univ. Press, pp. 118-28.
- McLAUGHLIN, Mary M., 1967, «Abelard as an Autobiographer: The Motives and Meaning of the *Story of Calamities*», *Speculum*, 42, pp. 463-88.
- , 1975, «Peter Abelard and the Dignity of Women: Twelfth Century «Feminism» in Theory and Practice», en *Pierre Abélard* 1975, pp. 287-333 (debate: 334).
- McLAUGHLIN, T. P., ed., 1956, «Abelard's Rule for Religious Women», *Mediaeval Studies*, 18, pp. 241-92.
- McLEOD, Enid, 1938, *Héloïse*, London, Chatto & Windus.
- McLEOD, Glenda, 1993, «'Wholly Guilty, Wholly Innocent': Self-Definition in Héloïse's Letters to Abélard», en *Dear Sister: Medieval Women and the Epistolary Genre*, ed. Karen Cherewatuk & Ulrike Wiethaus, Philadelphia, Univ. of Pennsylvania Press, pp. 64-86.
- MARÍN SÁNCHEZ, Ana María, 1995, «Otra fuente de las *Bienandanzas e fortunas* de Lope García de Salazar: las epístolas de Troilo y Briseida de Rodríguez del Padrón», en *Medioevo y literatura: Actas del v Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, ed. Juan Paredes, Granada, Univ., III, pp. 193-211.
- MARTI, Mario, 1976, «Per una metalettura del *Corbaccio*: il ripudio di Fiammetta», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 153, pp. 60-86.
- MONFRIN, J[acques], ed., 1967, Abélard, «*Historia calamitatum*»: *texte et commentaires*, 3<sup>a</sup> ed., Paris, J. Vrin.
- , 1975, «Le Problème de l'authenticité de la correspondance d'Abélard et d'Héloïse», en *Pierre Abélard* 1975, pp. 409-24 (debate: pp. 507-11).
- Moos, Peter von, 1974a, *Mittelalterforschung und Ideologiekritik: der Gelehrtenstreit um Héloïse* (Kritische Information, 15), München, Wilhelm Fink.
- , 1974b, «Palatini quaestio quasi pelegriini: ein gestriger Streitpunkt aus der Abaelard-Heloise Kontroverse nochmals überprüf», *Mittellateinisches Jahrbuch*, 9, pp. 124-58.
- , 1975a, «Cornelia und Heloise», *Latomus*, 34, pp. 1024-59.
- , 1975b, «Le Silence d'Héloïse et les idéologies modernes», en *Pierre Abélard* 1975, pp. 425-68 (debate: pp. 507-11).
- , 1976a, «Die Bekehrung Heloises», *Mittellateinisches Jahrbuch*, 11, pp. 95-125.
- , 1976b, «Lucan and Abaelard», en *Hommages à André Boutemy* (Collection Latomus, 45), Bruxelles, Société d'Études Latines de Bruxelles, pp. 413-43.
- , 1980, «*Post festum*: Was kommt nach der Authentizitätsdebatte über die Briefe Abaelards und Heloises?», en *Petrus Abaelardus* 1980, pp. 75-100.
- MUCKLE, J. T., ed., 1950, «Abelard's Letter of Consolation to a Friend (*Historia calamitatum*)», *Mediaeval Studies*, 12, pp. 163-213.

- , ed., 1953, «The Personal Letters between Abelard and Heloise», *Mediaeval Studies*, 15, pp. 47-94.
- , ed., 1955, «The Letter of Heloise on Religious Life and Abelard's First Reply», *Mediaeval Studies*, 17, pp. 240-81.
- NELSON, Deborah Hubbard, 1990, «Christine de Pizan and Courtly Love», *Fifteenth Century Studies*, 17, pp. 281-89.
- NEWMAN, Barbara, 1992, «Authority, Authenticity, and the Repression of Heloise», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 22, pp. 121-57.
- NORTON-SMITH, John, ed., 1971, James I of Scotland, *The Kingis Quair*, Oxford, Clarendon Press.
- NOUVET, Claire, 1990, «La Castration d'Abélard: impasse et substitution», *Poétique*, 21, pp. 259-80.
- PARADIS, Françoise, 1990, «Une polyphonie narrative: pour une description de la structure des *Cent ballades d'amant et de dame*», *Bien Dire et Bien Aprandre*, 8, pp. 127-40.
- PARRILLA GARCÍA, Carmen, ed., 1988, Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa* (Monografías da Universidade, 140), Santiago de Compostela, Univ.
- PERNOUD, Régine, 1970, *Héloïse et Abélard*, Paris, Albin Michel.
- Petrus Abaelardus* 1980, *Petrus Abaelardus (1079-1142): Person, Werk und Wirkung*, ed. Rudolf Thomaset et al. (Trierer Theologische Studien, 38), Trier, Paulinus-Verlag.
- Pierre Abélard* 1975, *Pierre Abélard, Pierre le Vénérable: les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XI<sup>e</sup> siècle* (Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, 546), Paris, CNRS.
- POIRION, Daniel, 1965, *Le Poète et le prince: l'évolution du lyrisme courtois de Guillaume de Machaut à Charles d'Orléans* (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Grenoble, 35), Paris, Presses Universitaires de France.
- QUAGLIO, Antonio Enzo, 1957, *Le chiose dell'«Elegia di madonna Fiammetta»*, Padova, Cedam.
- RADICE, Betty, 1974, «Introduction», en *The Letters of Abelard and Heloise*, trad. Radice, Harmondsworth, Penguin, pp. 9-55.
- RAND, Edward Kennard, 1925, *Ovid and his Influence*, Boston, Marshall Jones; London, George G. Harrap, s.a.
- RIBEIRO, Cristina Almeida, 1989, «Les *Cent ballades d'amant et de dame* et la tentation du roman par lettres», *Ariane: Revue d'Études Littéraires Françaises*, 7, pp. 33-48.
- RIQUER, Martí de, 1964, *Història de la literatura catalana*, II, Barcelona, Ariel.
- ROBERTSON, D. W., 1972, *Abelard and Heloise*, New York, The Dial Press.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula, 1986, «Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI», *Filología*, 21, pp. 57-76.
- SALINARI, Carlo, & Natalino SAPEGNO, ed., 1952. Giovanni Boccaccio, *L'elegia di Madonna Fiammetta*, en *Decameron, Filocolo, Ameto, Fiammetta*, ed. Enrico Bianchi et al. (La Letteratura Italiana: Storia e Testi, 8) Milano, Riccardo Ricciardi, pp. 1061-1225.
- SAQUERO SUÁREZ-SOMONTE, Pilar, & Tomás GONZÁLEZ ROLÁN, ed., 1984. Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, Madrid, Universidad Complutense.
- SARRIÁ RUEDA, Amalia, 1988. «Ediciones del siglo XVI en castellano de *Historia de*

- duobus amantibus*», en *El libro antiguo español: Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, ed. María Luisa López-Vidriero & Pedro M. Cátedra (Salamanca: Univ. & Sociedad Española de Historia del Libro; Madrid: Biblioteca Nacional), pp. 345-59.
- SENA, Isabel de, 1995, «Subita volvitrice delle cose mondane»: de la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio a Juan de Flores y Hélisenne de Crenne», en *Medievo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993*, ed. Juan Paredes Granada: Univ., IV, pp. 335-50.
- SILVESTRE, Hubert, 1977, «Réflexions sur la thèse de J.F. Benton, relative au dossier 'Abélard-Héloïse'», *Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale*, 44, pp. 211-16.
- , 1989, «Sage ou subtile Héloïse?», *Revue du Moyen Âge Latin*, 45, pp. 17-20.
- SMARR, Janet Levarie, 1986, *Boccaccio and Fiammetta: The Narrator as Lover*, Urbana, Univ. of Illinois Press.
- SOUTHERN, R. W., 1970, «The Letters of Abelard and Heloise», en su *Medieval Humanism and Other Studies*, Oxford, Basil Blackwell; New York:, Harper and Row, pp. 86-104.
- SPILLER, M.R.G., 1986, «The Donna Angelicata in *The Kingis Quair*», en *Scottish Language and Literature, Medieval and Renaissance: Fourth International Conference 1984, Proceedings*, ed. Dietrich Strauss & Horst W. Drescher, (Scottish Studies, Publications of the Scottish Studies Centre of the Johannes Gutenberg Universität Mainz in Gernersheim, 4) Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 217-27.
- TRUC, Gonzague, 1956, *Abélard avec et sans Héloïse* (Bibliothèque Ecclesia, 20) Paris, Arthème Fayard).
- VARTY, Kenneth, ed., 1965, Christine de Pisan, *Ballades, Rondeaux, and Virelais*, Leicester, Univ. Press.
- VERDUCCI, Florence, 1985, *Ovid's Toyshop of the Heart: «Epistulae heroidum»*, Princeton, Univ. Press.
- VERGER, J., 1981, «Abélard et les milieux sociaux de son temps», en *Abélard* 1981, pp. 107-31.
- VERNET, André, 1975, «La Tradition manuscrite et la diffusion des ouvrages d'Abélard», en *Pierre Abélard* 1975, pp. 405-06 (debate: 407-08).
- VINYOLES I VIDAL, Teresa-Maria, 1984, «Cartes d'una catalana del segle xiv al seu marit», en *Miscel.lània Aramon i Serra: estudis de llengua i literatura catalanes offerts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, IV, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, pp. 387-419.
- , 1992, «El discurso de las mujeres medievales sobre el amor», en *La voz del silencio, I: Fuentes directas para la historia de las mujeres, siglos VIII-XVIII*, ed. Cristina Segura Graiño (Colección Laya, 9) Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 131-49.
- VOZZO, Lia Mendia, ed., 1983, Juan Bocacio, *Libro de Fiammeta*, Collana di Testi e Studi Ispanici, Testi Critici, 4 (Pisa: Giardini).
- WALEY, Pamela, 1969, «Fiammetta and Panfilo Continued», *Italian Studies*, 24, pp. 15-31.
- , ed., 1972a, Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa* (Colección Tàmesis, B13) London, Tamesis.
- , 1972b, «The Nurse in Boccaccio's *Fiammetta*: Source and Invention», *Neophilologus*, 56, pp. 164-74.

- WEISSBERGER, Barbara F., 1979-80. «'Habla el auctor': *L'elegia di Madonna Fiammetta* as a Source for the *Siervo libre de amor*», *Journal of Hispanic Philology*, 4, pp. 203-36.
- , 1983. «Authors, Characters, and Readers in *Grimalte y Gradissa*», en *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain: Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark, DE, Juan de la Cuesta, pp. 61-76.
- WHINNOM, Keith, 1982, «The *Historia de duobus amantibus* of Aeneas Sylvius Piccolomini (Pope Pius II) and the Development of Spanish Golden-Age Fiction», en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford, Dolphin, 1982, pp. 243-55. Reimpr. en su *Medieval and Renaissance Spanish Literature: Selected Essays*, ed. Alan Deyermond et al, Exeter, Univ. Press with Journal of Hispanic Philology, 1994, pp. 191-203.
- , 1983. *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550: A Critical Bibliography*, (Research Bibliographies and Checklists, 41) London, Grant & Cutler.
- WILKINSON, L.P., 1955 «The *Heroides*: 'Dolor ira mixtus'», cap. 5 de su *Ovid Recalled*, Cambridge, Univ. Press, pp. 83-117.
- WILLARD, Charity Cannon, 1981a, «Christine de Pizan's *Cent ballades d'amant et de dame*: Criticism of Courtly Love», en *Court and Poet: Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society (Liverpool 1980)*, ed. Glyn S. Burgess (Arca, 5) Liverpool, Francis Cairns, pp. 357-64.
- , 1981b, «Lovers' Dialogues in Christine de Pizan's Lyric Poetry from the *Cent ballades* to the *Cent ballades d'amant et de dame*», *Fifteenth Century Studies*, 4, pp. 167-80.
- , 1984, *Christine de Pizan: Her Life and Works*, New York, Persea Books.