

## UNA LECTURA «SENTIMENTAL» DE LA SERAFINA, DE JOSÉ MOR DE FUENTES

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA  
Universidad de Valladolid

1. Estaba José Mor de Fuentes (1762-1848) en el inicio de su carrera literaria cuando ve la luz en 1798 *El cariño perfecto o Alfonso y Serafina*. Es una novela compuesta de cartas con la que el escritor aragonés se suma a la moda de la narrativa epistolar en pleno auge en España en esta década, y en la que imita dos modelos literarios europeos que él mismo traduciría muchos años después, *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, y el *Werther* de Goethe<sup>1</sup>, además de las obras del inglés Richardson, *Clarissa* y *Pamela*, que Mor conocía muy bien<sup>2</sup>. En 1807 la novela ha alcanzado ya su tercera edición, y ha adoptado el título definitivo de *La Serafina*.

*La Serafina* ocupa un lugar excepcional en el panorama de la novela española de finales del siglo XVIII, en esos años entre 1790 y 1808 aproximadamente que constituyeron el periodo de floración y de más pleno desarrollo del género narrativo. Varios factores contribuyen a esa consideración. La novela de José Mor de Fuentes es, en primer lugar, una obra original, en un momento en que el mercado editorial en este género estaba dominado por la moda de las traducciones<sup>3</sup>, lo cual singulariza a un escritor que prefiere ofre-

---

<sup>1</sup> Mor de Fuentes realiza para su amigo el helenista y editor Antonio Bergnes de las Casas ambas traducciones, que se publican casi seguidas en su imprenta barcelonesa: *Las cuitas de Werther* en 1835 y *Julia o La nueva Heloisa* en 1836-1837.

<sup>2</sup> La imitación formal de *Werther* está confirmada por el propio Mor de Fuentes, quien en su autobiografía señala que leyó en su lengua original la obra de Goethe y decidió aplicar a las notas que luego conformarían su novela la técnica epistolar de la novela alemana: «Determiné dar la misma forma a mi pensamiento, pero sin guardar la más remota semejanza con el tudesco» (Mor de Fuentes 1943, 23). Tampoco caben dudas sobre la influencia, al menos formal, de la novelística de Samuel Richardson en la redacción de *La Serafina*: en el cuerpo de la novela, Mor de Fuentes cita varias veces en tono admirativo la *Clarissa*, que ha leído en inglés.

<sup>3</sup> La última década del siglo es, como ha demostrado Philip Deacon, la del triunfo en España de la novela inglesa (Deacon 1998). A ello hay que añadir el flujo de novelas fran-

cer una creación propia. Ciertamente, no es original esta novela por su tema —el amor—, pero sí lo es, como veremos, por su enfoque, y por la actitud del novelista, que se aleja de la postura moralista y aun moralizadora que la mayoría de sus contemporáneos adoptaba al presentar la pasión amorosa. Por otro lado, en un contexto literario en el que imperaban el tono y las formas de la retórica del sentimiento, *La Serafina* destaca por la viveza y agilidad de su prosa, en un realismo estilístico que se conjuga con un incuestionable objetivo de recreación «costumbrista» de ambientes y formas de relación social. No es menos excepcional su éxito, avalado por tres ediciones (más dos piratas<sup>4</sup>) entre 1798 y 1807, caso único en la producción novelesca de estos años<sup>5</sup>; tres ediciones, además, en las que la obra fue creciendo, aumentando sus páginas debido a su favorable acogida, lo que en realidad convierte esta novela en tres obras distintas<sup>6</sup>.

Indicio inequívoco de las peculiaridades y del mérito literario de esta novela es el interés de la crítica, que le ha dedicado un número relativamente grande de estudios, muy superior en cualquier caso al de otras novelas españolas de esos mismos años. Esos estudios han abordado diferentes aspectos de *La Serafina*: la estructura y la técnica epistolar, el posible componente autobiográfico, el realismo en su prosa y en la configuración de personajes y ambientes, el prototipo femenino que difunde<sup>7</sup>; pero creo que ningún trabajo se ha propuesto estudiar de forma específica y detallada *La Serafina* como lo que es en primera instancia: una historia de amor, o por mejor de-

cesas, que venía ya desde muy atrás en el XVIII y que no decayó, antes bien, aumentó, en esta década.

<sup>4</sup> La segunda edición es de 1802. Sobre las ediciones «contrahechas» a partir de la primera edición, publicada en Madrid por Benito Cano en 1798, véase lo que dice el propio Mor de Fuentes en el *Bosquejillo de su vida y escritos*: «*La Serafina* logró, desde luego, tal aceptación por la novedad del intento, por sus afectos y, sobre todo, por su lenguaje, que además de la edición de Madrid me la reimprimieron inmediatamente a hurtadillas, o, como dicen, me la contrahicieron a un mismo tiempo en Málaga y en Barcelona, 1798» (Mor de Fuentes 1943, 23-24).

<sup>5</sup> La *Pamela* de Samuel Richardson llegó a dos ediciones en cinco años, 1794-5 y 1799 (Deacon 1998). También *Cornelia Boroquia* tuvo dos muy seguidas, en 1801 y 1802 (Gutiérrez 1987). Curiosamente se trata en los tres casos de novelas epistolares.

<sup>6</sup> Podemos acudir de nuevo al *Bosquejillo de su vida y escritos* donde Mor de Fuentes alude a estas ampliaciones. Recién salida en Madrid la primera edición, vuelve el autor a Zaragoza, donde «iba trabajando algunos aumentos para *La Serafina*» (Mor de Fuentes 1943, 25), que se incorporarían a la segunda edición, publicada también por Cano en Madrid en 1802. La tercera edición, «muy aumentada, [...] salió en dos tomitos por el verano de 1807 [...]. Entonces, por fin, se procuró dar más interés a la acción y mayor bulto a los caracteres, con el mismo temple y despejo de lenguaje que en la parte publicada anteriormente» (Mor de Fuentes 1943, 30).

<sup>7</sup> Son aspectos que han analizado, entre otros, los siguientes trabajos: Álvarez Barrientos (1991, 291-298) y (1995), Amo Sánchez-Fortún (1998), Baquero (2003, 108-111), Cáseda (1994, 129-149), Émieux (1983), Hafter (1986), Panizza (1990), Rueda (2001, 202-210), Ruggeri Marchetti (1986), Truxa (1990).

cir, la historia de un amor, de una relación amorosa; aquello que anunciaba ya el título de la primera edición, el «cariño perfecto».

Ese es el objetivo de este trabajo: detenerme en lo que considero el armazón de la obra, en lo que es su tema central y que constituye al tiempo el hilo estructurador de toda la novela: el hacerse de una relación amorosa. Mi propuesta de interpretación será enclavar el devenir de esa historia amorosa en una tradición literaria que mira al pasado, el modelo medieval del amor cortés, un referente cultural para los primeros estadios de la historia de amor de Alfonso y Serafina que va dejando paso a medida que avanza la novela a una relación inserta plenamente en el presente social de la España en tránsito del siglo XVIII al XIX. Las páginas que siguen proponen una lectura «sentimental» de *La Serafina*, esto es, la que la considera una novela donde se expresan y analizan sentimientos, y, sobre todo, una lectura que interpreta esos sentimientos a la luz del modelo literario de la poesía cancioneril y de la *ficción sentimental* castellanas del siglo XV (incluida su parodia en *La Celestina*), y en general de toda la tradición del amor cortés; una tradición que en el caso de José Mor de Fuentes lleva de manera inequívoca hasta *El Quijote*. Al mismo tiempo, razones histórico-literarias obvias sitúan esta novela publicada por primera vez en 1798 en el contexto de pleno desarrollo en España de la *novela sentimental*. Este trabajo sólo esbozará la concepción del amor «real» en este texto una vez que Mor de Fuentes lo saca del molde idealizador cortés, pero una lectura «sentimental» recuerda también que *La Serafina* es una novela amorosa del siglo XVIII, y que su referente, aunque sea para superarlo, es la novela moral-sentimental imperante en esos momentos en el panorama literario español.

¶

2. En su versión definitiva, la tercera edición de 1807, *La Serafina* se compone de 144 cartas que Alfonso Torrealgre remite desde Zaragoza y otras localidades aragonesas a su amigo Eugenio, que está en Burgos, más una única carta de éste, a manera de epílogo. En esa estructura narrativa, Alfonso inicia el 2 de agosto de 1786 una correspondencia con Eugenio para referirle «con puntualidad y sin rebozo, los progresos, menguas, lances, en fin todas las alternativas de este bien extraño amorío» (carta 2, p. 23)<sup>8</sup>, una correspondencia que termina el 6 de abril de 1788, la víspera de la boda entre Alfonso y Serafina. Se cierra así un ciclo epistolar cuyo objetivo ha sido claramente expuesto por la pluma del protagonista: relatar la historia de su amor desde el momento en que vio a Serafina por primera vez hasta el día de su matrimonio. En la carta 120, fechada el 12 de diciembre de 1787, Alfonso, que ve ya cercano su matrimonio, le escribe a Eugenio que en adelante sus cartas serán menos frecuentes,

<sup>8</sup> Cito por la edición de Ildefonso-Manuel Gil (Mor de Fuentes 1959), que reproduce la tercera edición de la novela. Tras cada cita, indicaré entre paréntesis el número de la carta seguido de la página.

«así por falta de variedad en la materia, como por sobra de ocupación en mi espíritu. Esto, amigo mío, va llegando a su paradero, y creo haber desempeñado a tu satisfacción la palabra que te di, al principio de mis amores, de irte participando cuanto me ocurriese en ellos» (carta 120, pp. 157-158).

Es decir, el objetivo de la correspondencia de Alfonso, y, por tanto de la novela de Mor de Fuentes, ha sido dar cuenta de ese desarrollo de una relación amorosa, a cuyo hilo se han ido engarzando en el relato otros comentarios, que unas veces constituyen excursus ajenos al hilo argumental con opiniones sobre literatura, los toros, el juego y otra gran diversidad de temas, pero que en la mayoría de los casos se refieren a aspectos de la vida en una ciudad de provincias como Zaragoza; son esos comentarios y descripciones de personas, lugares, ambientes, usos sociales, que dan a la novela ese matiz costumbrista que la crítica siempre ha destacado, y que, sobre todo, proporcionan a esta ficción novelesca esa apariencia de veracidad propia del género epistolar al anclar esta historia de amor en la realidad social de la España de la última década del siglo XVIII.

En los veinte meses que dura el intercambio epistolar, esto es, en el relato de esos veinte meses de amor de Alfonso Torrealegre por Serafina Peñalva, el lector no recibe una historia completada, consumada, ya hecha. Alfonso no narra hechos pasados<sup>9</sup>, sino el devenir de su propia historia en presente, en su hacerse progresivo. El lector de la novela asiste pues a un *proceso*, el mismo que describe el protagonista, y recibe, dentro de la ficción, su amigo Eugenio. Ahora bien, ese proceso amoroso no es lineal, no se orienta en línea recta hacia su objetivo: la unión de los amantes. Hay avances y retrocesos, hay cambios y hay etapas, estadios inherentes a la propia evolución de la relación, pero también, y esto es lo que más me interesa analizar, unos estadios diferentes en cuanto a la forma en que el protagonista presenta sus sentimientos, lo que equivale a decir en cuanto al andamiaje literario con que el autor Mor de Fuentes sostiene el edificio de su novela.

En una de sus primeras cartas, Alfonso se describe ante su amigo como un hombre apasionado, un hombre cuyo espíritu y sensibilidad le han predispuerto a amar con pasión, no de una manera superficial: «Yo creo que mis entrañas fueron amorosas, y mi espíritu poético» (carta 8, p. 31). Es quizá ese espíritu poético<sup>10</sup> el que le lleva a sentir y plantear en sus misivas su amor como puro platonismo, el que le hace explicar sus sentimientos a Eugenio

<sup>9</sup> Es lo que sucede en otras novelas epistolares de estos mismos años, por ejemplo en *La Leandra* (1797-1807) de Antonio Valladares de Sotomayor. En una forma epistolar muy cercana al género de las memorias, una Leandra ya madura cuenta la historia de sus amores, su vida entera en realidad, a su amiga Aniceta.

<sup>10</sup> Es el mismo espíritu poético que le hace componer versos de muy diverso tono, y plasmar con una honda sensibilidad los paisajes y la naturaleza de los Pirineos en algunas de sus cartas (58, 85, 114).

encajándolos en un molde literario idealizador de rancia tradición, el del amor cortés. Es el primer estadio de su pasión amorosa, y, por tanto, de la novela.

Alfonso es un hombre culto, que cita de memoria a los poetas españoles y a los ingleses —a los que lee en su propia lengua—, que compone él mismo poesía, que opina con conocimientos y criterio sobre el teatro o la novela, y que, como el propio Mor de Fuentes, manifiesta reiteradamente su admiración por Cervantes y por Juan Meléndez Valdés<sup>11</sup>. Esos conocimientos literarios de que hace gala el protagonista<sup>12</sup> se extenderían sin duda a la tradición medieval del amor cortés, en alguna de sus manifestaciones literarias: desde sus inicios en la poesía trovadoresca, a su cultivo en una evolución más espiritualizada por los 'stilnovisti' italianos, y, por supuesto, a su desarrollo en la poesía cancioneril castellana del siglo XV, sin olvidar, claro está, las formas en prosa, la novela de caballerías o la ficción sentimental.

Es fácil, pues, rastrear en la novela las huellas de esa tradición amorosa, con sus tópicos, imaginería, lenguaje, etc. En toda la correspondencia del sensible y apasionado Alfonso pueden señalarse esos elementos y convenciones cortesces, pero es en la primera fase de su enamoramiento en la que, como he propuesto, el código literario del amor cortés se convierte en el referente de su escritura.

En el enfoque mismo del acto escritural pueden señalarse tres elementos que sitúan ya la novela de José Mor de Fuentes en esas coordenadas literarias. *La Serafina* es una obra donde se analiza el sentimiento amoroso, en la que ese sentimiento es presentado desde la perspectiva del amante, y que utiliza la carta como forma de expresión. Los dos primeros rasgos son característica consustancial de toda manifestación literaria del amor cortés; la forma epistolar acerca esta novela sentimental dieciochesca a la ficción sentimental de la Edad Media, la primera en incorporar esta técnica al género narrativo<sup>13</sup>.

Aunque abiertas a todo tipo de comentarios sobre aspectos de la vida social, sobre temas eruditos, o sobre los más variados asuntos, las cartas de Alfonso tienen como objetivo primordial, recordémoslo, el hablar de su amor, y el propio hecho de transmitirlo al amigo convierte su escritura en un pro-

<sup>11</sup> José Mor de Fuentes escribió un *Elogio de Miguel de Cervantes*, publicado por Antonio Bergnes de las Casas en Barcelona en 1835, con nueva edición en 1837, y editó para el mismo Bergnes las *Poesías* de Meléndez Valdés en 1838.

<sup>12</sup> Es quizá en este aspecto de la formación cultural y de las afinidades literarias en el que más puede sostenerse el carácter parcialmente autobiográfico que algunos críticos ven en esta novela (véase lo escrito por Gil en su edición de *La Serafina*, Mor de Fuentes 1959, 9-11). Alfonso manifiesta exactamente los mismos gustos y las mismas opiniones en materia literaria que su creador Mor de Fuentes. Podemos suponerle, pues, el conocimiento de los mismos textos, las mismas lecturas. Veremos más adelante que, además de por otros posibles cauces, las convenciones del amor cortés le llegaron a Mor de Fuentes a través del *Quijote*, como sucede también con Alfonso Torrealegre.

<sup>13</sup> Véase Baquero 2003, 35-45.

cedimiento de análisis de sentimientos, en una descripción pormenorizada de pensamientos, emociones, actitudes. Es un proceso analítico intimista que en realidad cobra sentido y utilidad para el propio epistológrafo en esta novela en la que únicamente leemos sus cartas. Tal procedimiento, esta perspectiva unidireccional elegida por Mor de Fuentes para esta narración en primera persona, acerca esta novela a otras formas de expresión del «yo» como la memoria o el diario, pero también a la poesía lírica, reducto al fin de la intimidad del poeta.

Alfonso Torrealegre escribe, pues, para analizar sus sentimientos, como los amadores corteses en sus poemas o en sus cartas; y como en esos referentes medievales, del amor se nos ofrece la perspectiva masculina. La amada es el *objeto* del amor, a la que sólo conocemos a través de la mirada del amante, del *sujeto* que ama. De Serafina sabremos en esta novela lo que Alfonso quiera transmitirnos: veremos lo que vea la mirada de Alfonso, oiremos las palabras de la joven que Alfonso decida transcribir en el cuerpo de sus cartas, sabremos de sus sentimientos por la reacción que causen en Alfonso y la interpretación que el enamorado hace de ellos: «Si yo llego, el gozo le destella de los ojos; si hablo, olvida su labor; si la escucho, su voz toma nueva alma, nuevo gracejo, para encaminarse a mis oídos, pues a los demás sólo les cabe lo que requiere la mera cortesanía» (carta 24, pp. 51-52)<sup>14</sup>.

La forma epistolar sitúa sin duda *La Serafina* en la corriente de narrativa sentimental dieciochesca que desde Richardson y Rousseau eligió la carta como transmisor privilegiado de los sentimientos y las experiencias, pero establece también un nexo en la historia literaria con esas primeras novelas que utilizaron total o parcialmente la carta en su técnica narrativa: las ficciones sentimentales que, conforme al modelo italiano de Boccaccio (*Fiammetta*) y Eneas Silvio Piccolomini (*Historia de dos amantes*), se cultivaron en España en el siglo XV y los inicios del XVI: *Siervo libre de amor*, *Cárcel de amor*, *Arnalte y Lucenda*, *Grimalte y Gradissa*, etc., textos en los que los sufridos amadores analizaban su pasión amorosa en los términos metafóricos que la retórica amatoria había desarrollado tanto en la poesía como en la prosa castellanas a lo largo del siglo XV (Whinnom 1985, Parrilla 1995).

Si nos adentramos en el texto de las cartas, las convenciones del amor cortés aparecen ya desde la segunda misiva. El enamoramiento de Alfonso —como el de Calisto en el arranque de *La Celestina*— es fulgurante: ve a

<sup>14</sup> Por esta perspectiva escritural, que le concede a la amada el papel pasivo de objeto de la pasión amorosa, es aún más interesante el proceso por el cual la novela acabó cambiando su título originario, *El cariño perfecto*, por el de *La Serafina*. Tanto Mor de Fuentes, que se refiere siempre a su novela como *La Serafina* (en el *Bosquejillo* y en el prólogo a su poema *Las Estaciones*) como los lectores, siguieron sin duda la tendencia de la narrativa europea del siglo XVIII a que las novelas llevaran por título el nombre de la protagonista (*Manon Lescaut*, *Pamela*, *Clarissa*, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, *La Leandra*, *Cornelia Bororquia*).

la joven Serafina Peñalva en un balcón, la reencuentra poco después en una visita, y las gracias de «la ninfa» (carta 2, p. 23) rinden en ese primer encuentro el espíritu del experimentado Alfonso:

«Llegada la hora y puesta en pie para marcharse, la miré muy de intento y a buenas luces, y estuve notando en su cuerpo el talle más suelto y más gallardo, y en su rostro una tez delicada, un semblante apacible, y sobre todo un mirar en extremo expresivo y halagüeño; desde cuyo momento fue toda mi alma para Serafina, y di al olvido el sinnúmero de *Cloris* que entretenían mi voluntad sin satisfacerla» (carta 2, p. 23)<sup>15</sup>.

La consideración de la amada se ajusta también en la pluma de Alfonso a las reglas de la literatura cortés, la primera de las cuales establece que es la belleza de la dama la que provoca la pasión amorosa<sup>16</sup>. Así, como hemos visto, la belleza de Serafina es la chispa que enciende el amor en el espíritu de Alfonso y es objeto de permanente alabanza; pero conforme al patrón que establecieron los trovadores y asentó Petrarca, la descripción de los rasgos físicos y prendas morales de la amada conforma un retrato estereotipado. La sujeción a este canon de belleza femenina heredado de la tradición medieval cortés, que el siglo XVIII no llegó a renovar, explicaría el contraste entre la capacidad de Mor de Fuentes para el detalle y la individualización en la descripción física y moral de algunos de los personajes de su novela<sup>17</sup>, y su limitación en el caso de Serafina a un impreciso retrato en el que las alusiones concretas a partes del cuerpo de la joven no son en realidad descripciones, sino apreciaciones vagas de la mirada enamorada de Alfonso (la «tez delicada», el «delicado cutis», la «delicada voz», el «semblante apacible», el «precioso rostro», las «preciosas manos», los «torneados brazos»). Como muy

<sup>15</sup> No sólo le cautivan los encantos físicos de la joven, también «su festiva candidez, y su natural, pero comedida, viveza» (carta 2, p. 23).

<sup>16</sup> Valga, de nuevo, el ejemplo de Calisto en el inicio de *La Celestina*: «En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios. [...] En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcanzase...» (Rojas 2000, 27). Es un lugar común en la poesía cancioneril el que la belleza de la dama es la que despierta la pasión en el amante-poeta, que desde la primera visión que provoca su enamoramiento no dejará de alabar en sus versos las perfecciones físicas y morales de su amada (Salvador Miguel 1977, 271-272). Entre los innumerables ejemplos que podrían aducirse, véanse estos versos de Juan de Mena: «Pues sí io tanto uos quiero, / vuestra belleza lo faze, / que m'á fecho assý guerrero / de un amor tan uerdadero / que, aunque me pesa, me plaze», o estos otros muy semejantes del poeta Zapata: «Sennora, uestra beldat / me fizo ser amador / e me puso en uoluntad / de ser uestro servidor» (cit. por Salvador Miguel 1987, 67 y 344). Para la presentación y el análisis en la poesía cancioneril castellana del siglo XV de los tópicos de la tradición del amor cortés, remito a los dos trabajos citados de Nicasio Salvador Miguel, el estudio y la edición del *Cancionero de Estúñiga*, muy clarificadores y en los que siguen basándose trabajos más recientes.

<sup>17</sup> Véase la descripción de Garín (carta 78, pp. 116-117), o de los personajes que asisten a la tertulia en casa de D<sup>a</sup> Vicenta (carta 27, p. 54; carta 28, pp. 55-56).

bien señala Silvia Truxa, «Las descripciones de Serafina [...] más quieren persuadir al lector de una supuesta belleza o atractivo mediante juicios de valor, que informarlo sobre sus elementos concretos; de ahí ese léxico más ponderativo que denotativo o descriptivo» (Truxa 1990, 844-845)<sup>18</sup>.

Destaca, eso sí, en ese retrato, lo que tanto cantaron los poetas heridos del «fin' amors»: la mirada de la amada, que a un tiempo hiere y sana, que da vida y muerte, y que rinde la voluntad del amante: «¡Oh Serafina! Una mirada tuya, donde se estampa la sublime pureza de tu alma, traspasa mi pecho y esclaviza mi espíritu» (carta 6, p. 29). Si Petrarca veía en los ojos de la amada «una dulce luz [...] / que me muestra el camino que va al cielo», y su numen no alcanzaba a revelar los efectos de su mirada («Contar nunca podría, / ni imaginar siquiera, los efectos / que sus ojos provocan en mi pecho»)<sup>19</sup>, Alfonso no es capaz de «dar con una expresión adecuada para significar la suavidad inefable, aquel destello irresistible de sobrehumana ternura que despide Serafina en una de sus miradas. ¡Ah, para no disfrutarlas a toda hora, valiera más no haberlas experimentado en ningún tiempo!» (carta 21, p. 48).

La belleza y virtudes de la amada se sienten como inefables, por lo que los poetas y amantes cortesés<sup>20</sup>, y como ellos Alfonso, no tienen quizá más salida que remontarlas en su sentimiento platónico a la fuente de la belleza y de la virtud. Serafina comparte con una larga estirpe de amadas esa esencia casi divina (recuérdese que en la voz de Calisto «Melibea ángel disimulado es que vive entre nosotros»<sup>21</sup>), esos rasgos angélicos que de manera tan simbólica como evidente llegan hasta su propio nombre, Serafina. Las «angélicas excelencias» (carta 66, p. 105) de Serafina la convierten así en una criatura humana «que podría servir de figura a las inteligencias celestes si

<sup>18</sup> Remito a los trabajos de Emieux (1983) y Truxa (1990) que han estudiado detenidamente este tema de la caracterización del personaje de Serafina.

<sup>19</sup> «Gentil mia donna, i' veggio / nel mover de' vostr'occhi un dolce lume / che mi mostra la via ch'al ciel conduce» (Petrarca 1984, I, LXXII, 320-321); «I' non poria già mai / imaginar, nonché narrar, gli effecti/ che nel mio cor gli occhi soavi fanno» (Petrarca 1984, I, LXXIII, 328-329).

<sup>20</sup> Sirvan de ejemplo estos versos del Bachiller de la Torre (o de Juan de Mena, según otras atribuciones): «Presumir de vos loar, / según es vuestro valer, / parece querer contar / las arenas de la mar, / que dudo que pueda ser» (cit. por Alonso 1991, 133). Muy elocuente es también el siguiente poema de Tapia, «A una dama muy hermosa», en el que el tópico de la imposibilidad de alabar como se debe la belleza de la amada lleva a otro tópico, el de su carácter divino y la idolatría de quien la ama: «Gentil dama muy hermosa, / en quien tanta gracia cabe, / quien os hizo que os alabe, / que mi lengua ya ni osa / ni lo sabe. / Y pues nombre de hermosa / os puso como joyel, / ¿quién osará sino Aquél / cuya mano poderosa / hizo a vos cual hizo a Él? / Que la rica febrería / quien la haze es quien la'smalta, / pues hermosura tan alta, / que la loe quien la cría / tan sin falta. / Y si alguno acá quisiere / pensar que puede loaros, / vaya a veros, y si os viere, / cuando acabe de miraros / no sabrá sino adoraros» (cit. por Alonso 1991, 358-359).

<sup>21</sup> Onceno auto (Rojas 2000, 236).

tratasen de hacerse visibles» (carta 5, p. 28). La mirada de su enamorado la dota de un «espíritu sobrehumano» (carta 89, p. 126), la percibe como «celestial, sobrehumana, incomparable» (carta 99, p. 132), superior a las demás mujeres por «la sublimidad de su espíritu» (carta 126, p. 164).

La idolatría es la consecuencia de esta divinización de la amada: «¡Qué serenidad celeste, qué candidez angélica bañaba su precioso rostro! ¡Con qué ademán tan tiernamente expresivo me dio la bienvenida! ¡Y no la amaría yo con el mayor extremo? ¡No sería sempiternamente su idólatra?» (carta 11, p. 35)<sup>22</sup>. Las confesiones de idolatría son el primer mandamiento de la «religión del amor» que parece profesar Alfonso, como los devotos amadores cortesanos<sup>23</sup>, y llegan al punto en *La Serafina* de presentar a un Alfonso embelesado que se arrodilla literalmente ante su deidad:

«Vi, en efecto, a Serafina en su balcón, y aunque le daba la luna en los ojos comprendí que me había conocido. Estaba sola, en pie y toda vestida de blanco, cuyo traje, tan apropiado al color de su tez, daba nuevo realce a su gallarda estatura y finísimo talle. No bien había empezado a contemplarla, cuando arbatándome mi fantasía a los tiempos del paganismo y representándome una de aquellas soñadas deidades que adoró la antigüedad, mis rodillas, movidas de un impulso irresistible, se iban ya doblando maquinalmente; pero en esto oí un ruido que me apeó de mi embeleso, y viendo gentes en el balcón inmediato, tuve que seguir lenta y desconsoladamente mi camino» (carta 12, p. 37).

Las formas en que Alfonso se refiere a Serafina tienden a resaltar el carácter cuasi-divino de la amada: «mi deidad» (carta 3, p. 26), «mi diosa» (carta 20, p. 44; carta 23, p. 50; carta 36, p. 65; carta 102, p. 135), «mi Princesa» (carta 7, p. 31), «mi embeleso» (carta 22, p. 48), «mi Dulcinea» (carta 54, p. 91; carta 135, p. 181; carta 141, p. 191), «la señora de mis pensamientos»<sup>24</sup> (carta 9, p. 33), «el ídolo de mis pensamientos» (carta 15, p. 40), «el ídolo de mi voluntad» (carta 68, p. 107). Más significativa es aún la denominación de «mi dueño» (carta 11, p. 35; carta 19, p. 44; carta 21, p. 47), en masculino, siguiendo la pauta que la poesía trovadoresca adoptó para indicar con el léxico y los esquemas de las relaciones feudo-vasalláticas la inferioridad del amante respecto de la amada, a la que aquél considera «mi señor» («midons»).

<sup>22</sup> Véase también carta 67, p. 106 y carta 90, pp. 126-127.

<sup>23</sup> Recuérdese el «¡Yo? Melibeo só, y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo... » de Calisto en el primer auto de *La Celestina* (Rojas 2000, 34), en ese credo profesado por todos los apóstoles de esta fe amorosa. Sobre la hipérbole sacro-profana de esta «religión del amor» en la literatura castellana del siglo XV, véase Gerli 1981, quien a su vez remite a otros estudios sobre el tema.

<sup>24</sup> No pueden pasar desapercibidas las evocaciones cervantinas de estas dos últimas denominaciones, que se acompañan a lo largo de toda la novela de varias referencias a episodios o personajes la obra de Cervantes. Ya se ha mencionado la admiración de José Mor de Fuentes por el autor del *Quijote*, admiración que hace suya el personaje de Torrealegre.

Porque, siguiendo con estas fórmulas heredadas del modelo cortés, no falta en *La Serafina* el tópico de la desigualdad entre los amantes: ella superior por sus cualidades morales, él el siervo que, en un acto de vasallaje, querría «abarcar el Universo entero, para rendirlo en homenaje a sus plantas» (carta 54, p. 90). Alfonso revela a su íntimo amigo el sufrimiento que le ocasiona el no sentirse a la altura de su enamorada, a la que «quisiera parecerle un agregado completo de cuantas perfecciones son imaginables, para vincular en mí todo su espíritu» (carta 3, p. 26). Este amante, que en otros momentos se muestra tan consciente y tan pagado de su valía y de sus méritos de toda índole, plantea en esta etapa de enamoramiento idealizador y libresco «la cortedad de mis prendas, en cotejo de las tuyas, [que] me llena de zozobras y desconfianzas» (carta 3, p. 26) y aspira a que Serafina le conozca y le trate, para que «desviando su consideración de mis imperfecciones, y fijándola tan sólo en la hidalguía de mis entrañas, la regularidad de mis procedimientos, y la medianía de mis potencias, me colocase en el predicamento a que aspiro...» (carta 3, p. 26)<sup>25</sup>.

Por esa mengua de sus méritos en comparación con la sublimidad de la amada, Alfonso busca alguna forma de «elevación» que le ponga en disposición de merecer la correspondencia amorosa. Y, siguiendo la estela de su admirado Don Quijote, este «quijotesco enamorado» (carta 62, p. 101) que es Alfonso Torrealegre delira a veces proyectando las más caballerescas empresas para ganar «el favor» de su *Dulcinea*:

«¡Si supieras qué extrañezas revuelve a ratos mi espíritu! Ya me contemplo salvando a Serafina de las olas de un río caudaloso, ya sacándola de un incendio por medio de las llamas a peligro de perecer yo en ellas, ya lidiando con algunos desalmados que intentasen insultarla; en fin, mi única ansia, mi delirio dominante se refiere a cautivarle el albedrío por algún rasgo, alguna heroicidad memorable» (carta 21, p. 47).

Y de hecho el desarrollo de los acontecimientos le permite llevar a cabo ese soñado gesto de heroicidad con su amada. Al final de la novela, el episodio del asalto de los bandoleros al coche de Serafina y otras mujeres durante un paseo campestre le brinda a Alfonso (que es un militar, no se olvide) la oportunidad de mostrar su arrojo con los salteadores, lo que le gana la admiración y la estima de las damas tan valientemente defendidas en el

<sup>25</sup> Es cierto que más adelante esa diferencia entre la pareja se revelará como bien real: Alfonso es un «descamisado» (carta 62, p. 102), que no puede aspirar a la mano de Serafina, «heredera de un patrimonio cuantioso» (carta 62, p. 101), hasta que su tío no le dote; pero en esa carta tercera, en esos primeros momentos de la novela en los que Alfonso sólo acierta a expresar su deslumbramiento por la figura sublime de Serafina, la desigualdad de los amantes se plantea, incluso en su propia formulación, como un tópico literario amoroso; el mismo tópico que hace llorar a Calisto ante Sempronio en el primer auto de *La Celestina* «Porque amo a aquella ante quien tan indigno me hallo que no la espero alcanzar» (Rojas 2000, 37).

ataque y es el broche para que D<sup>a</sup> Vicenta le otorgue a Alfonso la mano de su hija:

«Apenas llegué al extremo de la escalera, vino a mí, toda desalada, me estrechó en sus brazos, y me dijo entre sollozos: «Usted es ya dueño absoluto de mi hija, de mi casa y de cuanto puedo tener en la vida. —No sé, le dije, haberlo merecido ahora más que antes. —Sí, señor; Serafina me acaba de contar por menor lo que en realidad sucedió ayer, y si no fuese por el arrojito de usted, ¿qué hubiera sido de ella y de mí? —Lo mismo hiciera yo, aunque con menos anhelo, en compañía de cualquiera otra, *pues ese entusiasmo caballeresco está embebido en mi sangre, y circula con ella desde las plantas de los pies hasta los cabellos*»» (carta 131, p. 174)<sup>26</sup>.

La medida del «entusiasmo caballeresco» de Alfonso, de esa emulación del patrón literario de la caballería, se reflejará igualmente en un episodio anterior de la novela que puede interpretarse también en clave cortés. La aparición del personaje de Garín, un competidor que corteja a Serafina, y la frialdad que percibe en el comportamiento de su amada, llevan a Alfonso a alejarse de Zaragoza y refugiarse en «unas sierras que están al Levante del Ebro» (carta 84, p. 121), donde durante tres semanas hace su particular penitencia de amor: intenta comprender la causa del «cruel enojo, y de tanto desvarío real o aparente» (carta 91, p. 127) de Serafina —es el desdén de la dama<sup>27</sup>, otro elemento capital en el código del amor cortés—, y donde sufre el tormento de la ausencia de su diosa (carta 96, p. 130). ¿Cómo no evocar tras esa «expedición solitaria y aquíjotada» (carta 97, p. 130), como la califica el propio Alfonso, los retiros de Amadís de Gaula en la Peña Pobre o Don Quijote en Sierra Morena, las penitencias amorosas y los procesos de perfeccionamiento en el amor espiritualizado de estos dos modelos de la caballería?

Otros gestos emparentan al protagonista de la novela de Mor de Fuentes con los amantes cortesés en la primera etapa de su pasión amorosa por Serafina Peñalva: como aquéllos, Alfonso padece todos los trastornos por los que los que los tratados médicos medievales consideraban el enamoramiento como una clase de enfermedad mental. La pasión amorosa, que los teólo-

<sup>26</sup> El subrayado es mío. El episodio constituye una variante muy «romancesca» de la igualación social del amante desfavorecido por su virtud y sus méritos, muy en consonancia con el espíritu emulador de patrones literarios por parte de Alfonso que estamos comentando.

<sup>27</sup> Mor de Fuentes se las ingenia muy bien para plantear el paso siguiente al desdén de la amada en el código cortés: el amante pide piedad a la «belle sans merci». Durante su retiro, Alfonso oye a un lugareño cantar un romance que retoma en clave de poesía popular los elementos de la poesía culta sobre el tema del amante desdeñado: la «Beldad más ingrata», que es «el Fénix de las hermosas», con la que el amante sueña alcanzar momentos «de placeres y de gloria», y que por su desdén sume al amante en «tormento». El amante le pide a su «dueño del alma»: «de este pecho, al fin te digna / dar alivio a la congoja / en que gime y se deshace / un amante que te adora» (carta 95, pp. 129-130).

gos medievales asimilaban a la concupiscencia, al deseo de posesión y goce de la persona amada, necesitaba medios de satisfacerse, ya que el apetito no satisfecho exponía al amante al riesgo de la locura (Whinnom 1985, 9-16). Como en los textos del siglo XV, como Leriano (*Cárcel de amor*), como Arnalte (*Arnalte y Lucenda*), como Calisto (*La Celestina*), Alfonso tiene algunos de los síntomas de esa enfermedad: el no ver a Serafina en el paseo es un infortunio que despierta en él «infinitas especies melancólicas que embargaron todo mi espíritu» (carta 14, p. 39); la visión de la amada a la luz de la luna en el balcón, vestida de blanco, le priva del sueño y del apetito: «Llegado a casa, me tendí, sin tomar alimento ni desnudarme, sobre la cama, y así me mantuve hasta la madrugada, unas veces inquieto con mis anhelos vehementes, otras estático tras la visión que acababa de disfrutar; a ratos soñando, y a ratos desvelado» (carta 12, p. 37)<sup>28</sup>; su mente no encuentra distracción en nada que no sea el objeto de su amor:

«Nada me ocupa, nada me interesa; los libros duermen, y si tal vez tomo en la mano algún poeta nuestro, me entretengo en borrar el nombre de Amarilis, de Galatea, etc., y sustituirlo por el de Serafina, cuando el verso lo permite. ¿Por qué, dirás, un hombre de medianas potencias se emplea en semejantes insensateces? Pregúntaselo a mi suerte que me ha deparado esta situación miserable. Ella es tal, querido del alma, que ya siento mi espíritu debilitado, y necesito indispensablemente pasear, comunicar con mis amigos, en fin, distraerme; pues tengo las gracias de Serafina tan pegadas a mi cerebro, que temo vaya al través con ellas» (carta 7, p. 31).

Alfonso está enajenado, alienado: «No cabe ya otro objeto que Serafina en mi alma enajenada» (carta 24, p. 52), no hay lugar en su mente para ningún pensamiento que no sea Serafina, el «objeto que tiene embargada toda mi existencia» (carta 90, p. 126). Es la culminación de un proceso de enajenamiento que se inició al conocer a Serafina, y que pone fin a la veleidad y la inconstancia amorosa del protagonista: «Serafina es el blanco de todos mis pasos, el único objeto de mi inflamada voluntad» (carta 3, p. 25). Más explícitamente declara Alfonso: «Mi fantasía, querido Eugenio, está toda embargada con Serafina; yo no veo sino su risa, no oigo más que el precioso metal de su voz, no respiro sino articulando tácitamente su nombre...» (carta 21, p. 47).

Pues bien, nada distingue estos síntomas que aquejan al protagonista de la novela de José Mor de Fuentes de los que describían los médicos de la Edad Media y del siglo XVI, por ejemplo, el doctor Francisco López de Villalobos al referirse a «un género de locura que se llama alienación» que

<sup>28</sup> El comportamiento de Alfonso, aquejado de la enfermedad del amor, tiene de nuevo el claro referente del de Calisto en el primer auto de *La Celestina*. Sobre lo que parece una actitud imitativa de Alfonso con respecto a este y otros personajes literarios volveremos más tarde.

afecta al enamorado, y que padecieron tantos personajes enamorados en la literatura europea medieval y renacentista:

«[...] cuanto piensa, todo es del metal de aquella imagen que allí está [en la mente del alienado], de aquello habla el alienado, y en ello está rebtado y transportado de tal manera que ni oye, ni ve, ni entiende cosa que le digan, ni responde a propósito. Ríe y llora sin concierto de las cosas que pasan, respondiendo solamente a los ímpetus y movimientos y pasiones de su imagen; éstos se llaman alienados, en los cuales hay grados de más y de menos, como en todas las disposiciones suele acaescer. Los enamorados son desta materia: que la imagen de su amiga tienen siempre figurada y fija dentro de sus pensamientos, por donde no pueden ocupar jamás la imaginación en otra cosa; en esta imagen y en las cosas tocantes a ella están transportados y rebtados todas las horas; con ella hablan, della cantan y della lloran, con ella comen, y duermen, y despiertan; a ninguna cosa responden a propósito, ni piensan que puede hablar nadie de otra manera sino en aquélla»<sup>29</sup>.

3. Una vez presentados algunos de estos tópicos literarios del amor cortés en *La Serafina*, querría hacer dos observaciones sobre su reelaboración en la pluma de José Mor de Fuentes. La primera se refiere al tono paródico, o cuando menos burlón, que el autor aragonés adopta en esta visión dieciochesca de la larga tradición amorosa cortés. Hay en el inteligente, maduro y racional personaje de Alfonso Torrealegre un cierto distanciamiento irónico con respecto a su propia pasión, al menos en su forma de presentársela al amigo a través de las cartas. Hay que tener presente que Alfonso es un conquistador que cuenta con un catálogo de cuarenta y dos *Dulcineas* (carta 3, p. 24), a la cabeza de las cuales ha estado uno de los personajes de cierta relevancia en la novela, Narcisa, «la jefa en la crecida lista de mis *Cloris*» (carta 16, p. 41). Como hombre versado en el *ars amatoria*, juzga a las mujeres y los asuntos amorosos «con un criterio fundado en el manejo de mujeres y amoríos, que he cursado algunos años con tanto ahínco» (carta 64, p. 103). Eso sí, ninguna de esas mujeres ha dejado huella, por «la soltura y especie de maestría que, gracias a la experiencia, he llegado a adquirir manteniéndome siempre entre dos aguas, sacando, como dicen, un clavo con otro, y haciendo que la una me fuese sucesivamente desimpresionando de la otra, para que ningún atractivo llegase a encarnarme entrañablemente» (carta 3, p. 24)<sup>30</sup>.

Pues bien, es como si este hombre curtido en mil amores, que exhibe orgulloso su catálogo de *Dulcineas* conquistadas y abandonadas, tuviera

<sup>29</sup> F. L. de Villalobos: «Cómo el amador es loco de atar», en el capítulo VI de su comentario a la traducción de la comedia de Plauto *Anfitrión*, Calatayud, 1515. Citado por Ynduráin 1984, 537. Sobre la incidencia de las teorías médicas en la concepción del amor en la literatura castellana de finales de la Edad Media véase Cátedra 1989.

<sup>30</sup> Sobre el «donjuanismo» de Alfonso véase Panizza 1990.

miedo de asumir un sentimiento —el «cariño perfecto»— que, a diferencia de esos devaneos amorosos que no han dejado huella, va a convulsionar su espíritu. Por este motivo, lo que Alfonso trasmite a Eugenio son los efectos de una pasión que contempla a un tiempo desde dentro (su emoción) y desde fuera (su razón), que siente, y a la vez analiza y juzga. El tono irónico y los términos ridiculizadores le ayudan a establecer esa distancia. Así, considera exagerado su elogio de las excelencias de Serafina y la manifestación de sus arrebatos amorosos:

«¡Feliz, decía yo, este suelo que pisaron sus plantas! ¡Felices aquellos árboles donde fijó sus ojos!, añadiendo a éstas *otras extravagancias* naturales para un amante, y ridículas para quien se halla ajeno de *semejante dolencia*. ¡Ay amigo! ¡Cuán fácil es el reírse de *estos delirios*! Pero ¡cuán arduo el contener dentro de sí los impulsos de una pasión extremada!» (carta 5, p. 28)<sup>31</sup>.

Además, resguarda bajo la burla de denominar «Oda bien campanuda» (carta 7, p. 29) el impulso emocional de componerle versos a su amada, y califica de insensatez su deseo de ver escrito una y otra vez el nombre idolatrado: «si tal vez tomo en la mano algún poeta nuestro, me entretengo en borrar el nombre de Amarilis, de Galatea, etc., y sustituirlo por el de Serafina, cuando el verso lo permite. ¿Por qué, dirás, un hombre de medianas potencias se emplea en semejantes insensateces?» (carta 7, p. 31). Incluso cuando ensaya la carta que le enviaría a Serafina si tuviera ya trato con ella, reproduce en tono paródico la cortedad del enamorado que no es capaz de articular palabra sensata en presencia del ídolo de sus pensamientos:

«En efecto, ¿qué he podido decirte en las pocas veces que se me ha deparado esta dicha [hablarle], sino *ya sabes lo infinito que te amo, querida de mis entrañas, dueño de toda mi alma*, u otra sandez semejante? Tras esto me he quedado siempre absorto paladeando el sobrehumano placer de contemplar tu halagüeño atractivo. [...] ¿Qué haría con alargar esta carta, más que repetir unas mismas expresiones, si no paraban en extravagancias? Concluiré, pues, protestando, que mi mayor consuelo será verte mandar a todo tu albedrío, en este tu invariable amante» (carta 9, pp. 33-34).

La segunda observación es que ese componente cortés, esos tópicos idealizantes que operan como referentes literarios de la escritura epistolar de Alfonso, no empañan la sensación profunda de realismo (mejor diría realidad, autenticidad, veracidad)<sup>32</sup> que desprende cada página de esta historia de amor ficticia inserta en el entramado de la realidad española del siglo XVIII.

<sup>31</sup> El subrayado es mío. Obsérvese que el propio Alfonso se refiere a su enamoramiento como «dolencia», asumiendo el tópico señalado más arriba del amor como enfermedad.

<sup>32</sup> Es una de las características de las obras epistolares, la apariencia de verdad, la impresión de autenticidad, de no-ficcionalidad, como la denominó Claudio Guillén, lo que, en el caso de las novelas epistolares, lleva a veces a los lectores a tomar por historias reales las ficciones novelescas (Guillén 1991).

Así, incluso en la esencia angélica de Serafina, en los rasgos arquetípicos de su retrato, el lector tiene la percepción de una mujer real, de que tras «aquel destello irresistible de sobrehumana ternura que despide Serafina en una de sus miradas» (carta 21, p. 48), hay una joven de mirada suave que ha despertado una pasión real y nada libresca en Alfonso. Por más que sus características físicas sean difusas y estereotipadas, sabemos el efecto que causan en su enamorado la risa, la voz, el moverse, el mirar de Serafina Peñalva: «me ha mirado con una expresión, con una ternura, con un ahínco que me ha traspasado» (carta 98, p. 131).

Otro tanto puede decirse de Alfonso. El ropaje literario de las convenciones cortesanas no oculta, por más que lo intente con su ironía y su distanciamiento, los sufrimientos y emociones verdaderas de una pasión amorosa incipiente: la melancolía y el desasosiego de no ver a la amada (carta 14, p. 39), el arrobamiento de verla (carta 12, p. 36), los celos pueriles («me repitió la accesión de celillos») si ve que Serafina mira a otro (carta 14, pp. 39-40) o conversa con otro (carta 18, p. 43), las «zozobras y desconsuelos» hasta no tener la certeza de ser correspondido (carta 21, p. 47). Y mucho después, cuando ya la relación entre los amantes parecía consolidada, véase el tono de sinceridad, de honda emoción, que emana de esta carta, toda ella sin embargo plagada de tópicos de la literatura cortés, donde Alfonso expresa su sufrimiento por creer que Serafina prefiere a otro:

«Yo vivo para Serafina. Si ella supiera que no hay camino que no me lleve a su presencia, ni objeto que no me recuerde sus perfecciones, ni instante en que no sacrificase mil vidas por merecer y perpetuar su correspondencia, ¿cómo podría olvidarme? ¿Cómo había de dar oídos ni aun al hombre de prendas más aventajadas? Cada latido de mi pecho es un impulso amoroso, y cada arranque de mi espíritu es un hervor disparado que lo arrebata al objeto que tiene embargada toda mi existencia. Si voy a andar, miro a Serafina y mis plantas se clavan en el suelo; si quiero volver sobre mí y contrastar un tanto mi pasión, corro precipitadamente sin saber por dónde. Para qué me habrá servido este pecho tan sensible, sino para hacerme padecer tormentos continuados? y ¿para qué sirven las excelencias de Serafina, sino para hacer infeliz a quien tan ciega, tan entrañablemente la idolatra?» (carta 90, pp. 126-127)<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Nótese, por ejemplo, el contraste con esta carta de la novela *Cornelia Bororquia*, donde Vargas transmite a su amigo Meneses su pasión por Cornelia, en una expresión que suena a fría, a mera acumulación de tópicos, incluso en su formulación sintáctica: «Un solo beso de mi Cornelia me sería más provechoso que todas las meditaciones y frías arengas de estos habladores. ¡Cuánto te engañas si piensas que se ha de entibiar algún día mi pasión! No, amigo mío: yo la idolatro, su templo está en mi pecho, su trono en mi imaginación, y toda ella sin intermisión en mi pensamiento. Si yo velo, vela conmigo; si duermo, no la olvido: Cornelia es el objeto de mis sueños, de mis votos, de mis deseos, la árbitra de mis destinos, de mis placeres y de mi vida; en fin yo no vivo ni respiro sino para ella, por ella y en ella» (Gutiérrez 1987, XII, 100).

4. ¿Qué explicación puede dársele a la utilización por José Mor de Fuentes de este conjunto de convenciones literarias que conocemos como *amor cortés*, es decir, de un modelo altamente retórico e idealizador de la pasión amorosa, en una novela de la que la crítica destaca precisamente el realismo? La respuesta tiene varios grados. Desde dentro del propio texto narrativo, el código cortés resuelve muchas necesidades del protagonista: le permite, en primer lugar, ensalzarse a sí mismo a través del objeto de su amor. Al analizar la imagen de la mujer que transmite la literatura castellana del siglo XV, Elena Gascón-Vera expresa una idea que resulta válida igualmente para este amador del siglo XVIII:

«[...] la defensa de la mujer está planteada sólo desde apreciaciones masculinas que, a través de esta alabanza, pretenden justificar sus propios sentimientos. El objeto amado debe ser sublime: cuanto más perfecto, más se ensalza la nobleza y el espíritu superior del hombre que ama. La defensa de la mujer está justificada no tanto por ella misma como por el código masculino de la caballería. Las mujeres sólo existen en el papel de espejos donde se refleja narcisísticamente la imagen del hombre» (Gascón-Vera 1979, 144-145).

Para un carácter como el creado por Mor de Fuentes, un hombre tan pagado de sí mismo como Alfonso Torrealegre, es fundamental dejar claro que él no se ha enamorado de cualquier mujer, sino de la mejor, de la más excelsa, sublime y sobrehumana de todas las criaturas; esa mujer que inventó el siglo XII y que recrearon desde entonces poetas en todas las lenguas, y que ahora le sirve a Alfonso de modelo perfecto para moldear a su amada a la medida de la imagen que tiene de sí mismo, de su valía y sus méritos: «No es mi ánimo, querido Eugenio, presentarme a nadie con el sobreescrito de *prodigio de la Naturaleza*, pero tengo por innegable que mis pasiones son de lo más extraordinarias» (carta 18, p. 43). Al igual que sus sentimientos le parecen de una intensidad nunca experimentada por otro hombre («sin duda mi pasión es única en su especie, pues por cada instante se me hace más intolerable la ausencia», carta 96, p. 130), el objeto de su amor ha de ser una mujer que no pueda compararse con las mujeres reales<sup>34</sup> y que sólo existe en la idealización de los poetas.

Además —y ya lo hemos visto— el modelo de la literatura cortés permite que un hombre que nunca ha amado de verdad, y por tanto no ha sufrido, esconda sus sentimientos, esas emociones nuevas y perturbadoras, en unas formulaciones tópicas de las que puede burlarse con una fina ironía que

<sup>34</sup> De hecho, Serafina es a lo largo de toda la novela el filtro que le sirve al protagonista para diseccionar la esencia y el carácter femeninos, y es siempre el patrón por el que Alfonso valora a todas las mujeres que aparecen en su camino, que nunca pueden superar la comparación con ese dechado de perfecciones que es la joven Peñalva (véase por ejemplo la carta 5, o la carta 89, donde los méritos físicos y morales de Serafina surgen del contraste con una ramera o con la «Beldad» de un pueblo que visita Alfonso). Sobre este aspecto de la novela, véase Émieux 1983.

le protege, al menos durante los primeros momentos de una pasión amorosa que desconcierta al avezado conquistador que es Alfonso. La técnica epistolar ayuda en este propósito. En esta novela donde se analizan los sentimientos, la escritura al amigo facilita un distanciamiento de los mismos, y una reelaboración escritural de lo sentido conforme a los patrones de una convención literaria que permiten controlar y refrenar la pasión amorosa<sup>35</sup>.

Por fin, la ideología del amor cortés y sus tópicos literarios permiten satisfacer la tendencia de este hombre culto, y dotado de un acusado «espíritu poético», a hacer literatura de sus propios sentimientos<sup>36</sup>. Las reminiscencias literarias bien concretas que se suceden en las cartas van asentando en el lector de *La Serafina* la percepción de que lo que Alfonso escribe para su amigo Eugenio son sus sentimientos y sensaciones vaciados en los moldes de tradiciones culturales y textos literarios concretos conocidos por ambos; y así, mientras en algunas ocasiones se percibe con claridad que Torrealegre separa nítidamente la vida real de la literatura<sup>37</sup>, en otros casos se tiene la impresión de que este Alfonso tan empapado de literatura española como de otras europeas, remeda los sentimientos e imita las actitudes de Calisto, de Amadís, de Don Quijote, y de la lista de anónimos amadores que cantaron sus penas de amor en los cancioneros.

En una interpretación fuera ya del texto, habrá que acudir a la concepción de la novela por José Mor de Fuentes. *La Serafina* no es una novela moral, no hace un planteamiento moral de la relación amorosa, contrariamente a la tónica general de la novelística de temática amorosa de finales del siglo XVIII; tampoco pretende transmitir modelos de comportamiento, sobre todo femeninos, como las Pamelas o las Leandras de esas novelas morales al uso. En este sentido, la originalidad de la obra de Mor de Fuentes radica en una nueva concepción del amor y de la relación amorosa. Es un amor que se

<sup>35</sup> Para Ana Rueda uno de los rasgos de la novela epistolar es el favorecer el control de los sentimientos: «Las cartas se han visto a menudo como el vehículo idóneo para verter el exceso de sentimiento, pero las novelas epistolares examinadas revelan que, si bien las cartas pueden operar como desahogo para el epistológrafo, éste las somete a un rigor y a un control escritural que contrarrestan dicho exceso. Lejos de asociarse el lenguaje epistolar con el exceso de sentimiento, escribir cartas se plantea frecuentemente como un acto dirigido a sofrenar el ímpetu de las pasiones» (Rueda 2001, 379-380).

<sup>36</sup> La idea de que Alfonso «literaturiza su vida» se encuentra esbozada en Rueda 2001, 207. Véase también Hafter 1986, 155-156.

<sup>37</sup> Así, por ejemplo, al relatarle a Eugenio su excursión para ver un rebaño de ovejas de D<sup>a</sup> Juliana, explica que una cosa son los pastores de los libros (y Alfonso debía de conocer bien la novela pastoril, al menos *La Galatea*, de su admirado Cervantes, que cita en su carta 7, p. 31, como hemos visto) y otra los del campo aragonés: «Al llegar al redil o aprisco, [...], vi que los pastores nada tenían de sencillos, halagüeños ni poéticos, sino mucho de taimados, bozales y aun estoy por decir, barroqueños, pues miraban a todos con recelo, y contestaban siempre con ferocidad, sin cesar de maldecir y apalear brutalmente a aquellos tímidos e indefensos animalillos, que tienen la desgracia de ser sus rendidos súbditos» (carta 131, p. 170).

plantea como un proceso en el que la relación va construyéndose en etapas sucesivas de conquista, de afianzamiento y de culminación con la unión feliz de los amantes; es el hacerse lento y progresivo de ese «cariño perfecto» que colma las aspiraciones emocionales del individuo y donde caben todos los matices de un sentimiento real: la pasión, el deseo, la ternura, la inquietud, los celos.

El molde de las relaciones planteadas por la novela moral-sentimental dieciochesca, con sus enamoramientos virtuosos, monolíticos y sin matices, no le sirve a Mor de Fuentes. Hace falta un patrón que le permita desarrollar una propuesta nueva de la relación amorosa, sin que esa relación se aleje demasiado del tono realista que preside todos los aspectos de su novela. Aunque parezca un contrasentido, ese molde idealizador del amor cortés colabora en esa aspiración de realismo de *La Serafina*<sup>38</sup>. Sin necesidad de acudir a referentes literarios, la experiencia enseña que la idealización es también real, en cuanto inevitablemente forma parte de todo proceso amoroso. Todo enamorado pasa por ese estadio inicial de idealización y encumbramiento del objeto amado, por esa enajenación que no le deja ni dormir, ni comer, ni vivir con sosiego. Ese mismo enamorado bajará más tarde a su diosa del pedestal, se dirá, como Alfonso, que «es mujer como todas» (carta 80, p. 118), se casará con ella y tendrá hijos. El amor de Alfonso por Serafina recrea todas las etapas de un amor real, y para ese estadio de idealización ¿qué mejor referente literario que el modelo del amor cortés?

José Mor de Fuentes, era, como se ha señalado, un apasionado cervantista. Su *Elogio de Miguel de Cervantes* da prueba de su fina interpretación de los textos cervantinos, en especial del *Quijote*, del que van quedando además significativas huellas en otras de sus obras: en su autobiografía, el *Bosquejillo de su vida y escritos*, y en la misma novela que se analiza aquí. Y *El Quijote* fue en el siglo XVIII la más patente vía de difusión de la ya lejana imaginación amorosa medieval<sup>39</sup>, incluida la parodia. A través de la obra de Cervantes, Mor de Fuentes tenía acceso privilegiado a ese conjunto de tópicos, de imágenes, de formulaciones estilísticas que el amor cortés difundió por toda la literatura occidental desde el siglo XII; sobre todo a la perspectiva idealizadora de la amada.

<sup>38</sup> En esta misma línea, y aunque referido a otros aspectos de la novela, Monroe Hafter interpretaba la tendencia de Alfonso a comparar lo que le sucede con el teatro o con la ficción como un recurso de Mor de Fuentes para crear en el lector la impresión de realidad de lo narrado (Hafter 1986, 155).

<sup>39</sup> La tradición poética cortés española se difundió en el siglo XVIII en la *Colección de Poetas españoles* que publicó Ramón Fernández en veinte volúmenes (Madrid, Imprenta Real, 1786-1798). Los tomos XVI y XVII de dicha colección recogen las «Poesías de nuestros cancioneros antiguos». También se encuentra en esta antología la poesía de Juan de Jáuregui, poeta al que Mor de Fuentes cita en *La Serafina* (carta 91, p. 127).

Embebido de *quijotismo* seguramente desde sus lecturas juveniles<sup>40</sup>, José Mor de Fuentes concibe en su primera novela una Serafina real idealizada hasta lo sublime por la mirada de su amante, en ese juego de ilusión y realidad que tan claramente explica el propio Alfonso, ya al final de la novela:

«Mi buen tío, ¡qué carta me ha escrito tan enrevesada en su contento! De resultas de haberle apuntado, aunque con el sesgo más favorable y con el rebozo que requiere el parentesco, la causa de tanta demora, Serafina, puesto que la escogí para mi *Dulcinea*, debe ser, por su cuenta, la perfección misma, y no se figura que le alcancen los celos y demás pequeñeces mujeriles, o más bien, humanas, pues allá nos vamos el uno y el otro sexo. ¡Pobre señor! Bien haya su angelical y rancia inocencia» (carta 141, p. 191).

Nunca desaparecerá por completo de *La Serafina* ese elemento engrandecedor del objeto amado, pero Mor de Fuentes, con el afán de realismo tantas veces mencionado, saca a la *Dulcinea* angélica del reducto de la fantasía de Alfonso, y la hace convertirse paulatinamente en una Serafina humana, real<sup>41</sup>; una Serafina que, al abrirle su corazón, le abre también a Alfonso las puertas de su casa y le permite la observación privilegiada de las formas de relación social de la España de finales del siglo XVIII. Todavía en una de las últimas cartas, el día de la firma de su contrato de esponsales, Alfonso le escribe a Eugenio este elogio retórico de las perfecciones inefables de su esposa:

«¡Si conocieses a Serafina!, ¡si la tratases tan sólo una semana, un día, un breve rato!... ¿Qué puedo yo añadir a lo que llevo dicho?, ¿de qué nuevos colores me valdré para pintarla?, ¿qué matices habrá tan subidos que no pobreen, desmayen y mueran, en cotejo del original?, ¿te diré, que es viva y despejada?, ¿que cala, como de paso, hasta el fondo de los asuntos?, ¿que desentraña al vuelo las propiedades distintivas de cualquier objeto?, ¿que mide oportunamente, y como por instinto, sus palabras y su silencio?, ¿que se muestra, según las ocurrencias, formal con agrado, brillante con solidez, festiva sin desentono y aguada [sic] sin afectación?... Esto es ir describiendo, o más bien numerando interminablemente, sus perfecciones; acabemos, pues, si es dable, con el final de un poeta inglés en una de sus mejores composiciones: “Ven, expresivo silencio, repasa sus loores”» (carta 137, pp. 183-184).

Pero esa mujer ya no es la diosa percibida a la luz de la luna que enajena al enamorado. Es la mujer de la que se destacan ante todo las cualidades

<sup>40</sup> En su autobiografía el escritor aragonés relata que desde su infancia su pasión por la lectura se forjó con *El Quijote*: «Yo, sin embargo, me aferraba más y más en mi pasión a la lectura, encerrándome con el *Quijote*, Solís, etc., a la parte de fuera del balcón más retirado que caía hacia el interior de la casa. Esto sucedía a la edad de seis o siete años» (Mor de Fuentes 1943, 9).

<sup>41</sup> La *Dulcinea* de las primeras cartas es fruto del «espíritu poético» de Alfonso, pero su amor real, la mujer que será su esposa, se ajusta a ese sueño poético, pues se ha encarnado en «aquel dechado de modestia halagüeña y de gracia embelesante que ideó mi fantasía, y realizó la Naturaleza en Serafina» (carta 66, p. 105).

intelectuales y morales (es discreta, inteligente, viva, despierta, tiene un elevado sentido del decoro), y las virtudes para la vida privada y la pública (desde su disposición para llevar una casa a sus dotes muy aplaudidas para cantar, bailar y tocar la guitarra<sup>42</sup>), cualidades todas innatas en Serafina, pero perfeccionadas por la educación y el trato social<sup>43</sup>. Es la mujer con la que Alfonso se casará y tendrá hijos, la esposa que llevará las riendas del hogar: «el sistema que hemos de entablar en todos los puntos del régimen de la familia, quedará a elección de Serafina, cuyo tino será siempre para mí un norte segurísimo» (carta 123, p. 161). Es la mujer, en suma, con la que Alfonso logrará al final del proceso de consolidación amorosa que desarrolla la novela una unión basada en esa sintonía espiritual y afectiva que Mor de Fuentes denomina «el cariño perfecto», un sentimiento cuyas características requieren otro estudio específico.

Los amadores corteseros morían de amor o sufrían tormentos indecibles por la crueldad de una dama a la que, ante la imposibilidad de una correspondencia amorosa, pedían al menos piedad. No había felicidad posible para ese amor sin esperanzas. Alfonso Torrealegre, que durante tantas cartas a su amigo Eugenio adopta, como Don Quijote, las maneras de la literatura cortés, no necesitará ya lejanos referentes literarios cuando su amor por Serafina, completo y consumado, esté inserto en las coordenadas reales de la sociedad española de finales del siglo XVIII. Será entonces un amor dichoso convertido a su vez en modelo y aspiración del solitario Eugenio, «desahucia-

<sup>42</sup> Desde el inicio de su relación, es decir, incluso en ese estadio de enamoramiento idealizador, Alfonso se ha ido fijando en las aptitudes bien reales de Serafina para la vida doméstica («¡Si vieras cómo arregla la casa!», carta 26, p. 53) y para el trato social («¡Qué agrado y qué naturalidad en la conversación! Y al mismo tiempo, ¡qué aliño y qué decoro en sus expresiones!» carta 23, p. 50; «Merced al atractivo de Serafina, hay sociedad en su casa», carta 27, p. 53). En ese microcosmos de relaciones sociales que representa la casa de Serafina y los demás escenarios de sociabilidad dieciochesca de una ciudad de provincias como Zaragoza, son fundamentales esas cualidades tan terrenales (el arte para tocar la guitarra, carta 22, p. 48; la gracia para cantar una seguidilla, carta 113, p. 149; la agilidad de movimientos para destacar en un sarao, carta 33, p. 62) que Alfonso va descubriendo y valorando en la angélica Serafina.

<sup>43</sup> Al ver la rusticidad de unas aldeanas, Alfonso comenta a Eugenio a propósito de su enamorada: «Ésta [Serafina], por si acaso me arguyes con su ejemplo, además de ser un fenómeno nunca visto por sus cualidades características, no se ha formado absolutamente por sí misma, pues se ha criado con finura, ha leído algunos libros, ha tratado con don Félix, con Rosalía y con otras personas de talento, y recayendo estas proporciones en un natural incomparable, ha venido a resultar ese agregado que no tiene semejante» (carta 111, p. 145). Poco más adelante, vuelve a insistir Mor de Fuentes en la necesidad de la educación y del trato social para completar los dones naturales en un hombre, y, sobre todo, en una mujer. A ese tema está dedicada toda la carta 114, que al final recalca: «Serafina misma, que me pareció antes lo sumo de la excelencia, ya sabes que no ha dejado de perfeccionarse con el trato racional que ha habido en su casa desde que la vió» (carta 114, p. 153).

do, en fin, de respirar el ambiente de la felicidad, que se exhala tan sólo del seno de una compañera modesta y cariñosa» (p. 202).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Álvaro (ed.) (1991), *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1991), *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1985), «El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII», *Hispanic Review*, 63, 1, pp. 1-18.
- AMO SÁNCHEZ-FORTÚN, José Manuel de (1998), «Acerca de ciertos procedimientos novelescos en *La Serafina* de Mor de Fuentes», en Fernando García Lara (ed.), *I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería, Universidad de Almería, pp. 91-100.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa (2003), *La voz femenina en la narrativa epistolar*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- CÁSEDA TERESA, Jesús (1994), *Vida y obra de José Mor de Fuentes*, Monzón, Centro de Estudios de la Historia de Monzón.
- CÁTEDRA, Pedro M.<sup>a</sup> (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- DEACON, Philip (1998), «La novela inglesa en la España del siglo XVIII: Fortuna y Adversidades», en F. García Lara (ed.), *I Congreso Internacional sobre novela del siglo XVIII*, Almería, Universidad de Almería, pp. 125-139.
- ÉMIEUX, Annick (1983), «Une appréhension de la féminité dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle: *Serafina*», *Ibérica* IV, pp. 177-196.
- GASCÓN-VERA, Elena (1979), «La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo XV», *BRAE*, LIX, pp. 119-155.
- GERLI, Michael (1981), «La 'religión del amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV», *Hispanic Review*, 49, 1, pp. 65-86.
- GUILLÉN, Claudio (1991), «Al borde de la literariedad: literatura y epistolaridad», *Tropelias*, 2, pp. 71-92.
- [GUTIÉRREZ, Luis] (1987), *Cornelia Bororquia, o La víctima de la Inquisición*, edición de Gérard Dufour, Alicante, Institución Juan Gil-Albert/Diputación Provincial de Alicante.
- HAFTER, Monroe Z. (1986), «Mor's achievement of realism in *La Serafina*», *Dieciocho*, 9, pp. 153-163.
- MOR DE FUENTES, José (1943), *Bosquejillo de la vida y escritos de D. José Mor de Fuentes*. Madrid, Ediciones Atlas.
- MOR DE FUENTES, José (1959), *La Serafina*, edición de Ildefonso-Manuel Gil, Zaragoza.
- PANIZZA, Emilietta (1990), «Rasgos románticos en *La Serafina* de José Mor de Fuentes», *Rilce*, VI, 1, pp. 83-110.
- PARRILLA, Carmen (1995), «Prólogo» a Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Barcelona, Crítica, pp. XXXVII-LXXXI.
- PETRARCA, Francesco (1984), *Cancionero*, edición y traducción de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- ROJAS, Fernando de (2000), *La Celestina*, edición y estudio de Francisco J. Lobera et al., Barcelona, Crítica.
- RUEDA, Ana (2001), *Cartas sin lacrar. La novela epistolar y la España Ilustrada, 1789-1840*, Madrid, Iberoamericana.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda (1986), *Studio su «La Serafina» di José Mor de Fuentes*, Roma, Bulzoni.

- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1977), *La poesía cancioneril. El 'Cancionero de Estúñiga'*, Madrid, Alhambra.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (ed.) (1987), *Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- TRUXA, Sylvia (1990), «L'eroe nel romanzo sentimentale spagnolo ed in altre letterature europee», en *Il romanzo sentimentale. 1740-1815*, Pordenone, Studio Tesi, pp. 143-170.
- WHINNOM, Keith (1985), «Introducción crítica» a Diego de San Pedro, *Obras completas, II. Cárcel de amor*, Madrid, Castalia, pp. 7-70.
- YNDURÁIN, Domingo (1984), «Un aspecto de *La Celestina*», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, pp. 519-540.

## RESUMEN

*Una lectura 'sentimental' de La Serafina, de José Mor de Fuentes, por María Jesús García Garrosa.*

El artículo parte de la consideración de *La Serafina* como una novela sentimental, en la que el relato del nacimiento y desarrollo de una relación amorosa constituye el objetivo declarado de la escritura del protagonista y se convierte así en el eje estructurador de los demás elementos de la narración epistolar. El trabajo propone una lectura 'sentimental' de la novela de Mor de Fuentes, en la que se interpretan los sentimientos del protagonista en los primeros estadios de esa relación amorosa a la luz de las convenciones y tópicos literarios de la tradición medieval del amor cortés. Este referente cultural idealizador se aviene bien con la tendencia de Alfonso a literaturizar su vida; además, la ironía con la que reelabora esos tópicos le proporciona la distancia necesaria para analizar sus sentimientos desde una perspectiva a la vez emocional y racional, muy propia de la novela sentimental del siglo XVIII.

**Palabras clave:** Siglo XVIII, novela sentimental, novela epistolar, José Mor de Fuentes, *La Serafina*, amor cortés, modelos genéricos.

## ABSTRACT

The basic premise of the article is the consideration of *La Serafina* as a sentimental novel, in which the account of the origins and development of a love relationship is the explicit aim of the protagonist and which, in consequence, becomes the structuring principle for other elements in this epistolary text. In this 'sentimental' interpretation of Mor de Fuentes's novel the feelings of the protagonist in the initial stages of the love relationship are read in the light of the conventions and features found in the medieval tradition of courtly love literature. This idealizing cultural context matches the tendency of Alfonso to give a literary reading to his life. Furthermore, the irony with which those features are elaborated provides the distance necessary to analyze feelings from a perspective which is both emotional and rational, and in turn characteristic of the eighteenth-century sentimental novel.

**Keywords:** 18th century, sentimental novel, epistolary fiction, José Mor de Fuentes, *La Serafina*, courtly love, generic models.