

LA FICCIÓN SENTIMENTAL

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa

En este artículo trato con detalle aquello que quedó apenas apuntado en mi *Amor e ilegalidad* (16-28) sobre el género que, alrededor de 1440, inaugura en España Juan Rodríguez del Padrón (o de la Cámara) con su *Siervo libre de amor*.¹ la “novela sentimental” o “erótico-sentimental” —según denominación de Marcelino Menéndez y Pelayo (*Orígenes*, ccxcix). Fue, pues, este erudito quien advirtió que muchas de las obras que ahora llamamos “sentimentales” constituían un género autónomo (aparte del caballeresco), y determinó sus características generales —aunque no sin seguir lo que habían expuesto Gayangos (“Discurso preliminar”, iii-lxxxvii) y Amador de los Ríos (*Historia crítica*, 338-351).

Varias de las opiniones de Menéndez y Pelayo se debaten hoy día, y es que, como indica Antonio Gargano, el sentimental es un “genere [...] molto difficile da definire” (“Introduzione”, 49). Por ejemplo, uno de los más importantes críticos del género en su conjunto, Alan Deyermond, se opone a que las fic-

ciones sentimentales se consideren novelas; para él, caen dentro de lo que es el *romance*. Y éste es:

[...] a story of adventure, dealing with combat, love, the quest, separation and reunion, other-world journeys, or any combination of these [...], and moral or religious connotations are very often present. A commentary on the meaning of the events is normally given, with special attention to the motives of the characters, and descriptions are fairly full

(A. Deyermond, “The Lost Genre”, 233).

No encuentro obra sentimental alguna que cumpla con todos esos requisitos, y me parece que tienen más peso las divergencias que las convergencias entre los libros de aventuras y los del género que trato. Me veo, pues, en la necesidad de disentir en este punto del erudito, y apoyar argumentos como los siguientes de Régula Rohland de Langbehn:

[...] conviene insistir en que [...] las historias sentimentales conducen infaliblemente a un desenlace trágico, ajeno a la novela caballeresca, y que falta el elemento de separación y reunión tan importante en las aventuras encadenadas de la novela de aventuras y la caballeresca

(“Desarrollo de géneros”, 67).

¹ Para C. Hernández Alonso la redacción del *Siervo* “no pasa de 1439” (“Introducción”, 43); es más, asevera que es muy probable que se haya realizado en la segunda mitad de 1438.

Rohland también apunta que la definición de *romance* no abarca la presencia de debates, que son tan característicos e importantes en el género sentimental, hecho que es absolutamente cierto. Pero no concuerdo con su afirmación de que los debates “no se integran artísticamente en la fábula narrada [...], sino que cobran un peso independiente y a veces mayor que ella” (“Desarrollo de géneros”, 67). No, éstos no surgen de la nada, sino que la fábula da lugar a ellos y sus resultados (expuestos, por lo general, a través de la voz narrativa) comúnmente inciden en ésta. No obstante, varios pueden leerse de manera independiente a la historia sin que ello implique que pierdan coherencia. Hay, pues, algunos que, si bien integrados, pueden extraerse de la ficción como un tratamiento de un tema específico. Es verdad que varios de éstos cobran gran importancia, aunque yo no aseveraría que mayor al de la fábula en su totalidad; después de todo, son parte de ella (no se presentan, repito, aisladamente y como simple ocurrencia).²

Podría decirse, quizá, que la obra sentimental es un tipo especial de *romance*. Uno que no remite directamente a todas las características de los libros de aventuras, sino que sólo toma algunas de ellas; pero posee otras, la mayoría de las cuales tampoco son originales: provienen asimismo de otros géneros. Y tal vez esta conjunción de elementos de diversa procedencia literaria es lo verdaderamente original de la ficción sentimental y la que la define como género independiente.

Con parte de lo antes dicho, sin embargo, se subraya que son las características del *romance* las más relevantes de la obra sentimental, y tal

vez esto no sea del todo apropiado.³ Pero aun si lo fuera, en español no tenemos un término que traduzca *romance* o *roman* y sería necesario emplearlo ya en inglés, ya en francés; la palabra “romance”, obviamente, indica algo absolutamente distinto en la literatura de la Edad Media: un género baladístico tradicional, que por lo general mantiene una sola asonancia y cuyos versos se dividen, por fuerte cesura, en dos hemistiquios de ocho sílabas cada uno, etc. Para hablar del *romance* caballeresco, por poner un ejemplo, parte de la crítica emplea un término usual en la Edad Media, pero que carece de precisión: “libro” de caballería. Y para la obra sentimental, uno igual de ambiguo: “ficción”. Sin embargo, lo utilizo pues pienso que la amplitud del vocablo evidencia que hay un debate no resuelto. Sé que puede cuestionarse mi opción, habida cuenta de que es un hecho que la palabra “novela” tiene un uso polivalente en español: se aplica a creaciones tan diferentes como lo pueden ser el *Guzmán de Alfarache*, de Alemán; *Madame Bovary*, de Flaubert, o el *Ulysses*, de Joyce.⁴ Sin embargo, no dejo de pensar en los problemas de índole teóri-

² Creo que lo expuesto por Rohland es válido sólo para unas cuantas obras.

³ Patricia Grieve ha mostrado que, incluso, se invierten muchos de los elementos del *romance* tradicional. La definición que de éste da, por otra parte, es muy opuesta a lo que se aprecia en el género sentimental (aunque no por ello deja de llamar a las obras del género como *romances*, con lo que amplía la significación del vocablo por ella propuesta): “In general, romance tends to move from a point of disorder to an expected one of harmonious resolution. Generally, romance is characterized by joyful recognition scenes, weddings, banquets, processions, or some other community celebration. The lovers are normally at the heart of the joyful celebration” (*Destre and Death*, 57).

⁴ Carlos García Gual, por ejemplo, no duda en hablar de “novela” cuando se refiere a cierta narrativa de la Antigüedad y del Medioevo que claramente entraría dentro de las definiciones más comunes del *romance* (*Primeras novelas*).

ca, y en éstos, el asunto es mucho más difícil. Si se asume una definición de "romance" o una de "novela" (hay varias en ambos casos), ¿cómo olvidar aquellos aspectos de los textos sentimentales que efectivamente la hacen tambalear.⁵ El término "ficción", si bien muy impreciso, obvia estas dificultades pues abarca tanto a la novela como al *romance*. En síntesis, prefiero puntualizar los elementos de algo que a primera vista parece vago (la ficción sentimental), y con esto lograr entenderlo, que comprometerme con concepciones dudosas.

En mi opinión, resulta erróneo ver las obras sentimentales como muestras *sui generis* del tratadismo medieval; esto es, que pertenecen a un género primordialmente didáctico. No son pocos los críticos que así las han visto, lo que ha motivado conclusiones poco satisfactorias y, en ocasiones, incluso descabelladas. La base en la que sustentan su interpretación es que muchos de los autores de ficciones sentimentales califican a sus propias creaciones como "tractados". San Pedro es uno de ellos, de ahí que Anna Krause haya pensado que sus obras debían comprenderse como escritas expresamente con un fin didáctico ("El «tractado»", 245-275). Después de esta investigadora, fueron muchos los estudiosos del género sentimental que afirmaron lo mismo; entre ellos, Dinko Cvitanovic, quien dice que "los aspectos novelísticos y dramáticos, junto al trata-

dismo moral, son la nota común de esta clase de obras" (*La novela sentimental*, 36). El crítico, me parece, lleva al extremo su apreciación, de ahí que no pueda ver de otra manera los textos a no ser como tratados. Veamos lo que indica con respecto al de Rodríguez del Padrón —que, no obstante, presenta un fin didáctico relativamente explícito:

El espíritu, los recursos e incluso la forma del *Siervo libre de amor* denuncian una formulación a manera de tratado. Esta constatación [...] es, a mi juicio, de capital importancia para comprender no sólo la estructura, sino también los móviles del contenido de la obra. Al proponer el problema, considero que está sólidamente vinculado con la concepción misma del género.

Y un poco más adelante, señala:

Ya en la declaración previa de la obra, el autor especifica su modalidad cuando se refiere "al siguiente tratado"

(*La novela sentimental*, 63).⁶

Armando Durán es otro de los investigadores que han apuntado el tratadismo de las ficciones sentimentales, aunque matiza un poco su posición al hablar de diferentes niveles, que van desde el *tractatus* puro hasta la ficción epistolar de Juan de Segura (*Estructura y técnicas*). Dudley, por su parte, considera que obras como *Siervo libre de amor*, *Cárcel de Amor* y *Grisel y Mirabella* son "inquiries or examinations of a problem" ("The Inquisition", 233) y tienen una relación genérica "in the sense that they share the literary construct of the Latin *tractatus* so uniquely suited to their purposes" ("The Inquisition", 234); así,

⁵ Por ejemplo, algún especialista puede rechazar que se hable de "novela", si atribuye a ésta características como: fuerte trabazón argumental, profunda complejidad psicológica en los personajes, consistencia en el tratamiento espacial y temporal, congruencia estructural, etc. En lo que toca al vocablo "romance", ya expuse algunas cuestiones para dudar de su pertinencia. Por otra parte, considero si conviene o no utilizar el enunciado "narrativa sentimental", y concluyo que éste tampoco define correctamente al género: hay en las obras preponderancia del discurso directo, en varias de éstas se incorporan versos, etc.

⁶ Cvitanovic, además, escribió un artículo dedicado exclusivamente a tratar este tema ("El tratadismo", 25-36).

pues, “[there is] a «meaning» hidden in the form itself” (“The Inquisition”, 236) que es, repito, el examen de un tema (el amor y su impacto en los seres humanos). Finalmente, para mencionar sólo un crítico más, Chorpenning en su interesante estudio “Rhetoric and Feminism in the *Cárcel de Amor*”, aunque se da cuenta que el *tractatus* no es la forma base para esta ficción (propone la *oratio* retórica), subraya como elemento fundamental del texto su objetivo didáctico (1-8).

Ahora bien, para entender a las ficciones sentimentales como tratados hay que forzar nuestra interpretación, hay que eludir de ésta, por ejemplo, la presencia de ambigüedades no resueltas; no problematizar el que sean claramente historias de amor en las que suceden diversos hechos, y no tratamientos de verdades objetivas; no cuestionar el que se relacionen con géneros que no tienen que ver con el *tractatus*, en fin. Quizá Dudley salve un poco estos problemas al no hablar de la demostración de un tema, sino sólo de su examen (aunque esto vuelve a los “tratados”, digamos, curiosos: sin toma de posición ni autoridad); pero su perspectiva no convence del todo, según son las características que atribuye al género.

El primer investigador en rechazar la equivalencia “tractado” sentimental—*tractatus* latino fue Carmelo Samonà, quien al respecto indica:

[...] nulla ci autorizza a pensare che il valore di quel termine *tractatus* vada oltre la lusinga di una qualifica dottrinale, in cui si è ridotto a etichetta il senso dell'originario *tractatus* latino-medievale

(*Studi sul romanzo*, 42 n. 50).

También Wardropper muestra su desacuerdo (“*Don Quixote*”, 1), pero es Keith Whinnom

quien escribe el artículo definitivo: “*Autor and Tratado* in the Fifteenth Century: Semantic Latinism or Etymological Trap?”. En su estudio, Whinnom muestra con argumentos incuestionables “[that there are not] adequate reasons for insisting that the term *tratado*, when applied to a sentimental romance, must be translated and interpreted as «didactic treatise»” (“*Autor and Tratado*”, 216). Los críticos que así lo han visto, han pasado por alto la polisemia de la palabra *tractatus*, que incluso en el siglo XII ya se usaba para hacer referencia a ficciones, alegorías y sátiras; además, “the *tractatus* was not a recognized literary form, and is not listed as such in the manuals of rhetoric” (“*Autor and Tratado*”, 213). De hecho, un tratado en la baja Edad Media es un “*libro que trata de any subject at all, factually or fictionally, didactilly or other whise*” (“*Autor and Tratado*”, 216), y como en español—antes de la aplicación de la palabra novela— no había un término inequívoco para nombrar a la prosa de ficción,⁷ pues se usó tratado, de la misma forma que se emplearon vocablos como libro, escritura, estoria, etc. (todos estudiados por Whinnom).

Lo aseverado por el crítico inglés se confirma con cualquier ficción sentimental, pero veamos una coetánea, *Triunfo de Amor*, donde Flores utiliza “escritura” y “tratado” como términos intercambiables.⁸ En una ocasión, después de

⁷ Parafraseo lo dicho por el crítico, aunque la palabra “novela”—que sí remite a la prosa de ficción— en cierto sentido es equívoca como ya vimos. De hecho, Whinnom la mantiene en sus escritos en español. Sobre el artículo de Deyermund, en el que el erudito considera las obras como *romances*, Whinnom señala: “An important article which might have been more influential if its author could have suggested a sound alternative to «novela»” (*The Spanish*, 21).

⁸ En la página 177 de la edición de Antonio Gargano, en la

indicar cómo iban magníficamente ataviados los ejércitos, el narrador señala: "Aunque d'esto se hiziera un tratado, no fuera entre los buenos el peor" (*Triunfo de Amor*, 140). Evidentemente, aquí "tratado" simplemente significa contar como iban las huestes, sin ninguna carga sapiencial o didáctica. En conclusión, si hay o no intención didáctica en un texto, ésta se tiene que derivar del análisis del mismo, y no del empleo de una palabra.

Hay una cuestión directamente relacionada con la apreciación de que la ficción sentimental procede del *tractatus* latino, y que es la de ver al escritor como "autoridad"; esto es, con opiniones reconocidas y validadas. Quienes así lo consideran se apoyan en el empleo de la palabra "auctor" por parte de los creadores de las obras, y con ello dan congruencia a todo un postulado: un tratado debe ser elaborado por un hombre con autoridad, y así se asumen quienes lo hacen, según lo prueba el hecho de que ellos mismos se llaman "auctores", término que está asociado con el de *auctoritas*.

Obviamente, como indica Whinnom, la concepción "of the nature of the sentimental romance must be affected if we assume that *autor* implies a self-proclaimed "authority" and *tratado* means "didactic treatise" (*Autor and Tratado*, 213). Y quienes así lo hacen, creo que pueden caer en forzadas y muy probablemente equivocadas interpretaciones, como la de considerar que el escritor plantea una verdad inequívoca, sin problematizar las posibles perspectivas irónicas derivadas de los mismos hechos o de las diferentes voces. Hay otra dificultad: en no pocas obras se promueve la identificación del escritor con el narrador

(ya por el empleo del recurso de la supuesta autobiografía, ya por la simple utilización de la palabra "auctor"). Aquí el problema puede ser mayúsculo; por ejemplo, otorgar validez a lo dicho por el narrador ("Auctor") en cuanto éste se asocia con el creador ("Auctor") de la ficción, o en otras palabras, suponer que el pensamiento de uno revela el del otro, poseedor de la *auctoritas*.

Creo firmemente que la voz narrativa, la cual generalmente se presenta bajo el rótulo de "Auctor", no debe identificarse directamente con el escritor ni está revestida de autoridad; es sólo una más, entre varias. La visión del escritor, pues, debe deducirse de todo el entramado. Es claro que en *Cárcel de Amor*, por ejemplo, el "Auctor" o narrador (explícitamente asociado con San Pedro por la forma autobiográfica) duda y también falla; carece, pues, de autoridad. Por ello Barbara Weissberger ha dicho que San Pedro es un autor sin *auctoritas* ("Habla el Auctor", 205 y 214), enfrentándose a la consideración que vincula una cosa con la otra. Pero aquí nuevamente estamos ante la, a mi juicio, arbitraria relación narrador-escritor. Quien los separa, en un magnífico artículo ("La primera persona"), es Alfonso Rey, quien además —dicho sea de paso— se ocupa del análisis del doble funcionamiento de la voz narrativa. Lo mismo hace Mandrell, pero cae en expresiones peligrosas como la siguiente, en la que casi otorga vida a un personaje y lo hace responsable de la manera como se realiza el texto:

El Auctor [personaje y narrador, según puntualmente se consigna en nota 2 de pie de página] controls the presentation of all of the characters in *Cárcel de Amor*, and, in the process, he creates a more detailed and complex role for himself

("Author and Authority", 100).

que aparecen los dos términos, hay diferencias semánticas: "escriptura" hace más bien referencia al estilo.

En resumen, no hay que dejarse atrapar por la trampa etimológica que conlleva la palabra "auctor", cuyo campo semántico se amplió en la Edad Media. No existe "evidence of sustance that, in the fifteenth century, any writer who calls himself an *autor* is either laying claim to *auctoritas* or pretending to a place in the canon of the classics" (K. Whinnom, "*Autor and Tratado*", 214). "Auctor" simplemente es un sinónimo de escritor, "inventor" y, como vimos, narrador.

Pasemos, ahora, a otras cuestiones del género sentimental. Éste, como lo he dicho, se caracteriza precisamente por la conjunción de elementos de diversa índole, muchos de los cuales no están presentes en todas las ficciones que forman parte de él. Y aquí abro un paréntesis para señalar que no existe un *corpus* perfectamente delimitado, hecho que deriva de la misma heterogeneidad del género; por ejemplo, María Eugenia Lacarra considera apropiado incluir el *Tractado de como al omne es nescenario amar* de Alfonso de Madrigal, el Tostado ("Sobre la cuestión", 367 n. 15), y por mi parte, pensaría en la exclusión de la *Repetición de amores*, de Luis de Lucena y —si no fuera requisito de la ficción sentimental contar una historia de amor— no vería inconveniente en incorporar a *Triunfo de Amor*, de Juan de Flores.⁹ La verdad es que las ficciones sentimentales no conforman un grupo de obras con características todas uniformes y estables, de lo que ha resultado incluso el cuestionamiento sobre la posibilidad de hablar de género. Samonà prefiere "tradizione letteraria" (*Studi sul romanzo*, 47), mientras que Whinnom hace la siguiente aseveración:

[...] the heterogeneity of the tales within this group is such that the term "genre" is probably misapplied in this context, since there are so very few generalizations one can safely make about them

(Diego de San Pedro, 79).

No obstante, creo que sí es posible pensar en un género, aunque —digamos— no homogéneo (pero ninguno lo es). Las obras sentimentales¹⁰ que hasta el momento lo constituyen comparten ciertos elementos y los agrupan de manera particular. Uno de éstos sería la presentación, por extenso, del sentir y del pensar de personajes; otro, el empleo de debates, y uno más, el tratamiento del tema amoroso (son los más generalizados). Todo estructurado en una construcción retórica original, con partes provenientes de diversos géneros, y en la que se cede amplio espacio al discurso directo sin que haya diálogos ágiles y breves (desde luego, el estilo es grave o sublime). La construcción, me parece, es uno de los aspectos más definitivos,¹¹ aunque ha causado alarma en no pocos críticos (de la antigua escuela, casi todos) que la han considerado extraña y hasta disparatada. Wardropper, en relación con la composición de San Pedro, se ha opuesto a ellos y les ha dado respuesta: lejos de ser torpe, la estructuración de *Cárcel de Amor* es muy cuidadosa y responde a objetivos precisos, según son los intereses de su creador ("Allegory", 41-42).

¹⁰ El término también ha sido cuestionado. Peter Russell prefiere ver a los textos como *courtly romances*, sin discutir aspectos genéricos ("Spanish Literature", 270-271).

¹¹ Como se verá más adelante, no me refiero a un "diseño argumental" abarcador —para emplear la denominación de A. Deyermond. Aunque éste es bastante difícil de establecer, R. Rohland ("Fábula trágica", 230-231) y el mismo Deyermond ("Estudio preliminar", xxx) hacen interesantes propuestas.

⁹ Esta obra comparte algunas de las características que se hallan en las sentimentales: presencia de alegoría, interés en el tratamiento del tema amoroso, debates, intercambios epistolares, construcción en segmentos que pueden agruparse en unidades, enlaces a través de la voz narrativa, etc.

Por lo general, aunque cada ficción presenta rasgos específicos, las obras se estructuran con base en pequeñas partes; cada una de éstas va precedida por una cabeza cuya función es señalar a quién corresponde la voz que se habrá de leer o escuchar. Este breve núcleo no constituye lo que actualmente entendemos como capítulo, sino —si cabe— a veces un trozo del mismo (aunque, de hecho, el término “capítulo” es desafortunado). He elegido el nombre de “segmento retórico” para indicar tal núcleo o parte, sin que ello implique la consideración de un discurso interrumpido o “fragmentario”; este término, pues, simplemente hace referencia a una corta sección de la totalidad (la obra entera).

Los segmentos pueden adoptar diferentes formas: narrativas, argumentativas, exordiales, etc., según es la sección de la *inventio* retórica que domina,¹² o bien la de epístolas, lamentos, carteles de desafío, arengas, discursos breves, etc. Es muy común que los segmentos se agrupen en lo que denomino “unidades” (o “unidades temáticas”), con la particularidad de que en éstas o no hay o son muy pocos los segmentos narrativos. Veo a la unidad como el tratamiento de un tema; en este sentido, quizá sea posible entenderla como una de las secuencias temáticas del argumento, aunque no concluida (pensemos en el capítulo, con todas las salvedades que puedan hacerse).¹³ Para ejemplificar, veamos las intervenciones alternas de Grisel y Mirabella en las que cada uno de los personajes se culpa por el

“yerro de amor”; éstas se abocan a un solo punto y por tanto constituyen una unidad, que bien puede llamarse —apropiándome de la denominación de Barbara Matulka— “*Combat de générosité*” entre los amantes (*The Novels*, 79-94). En esta unidad, por otra parte, sí aparece la voz narrativa (después de los tres primeros segmentos); tal recurso tiene por objeto amplificar —aún más— el propósito semántico del *Combat*: la demostración del amor a toda prueba de los protagonistas.¹⁴ En los dos segmentos siguientes se comprueba lo expresado en el *transitus* amplificador del “auctor”, además de que implican una redundancia conceptual también encarecedora.

Cabe señalar que mi concepto de unidad es una abstracción que sirve como una herramienta para el análisis; pero esta abstracción no es gratuita, sino que la propongo con base en lo que realmente ocurre en las obras. No obstante, la delimitación de algunas unidades dependerá de los propios cortes que se hagan en el texto, según se le entienda. Así, el segmento de la “Apelación de Braçayda”, de *Grisel y Mirabella*, puede verse como una unidad: ya no se trata del debate entre Torrellas y Braçayda (que constituiría la unidad precedente), puesto que el juicio ha terminado; ha empezado algo nuevo, que es precisamente la apelación. Pero en otra lectura puede entenderse al segmento como parte de una unidad amplia que sería todo el proceso del juicio. Pero, repito, por lo común no hay mayor problema en la determinación de una unidad.

¹² Por ejemplo, si un personaje empieza con una pequeña introducción a su tema, para luego continuar con una serie de razonamientos y terminar mediante una breve *conclusio* de lo dicho, se está ante un “segmento argumentativo”, dado que el autor, al redactar el parlamento, fijó su atención en la *argumentatio* (penúltima sección de la *inventio*).

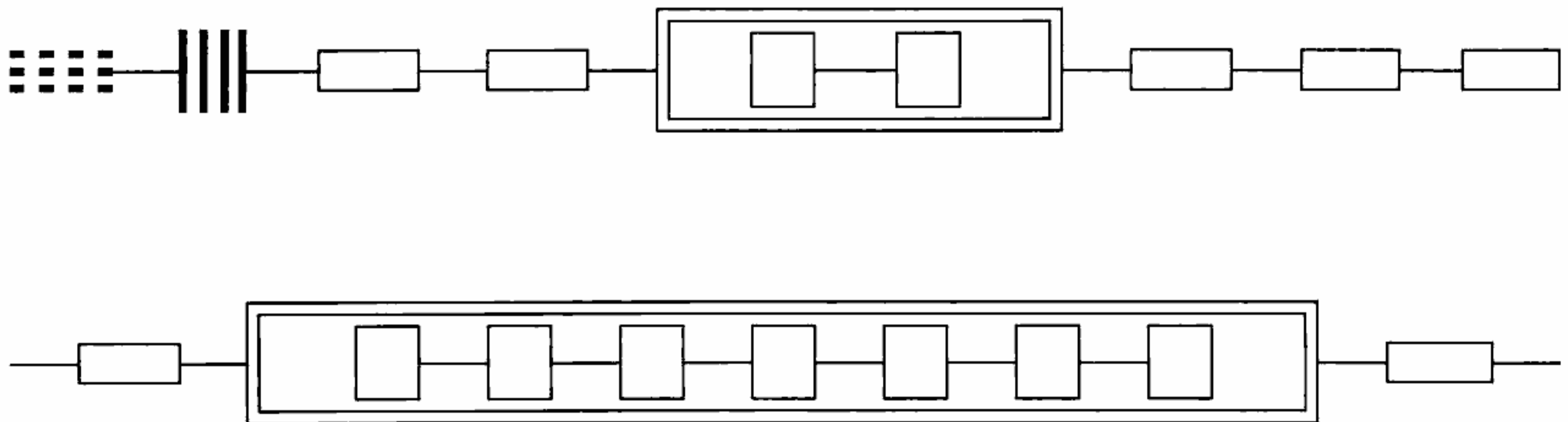
¹³ La unidad no se resuelve, esto es competencia de la voz narrativa en un segmento que enlaza con otra unidad.

¹⁴ La amplificación se logra en virtud de la acotación de que en ningún momento los personajes cesaron en su afán de autoculparse, y en la inmediata narración relativa a que el Rey mandó torturar a la pareja, mas bajo tormento “tanto más cada uno hacía las culpas suyas” (Juan de Flores, “*Grisel y Mirabella*”, 340. Soy responsable de las modernizaciones).

Ahora bien, como vimos en el caso de la "Appellación", hay unidades formadas por un único segmento, pero lo más corriente es que sean dos o más —pertenecientes a diferentes voces, por lo que la estructuración generalmente es dialógica. Es frecuente que en las unidades se contrapongan dos puntos de vista, y así se logra constituir, en muchísimas ocasiones, auténticos debates. Otras unidades conforman procesos de intercambios epistolares (con o sin enfrentamiento), lo que es muy habitual en el género.¹⁵ Otras simplemente son la exposición de pensamientos u opiniones de dos personajes.

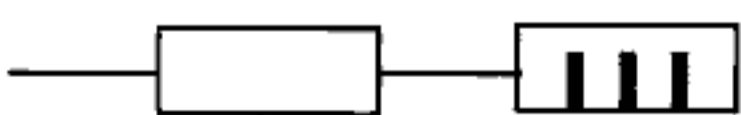
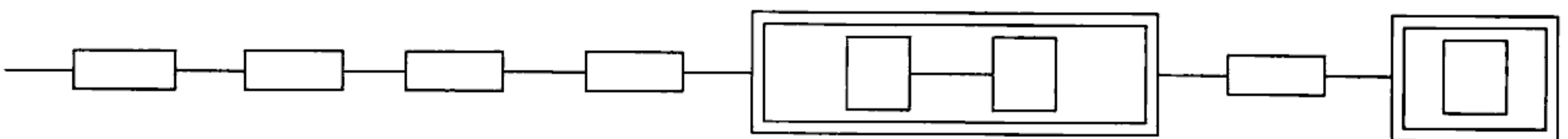
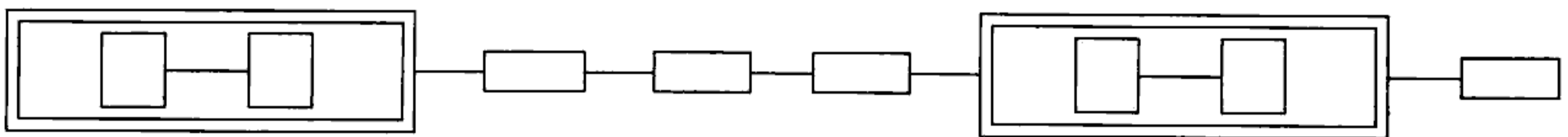
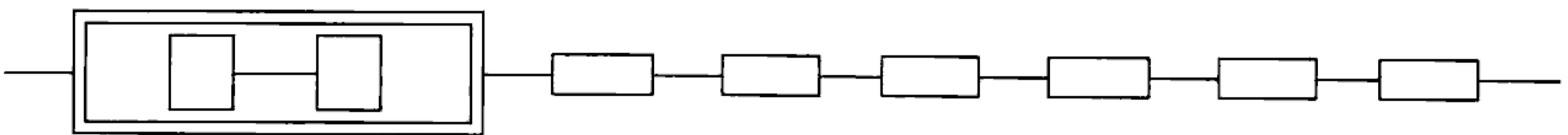
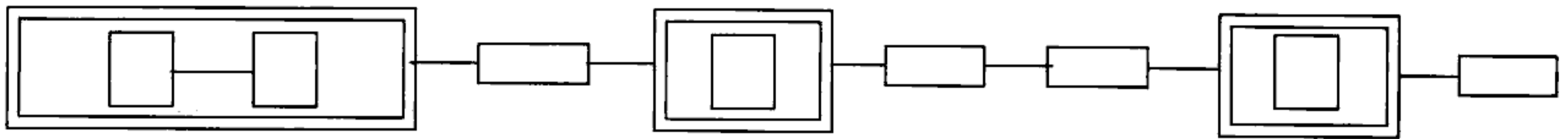
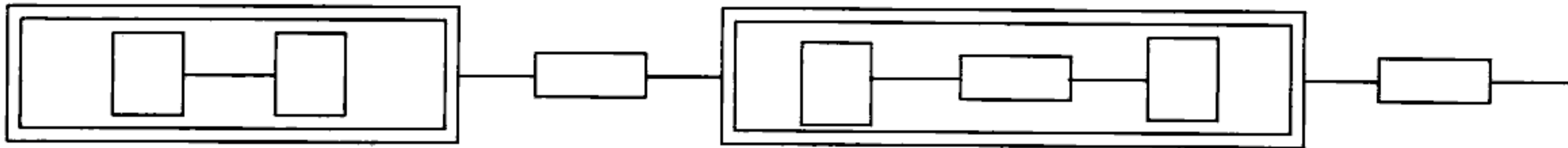
Como dije, el engarce interunidades se realiza a través de la voz narrativa, función que también se cumple —pero entre segmentos— cuando aparece en una unidad.

Para esquematizar lo que hasta aquí he señalado, obsérvese el esquema de *Grisel y Mirabella* que propongo en *Amor e ilegalidad* (33-37), o bien el siguiente (y más sencillo) de la construcción de *Triunfo de Amor* —obra que aunque no pertenece al género sentimental, sí "presenta una similarità di organizzazione", como lo ha puntualizado Gargano ("Introduzione", 49). Es notoria en esta ficción la agrupación de segmentos narrativos interunidades; en otros textos lo más común es que por lo general sea un solo segmento narrativo el que las enlace. Es representativo, quizá por el apego a la normatividad retórica, el que no se conciba una narración larga, sino que se crea necesario dividirla en trozos que bien podrían estar unidos.¹⁶



¹⁵ Cartas y procesos epistolares son estudiados por Françoise Vigier ("Fiction épistolaire").

¹⁶ Pero esto mantiene mi definición de segmento como una intervención de breve extensión.





■ ■ ■ ■ = BREVÍSIMO PREFACIO

|||| = CARTA - DEDICATORIA

□ = SEGMENTO NARRATIVO

□ = SEGMENTO RETÓRICO

□ = UNIDAD

□ ||| = SEGMENTO NARRATIVO - CARTA

Creo conveniente mencionar que en varias obras sentimentales se introducen composiciones poéticas en los segmentos retóricos. La conjunción prosa-verso es, pues, otra de las características del género, aunque no se halla generalizada a toda la producción. Las poesías, como lo ha señalado Rohland de Langbehn, “sólo excepcionalmente forman unidades propias de pensamiento” (“Argumentación y poesía”, 575); en realidad funcionan a manera de *recapitulatio* (parte de la *peroratio*), como lo apunté en relación con *Grimalte* y

Gradissa en un trabajo de 1987 (“Seminario de Tesis, I”), sin saber que la misma inferencia había sido hecha por Parrilla García: “a modo de *conclusio*” (“Una versión inédita”, 510). Además, en cuanto cambio formal, cumplen el cometido de ornato para dar pie a una forma de *delectare*. Incluso, en ciertas ficciones, algunas de ellas bien pudieron cantarse en el entretenimiento de la lectura de salón, según ha sugerido Waley para las de *Grimalte* (“Introduction”, xlvi y lvi).

En determinadas obras aparecen motes, que sirven para transmitir los sentimientos de manera concentrada, condensada y breve, ideal de los poetas de cancionero (K. Whinnom, *La poesía amorosa*, 47). Desde luego, esto resultaba atrayente para los receptores, habida cuenta de que hacer motes o bordarse letras era un juego cortesano. Y también hay letras en las ficciones sentimentales, con la misma carga de abstracción para revelar el sentir íntimo de los personajes. En *Triste deleytación*, finalmente, algunas de las composiciones poéticas introducen temas nuevos, como ha notado Rohland (“Argumentación y poesía”, 579); pero éste es un uso extraño a lo que es la norma en el género.

Veamos, ahora, otros aspectos de la ficción sentimental. Rohland de Langbehn, me parece, subraya dos como fundamentales: los debates y la reflexiva temática amorosa. En esta última, creo, se sustenta una parte importante de la división que hace de las distintas etapas del género. Primeramente observa, dentro de la escuela alegórica, la discusión entre un sistema moral y otro amoroso e intramundano; después hay otro grupo que se preocupa más por el tratamiento del amor imposible, con debates que inciden en la acción; dos obras más amplían este interés; finalmente, un conjunto de obras se dedica al análisis de los sentimientos, sin que ello repercuta en el desarrollo de la fábula, que ha perdido la relevancia que se le otorgaba en otras etapas (“Desarrollo de géneros”, 57-76).¹⁷

¹⁷ Por otra parte, para dar cuenta del desenvolvimiento diacrónico del género, Alan Deyermond propone una divi-

Para Michael Gerli las ficciones sentimentales definitivamente conforman un género, y ello debido a que las une un mismo cometido: explorar y describir "intimacy while seeking to communicate to the reader the moods of close experience" ("Toward a Poetics", 476). No hay nada que oponer a la cita, pero pienso que hay más factores que las relacionan. Por otra parte, la perspectiva de Gerli no es del todo original, pues algo semejante dijo Menéndez Pelayo y, posteriormente, aseveró lo mismo la mayor parte de la crítica (incluso se indicó —MP el primero— que estas obras representan tentativas o antecedentes de "novelas psicológicas"). Sin embargo, hay que atribuirle a Gerli el correcto e interesante desarrollo de la idea, aunque algunas de sus afirmaciones son susceptibles de cuestionamiento como, por ejemplo, la siguiente:

[...] it deals [la ficción sentimental] not only with the amorous psychology of characters, but plays upon the sympathies of readers. It speaks first to our feelings and then to our intellects
 ("Toward a Poetics", 476).

Hay críticos que han visto en la presentación de la psicología humana una suerte de realismo, como Ciocchini, quien en un artículo con postulados debatibles señala:

[los amantes de Rodríguez del Padrón y San Pedro] se entregan a una desesperación tan reflexiva, que sus tiradas constituyen literariamente verdaderos tratados de meditación. Así, bajo la vestimenta retórica, se disfraza un nuevo realismo

("Hipótesis", 301).

sión tripartita en la que estudia casi todas las obras que podrían conformarlo: "Los iniciadores, 1440-1460", "Las obras clásicas del género, 1470-1492" e "Imitación y traducción, 1493-1550" ("Estudio preliminar", xv-xxvii). Finalmente, es de interés en el punto el trabajo de María Pilar Martínez Latre, "La evolución genérica".

Y esto en parte es cierto, pero no posibilita conceptualizar las ficciones dentro de una corriente netamente realista, sino con elementos que pueden ser reales, o en otros términos, que pueden tener una carga de verdad. En este sentido, quizá, hay que entender lo que dice Whinnom en relación con *Cárcel de Amor*.

La *Cárcel* no es una historia circunstanciada de la España del siglo xv sino una historia depurada de la "realidad" contemporánea y coterránea que concentra la atención en la realidad no menos real de la psicología humana
 ("Introducción crítica", 66).

Ahora bien, "la «realidad» contemporánea" implica que el ser humano se ve afectado por el amor; éste es verdaderamente importante y exaltado en no pocos géneros literarios. Y cuando hay elementos que lo imposibilitan, puede sobrevenir un agravamiento físico y mental, y el dolor puede ser inconmesurable. Indico esto porque me resulta arbitraria, o por lo menos anacrónica, la idea de Martínez Jiménez y Muñoz Marquina relativa a que los personajes no sólo aceptan el sufrimiento, sino que lo buscan, llegando "a ser unos masoquistas" ("Hacia una caracterización", 21).¹⁸ Desde luego no lo buscan, sobreviene por diversas causas; no son masoquistas, sufren los efectos del amor (no correspondido, imposible, perdido, etc.).

Es evidente que el interés por el sentir y el pensar de los personajes tiene mucho que ver con el amor, y en este punto desempeña un papel primordial lo que los académicos llaman "amor cortés". Pero éste no es el único tema, sino que también se observa la psicología con respecto a otros aspectos, a veces relaciona-

¹⁸ Este artículo y el de Julio Rodríguez Puértolas, "Sentimentalismo "burgués"", presentan ideas similares e incluso trozos idénticos, palabra por palabra.

dos con el amor; por ejemplo, la conceptualización de la mujer, el honor, la justicia, etc.¹⁹

Las emociones y los pensamientos de los personajes se exploran menos a través de las acciones, y más mediante largos parlamentos en discurso directo. Un recurso muy empleado es, como dije, los debates que enfrentan a dos contrincantes sobre una misma cuestión. Con esto salta a la vista que el eje de atención de las ficciones sentimentales no es ya la acción —como en las obras caballerescas—, la cual a veces se reduce al mínimo.

En cuanto a los debates —que en muchas ocasiones constituyen largas unidades por la importancia que se les otorga en el género—, se tratan cuestiones finitas o infinitas, como se diría en retórica. Varios de ellos, si bien generalmente inciden en el curso de la fábula, podrían poseer valor fuera de ella; esto es, se les comprendería si se les extrajera de la ficción. Muestras de los temas de los debates son, en palabras de Rohland de Langbehn, los siguientes:

[...] ¿qué es amor?, ¿qué pasa con la mujer si toma un amante?, ¿cuál es el papel de la mujer en la sociedad comparado con el del hombre?, en *Triste deleytación*; ¿quién es el culpable en las relaciones de amor, el hombre o la mujer?, en *Grisel y Mirabella*; ¿qué argumentos tiene el hombre cuando una mujer lo persigue de amores y él no la quiere, invirtiendo los roles tradicionales?, en *Grimalte y Gradissa*; justicia y clemencia, y consolatoria, en *Grisel y Mira-*

bella y Cárcel de Amor, arte de la guerra, en este último texto, etc.

(“Argumentación y poesía”, 576).

La presentación de estos asuntos es el que le da el carácter finito o infinito, pero del primero generalmente es posible deducir el segundo. Si un debate se refiere a un caso muy específico entre los personajes, estamos frente a la primera cuestión, pero de él puede obtenerse una infinita; por ejemplo, en *Grisel y Mirabella*, la disputa entre Grisel y el “Otro Cavallero” es un asunto concreto sobre quién mejor ama, pero de éste es posible abstraer una discusión más amplia: cómo deben ser los amantes. Esta unidad del *Grisel*, por otra parte, se halla saturada de un mensaje hacia un solo lado; pero en muchos otros debates —incluyendo esa obra de Flores— la responsabilidad de cerrarlos hacia un sentido recae en el receptor. De tal característica de varios de los debates derivan algunas ambigüedades de las ficciones, con la consiguiente diversidad interpretativa de la crítica.

He querido puntualizar lo anterior en virtud de que es común atribuir a los debates un propósito doctrinal. Desde mi perspectiva, más que adoctrinamiento hay, en la mayoría de las disputas, material reflexivo que el lector o escucha habrá de sopesar conforme a una gran cantidad de elementos; además de lo que se va exponiendo en la fábula, todo el bagaje cultural de la época. Después de todo, una disputa implica puntos de vista contrarios con argumentaciones sólidas; y si el escritor lo desea, puede darles un peso semántico similar, de lo que resulta una perspectiva irónica a resolver. ¿Qué vale más, la justicia o la piedad, en una situación extrema? Éste sí que es un dilema. El apoyo para tomar una decisión en buena medida se encuentra en tratados religiosos, en “espejos de príncipes”, en obras

¹⁹ Sobre la psicología creo conveniente destacar que lo que más interesa al investigador son los matices y diferencias que, con respecto a un conjunto de ideas pre-establecidas, muestra un personaje. La presencia de postulados de orden convencional, me parece, no atenta contra la consideración de un realismo psicológico. ¿O acaso para ser realistas hay que caracterizar a individuos ajenos a los elementos culturales que se aducen como comunes o generalizados en ciertos sectores?

morales, etc. (no pocas veces contradictorios). Y éstos son algunas de las fuentes de los propios debates. Quizá por ello haya afirmado Rohland de Langbehn que las disputas “ubican a los textos sentimentales más concretamente en su tiempo de lo que hacen sus escuetas fábulas” (“Argumentación y poesía”, 576), aunque yo no opino lo mismo. La fábulas nos muestran, por ejemplo, una época de conflictos, donde se oponen elaboraciones culturales, como los códigos de honor, virtud y del amor cortés; donde perspectivas ideales entran en contradicción con la vida de todos los días, donde se discute la condición de la mujer, donde se enfrentan consideraciones políticas en relación con la figura del monarca, etc. Los finales funestos, elemento particular de las “escuetas fábulas”, son muy significativos. En última instancia, revelan un mundo en crisis en cuanto que en él se manifiestan valoraciones muy diferentes con pesos semánticos similares o al menos importantes; los escritores, al no poder o no desear armonizarlas, no encuentran sino una solución trágica. Vistas así, lejos están las historias sentimentales de conducirnos “a mundos que parecen ser de evasión, de sueño y fantasía” (D. Cvitanovic, *La novela sentimental*, 35); muy por el contrario, nos envuelven en una época conflictiva en la que los individuos, muy frecuentemente, no encuentran sino el fracaso.

No pretendo negar que los debates posean un carácter informativo (y en este sentido, didáctico), lo que cuestiono es el adoctrinamiento en cada uno de ellos. En varios lo hay; pero en muchos otros, en absoluto. Si hubiese un claro propósito de adoctrinamiento, sería quizá más efectivo someter las argumentaciones a un solo punto de vista; por ejemplo, al de un protagonista “plano” (perfecto, siempre “bueno”), o al de un narrador objetivo e imper-

sonal. Y ya para concluir estas consideraciones sobre los debates, sólo quiero mencionar que, asimismo, son un efectivo instrumento para caracterizar “mentalmente” a los personajes.

Me interesa ahora tratar, brevemente, un elemento que aparece en muchas de las ficciones sentimentales: la autobiografía. Mi discusión no tiene que ver con la presencia en las obras de aspectos supuestamente reales de la vida de los escritores, como lo pensaron Menéndez Pelayo y Millares Carlo, entre otros:

[...] infiere Diego de San Pedro en el cuento de los amores de su protagonista Leriano (que quizá sean, aunque algo velados, los suyos propios), episodios [...]

(M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes*, cccxx).

[la ficción sentimental se caracteriza] por su índole autobiográfica, mezcla patente de elementos relacionados con la vida del autor, principio fundamental del género

(A. Millares Carlo, *Literatura española*, 294).

En relación con la inferencia de Menéndez y Pelayo, no hay una pista plausible que permita asociar al autor con el amante de su obra; tampoco la hay, pienso, para relacionarlo con el narrador, por más que en el texto se hace una expresa identificación entre ambos. La afirmación de Millares Carlo, por otra parte, carece de fundamento. No es posible establecer como principio básico de un género algo que no se puede probar; además, las obras son claramente ficticias, si bien con ciertos recursos de verosimilitud —que hay que entender con la flexibilidad pertinente.

Estoy convencida de que la mayoría de las ficciones sentimentales no tienen como propósito la autobiografía; si hubiera elementos de esta índole, ello tendría que ver —como en cualquier texto ficticio de la época que sea—

con el hecho de que un escritor puede introducir vivencias propias en su creación, pero recreadas, matizadas, transformadas, etc. en función de la fábula y no por un objetivo propiamente autobiográfico. Finalmente, hay obras sentimentales donde pensar en una autobiografía resulta, sencillamente, absurdo.

Con lo dicho es claro que tiene que hablarse de la *forma* autobiográfica de varias de las ficciones sentimentales. Ésta se halla constituida por tres factores principales: identificación escritor-narrador (“auctor”, que puede fungir como protagonista), empleo de la primera persona narrativa, y especificación de que los hechos contados fueron vividos. Estas tres características no siempre se hallan unidas y a veces puede faltar una o dos de ellas; por poner sólo un ejemplo veamos que, en *Arnalte y Lucenda*, el “Auctor” (supuestamente, San Pedro) no es el encargado de la narración en la mayor parte de la obra, sino que ésta se hace en primera persona, a través del protagonista masculino.²⁰

No es de extrañar la utilización de la forma autobiográfica. Ya en los inicios de la predicación popular, los sacerdotes vieron la efecti-

²⁰ Para Lacarra, si “el yo narrativo no coincide con el enamorado”, no es apropiado “hablar de la tendencia del género hacia la autobiografía” (“Sobre la cuestión”, 361). Tal parece que lo mismo piensa Jesús Gómez (“Los libros sentimentales”, 524), quien indiscutiblemente asocia el recurso con la primera persona gramatical, aunque apunta que “una narración no tiene que ser necesariamente autobiográfica por el simple hecho de estar escrita en primera persona [aduce el caso de *Arnalte*]” (524). Mi opinión es que la forma autobiográfica no está en dependencia del uso de la primera persona ni implica protagonismo. Basta que haya una identificación del escritor con algún personaje o con el narrador. Incluso creo que es factible hablar del empleo de la forma autobiográfica en una obra como *Triunfo de Amor*, donde el narrador (identificado con Flores) es ajeno a los hechos pero dice observarlos.

vidad del recurso y lo introdujeron en su sermón. Esto influyó para que se hiciera un mucho mayor empleo de la supuesta autobiografía en la literatura escrita, pero hay fuentes más lejanas en el tiempo que asimismo la incorporan. La forma autobiográfica, pues, era bastante común en la Edad Media, y además, igualmente se encuentra en varios de los textos que inciden en las ficciones sentimentales (baste recordar la *Fiammetta*, de Boccaccio).

Ahora bien, en buen número de obras el uso de la forma autobiográfica tiene cometidos precisos; por ejemplo, dar unidad a una creación conformada por materiales diversos (caso de Juan Ruiz)²¹ u obtener verosimilitud y objetividad: “yo lo vi”. Pero en el género sentimental los materiales se hallan entretreídos con o sin recurso autobiográfico (aunque a veces no interesa mucho el equilibrio estructural), y la verosimilitud —entendida como plausibilidad— no es algo que preocupe demasiado a los escritores. Baste observar, según ha demostrado Rey (“La primera persona”, 98), el cambio de óptica de la primera persona narrativa en *Cárcel de Amor*: de testigo a omnisciente. También que haya episodios inverosímiles, como los alegóricos,²² o poco creíbles, como los veintisiete años de viaje en búsqueda de Pámphilo en *Grimalte y Gradissa* y, quizá (me cuido de no ser anacrónica), la visión de ultratumba que sufren Grimalte y Pámphilo en esa misma ficción. Para hablar de verosimilitud en el género sentimental, pienso que hay que cambiar nuestra perspectiva y señalar que en muchas ocasiones

²¹ Muchos más objetivos tiene el recurso en el *Libro de buen amor*. Pero éste es fundamental.

²² El uso de la alegoría es otra de las características, no generalizada, de la ficción sentimental. Creo que su empleo en parte responde a la influencia literaria italiana (sin negar la francesa) que se dio durante el siglo xv en varios géneros (*vid. infra*).

tiene que ver más con la posibilidad de lo semánticamente indicado que con la de los hechos contados o la forma como se cuenten; por ejemplo, algo que puede ser increíble indica una realidad, en otro nivel, creíble. Por otra parte, considero que la unión autobiografía—sucesos inverosímiles es un efectivo medio para lograr un propósito recomendado por los manuales de retórica: la alienación.²³

Quizá los autores de ficciones sentimentales hayan empleado la forma autobiográfica porque creían, conforme con lo que tradicionalmente se pensaba del recurso, que así incidían más en los “afectos” —según término retórico— del público receptor. Pero además, y esto me parece muy importante, porque vieron que estar explícitamente presentes en sus ficciones les permitía apropiarse de un punto de vista, y esto les servía para muchos cometidos —entre los que se encuentra, el propio adorno.²⁴ Con el recurso, además, se juega de manera muy interesante, por lo que de modo alguno puede aseverarse que sea “superficial”, como lo hace Lacarra (“Sobre la cuestión”, 366).²⁵ Ella misma ha notado, por

ejemplo, como en *Grimalte* sirve para arremeter contra la misma pretensión de la autobiografía; como una parte de la supuesta biografía propia, se emplea para presenciar y contar la biografía de otra persona (que puede ser la de un dios, en *Triunfo*), etc. Deyermond, incluso, ha observado que el empleo del recurso, en su modalidad de “autor autoconsciente que se narra a sí mismo”, constituye una verdadera innovación narrativa en la historia literaria (“Las innovaciones narrativas”).²⁶

Hasta este momento hemos visto diversos elementos que confluyen en el género sentimental, pero falta hacer hincapié en que éstos se organizan en función de una historia de amor, que es la base del argumento de casi todas las ficciones sentimentales. La característica de la historia de amor es el fracaso. En efecto, la relación entre un

pero que no es estable, sino que se discute. Hay algunas consideraciones, digamos, mayoritariamente aceptadas, y aquí las desviaciones que intencionalmente presentan los autores son sumamente significativas —y a veces las usan para parodiar los mismos postulados supuestamente aceptados. También de la psicología amorosa cabe decir que generalmente se juega con el matiz, y eso es importante puesto que es uno de los elementos que atraía a los receptores de la época —y que en ocasiones nosotros perdemos de vista. Por otro lado, no me parecen predecibles, por ejemplo, ciertas actitudes o conductas de Arnalte que San Pedro presenta; no lo son, tampoco, las de Grimalte, que a regañadientes acepta las órdenes de Gradissa. Baste con esto, aunque podría seguir ilustrando el punto. Finalmente, quiero cerrar esta larga nota con una cita de Whinnom apropiada aquí y en todas partes: “[no] osaría discrepar del dictamen de don Dámaso Alonso, de que «ninguna época se equivoca estéticamente». [...] antes de formular cualquier juicio estético o evaluativo, nos cumple intentar comprender plenamente lo que pretendían conseguir los autores que trabajan en una tradición que ahora nos resulta extraña” (*La poesía amatoria*, 16).

²⁶ Este artículo es una importante aportación al estudio del género, pues demuestra que una de sus características es la experimentación técnica.

²³ “La alienación [...] es el efecto anímico que ejerce en el hombre lo inesperado [...] como fenómeno del mundo exterior. Este efecto es un shock psíquico que puede llevarse a cabo en formas y grados diferentes” (H. Lausberg, *Elementos de retórica*, 57). De no haber alienación en varios niveles (elocutivo, dispositivo, de pronunciación, etc.), se provocaría el *taedium*.

²⁴ En mi estudio sobre *Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores —obra en la que no hay forma autobiográfica—, problematizo algunos de los cometidos de la indirecta identificación autor—“auctor”=narrador (*Amor e ilegalidad*, 51-51, 235-236, por mencionar sólo cuatro páginas).

²⁵ También afirma que “el análisis de la psicología amorosa profunda de los personajes se convierte en un elemento anquilosado, y los personajes en caracteres genéricos, cuyo comportamiento es predecible” (366). Al respecto pienso que los escritores se mueven dentro de un conjunto de consideraciones relativamente estrecho;

hombre y una mujer o se halla impedida desde un principio por diversos motivos, o se frustra a la postre. Y esto es muy significativo. De hecho, las obras nos muestran la relación conflictiva individuo—sociedad, donde la última coarta las aspiraciones del primero. También se hace patente la introyección de un sistema de valoración social que condiciona conductas y determina el enfrentamiento con otro sistema valorativo, que es la conceptualización amorosa cortés.

La propuesta de la mayoría de las obras sentimentales no deja de ser irónica: se alaba el sentimiento amoroso, pero se indica la imposibilidad de su realización plena. El mensaje, pues, se ve relativizado para que, con toda su fuerza, surja otro de carácter sintomático: la crisis del ser humano, dividido entre la afirmación de su propia individualidad, el cumplimiento de la normatividad social y amorosa, y la fortaleza de una sociedad que no hace concesiones. Esto prueba, quizá, la existencia de una tribulación cultural que los escritores, inmersos en ella, no aciertan a dominar, pero la representan con todos sus extremos. La literatura sentimental, como dice Wardropper en relación con *Cárcel de Amor*, provoca un “sentido de inestabilidad y una visión pesimista del mundo” (“El mundo sentimental”, 169), y no es ni “anacrónica en su propia época” (M. E. Lacarra, “Sobre la cuestión”, 366) ni, como contradictoriamente indica el mismo erudito en el interesantísimo artículo citado, huida de la realidad para el público receptor, “refugio en un mundo ficticio, recuerdo de un pasado ideal” (“El mundo sentimental”, 169). El amor cortés existía, como existía una ideología que atentaba contra sus postulados. Había jóvenes que elegían una pareja y tenían relaciones sexuales extramaritales —y sufrían las consecuencias—, como había una concepción “oficial” que dictaba que la elección la hicieran los padres y que el contacto carnal fuera dentro

del matrimonio. Todo esto, y mucho más, convive en el mismo mundo, y es lo que nos presenta el género sentimental.

Lo que sí no presenta es una sociedad estamental económicamente plural, como realmente lo era; esto es, con personajes campesinos, “menestrales”, mercaderes, religiosos, prostitutas, sirvientes a sueldo, conversos, etc. El foco de atención se centra en el ámbito nobiliario, o bien en el de la alta burguesía que imitaba a aquél. Ello está determinado, obviamente, por asumir la temática amorosa cortés desde la perspectiva de que el sentimiento sublime amatorio sólo puede darse entre quienes han conocido, por su pertenencia estamental, un sistema de valores elevado. Hay alguna excepción, como la de los pastores de la égloga que aparece en *Questión de amor*, pero la visión dominante en nada es representativa de lo que nobles y burgueses pensaban del sector popular.

Igual que los personajes, el público al que se destinan las ficciones sentimentales se halla conformado, en una importante proporción, por las capas económicamente superiores de la sociedad.²⁷ Los escritores, en su mayoría, son trabajadores culturales (y de otra índole también) de la nobleza, aunque algo ingratos en virtud de que no remiten mensajes que permitan soñar del todo. La mejor prueba de tal servicio cultural está constituida por varias de las dedicatorias, modelo de la Antigüedad “qu’avait plus ou moins maintenu la tradition médiévale”

²⁷ Fernando de Rojas es muestra de un tipo letrado de receptor perteneciente al estrato social de la no muy alta “medianía” —término que se asocia con el estamento definido como “estado ciudadano” en conceptualizaciones como las de Villena o del Pulgar (J. A. Maravall, *Poder, honor*, 262). Como indica A. Deyermond, “las repetidas reimpresiones y traducciones demuestran que la ficción sentimental atraía a un público muy amplio” (“Estudio preliminar”, xxxi).

(P. Zumthor, *Le masque*, 45), y que para el siglo xv es algo frecuente. “A toi —parafrasea Zumthor— ma prose ou mes vers, avec ta permission ou sur ton ordre; à moi de quoi manger demain” (*Le masque*, 45); no obstante, como he dicho, los textos introducen algún ruido en el destinatario noble que de diversas formas los paga. Hay en éstos ironías, cuestionamientos y fracasos; se ensalza a la vez que se resquebraja un mundo.²⁸

El público, por otra parte, está constituido por hombres y mujeres, que comparten el mismo interés por la temática amorosa. Así, por ejemplo, un autor como San Pedro dirige una de sus obras a las “damas de la Reina”, y la otra, al “Alcaide de los Donzeles y [...] otros cavalleros cortesanos”. He querido puntualizar este hecho porque no ha faltado quien, con una carga ideológica ajena a la baja Edad Media, ha pensado que la literatura sentimental es propia para mujeres. Así Pascual de Gayangos (“Discurso preliminar”), Anna Krause (“Apunte bibliográfico”, 126-130) y, más recientemente, Pablo Alcázar López y José A. González Núñez que afirman:

²⁸ Régula Rohland de Langbehn considera que hay inquietudes propias de los conversos en *Triste delectación* y en las obras de Juan de Flores y de Diego de San Pedro. Destaca que “el estrato temático más hondo” (“El problema”, 141) de estas ficciones está conectado con los conceptos de falta de sinceridad y falta de igualdad, los cuales son manejados como una forma de respuesta característica de los conversos en un momento en que aún tienen “esperanzas de hacer valer sus ideas” (“El problema”, 141). Ambos conceptos efectivamente muestran una suerte de malestar social, pero creo que de ellos no se puede colegir —o al menos no fácilmente— el origen converso de todos los autores. Una sensibilidad similar, con la misma carga crítica, puede hallarse entre representantes cristianos viejos de la baja nobleza o de la “medianía”, también en desventaja frente a la alta nobleza. Por otra parte, este artículo refuerza, aunque en un sentido solamente, lo que he señalado en relación con unos servidores culturales no del todo gratificantes para sus señores.

[...] tres autores de éxito, creadores de las mejores novelas *erótico-sentimentales* del siglo xv —auténticos *best-sellers* en los ambientes cortesanos y burgueses [...]— escuchados y leídos durante dos siglos por miles de damas tan adictas a sus obras como lo puedan ser hoy a las fotonovelas y radionovelas cientos de miles de mujeres contemporáneas nuestras, han dejado un débil rastro biográfico [...]

(“Introducción”, 7).

Para estos investigadores, tal parece que el interés por los temas amorosos poco tiene que ver con los gustos masculinos. Pero en su implícita postura que disocia lo varonil de lo eminentemente sentimental, juzgan en forma arbitraria como si nada dijera que es amatoria la mayor parte de la extendida poesía cancioneril, tan sin aventuras; que es el amor el motor de muchos de los libros caballerescos, tan llenos de aventuras, y que el amoroso es tema de discusión en muchas de las obras de la época, ficticias o no. Sería ilógico decir que toda esta producción, al igual que los libros sentimentales, es sólo para mujeres (importantes consumidoras literarias ya desde el siglo xv). No, los hombres la leen —además de que la hacen— y en muchísimas ocasiones utilizan o responden directamente las elaboraciones de sus colegas.

Por otra parte, resulta desafortunada la comparación que ambos críticos hacen entre el género sentimental y la novela rosa.²⁹ Los aspectos que las diferencian son demasiados como para enlistarlos aquí, pero baste señalar —a manera de ejemplo— sólo tres: la novela rosa carece del elemento debatístico, su fábula se ve complicada con muchos sucesos y acciones, y la conclusión de ésta conlleva la restauración del equilibrio y la felicidad. Por otra

²⁹ Incluso, relacionan el trabajo de Flores con el de Corín Tellado (“Introducción”, 10).

parte, si el género rosa es consumido por amplios y diversos sectores sociales, hay que hacer hincapié en que no sucede lo mismo con el sentimental, pues se excluye a los estratos bajos en virtud del tipo de usos y valores que maneja. La ficción sentimental efectivamente fue exitosa entre las capas sociales económicamente poderosas, y es que les decía mucho. Por un lado, alimentaba el ideal que se habían forjado como grupo, v. gr., conducta refinada y sublime; por el otro, les presentaba las imposibilidades reales de una realización individual plena. Desde luego, su popularidad en el siglo XVI también tiene que ver con el deseo de afirmar la importancia cortesana:

[...] c'est surtout à partir du retour en Espagne de Charles-Quint après l'écrasement des *comunidades* que s'affirme la vogue de la littérature épistolaire et sentimentale, à la faveur de la renouveau de la vie de cour

(F. Vigier, "Fiction épistolaire", 252. La investigadora remite a la argumentación de Agustín Redondo).

Pasemos ahora, para concluir este artículo, a las fuentes importantes que inciden en el sincrético género sentimental. De hecho, los autores toman multitud de elementos —temáticos y formales— del amplio abanico cultural de la época. Las relaciones intertextuales más evidentes, como lo ha destacado la crítica, tienen que ver con la producción ovidiana, la ficción caballescá, la literatura italiana de los siglos XIV y XV, y la contemporánea poesía cancioneril.³⁰

³⁰ Se ha estudiado poco el trasfondo folklórico que puede haber en la ficción sentimental, no obstante que Alan Deyermond —desde hace ya muchos años— abrió el camino para ello ("El hombre salvaje"). Otro campo de investigación que ha trabajado también el crítico inglés, es el sustrato bíblico que quizá haya en ciertas obras sentimentales ("El heredero").

Por mi parte, debo agregar la exitosa tradición debatística de la baja Edad Media, que se dio tanto en prosa como en verso, en latín como en romance. Asimismo, los escritores dialogan entre sí,³¹ sea explícitamente (por alusiones a personajes, hechos, ideas, etc. presentes en otras obras sentimentales), o implícitamente —si cabe decirlo así— por el empleo de recursos formales y temáticos semejantes.³² Tal diálogo, en el que entran similitudes estructurales y la base argumental, quizá posibilite pensar en la existencia de una conciencia genérica entre los autores de ficción sentimental.

En lo que concierne a la influencia ovidiana, ésta puede apreciarse en el uso del recurso epistolar; además, las cartas frecuentemente son de índole amorosa. Aquí hay que considerar las *Heroidas*, las cuales —dicho sea de paso— fueron traducidas por Juan Rodríguez del Padrón (*Bursario*). El influjo de las *Heroidas* aparece en otras obras que asimismo incidieron en el género sentimental; por ejemplo, en la *Historia de duobus amantibus*, de Aeneas Silvius Piccolomini. En el texto ovidiano se utilizan las técnicas dialógica y autobiográfica, y se presenta el infortunio amatorio. Estos elementos igualmente se encuentran en las creaciones sentimentales, como también —aunque en menor medida— la conducta amorosa del tipo de la *Ars amatoria* y de los *Amores*. Hay algunas huellas de los *Remedia amoris* y, escasamente, de las *Metamorfosis*.³³

³¹ Al hablar de diálogo entiendo una respuesta particular a aquello que confluye, de otras elaboraciones discursivas, en el texto: si se asume o rechaza cierta noción, si se reordena o reinterpreta, si se le da nueva función, si se la parodia, etc.

³² Sobre los préstamos y desarrollos de diversos aspectos intragenéricamente, *vid.* Alan Deyermond, "Las relaciones genéricas".

³³ Sobre la influencia de Ovidio en la literatura española,

En cuanto a la literatura caballeresca, la influencia más importante es la recibida por las elaboraciones francesas tardías de la materia de Bretaña, así como la de algunas versiones de éstas en lenguas peninsulares. Son varios los elementos que las ficciones sentimentales toman de los libros artúricos en general: desde un motivo hasta un episodio. Sobre la determinación de éstos, han hecho importantes aportaciones críticos como —entre otros— Adolfo Bonilla y San Martín, Barbara Matulka, María Rosa Lida de Malkiel, Martin S. Gilderman y Alan Deyermond, mismas que han sido resumidas —con nuevos datos— por Harvey L. Sharrer (“La fusión”, 147-153).

Las creaciones italianas que más toman en consideración los autores de ficción sentimental, son dos que gozaron de amplia difusión en Europa: la *Fiammetta*, de Giovanni Boccaccio, y la mencionada de Piccolomini. En ambas hay una historia de amor frustrado y, en la primera, la forma es autobiográfica —y qué decir de la exploración de los sentimientos. Se ha demostrado cierta influencia del *Decameron*³⁴ y de obras tales como *Filocolo*, *Mulieribus claris* y *Corbaccio*.³⁵ Yo no descartaría, aunque tal parece que un sector de la crítica sí lo ha hecho, el influjo de la escuela alegórica; sobre todo, en cuanto efectiva técnica

para revelar estados de ánimo y pensamientos. Éste es claro en varios de los poetas de Cancionero, y algunos de los escritores sentimentales lo son. No encuentro motivos para pensar que lo que es válido para unos no lo sea para los otros, y en géneros que contactan entre sí. El auge del empleo del recurso alegórico en el siglo xv español se debe, principalmente (aunque no sólo), a los modelos italianos; la presencia de Dante en *Triste deleytación*, por poner un único ejemplo, es innegable.³⁶

La relación poesía cancioneril-ficción sentimental tiene que ver con las concepciones amorosas cortesas que se manejan, en las que se adscriben las propuestas individuales. Hay que ligar la visión del amor con la tradición provenzal (de la que deriva, con sus particularidades, la lírica galaico-portuguesa) y con otros desarrollos, entre los que con gran peso destaca —tanto en la poesía como en el género que nos ocupa—, el de Andreas Capellanus (*De amore*). También se encuentran lazos temáticos como el tratamiento del ser femenino, se trabajan metáforas cancioneriles,³⁷ y se da alguna que otra referencia directa, de determinado escritor sentimental, a cierta composición poética o a un poeta.³⁸ Debe mencionarse que la poesía de

conviene acercarse al trabajo, ya clásico, de Rudolph Schevill (*Ovid*). También a la “Introducción” de Antonio Alatorre a su versión de las *Heroidas*.

³⁴ Fundamentalmente en Flores y en San Pedro —sin descartar una mención en *Triste deleytación*. La narración que se toma en cuenta es la primera de la cuarta jornada: la historia Guiscardo y Guismunda —la cual, como se aprecia, impactó mucho en España (por lo menos tres poetas más la recuerdan).

³⁵ Son varios los estudios que existen del influjo de la literatura italiana en general, y de Boccaccio en particular, sobre la española (por ejemplo, los de Bernardo Sanvisenti, C. B. Bourland, Arturo Farinelli, Joaquín Arce, etc.). Remito a la bibliografía y comentarios de Keith Whinnom (*The Spanish*).

³⁶ Señalo, al paso, que la obra fundadora del género presenta, según César Hernández Alonso, escaso influjo italiano (“Introducción”, 118-120).

³⁷ Al respecto, Michael Gerli señala: “[...] the greater portion of late fifteenth-century Castilian love literature written in prose rely heavily on the narrative literalization of *cancionero* metaphors” (“Leriano’s Libation”, 415).

³⁸ Es el caso, por ejemplo, del autor de *Triste deleytación* o el de Juan de Flores, quienes incluyen una mención a los famosos versos de la “calidad de las donas” de Pere Torrellas, poeta que, en *Grisel y Mirabella*, es además convertido en personaje. Luis de Lucena, dicho sea de paso, cita textualmente tales versos en su *Repetición de amores*.

Cancionero frecuentemente es autobiográfica, y posee una carga introspectiva. En cuanto al lenguaje, éste es sublime y comúnmente se halla adornado con juegos retóricos de tipo “conceptista”. Esto aparece en la ficción sentimental, pero además hay, como vimos, poesías de estilo cancioneril.

En cuanto a la tradición debatística, ésta continuaba muy viva en el siglo xv español, e incluso era ya un juego de corte. Las obras sentimentales constituyen la mejor prueba del auge de los debates, y en éstos, como en los poéticos cortesanos, la temática predominante es la amorosa y la concerniente a la bondad o maldad de las mujeres —sin que ello implique, como vimos, que no se traten otros aspectos que preocupaban en la época. La técnica empleada en las ficciones proviene de la retórica; por ejemplo, se dan *probationes* mediante comparaciones (*simile, imago, similitudo y exemplum*) y se prefiere el entimema al silogismo. Obviamente, las fuentes más importantes son los tratados amorosos, así como los misóginos y los feministas —si se me permite el anacronismo a falta de mejor palabra—; pero también cobra relevancia toda la producción filosófica, política, social e incluso religiosa medieval.³⁹

Si bien rápidamente, no quiero dejar de subrayar —de nueva cuenta— el obvio influjo de la retórica y sus derivados medievales principales (*ars praedicandi* y *ars dictaminis*) en la construcción y el estilo. También, desde luego, aparecen otras “artes”, como la *arengandi*.

³⁹ Las obras en general —y no sólo los debates— poseen un carácter bastante laico, y aun atentatorio contra algunos de los preceptos eclesiásticos (v. gr., el suicidio); sin embargo, esto no conlleva la inexistencia de un sustrato de fuentes religiosas en ideas, hechos, episodios, etc.

Hasta aquí se han visto textos y corrientes literarias que ejercen una influencia fundamental en las ficciones sentimentales; pero hay que estar muy conscientes de la compleja red de relaciones que se establece y del peligro de atribuir la procedencia de un determinado elemento. La forma autobiográfica, por ejemplo, fue muy común en la Edad Media, al igual que la pseudo-autobiografía erótica.⁴⁰ Su uso en una ficción sentimental —considerada la efectividad del recurso—, puede provenir de otras creaciones insertas en esta tradición⁴¹ y no de las fuentes señaladas, o bien de todas éstas, o si no, de una sola; es más, de una específica sentimental, etc. La autobiografía, a su vez, se conjuga con innumerables elementos, muchísimos de los cuales derivan de una inmensa cantidad de textos. Reitero, pues, que todo el bagaje cultural del Medioevo de una u otra forma está presente en el género, y la investigación intertextual es, así, amplísima —y hay que seguir haciéndola. Si en un solo episodio, como el de la muerte de Leriano, confluyen tantas obras y tradiciones puestas en función de una visión particular de índole amorosa

⁴⁰ Este género fue identificado por G. B. Gybbon-Monypenny, quien lo define e indica obras que se inscriben en él —algunas de las cuales incluyen poesías líricas y cartas dentro de la narrativa (“Autobiography”, y su “Introducción biográfica y crítica”, 22-24). Alan Deyermond piensa que la pseudo-autobiografía erótica influye —directa o indirectamente— en la ficción sentimental (“Las relaciones genéricas”, 85).

⁴¹ Alan Deyermond considera las *Confessiones* de san Agustín como una fuente indirecta (y puntualiza que posee, además de la autobiografía, “autoanálisis [...] y [...] reconocimiento [...] de la tensión entre impulsos sexuales y aspiraciones espirituales” —“Las relaciones genéricas”, 84). Heredera de este texto es la *Historia calamitatum* con las cartas incluidas. Abelardo, pues, es un precedente importante del género sentimental, aunque la influencia quizá no haya sido directa (84-85).

cortés,⁴² pues qué decir del género en su totalidad.

No quiero terminar sin hacer una breve mención del influjo que ejerció la ficción sentimental en obras de otros géneros. Es de todos sabido que Fernando de Rojas la tuvo presente en la redacción de *La Celestina*,⁴³ el *Merlín* español (*Baladro del sabio Merlín*) se vio modificado por la influencia del texto de Juan Rodríguez del Padrón (H. Sharrer —“La fusión”, 148-150— confirma la hipótesis de María Rosa Lida de Malkiel); Cervantes utilizó el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* para la elaboración de su historia de Cardenio y Luscinda en *El Quijote*,⁴⁴ material de *Grimalte y Gradissa* aparece en la edición de 1501 del *Libro del esforçado caballero don Tristán de Leonís* (Pamela Waley, “Juan de Flores”; H. Sharrer, “La fusión”, 155-157); también de *Grimalte* hay una adaptación en *La quarta parte de don Clarián de Landanís o Crónica de Lidamán de Ganayl*

(A. Deyermond, “Estudio preliminar”, xxxii); el argumento de *Grisel y Mirabella* sirvió de modelo para muchos textos españoles y extranjeros, incluyendo uno dramático que quizá en parte se deba a la mano del muy conocido Lope de Vega, y otro narrativo del casi desconocido Juan Arze Solórzano;⁴⁵ el tono, el lenguaje y el interés por las pasiones humanas del género sentimental se hallan en la *Tragèdia de Lançalot*, de Mossèn Gras (Martín de Riquer, “*La tragèdia*”), y contienen rasgos netamente sentimentales el *Abecenrraje*, así como varias obras pastoriles:

No hablo ahora de *Menina e moça*, libro de aventuras sentimentales que empieza a ser libro pastoril. El influjo de la ficción sentimental se ve de manera más sorprendente en las tempranas obras pastoriles en verso: la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina, y la segunda égloga de Garcilaso. [...] Otro género en que se nota la influencia [...] es la novela morisca: [...] el *Abecenrraje* parece a veces un libro de aventuras sentimentales a lo morisco (A. Deyermond, “Las relaciones genéricas”, 86).⁴⁶

⁴² Varias de estas fuentes —sin olvidar las bíblicas aducidas por Joseph Chorpenning— y el manejo que les da San Pedro, son apuntadas por Michael Gerli (“Leriano's Libation”).

⁴³ Francisco Castro Guisasola señala la influencia de *Cárcel de Amor* (*Observaciones*, 183-185). También lo hacen Whinnom (“Introducción crítica”, 59-60) y Severin (“From the Lamentations”) —por citar sólo a otros dos críticos. Alan Deyermond demuestra la importancia no sólo de *Cárcel*, sino del género en su totalidad (*La Edad Media*, 302-313 y “Las relaciones genéricas”, 79). En lo que a mí concierne, pienso que Rojas aprovechó diversos aspectos de *Grisel y Mirabella* (*Amor e ilegalidad*, 186-187, n. 292 y 196).

⁴⁴ Esta fuente había pasado inadvertida a la crítica cervantina. Dorothy S. Severin informa de ella en dos congresos, y su artículo saldrá publicado en *Studies on the Sentimental Romance* (ed. de Michael Gerli y Joseph J. Gwara (eds.), London: Tamesis, 1997). Los datos que aquí apunto los obtuve de Alan Deyermond (“Notes on Sentimental Romance: 1”, 90), quien además de observar las relaciones textuales en el tratamiento del mismo tema, hace comentarios muy importantes sobre la consideración de la cronología del género sentimental.

⁴⁵ Vid. el ya lejano artículo de Everet Ward Olmsted, “Story of *Grisel y Mirabella*”. Información muy completa en B. Matulka, *The Novels*, 181-237. Hice un análisis intertextual *La ley ejecutada—Grisel*, que presenté en el III Congreso Internacional de la AITENSO (9-12 marzo, 1994); la relación entre ambas obras también la trata Carmen Hernández Valcárcel en “Cuestiones de género”. Para el “casi desconocido” escritor, consultar J. A. van Praag (“Algo sobre la fortuna”), y ya recientemente, John T. Cull (“A Seventeenth Century Version”). Quizá hay ecos de esta obra de Flores en el *Palmerín de Inglaterra* (suicidio y duelo entre los amigos). Ya hablé del influjo en *La Celestina*.

⁴⁶ A sus observaciones hay que agregar, en lo que respecta a los textos pastoriles, la quinta y última égloga de las *Tragedias de amor*, del mencionado Arze Solórzano. No quiero concluir este trabajo sobre el género sentimental, sin remitir a dos artículos de Antonio Gargano que pueden ser de gran utilidad para los interesados en el tema: “Stato attuale degli studi sulla *novela sentimental* I” y “Stato attuale [...] II”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, ANTONIO, "Introducción", en Publio Ovidio Nason, *Heroidas*, introd., versión esp. y notas A. Alatorre, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1950, vii-xcii.
- ALCÁZAR LÓPEZ, PABLO, y JOSÉ A. GONZÁLEZ NÚÑEZ, "Introducción", en Juan de Flores, *La historia de Griselda y Mirabella*, ed. P. Alcázar L. y J. A. González N., Granada: Don Quijote, 1983, 7-51.
- AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ, *Historia crítica de la literatura española* (1865), t. VI, Madrid: Gredos, 1969.
- ANDREAS CAPELLANUS / ANDRÉS EL CAPELLÁN, *De amore / Tratado sobre el amor*, introd., trad. y notas Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: El Festín de Esopo, 1985 (Biblioteca Filológica, 4).
- CASTRO GUIASOLA, FRANCISCO, *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1924 (Anejos de la *Revista de Filología Española*, 5).
- CHORPENNING, JOSEPH F., "Rhetoric and Feminism in the *Cárcel de Amor*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 54, 1977, 1-8.
- CIOCCHINI, H., "Hipótesis de un realismo mítico-alegórico en algunos catálogos de amantes. (Juan Rodríguez del Padrón, Garcí Sánchez de Badajoz, Diego de San Pedro, Cervantes)", *Revista de Filología Española*, 50, 1967, 299-306.
- CULL, JOHN T., "A Seventeenth Century Version of the *Griselda y Mirabella* Story: Juan Arze Solórzano's *Tragedias de Amor* (1607)", en Vern G. Williamsen (ed.), *Varia hispanica: Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, Kassel: Reichenberger, 1989, 257-275.
- CVITANOVIC, DINKO, *La novela sentimental española*, Madrid: Prensa Española, 1973 (El Soto, 21).
- , "El tratadismo en Juan Rodríguez del Padrón", *Cuadernos del Sur*, 11, 1969—1971, 25-36.
- DEYERMOND, ALAN, "Estudio preliminar", en Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*, ed., pról. y notas de Carmen Parrilla (y Keith Whinnom para la *Continuación* de Nicolás Núñez), Barcelona: Crítica, 1995 (Biblioteca Clásica, 17).
- , *La Edad Media* (1971), *Historia de la literatura española*, t. I, trad. Luis Alonso López, 10ª ed., Barcelona: Ariel, 1984.
- , "El heredero anhelado, condenado y perdonado", en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993 (Publicaciones *Medievalia*, 5), 105-124.
- , "El hombre salvaje en la novela sentimental", *Filología*, 10, 1964 [1966], 97-111.
- , "Las innovaciones narrativas en el reinado de los Reyes Católicos", *Revista de Literatura Medieval*, 7, 1995, 93-105.
- , "The Lost Genre of Medieval Spanish Literature", *Hispanic Review*, 43, 1975, 231-259.
- , "Notes on Sentimental Romance: 1. San Pedro, Cervantes, Shakespeare and Fletcher, Theobald: The Transformations of *Arnalte y Lucenda*", *Anuario Medieval*, 2, 1991 [1992], 90-100.
- , "Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Universitat de Barcelona-Quaderns Crema, 1986, 75-92.
- DUDLEY, EDWARD, "The Inquisition of Love: *Tratado* as a Fictional Genre", *Mediaevalia: A Journal of Mediaeval Studies*, 5, 1979, 233-243.
- DURÁN, ARMANDO, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid: Gredos, 1973.
- FLORES, JUAN DE, "*Griselda y Mirabella*", en Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion. A Study in Comparative Literature*, New York: New York University, 1931, 332-371.
- , *Triunfo de Amor*, ed. crítica, introd. e note Antonio Gargano, Pisa: Giardini, 1981.
- GARCÍA GUAL, CARLOS, *Primeras novelas europeas*, Madrid: Istmo, 1974 (Biblioteca de Estudios Críticos, 2).
- GARGANO, ANTONIO, "Introduzione", en Juan de Flores, *Triunfo de Amor*, Pisa: Giardini, 1981, 11-70.
- , "Stato attuale degli studi sulla *novela sentimental I*", *Studi Ispanici*, 1979, 59-80.
- , "Stato attuale degli studi sulla *novela sentimen-*

- tal II. Juan Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro, Juan de Flores", *Studi Ispanici*, 1980, 39-67.
- GAYANGOS, PASCUAL DE, "Discurso preliminar y catálogo de los libros de caballerías", en *Libros de caballerías*, Madrid: Rivadeneyra, 1857 (Biblioteca de Autores Españoles, 40), iii-lxxxvii.
- GÓMEZ, JESÚS, "Los libros sentimentales de los siglos xv y xvi: Sobre la cuestión del género", *Epos*, 6, 1990, 521-532.
- GERLI, E. MICHAEL, "Leriano's Libation: Notes on the *Cancionero* Lyric, *Ars Moriendi*, and the Probable Debt to Boccaccio", *Modern Language Notes*, 96, 1981, 414-420.
- , "Toward a Poetics of the Spanish Sentimental Romance", *Hispania*, 72, 1989, 474-482.
- GRIEVE, PATRICIA E., *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1450)*, Newark (DE): Juan de la Cuesta, 1987.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B., "Autobiography in the *Libro de buen amor* in the Light of Some Literary Comparison", *Bulletin of Hispanic Studies*, 34, 1957, 63-78.
- , "Introducción biográfica y crítica", en Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed., introd. y notas G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1988 (Clásicos Castalia, 161), 7-92.
- HERNÁNDEZ ALONSO, CÉSAR, "Introducción", en Juan Rodríguez del Padrón, *Obras completas*, ed. C. Hernández A., Madrid: Editora Nacional, 1982, 7-148.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, CARMEN, "Cuestiones de género en torno a la historia de *Grisel y Mirabella*", en *Literatura medieval*, Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991), vol. II, Lisboa: Cosmos, 1993, 237-246.
- KRAUSE, ANNA, "Apunte bibliográfico sobre Diego de San Pedro", *Revista de Filología Española*, 36, 1952, 126-130.
- , "El «tractado» novelístico de Diego de San Pedro", *Bulletin Hispanique*, 54, 1952, 245-275.
- LACARRA, MARÍA EUGENIA, "Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santiago de Compostela, 2-6 de diciembre de 1985), Barcelona: PPU, 1988, 359-368.
- LAUSBERG, HEINRICH, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, inglesa y alemana*, trad. Mariano Marín Casero, 1ª reimp., Madrid: Gredos, 1983.
- MANDRELL, JAMES, "Author and Authority in *Cárcel de Amor*: The Role of *el Auctor*", *Journal of Hispanic Philology*, 8, 1984, 99-122.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, *Poder, honor y élites en el siglo xvii*, Madrid: Siglo XXI, 1979.
- MARTÍNEZ JIMÉNEZ, JOSÉ ANTONIO, Y FRANCISCO MUÑOZ MARQUINA, "Hacia una caracterización del género «novela sentimental»", *Nuevo Hispanismo*, 2, 1982, 11-43.
- MARTÍNEZ LATRE, MARÍA PILAR, "La evolución genérica de la ficción sentimental española: un replanteamiento", *Berceo*, 116-117, 1989, 7-22.
- MATULKA, BARBARA, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion. A Study in Comparative Literature*, New York: New York University, 1931 (Centennial Series). [Existe otra edición de 1931, la cual tuvo más difusión (New York: Institute of French Studies). Hay reimpresión de ésta (Genève: Slatkine, 1974)].
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Orígenes de la novela*, t. I, *Introducción. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*, Madrid: Bailly/Baillière e Hijos, 1905 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1).
- MILLARES CARLO, AGUSTÍN, *Literatura española hasta fines del siglo xv*, México: Antigua Librería Robredo, 1950 (Clásicos y Modernos, 5).
- OLMSTED, EVERT WARD, "Story of *Grisel and Mirabella*", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, t. II, Madrid: Hemando, 1925, 369-373.
- PARRILLA GARCÍA, CARMEN, "Una versión inédita de *Grimalte y Gradisa* en la Biblioteca Colombina", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985), Barcelona: PPU, 1988, 509-514.
- PRAAG, J. A. VAN, "Algo sobre la fortuna de Juan de Flores", *The Romanic Review*, 26, 1935, 349-350.

- "*Questión de amor*", en *Diego de San Pedro*, "*Cárcel de Amor*", "*Arnalte y Lucenda*", "*Sermón*", *poesías*, "*Desprecio de la Fortuna*". "*Questión de amor*", introd. Arturo Souto Alabarce, 2ª ed., México: Porrúa, 1979 (Sepan Cuantos, 199), 101-186.
- REY, ALFONSO, "La primera persona narrativa en Diego de San Pedro", *Bulletin of Hispanic Studies*, 58, 1981, 95-102.
- RIQUER, MARTÍN DE, "*Tragèdia de Lançalot*, texto artúrico catalán del siglo xv", *Filología Romanza*, 2, 1955, 113-139.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, JUAN, *Bursario*, introd., ed. y notas Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid: Universidad Complutense, 1984.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, "Sentimentalismo «burgués» y amor cortés. La novela del siglo xv", en R. B. Tate (ed.), *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford: Dolphin, 1982, 121-139.
- ROHLAND DE LANGBEHN, RÉGULA, "Argumentación y poesía: Función de las partes integradas en el relato de la novela sentimental española de los siglos xv y xvi", en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. I, Frankfurt: Vervuert, 1989, 575-582.
- , "Desarrollo de géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos xv y xvi", *Filología*, 21:1, 1986, 57-76.
- , "Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela sentimental española de los siglos xv y xvi", *Literatura Hispánica. Reyes Católicos y Descubrimiento*, Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona: PPU, 1989, 230-236.
- , "El problema de los conversos y la novela sentimental", en Alan Deyermond and Ian Macpherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: Liverpool University Press, 1989, 134-143 [Núm. especial del *Bulletin of Hispanic Studies*].
- RUSSELL, PETER E., "Spanish Literature (1474-1681)", en P. E. Russell (ed.), *Spain: A Companion to Spanish Studies*, London: Methuen, 1973.
- SAMONÀ, CARMELO, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Rome: Carucci, 1960.
- SCEVILL, RUDOLPH, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley: University of California Press, 1913 (University of California Publications in Modern Philology, IV,1).
- SEVERIN, DOROTHY S., "From the Lamentations of Diego de San Pedro to Pleberio's Lament" en Alan Deyermond and Ian Macpherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool: Liverpool University Press, 1989, 178-184 [Núm. especial del *Bulletin of Hispanic Studies*].
- SHARRER, HARVEY L., "La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, 1984, 147-157.
- VIGIER, FRANÇOISE, "Fiction épistolaire et *novela sentimental* en Espagne aux xve et xvie siècles", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20, 1984, 229-259.
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, *Amor e ilegalidad. "Grisel y Mirabella", de Juan de Flores*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1996 (Publicaciones *Medievalia*, 12 y Serie de Estudios de Lingüística y Literatura, XXXIV).
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, "*La ley ejecutada y Grisel y Mirabella*: un análisis intertextual", ponencia inédita leída el 11 de marzo en el III Congreso Internacional de la AITENSO: Ruiz de Alarcón y Vélez de Guevara, Ciudad Juárez: 1994.
- WALEY, PAMELA, "Introduction", en Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, London: Tamesis, 1971, ix-bxi.
- , "Juan de Flores y *Tristán de Leonís*", *Hispanófila*, 12, 1961, 1-14.
- WARDROPPER, BRUCE W., "Allegory and the Role of *El Autor* in the *Cárcel de Amor*", *Philological Quarterly*, 31, 1952, 39-44.
- , "*Don Quixote*: Story or History?", *Modern Philology*, 63, 1965, 1-11.

- , "El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*", *Revista de Filología Española*, 37, 1953, 168-193.
- WEISSBERGER, BARBARA F., "Habla el Auctor": *L'Elegia di Madonna Fiammeta* as a Source for the *Servo libre de amor*", *Journal of Hispanic Philology*, 4, 1979-1980, 203-236.
- WHINNOM, KEITH, "Autor and *Tratado* in the Fifteenth Century: Semantic Latinism or Etymological Trap?", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, 211-218.
- , *Diego de San Pedro*, New York: Twayne, 1974 (Twas, 310).
- , "Introducción crítica", en Diego de San Pedro, *Obras completas, II: Cárcel de Amor*, Madrid: Castalia, 1971, 7-66.
- , *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham, 1981 (Durham Modern Languages Series).
- , *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550. A Critical Bibliography*, London: Grant & Cutler, 1983 (Research Bibliographies & Checklists).
- ZUMTHOR, PAUL, *Le masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, Paris: Éditions du Seuil, 1978 (Poétique).