



# La ficción sentimental

## Apuntes para una caracterización

César Besó Portalés  
I.E.S. *José Rodrigo Botet*, Manises (Valencia)

---

La caracterización del género de la ficción sentimental ha sido uno de los más arduos problemas con los que se ha tenido que enfrentar la crítica literaria. Por un lado, ha existido siempre una tendencia a evitar la separación metodológica entre la ficción sentimental y otras fórmulas narrativas de tipo *idealista* que coexisten en el mismo periodo. Así pues, es frecuente que los especialistas en literatura medieval presenten trabajos en los que se estudian conjuntamente varias de estas “ficciones”<sup>1</sup>. Por otro lado, tampoco hay acuerdo sobre el conjunto de obras que componen el corpus de la ficción sentimental, y mucho menos sobre el de las fuentes o influjos de los que se ha servido el género. Otro problema añadido es la terminología con la que debemos aludir a estas obras, cuestión que dista mucho todavía de ser resuelta, pero que precisa una perentoria solución si se quiere que estas obras trasciendan a un público más amplio que el de los especialistas. Finalmente, resulta asimismo imprescindible conocer la finalidad con la que se escribieron las obras de la ficción sentimental: a quién estaban destinadas, con qué propósito.

En este artículo trataremos, en primer lugar, de señalar la característica comúnmente aceptada por los críticos como propia de todas las obras de la ficción sentimental. En segundo lugar, daremos un repaso a las fuentes e influjos que han propiciado el género. Finalmente, trataremos de desvelar el cometido social que perseguían los emisores de estas fórmulas narrativas.

## **EL ANÁLISIS DEL SENTIMIENTO DEL AMOR COMO CARACTERÍSTICA PRIORITARIA DE LA FICCIÓN SENTIMENTAL**

Si se da un repaso a la crítica literaria desde Menéndez y Pelayo hasta nuestros días, descubrimos que el género de la ficción sentimental suele ser caracterizado con una retahíla bastante larga de rasgos, los cuales, muchas veces, no se adecuan a la totalidad de las obras que usualmente englobamos dentro del género<sup>2</sup>. Así, por ejemplo, Rey Hazas, realizando una abstracción sincrónica, nos indica, esbozados, nada menos que dieciocho rasgos fundamentales del género. De entre todos estos rasgos existe, al menos, uno que se puede aplicar a todas las obras de la ficción sentimental. Nos referimos al análisis del sentimiento del amor, que, dicho sea de paso, creemos prioritario desde el momento en que acuñamos para estas obras el calificativo de *sentimental*. Sobre este punto suele haber consenso entre los críticos; ya Menéndez y Pelayo había señalado, como en tantas otras ocasiones, las directrices por las que debía guiarse el estudio de la ficción sentimental. Así, comparando la novela de caballerías con la novela sentimental, nos indica el rasgo determinante que las diferencia:

“Tal es la novela erótico-sentimental, en que se da mucha más importancia al amor que al esfuerzo, sin que por eso falten en ella lances de armas, bizarrías y gentilezas caballerescas, subordinadas a aquella pasión que es alma y vida de la obra, complaciéndose los autores en seguir su desarrollo ideal y hacer descripción y anatomía de

los afectos de sus personajes. Es, pues, una tentativa de novela íntima y no meramente exterior como casi todas las que hasta entonces se habían compuesto”.<sup>3</sup>

A partir de aquí, se ha venido insistiendo sistemáticamente en el análisis del amor como característica principal del género, en detrimento de otros intentos de definir la ficción sentimental con otras coordenadas más “formales”. Es muy significativo el siguiente comentario de Wardropper:

“Algunos críticos consideran sospechoso el término “novela sentimental” y se refieren con precaución a ‘la que pudiéramos llamar novela sentimental’. Otros, con olvido de la significación primera del término, destacan, en sus definiciones, aspectos secundarios: forma autobiográfica, forma epistolar, forma tratado, etc. Posiciones injustificables. Si una novela sentimental es, ante todo, una obra imaginativa cuyo asunto trata de sentimientos o pasiones, la *Cárcel de Amor* es acabado modelo del género. Las partes componentes del relato encuentran su íntima trabazón en el sentimentalismo, en la sincera expresión de los sentimientos en la parte de los caracteres, el autor, y también, sin duda, el lector, una mujer en la mayoría de casos”.<sup>4</sup>

Sin embargo, la cuestión no está ni mucho menos resuelta, y parece ser que el criterio de enmarcar las obras de la ficción sentimental mediante el único rasgo del análisis del sentimiento del amor resulta insuficiente. En 1960, C. Samonà se opuso radicalmente a las tesis de Menéndez y Pelayo. El erudito italiano no aceptaba nuestro criterio de que una obra de la ficción sentimental analiza, en primer lugar, una pasión amorosa:

“bastava un piccolo spunto amoroso che contenesse, se non un’intenzione di racconto, anche solo una vaga premessa di ‘situazione’ narrativa, perché l’autore di una storia letteraria si sentisse autorizzato a includere l’intera opera nella serie del romanzo sentimentale”.<sup>5</sup>

Según Samonà, prueba de lo mal definida que han estado estas obras es la tendencia, señalada anteriormente, de caracterizar el género conjuntamente con otros tipos de ficciones, de modo que la ficción sentimental sería: “come una sorta de costola de adamo dei libri di cavalleria”.<sup>6</sup> En definitiva, el erudito italiano no acepta la existencia de un nuevo género literario -el de la *novela sentimental*, vertebrada por la materia amorosa-, sino más bien habla de una *tradición literaria*, variada y polimorfa, que cristaliza en unos relatos complejos y desiguales.<sup>7</sup>

A pesar de las conclusiones de Samonà, los críticos no han cejado en su afán de buscar los elementos que aglutinan a todas estas novelas. En general, se repiten las ideas apuntadas por Menéndez y Pelayo, especialmente en lo que respecta al análisis del sentimiento del amor. Así pues, para Whinnom, “son historias amorosas y concentran su atención sobre los estados emocionales y los conflictos internos más bien que sobre las acciones

externas”<sup>8</sup>. Del mismo modo, para Durán, resulta característica concluyente “el lento y minucioso análisis del sentimiento amoroso”<sup>9</sup>. Interesante aportación es la que nos dispensa Elena Gascón, pues en su nutrido artículo indica la razón de considerar el análisis del amor como característica determinante de la ficción sentimental; se trataba, simplemente, de una moda:

“Es en el siglo XV cuando la figura femenina y el amor hacia ella deviene un tema central de discusión y debate donde se exalta o denigra. En la poesía de los *Cancioneros* y en la prosa de las *novelas sentimentales* se analiza con el máximo detalle la dialéctica del amor y se discuten los deseos e inseguridades que el hombre sufre ante el amor y la mujer”.<sup>10</sup>

Para Gascón, la característica esencial de la novela erótica y sentimental consiste, pues, en “el análisis emocional y psicológico, sin prestar atención a la acción externa”.<sup>11</sup>

Citaremos, como conclusión a este recorrido a través de la crítica, unas palabras del profesor Canet:

“De entre todos los intentos de definir la ‘novela’ o ‘ficción’ sentimental española se puede extraer un elemento común: son historias amorosas que concentran su atención en los estados emocionales y la psicología de los personajes. Las demás características reseñadas por la crítica como configuradoras de este nuevo modelo narrativo fallan al intentar aplicarlas a la totalidad de la producción sentimental”.<sup>12</sup>

Como vemos, todos los autores, a excepción de C. Samonà, coinciden en señalar el análisis del sentimiento del amor como elemento prioritario de la ficción sentimental. Al elenco que hemos presentado, podríamos añadir muchísimas otras opiniones de otros expertos en el tema sin que la conclusión fuera distinta. Desde que el maestro Menéndez y Pelayo diera con la clave para la caracterización del género, a los demás ensayistas no les ha quedado más que repetir las ideas apuntadas por aquél.<sup>13</sup>

## **LAS FUENTES DE LA FICCIÓN SENTIMENTAL**

La ficción sentimental castellana surge hacia finales del siglo XV a consecuencia de la interrelación de una serie compleja de factores diversos. A partir de la crítica de Menéndez y Pelayo, se repite que los principales modelos de estas ficciones son dos narraciones italianas, la *Elegia di Madonna Fiammetta*, de Boccaccio y la *Historia duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini. También citó Menéndez Pidal, como fuente directa, la narración española *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, aunque bien pudiera ser considerada ésta la primera ficción sentimental<sup>14</sup>. En este apartado trataremos, en primer lugar, la influencia de las obritas italianas

mencionadas. En segundo lugar, repasaremos la tradición ovidiana, que no siempre es señalada como fuente directa de la ficción sentimental. Mención aparte merecen las influencias recibidas de la ficción caballeresca o artúrica. Para acabar, señalaremos otras influencias apuntadas por la crítica.

### **LA ELEGIA DI MADONNA FIAMMETTA**

Debemos al maestro santanderino el hecho de que esta obrita de Boccaccio haya sido incansablemente citada como fuente por todos aquellos que se han dedicado a investigar la ficción sentimental. Para Menéndez y Pelayo, la *Fiammetta* dejó su impronta en las novelas sentimentales sobre todo por “la penetración psicológica, que Boccaccio tuvo en alto grado, y aplicó antes que ningún moderno al estudio del alma de la mujer”<sup>15</sup>. También destaca Menéndez y Pelayo que los prosistas castellanos del siglo XV tuvieran en gran estima el estilo de la *Fiammetta*, un estilo redundante y ampuloso lleno de rodeos y circunloquios que no podría desagradar a unos escritores tan pedantes y afectados como los de las ficciones sentimentales.<sup>16</sup>

Para Whinnom, no obstante, esta impronta de la *Fiammetta* no aparece tan clara cuando se analizan las obras de Diego de San Pedro. Whinnom reconoce en la *Fiammetta* una novedad en la literatura medieval, que inspiró, en la ficción sentimental castellana, el *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores. Sin embargo, según Whinnom, la *Fiammetta* no guarda una relación directa con las obras de Diego de San Pedro: “aparte de que se trata de una desafortunada historia amorosa y de que tiene forma autobiográfica, no es fácil ver lo que tenga de común con los cuentos de San Pedro”.<sup>17</sup>

La opinión de Whinnom no es compartida por otros críticos. Linage Conde ha dedicado todo un artículo a exponer las relaciones entre la *Fiammetta* y las obras de la ficción sentimental<sup>18</sup>. Según este estudioso, la novela de Boccaccio proporciona a nuestras ficciones sentimentales el modelo de un tipo de amor, el amor pasión que produce la servidumbre de la neurosis obsesiva erótica. Semejante neurosis absorbente provoca que todo el relato quede destinado a detallarnos los pormenores de esa pasión, dejando de lado los elementos “externos”. Por consiguiente, la “servidumbre de amor” se configura, a partir de la *Fiammetta*, como un *leit motiv* de las novelas sentimentales castellanas, tal como queda de manifiesto ya en el título de *El siervo libre de amor*. El *leit motiv* funciona también para obras de Diego de San Pedro: “en la *Cárcel de amor* está simbolizado el tal estado anímico de servidumbre, por la materialidad de la imagen que le sirve de título, (...) que huelga su insistencia léxica en ella a lo largo del relato”.<sup>19</sup>

Criterio parecido al de Linage Conde es el que ofrece Canet Vallés<sup>20</sup>. Según este estudioso, Boccaccio nos muestra en sus obras *Fiammetta*, *Filocolo* y *Corbaccio* la enfermedad amorosa, a través de una serie de personajes, analizando los trastornos anímicos y su lucha interior, así como la conducta externa que les conduce irremediabilmente al desastre social y particular. Pero en la *Fiammetta*, a diferencia de lo que ocurría en la tradición del estilo

cómico -en la que el amor es tratado a través de los síntomas externos y de la conquista amorosa- se nos enseña un análisis interno de las causas y accidentes del amor. De este modo, tuvo Boccaccio que ensalzar el estilo y presentarnos el personaje de Fiammetta como un héroe trágico, que actúa de acuerdo a una locura: el furor.<sup>21</sup>

La conclusión, pues, es que más que por la forma autobiográfica o por el estilo es, sobre todo, por el análisis del amor pasión por lo que debemos incluir la *Fiammetta* en la lista de fuentes de la ficción sentimental.

### **LA HISTORIA DE DUOBUS AMANTIBUS EURIALO ET LUCRETIA**

Lo mismo que con la *Fiammetta*, ha sido suficiente que Menéndez y Pelayo incluyese *La Historia de duobus amantibus* en su lista de fuentes de la novela sentimental, para que en lo sucesivo la crítica diseccionara esta obra del futuro papa Pío II. Menéndez y Pelayo considera que la mayor innovación que presenta Eneas Silvio Piccolomini respecto a los recursos artísticos empleados por Boccaccio es la forma epistolar: “parte de la novela está en cartas entre los dos amantes; nuevo y poderoso medio de análisis afectivo, mucho más natural que el de los soliloquios empleados por Boccaccio”.<sup>22</sup>

La forma epistolar de la *Historia de duobus amantibus*, pues, ha sido la aportación decisiva de Eneas Silvio a la ficción sentimental castellana. A partir de ahora, las cartas tendrán como principal función la de mostrarnos el análisis de los sentimientos el progresivo nacimiento de la pasión.<sup>23</sup>

Sin embargo, los críticos no desprecian otros motivos secundarios de la obra de Eneas Silvio con los que engarzar la *Historia de duobus amantibus* con la novela sentimental castellana. Así, Haydée Bermejo y Dinko Cvitanovic<sup>24</sup> descubren que tanto en la *Historia de duobus amantibus* como en la *Cárcel de Amor* se manifiestan algunos paralelismos en la concepción del amor; por ejemplo, en la obra de Eneas Silvio, para contestar las cartas de Lucrecia decide Eurialo aprender italiano. Estamos, pues, ante la realización de un aspecto de las virtudes del amor, que, para el Leriano de la *Cárcel*, será la primera de las veinte razones por las que los hombres son obligados a las mujeres.

También Canet Vallés<sup>25</sup> encuentra muchos puntos de contacto, aparte del proceso epistolar, entre la obra de Piccolomini y las ficciones amorosas posteriores. Para el profesor Canet, el título de la obra de Eneas Silvio: *historia o tractatum* supone una superación de la *elegía* utilizada por Boccaccio. Se sugiere así la intencionalidad de crear un relato ejemplar; de ahí que tanto Eneas Silvio como autores como Diego de San Pedro busquen a toda costa la verosimilitud.

Finalmente, para el “escéptico” Whinnom, la *Historia de duobus amantibus* “hay que tomarla algo más en serio como modelo para San Pedro, a pesar de

múltiples e importantes diferencias”<sup>26</sup>. Whinnom se manifiesta bastante categórico e iconoclasta en sus aseveraciones:

“La atmósfera de la novela no se parece en absoluto a la de la *Cárcel de Amor* (...); Agréguese que no hay ningún análisis de la pasión, que la víctima, como en *Fiammetta*, es la dama enamorada, que las diez cartas que constituyen la correspondencia de los amantes se parecen muy poco a las de Arnalte, Lucenda, Leriano y Laureola”.<sup>27</sup>

Ni siquiera concede Whinnom a la *Historia de duobus amantibus* el primer empleo de la forma epistolar en la novela, ni tampoco entiende cómo se puede relacionar el concepto de amor en la obra de Eneas Silvio con el de obras de Diego de San Pedro, ya que “el concepto de amor allí presentado no tiene nada que ver con el amor cortesano”<sup>28</sup>. Para Whinnom, la importancia de la *Historia* reside en ofrecer un punto de arranque a partir del cual Diego de San Pedro crearía sus novelas: primero el *Arnalte*, “un término medio” y, posteriormente, la superación definitiva, sobre todo en lo que se refiere al comportamiento del amante, por la *Cárcel de Amor*.

Evidentemente, entre la obra de Eneas Silvio y las novelas de Diego de San Pedro existen demasiadas diferencias<sup>29</sup>, pero nos parece inaceptable llegar a decir, con Whinnom, que “nos sería lícito descartar por completo la supuesta influencia de Eneas Silvio en la obra sanpedriana”.<sup>30</sup>

## LA TRADICIÓN OVIDIANA

La literatura amorosa medieval debe gran parte de su legado a la tradición proveniente del *habeas eroticum* ovidiano, especialmente al *Ars amatoria* y al *Remedia amoris*. Se trata de una tradición en la que el amor es considerado como afecto inferior, asimilado a la comedia y, por tanto, con expresión circunscrita al estilo bajo. Esta tradición erótica se basa, ante todo, en la conquista de las damas mediante una serie de recursos prácticos, según los consejos de los *ars amatoria*<sup>31</sup>. Las reminiscencias ovidianas han sido halladas con bastante facilidad por R. Schevill en la *Historia de duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini y en la *Fiammetta* de Boccaccio. Sin embargo, Schevill precisaba las dificultades que los escritores castellanos de novelas sentimentales debían vencer para conseguir dar a sus obras el tono burgués de influencia ovidiana, asimilado con envidiable facilidad por Boccaccio y Piccolomini.<sup>32</sup>

Parece ser, por consiguiente, que las novelas castellanas, desde su misma concepción como obras de estilo elevado, no deben nada a la tradición ovidiana. No obstante, nos es posible encontrar rasgos difuminados de esta tradición en algunas de las principales ficciones sentimentales. Nos referimos, por ejemplo, a la intervención de Tefeo en la *Cárcel de Amor*. Los “infinitos males de las mujeres” que le dice Tefeo a Leriano, sin duda debían formar parte de los remedios de amor ovidianos.

## LAS RELACIONES DE LA FICCIÓN SENTIMENTAL CON LA CABALLERESCA

Se ha reconocido desde el estudio clásico de Menéndez y Pelayo que la ficción sentimental castellana combina las tradiciones de los libros de caballerías y de la ficción italiana: en todos ellos, dice Menéndez y Pelayo, persiste el tipo esencial y orgánico, mezcla de caballeresco y erótico, combinación del *Amadis* y de la *Fiammetta*<sup>33</sup>. Tal parece ser la postura que ha adoptado Gili Gaya en su análisis de las obras de Diego de San Pedro. Para Gili Gaya,

“Amadís, convertido en el penitente Beltenebros, es la base inmediata sobre la cual compone Diego de San Pedro los héroes de sus lacrimosas historias de amores. Pero lo que en el libro de caballerías era sólo un elemento constitutivo del carácter del protagonista, pasa a ser aquí tema central de la novela”.<sup>34</sup>

También Wardropper cree que la caballería tiene muchos puntos comunes con la ficción sentimental, por ejemplo, el amor cortés. Para Wardropper, de hecho:

“La *Cárcel de Amor* es una novela de caballerías en pequeño, con supresión de las aventuras, hechos de armas y episodios mágicos (...), Diego de San Pedro elimina de la novela de caballerías todo lo que no tiene relación directa con el interés sentimental”.<sup>35</sup>

Es interesante resaltar una constante que se da en el corpus de la ficción sentimental: paulatinamente va perdiendo el “lastre caballeresco” en las obras que componen el género. De manera que si el mundo caballeresco es todavía importante en el *Siervo Libre de amor*<sup>36</sup>, en las obras de Diego de San Pedro lo caballeresco se va, poco a poco, eliminando. Finalmente, Juan de Flores hará desaparecer definitivamente el duelo entre los dos rivales.<sup>37</sup>

## OTRAS INFLUENCIAS

Otro elemento coadyuvante para la formación de la ficción sentimental española es la tradición cortesana del amor, viva en los cancioneros poéticos contemporáneos, y la alegoría de los poemas franceses e italianos, cuya lectura causó honda impresión en España<sup>38</sup>. Según Rey Hazas, también habría que destacar otros factores de índole sociohistórica, que se cimentan de manera especial en el desmoronamiento de los ideales medievales caballerescos que tiene lugar en el siglo XV, y en la aparición de una mentalidad cortesana preburguesa:

“Ahora, más importante que el guerrero es el cortesano; más que las armas cuentan los servicios de amor, más la gentileza o la cortesía, que

la audacia temeraria, la victoria ya no se produce sobre gigantes y encantadores, sino sobre la resistencia de la amada, en un marco de exquisita y refinada galantería cortesana”.<sup>39</sup>

Conviene resaltar, asimismo, algunas de las fuentes rastreadas por Deyermond: nos referimos a las *Confessiones* de San Agustín y a la *Historia calamitatum*, de Abelardo. Para Deyermond, las *Confessiones* enlazan con la ficción sentimental por su técnica autobiográfica, de autoanálisis emocional y psicológico, y en el reconocimiento de la tensión entre impulsos sexuales y aspiraciones espirituales en la vida del autor. La *Historia calamitatum*, por la autobiografía emocional y espiritual del autor, que viene acompañada de un intercambio de cartas entre dos personas que fueron amantes; asimismo, porque Abelardo alude a las canciones de amor que escribió para Eloísa, y las evoca vívidamente; en tercer lugar, porque las cartas de Eloísa nos ofrecen un análisis fino y conmovedor de la psicología femenina.<sup>40</sup>

## CONCLUSIONES

Del análisis de las fuentes expuestas podría colegirse que muy poca, por no decir nula, ha sido la aportación de la ficción sentimental castellana al paradigma literario europeo. Vista la ficción sentimental castellana, sólo a partir de la innovación que pudiera ofrecer con respecto a las novelas italianas, el resultado sería más bien pobre. Se trataría de novelas que carecen de toda o casi toda originalidad, cuya única sustancia es la dependencia o herencia por el lado italiano. De este modo, como indica Cvitanovic, “el género parecería quedar relegado a un lugar muy secundario, o acaso de tercer o cuarto orden, en el seno no sólo de su dimensión europea, sino incluso de la propia literatura peninsular”<sup>41</sup>. Así ha pensado la crítica durante mucho tiempo, prueba de ello es la poca atención que se le ha prestado a Diego de San Pedro, quizá el mejor de estos autores, hasta el momento en que Keith Whinnom se decidiera a editar sus obras completas. Ciertamente, la deuda con la tradición italiana es decisiva para la formación del género; José Luis Canet considera imprescindible la influencia de las obras de Boccaccio y de la *Historia de duobus amantibus* en la ficción sentimental española: “A partir de estas obras queda configurado el proceso del enamoramiento, que se repetirá con más o menos fortuna en la ficción sentimental española. Ello no significa que cada uno de los autores españoles no utilice otras fuentes [...], pero el proceso de enamoramiento (nacimiento, desarrollo, causas y efectos) queda configurado con los textos italianos”<sup>42</sup>. Es decir, si hemos definido como característica prioritaria del género de la ficción sentimental el análisis del sentimiento amoroso, tal análisis viene ya formulado con las novelas italianas.

Sin embargo, nuestras ficciones sentimentales presentan algunas características *sui generis*, gracias a las cuales podemos trazar una clara línea divisoria que separe la ficción sentimental castellana de las novelas italianas. El trabajo de A. Durán recoge las dos diferencias fundamentales que podemos resumir así: a) en las novelas italianas la protagonista está casada,

mientras que en las novelas españolas se ha despojado al amor de esta naturaleza adúltera; b) en las novelas italianas la víctima de la pasión amorosa es la mujer, mientras que en las españolas es el hombre. De ello se deriva una consecuencia, “el hecho de que en las novelas de Boccaccio y de Eneas Silvio la catástrofe final se produce cuando el amante, por una u otra razón, se aleja físicamente de la protagonista, mientras que en las novelas sentimentales españolas la separación física de los protagonistas no es causa del desastre amoroso, sino su resultado”.<sup>43</sup>

## LITERATURA Y SOCIEDAD: FINALIDAD SOCIAL DE LA FICCIÓN SENTIMENTAL

Cuando un lector actual empieza a leer las obras encuadradas en la ficción sentimental, percibe inmediatamente un rasgo común a ellas: todas o, al menos, la gran mayoría de estas novelas terminan con un final desdichado para los protagonistas. Así, por ejemplo, en el *Siervo libre de amor* y en la novelita intercalada que lleva el título de *Historia de los dos amadores*, el problema planteado de cómo conciliar la pasión amorosa con los códigos establecidos de honor y moral es resuelto drásticamente: en el *Siervo libre de amor* se nos ofrece como solución el uso de la razón humana, capaz de dominar a la pasión y de renunciar al amor. En la *Historia de los dos amadores* se presenta otra solución, la del suicidio. Lo mismo ocurre con *Grisel y Mirabella*, que muestra a dos jóvenes entregados a su libre pasión amorosa y sexual, por encima de todo convencionalismo social, y por ello habrán de morir cuando se les descubra. Ocurre lo mismo con el principal escritor del género, Diego de San Pedro, con el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, historia de un amor pretendido y nunca alcanzado, pues la dama rechaza a Arnalte a causa del honor, a cuyas reglas se siente incapaz de escapar, o la *Cárcel de amor*, con la muerte final de Leriano.

Es, por lo tanto, innegable la finalidad moral de tales obras, como condena del amor o sentimiento amoroso, por ser un elemento desestabilizador de la nueva sociedad burguesa del siglo XV. No hay que olvidar que el público de estas historias debía de ser esencialmente burgués, al mismo tiempo que cortesano, que ya no debía de identificarse con los conceptos heroicos del pasado y que consideraría tediosas las narraciones caballerescas de batallas y combates, o “historias viejas”, según dice el mismo San Pedro. Como han apuntado algunos críticos, lo que en realidad ha cambiado es la sociedad misma, y ya no interesa tanto una literatura épica, propia del feudalismo, como la novela, propia del burgués y del cortesano. Del hombre total y héroe colectivo de una canción de gesta, se pasa al hombre fragmentado e individualizado de la novela sentimental.<sup>44</sup>

En este sentido, hay que entender la existencia de las obras de la ficción sentimental: como ejemplos desastrosos de lo que no hay que hacer. En una sociedad en la que el amor y el sexo representaban un peligro para el orden establecido, dichas obras se constituyen como panfletos para debelar esos sentimientos. Efectivamente, como nos indica el profesor Victorio, el

objetivo de estas obras es reprimir en los lectores los deseos que pudieran sentir de transgredir otro tipo de sexualidad fuera del matrimonio. Se nos presenta en estas obras un canon de procedimiento amoroso, humanamente imposible de realizar:

“El amor que se propugna es un sentimiento elevado, demasiado elevado incluso, para ser llevado a la práctica: esta relación consiste en que el caballero que ha puesto los ojos en una dama, a la que considera un ser superior y de la que no debe esperar necesariamente “recompensa”, debe no obstante hacer mil sacrificios, miles de aventuras increíbles por ella. Y si en algún caso se llega al contacto físico, normalmente surge la tragedia o el matrimonio o, de cualquier manera, desaparece tal amor, por lo que el amante o los amantes se hacen ‘vulgares’.”<sup>45</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

BERMEJO HURTADO, Haydée y CVITANOVIC, Dinko: “El sentido de la aventura espiritual en la *Cárcel de amor*”, *Revista de Filología Española*, XLIX, 1966, pp. 289-300.

BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; ZAVALA, Iris M., *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) I*, Madrid, Castalia, 1978.

BLAY MANZANERA, Vicenta: “La conciencia genérica en la ficción sentimental (planteamiento de una problemática)”, *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*. Valencia, 1992, pp. 227-239.

CANET VALLÉS, José Luis: “El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la Ficción Sentimental”, *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en València los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, Valencia, 1992, pp. 227-239.

CVITANOVIC, Dinko: *La novela sentimental española*, Madrid, Prensa Española, 1973.

DEYERMOND, Alan: “Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española”, *Symposium in Honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona y Quaderns Crema, 1986, pp. 75-92.

DEYERMOND, Alan: "Libros de caballería y ficción sentimental", *Historia y crítica de la literatura española* [al cuidado de Francisco Rico], *1/1 Edad Media. Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 281-298.

DURÁN, Armando: *Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973.

FLORES, Juan de: *La historia de Griselda y Mirabella*, ed. de Pablo Alcázar López y José A. González Núñez, Granada, Don Quijote, 1983.

GASCÓN VERA, Elena: "La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo XV", *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, Madrid, 1979, pp. 119-155.

KRAUSE, Ana: "El 'tractado' novelístico de Diego de San Pedro", *Bulletin Hispanique*, LIV, 1952, pp. 245-275.

LINAGE CONDE, Antonio: "Los caminos de la imaginación medieval: de la *Fiammetta* a la novela sentimental castellana", *Filología Moderna*, nº 55 extraordinario, Madrid, 1975, pp. 541-561.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Orígenes de la novela*, Vol. II, Ed. Nacional, Santander, 1962.

REY HAZAS, Antonio: "Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)", *Edad de Oro*, 1. 1982, pp. 65-105.

SAMONÀ, Carmelo: "Los códigos de la 'novela' sentimental", *Historia y crítica de la literatura española* [al cuidado de Francisco Rico] *I Edad Media*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 376-380.

SAN PEDRO, Diego: *Obras*, ed. Samuel Gili Gaya, Clásicos Castellanos, Madrid, 1950.

SAN PEDRO, Diego: *Obras completas, I: Tractado de amores de Arnalte y Lucenda; Sermón*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1973, p. 49.

SAN PEDRO, Diego: *Obras completas, II: Cárcel de amor*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1971.

VICTORIO MARTÍNEZ, Juan: *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid, J. García Verdugo, 1995 (1979).

WARDROPPER, Bruce W.: "El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*", *Revista de Filología Española*, XXXVII, 1953, pp. 168-193.

## NOTAS

- [1] Vid, por ejemplo, DURÁN, Armando: *Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos, 1973; o: DEYERMOND, Alan, “Libros de caballerías y ficción sentimental”, en *Historia y crítica de la literatura española, 1/1 Edad Media. Primer Suplemento*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 281-298.
- [2] REY HAZAS, Antonio: “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, 1, 1982, pp. 65-105.
- [3] MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Orígenes de la novela*. Vol. II, Ed. Nacional Santander, 1962, pp. 3-4.
- [4] WARDROPPER, Bruce W., “El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*”, *Revista de Filología Española*, XXXVII, 1953, pp. 169-170.
- [5] SAMONÀ, Carmelo, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma, Carucci, 1960, p. 26.
- [6] *Ibidem*, p. 28.
- [7] A esta conclusión llegan también Pablo Alcázar y José A. González: FLORES, Juan de, *La historia de Griselda y Mirabella*, ed. de Pablo Alcázar López y José A. González: Núñez, Granada, Don Quijote, 1983, p. 15.
- [8] SAN PEDRO, Diego: *Obras completas I. Tractado de amores de Arnalte y Lucenda; Sermón*, ed. de Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1973, p. 49.
- [9] DURÁN, Armando: *ob. cit.*, p. 60.
- [10] GASCÓN VERA, Elena: “La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo XV”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, Madrid, 1979, p. 120.
- [11] *Ibidem*, p. 126.
- [12] CANET VALLÉS, José Luis: “El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la Ficción Sentimental”, *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990*, Valencia, 1992, p. 227.
- [13] Nos hemos limitado, tan sólo, a ofrecer una panorámica más o menos general sobre la manera en que los distintos críticos han enfocado los rasgos más esenciales de la ficción sentimental. Somos conscientes de que el problema de una caracterización genérica queda apenas

esbozado con lo que hemos dicho. Para quien quiera profundizar en la controvertida tarea de establecer una caracterización definitiva recomendamos las directrices señaladas en el siguiente artículo: BLAY MANZANERA, Vicenta: “La conciencia genérica en la ficción sentimental (planteamiento de una problemática)”, *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas...*, cit. pp. 205-226.

[14] Vid. REY HAZAS, Antonio, *art. cit.*, p. 67.

[15] MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *ob. cit.*, p. 53.

[16] *Ibidem*, p. 4.

[17] SAN PEDRO, Diego: *Obras completas I. Ob. cit.*, p. 53.

[18] LINAGE CONDE, Antonio: “Los caminos de la imaginación medieval: de la *Fiammetta* a la novela sentimental castellana”, *Filología Moderna*, 55 Extraordinario, Madrid, 1975, pp. 541-561.

[19] *Ibidem*, p. 539.

[20] CANET VALLÉS, José Luis: *art. cit.*, pp. 227-229.

[21] *Ibidem*, pp. 230-231.

[22] MENÉNDEZ Y PELAYO, *ob. cit.*, p. 11.

[23] Vid CANET VALLÉS, José Luis, *art. cit.*, p.. 232.

[24] BERMEJO HURTADO, Haydée y CVITANOVIC, Dinko: “El sentido de la aventura espiritual en la *Cárcel de Amor*”, *Revista de Filología Española*, XLIX, 1966, p. 296.

[25] CANET VALLÉS, José Luis: *art. cit.*, p. 232.

[26] SAN PEDRO, Diego: *Obras completas I. Ob. cit.*, pp. 53-54.

[27] *Ibidem*, p. 54.

[28] *Ibidem*, p. 55.

[29] No es nuestro propósito analizar exhaustivamente la obra de Eneas Silvio Piccolomini. Sin embargo, a las diferencias que encuentra Whinnom con respecto a las obras de Diego de San Pedro, habría que añadir otras dos fundamentales: por un lado, la diferente concepción de la *fama* en los dos autores; por otro, el uso de recursos literarios, propios del estilo cómico o bajo que hallamos en la obra de Eneas Silvio. Vid., para el primer caso: BERMEJO HURTADO, H. y CVITANOVIC, D., *art. cit.*, p. 297. La segunda diferencia la expone

con bastante claridad CANET VALLÉS, José Luis: *art. cit.*, pp. 232-233.

[30] SAN PEDRO, Diego: *Obras completas I, ob. cit.*, p. 55.

[31] Vid. CANET VALLÉS, José Luis, *art. cit.*, p. 228.

[32] La reseña del trabajo de R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain* (1913) se puede encontrar en: FLORES, Juan de: *ob. cit.*, p. 18.

[33] Vid. DEYERMOND, Alan: “Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española”, *Symposium in Honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona y Quaderns Crema, 1986, p. 78.

[34] SAN PEDRO, Diego: *Obras*, ed. Samuel Gili Gaya, Clásicos Castellanos, Madrid, 1950, p. X.

[35] WARDROPPER, Bruce W.: “El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*”, *cit.*, p. 184.

[36] En esta obra, los personajes Ardanlier e Ilesa se enlazan en matrimonio secreto, característico de los libros de caballerías, y, además, en vez tener un rival Ardanlier, quien lo tiene es Ilesa, en la figura de Irena, hija del rey, hecho éste que hace del caballero el centro de las solicitudes amorosas de dos damas. Vid. REY HAZAS, Antonio: *art. cit.* p. 70.

[37] *Ibidem*, p. 71.

[38] *Ibidem*, p. 69.

[39] *Ibidem*, p. 69.

[40] DEYERMOND, Alan: “Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española”, *cit.*, p. 84.

[41] CVITANOVIC, Dinko: *La novela sentimental española*, Madrid, Prensa Española, 1973.

[42] CANET VALLÉS, José Luis: *art. cit.* p. 233.

[43] DURÁN, Armando: *ob. cit.*, pp. 61-62.

[44] BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris M.: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) I*, Madrid, Castalia, 1978.

[45] VICTORIO, Juan: *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid, J. García Verdugo, 1995. (1979), p. 37.

© César Besó Portalés 2004  
*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

