

# ***MENÉNDEZ PELAYO Y LA NOVELA SENTIMENTAL: LA IMPRONTA DEL AMOR CORTÉS***

*Jesús Menéndez Peláez  
Universidad de Oviedo*

## **1. EL AMOR CORTÉS, TELÓN DE FONDO DE LA NOVELA SENTIMENTAL**

El siglo XV marca un hito diferenciador en la creación literaria medieval. Los cambios político-sociales, derivados de la lucha dinástica entre Pedro I y los Trastámara, debilitan el poder monárquico. La nueva autocracia adquiere cada vez más un mayor protagonismo, produciéndose un verdadero caos político por las constantes luchas nobiliarias. Sin embargo, esta nobleza decadente pretende resucitar viejos ideales cortesanos en un momento en el que ya resultaban obsoletos<sup>1</sup>. Es la respuesta esperada en una época de crisis y en desintegración. La clase dominante, que ve en peligro sus privilegios, adopta una actitud «arcaica», según la expresión de Arnold J. Toynbee<sup>2</sup>, y vuelve los ojos hacia atrás para idealizar tiempos pasados. Asistimos a un «revival» del viejo espíritu caballeresco. El conservadurismo político lleva a un conservadurismo cultural. Era una manera de volver la espalda a la vida real. Los

---

<sup>1</sup> Boase, 1981.

<sup>2</sup> Toynbee, 1971, pág. 213.

ideales caballerescos y cortesanos enmascaraban así la dura realidad en la Castilla del siglo XV. La distorsión entre realidad social y vida palatina adquiere su máxima expresión bajo el reinado de Juan II<sup>3</sup>. Esta época, llena de sombras en lo político-social, fue, sin embargo, fecunda y brillante en el campo de las artes. La nobleza levantisca gustaba de manifestar su poder en las fiestas cortesanas: juegos, torneos, certámenes poéticos, se sucedían sin cesar. La nobleza se refugiaba, de esta manera, en este mundo anacrónico y utópico. El resurgimiento de los esquemas del amor cortés, que en Castilla triunfa en el siglo XV, tiene aquí su explicación. En este contexto aparecerá un nuevo género literario que ha sido de gran trascendencia para las letras españolas: *la novela sentimental*. Se trata de un género en el que confluyen varias tradiciones en torno al tema amatorio, sobre un fondo simbólico y alegórico que dificulta su comprensión al lector moderno. Fue un género que gozó de gran popularidad entre el público femenino que vivía en la corte.

En su génesis, el género tiene muchos puntos en común con la poesía de los trovadores y de nuestros poetas cancioneriles, hasta proyectarse en la narrativa posterior, del que se hace eco el propio Cervantes al intercalar en el *Quijote* muchos casos de amor, tratados al estilo de la novela sentimental.

Partimos de la idea de que los orígenes de la novela sentimental están íntimamente relacionados con la cultura del amor cortés con su peculiar concepción de la mujer, al margen de los códigos axiológicos de la tradición cristiana. El resurgimiento del espíritu caballeresco, dentro del arcaísmo cultural y político que fomenta la aristocracia nobiliaria, es el telón de fondo del nuevo género. La corriente profeminista del amor cortés alimentará intelectualmente la novela sentimental.

## 2. CARACTERÍSTICAS DEL AMOR CORTÉS PROVENZAL

El amor cortés es más que un estilo o movimiento literario; hasta cierto punto lo podemos considerar como una manera de entender la vida la sociedad feudal. Es, por tanto, una nueva concepción de la actividad amorosa, tomando como base una nueva valoración de la mujer, que se convierte así en el epicentro de esta nueva cultura. La corriente del amor cortés

---

<sup>3</sup> Boudet, 1873.

generará una nueva literatura, cuyos protagonistas primigenios serán los trovadores provenzales.

Al leer las composiciones de los trovadores provenzales –dice Martín de Riquer<sup>4</sup>– conviene tener en cuenta que muchas cosas que pueden parecer tópicos o lugares comunes, mil veces repetidos en poesía, no lo son tal, sino la manifestación de un espíritu y de un concepto de vida determinados y fijos, que hasta entonces no aparecieron ni pudieron aparecer. Lo que ocurre es que estos mismos conceptos han pasado de tal modo a la poesía posterior de occidente que al encontrarlos entre los trovadores corremos el peligro de tomarlos por puras fórmulas carentes de sentido y de originalidad, cuando son, precisamente, los modelos y arquetipos que luego se repetirán insistentemente.

Estas apreciaciones del ilustre profesor catalán, uno de los mejores concedores de la literatura provenzal, podrían servir de introducción, igualmente, para caracterizar a una buena parte de la creación literaria del siglo XV castellano, incluyendo, claro está, la novela sentimental. La literatura del amor cortés, tanto en Provenza como en Castilla, presenta unas características estereotipadas, a modo de convenciones preestablecidas, que hacen de estas producciones algo uniforme, aparentemente sin ninguna originalidad, dando la sensación de ser producto de un único autor. De ahí el escaso interés que esta literatura cortesana suele tener entre los lectores de nuestros días. Sin embargo, el trovador provenzal o los poetas cancioneriles del siglo XV castellano, así como los autores de la novela sentimental, por citar algunos de los géneros más representativos de esta centuria, están al servicio de la demanda de un público que devora ansioso este tipo de literatura. Se trata, por tanto, de unas creaciones que responden a una manera de ser y de entender la vida la sociedad cortesana de aquel entonces.

La corriente del amor prende en nuestras letras castellanas a modo de «fruto tardío», cuando ya había producido sus mejores frutos en el sureste francés, centro irradiador de esta nueva concepción de la actividad amorosa. El siglo XV será, pues, la época en la que se produce ese fenómeno literario que llamamos «castellanización del amor cortés». Se trata, por tanto, de una corriente foránea que se nacionaliza en nuestra

---

<sup>4</sup> Riquer, pág. 77.

península al final de la Edad Media. Por ello, si queremos conocer cómo se manifestó esta nueva concepción del amor en nuestras letras y de manera particular en la novela sentimental es necesario caracterizar cuáles fueron las notas que singularizaron la creación literaria del amor cortés primigenio<sup>5</sup>, y examinar en qué medida y de qué manera tiene lugar la «castellanización del amor cortés» en la novela sentimental.

## 2.1. Coordenadas espacio-temporales

El área geográfica del primigenio amor cortés abarca una amplia zona del Midi francés que va desde el Atlántico, se extiende por el sur de Francia, penetra en el área catalana, ocupa la parte norte de Italia, a la vez que alcanza los Alpes. Se trata, pues, de una literatura que no está condicionada por una entidad política o nacionalidad determinada que la delimite. Los trovadores, por tanto, pertenecen a distintas regiones más o menos independientes, que tienen una base idiomática común: el provenzal o lengua d' Oc.

Desde el punto de vista cronológico, la época áurea de la literatura del amor cortés se puede decir, de forma genérica, que ocupa los siglos XII y XIII; a partir del siglo XIV asistimos a su ocaso, no sin antes haber infeccionado la creación literaria de otros países. Su expansión hacia el sur dejará sus huellas, ya más espiritualizadas, en el «dolce stil nuovo» italiano, mientras su fuerza expansiva hacia el norte impregnará buena parte de la literatura francesa en lengua d' Oil, donde se une a la tradición ovidiana del *Ars amandi*, hasta alcanzar la literatura inglesa (Chaucer, por ejemplo) y los Minnesänger alemanes. La castellanización del amor cortés tendrá lugar, como ya se indicó, en el siglo XV, lo cual no significa que no hayan existido con anterioridad influjos de esta corriente; su paso hacia el reino galaicoportugués había dejado ya su impronta en las cantigas de amor y en otros géneros, permitirá descubrir sus secuelas en determinadas composiciones castellanas, como la *Razón feyta d'amor*.

## 2.2. Naturaleza del amor cortés

Se podría afirmar, creemos con toda propiedad, que el amor cortés no es sólo una corriente o estilo literario; más bien se trata de una manera de

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, pág. 10 y ss.

ver y entender la vida la sociedad cortesana medieval. La concepción que esta sociedad tiene de la vida amorosa será, al mismo tiempo, la expresión de una actitud frente a la existencia humana. Es, por tanto, una cultura, una «Weltanschauung». Por eso no resulta fácil estructurar sus notas caracterizadoras.

C. S. Lewis<sup>6</sup>, con afán de simplificar el problema, caracterizó, acertadamente a nuestro juicio, la cultura del amor cortés con cuatro notas: «la humildad, la cortesía, el adulterio y la religión del amor».

### **2.2.1. LA HUMILDAD**

Los amadores, protagonistas de las creaciones literarias del amor cortés, adoptan siempre una postura servil frente a la dama. Obediencia ciega, satisfacer todos sus caprichos, aceptar calladamente sus reproches, aunque éstos sean injustos, se convierten en la norma que todo buen amador se ufana de cumplir. Los códigos referenciales a la relación siervo/señor, típicos de la sociedad feudal, sirven de soporte axiológico, pero con la novedad de que el amante hace las veces de criado («servus») de la dama, a quien llamará «midons» (< meus dominus). Asistimos, pues, a una convención literaria dentro de las categorías del feudalismo.

### **2.2.2. CORTESÍA**

El vocablo «cortesía», cuyo adjetivo vino a caracterizar la naturaleza del amor idealizado por esta cultura, tiene una doble acepción: moral y social<sup>7</sup>. El valor moral englobaría un conjunto de cualidades y de virtudes. Su concepto opuesto sería la «villanía», es decir, el conjunto de vicios en relación con la norma cortesana. En su sentido social, la palabra cortesía indicaría la clase aristocrática de un determinado estamento; según esto, cuando se afirma la posibilidad de que un cortesano pueda degradarse y devenir villano, o viceversa, tal afirmación habría que tomarla en sentido moral. De aquí se deriva el carácter elitista de esta cultura. Sólo el que es cortés, no sólo en sentido moral, sino, sobre todo, social podrá acceder a sus umbrales. La cultura del amor cortés tiene, pues, un fuerte carácter aristocrático: únicamente el cortesano es capaz de amar. Las pastorelas de la lírica francesa y provenzal ilustran esta doctrina.

---

<sup>6</sup> Lewis, 1953.

<sup>7</sup> Lazar, 1964, pág. 23 y ss.

Íntimamente relacionado con la «cortesía» se encuentra el concepto de «mesura»; su contenido semántico implica un equilibrio entre lo racional y lo sentimental, armonía entre corazón e inteligencia

### 2.2.3. RELIGIÓN DEL AMOR

Es ésta una de las características más singulares del amor cortés. Los teóricos de esta cultura utilizarán una conceptualización análoga a la empleada por las religiones positivas, muy concretamente la religión cristiana. Si el concepto de religiosidad positiva conlleva la creencia en un ser supremo, Dios, del cual el hombre se siente «religado» (religión < religare), la mujer ocupará el lugar de ese ser absoluto en la nueva «religión del amor». Ella será objeto de culto con características análogas a la religión cristiana. El amador hace de su amada un dios. El amor, en este contexto, cumplirá la misma función que la «gracia» en la revelación divina. De la misma manera que la gracia, en la teología cristiana, es el medio por el cual el ser absoluto comunica su vida al hombre y le hace partícipe de su existencia, en la nueva religión, el amor cumplirá la misma función. Por eso los trovadores dirán que «El amor no es pecado / sino una virtud que hace buenos a los malvados / y mejores a los buenos». El amor, pues, es fuente de bondad.

Así como la religión cristiana posee sus dogmas y sus códigos ético-morales, que modulan la conducta del individuo, la religión del amor formula sus preceptos, sus normas y sus máximas para triunfar en la vida amorosa. Con la misma normativa lingüística de las grandes obras de la teología medieval (la lengua latina), y con el mismo método escolástico, Andreas Capellanus, a finales del siglo XII o principios del XIII, escribe su *De arte honeste amandi*, cuya primera parte convierte al autor en el gran teórico y propagandista de la nueva religión, quizás a pesar suyo, puesto que, al final, su «Reprobatio amoris», última parte del libro, da a entender que todo lo escrito es para que, una vez conocida esta cultura del arte de amar, se deteste. ¿Sinceridad?, ¿sarcasmo?, ¿parodia? Sea cual fuere la intencionalidad del autor, la obra nos proporciona una amplia información sobre la naturaleza del amor cortés, a la vez que ofrece curiosas analogías y concomitancias con la religión cristiana, que adquieren, quizás, la máxima expresión en las doctrinas sobre la retribución. Si la religión cristiana tiene su paraíso y su infierno, la nueva religión también los tendrá, pero para premiar lo que en la religión cristiana era pecado y para castigar lo que en ella era virtud. Las ejemplificaciones propuestas en el *De arte honeste amandi* son bien

elocuentes<sup>8</sup>. De esta manera, la cultura del amor cortés se formula como una «religio amoris», sin olvidar ninguno de los elementos esenciales a una religión.

#### **2.2.4. EL ADULTERIO**

Las invocaciones del trovador se dirigen casi siempre a una mujer casada; he aquí otra característica singular de la literatura del amor cortés. Los fundamentos ideológicos en los que se apoyan los teóricos serían los siguientes. Amor y matrimonio son dos categorías antagónicas; hay una oposición absoluta e irreductible entre el verdadero amor y el matrimonio, porque las relaciones entre los esposos están marcadas por vínculos legales, ya que se han unido delante de la ley por intereses sociales de orden político o económico. Se parte, pues, de una realidad donde el matrimonio no se realiza por amor sino por conveniencia. De ahí se concluye que las relaciones entre los esposos no pueden ser corteses; falta en ellas la ansiedad, la espera, el peligro, el riesgo, la zozobra, el cortejo, cualidades todas ellas que deben sazonar la relación cortés, puesto que, en virtud del débito matrimonial, la esposa ya no resulta inaccesible. Además, el amor matrimonial resulta aburrido y monótono, mientras la relación cortés busca la «*variatio*». Asimismo, el amor dentro del matrimonio no fomenta los celos, por lo que se conculca el principio de que «*qui non zelat, amare non potest*».

Todas estas ideas, respaldadas tanto por los teóricos de la cultura del amor cortés, como por las composiciones de los propios trovadores, ponen en tela de juicio aquellas concepciones del amor cortés afines al denominado amor platónico o a la «*charitas christiana*». Una parte de la crítica se limitó a estudiar las manifestaciones más tardías o aquellas más espirituales, estableciendo una selección en el vasto «*corpus*» de la poesía de los trovadores. Las conclusiones tenían que adolecer, necesariamente, del prejuicio metodológico empleado. Surgen, de esta manera, unos clichés estereotipados que, proyectados sobre el análisis de los textos de aquellas creaciones literarias, los convierten en algo poco atractivo e incomprensible para el lector moderno. A primera vista, parecen ser escasos los puntos de contacto entre el erotismo actual y las poesías de los trovadores; sin embargo, una lectura totalizadora de

---

<sup>8</sup> Capellanus, 1985; para las analogías escatológicas entre la religión cristiana y la «*religio amoris*» véase particularmente el epígrafe «*Loquitur nobilis nobili*», pp. 132-161. También Schloesser, 1960.

los textos de los trovadores pone de manifiesto el erotismo sensual de aquellas composiciones<sup>9</sup>.

Se han formulado diversas causas para explicar la idealización del amor adúltero o extramatrimonial<sup>10</sup>. En primer lugar, en el sustrato de la sociedad feudal el matrimonio solía realizarse por intereses político-económicos; la institución matrimonial no era el cauce por donde podía fluir el verdadero amor; sabemos que la barraganía fue una institución paralela al matrimonio canónico. Esto explica la idealización del amor al margen de toda unión oficial, actitud no exclusiva de la Edad Media. En aquellas situaciones en las que el matrimonio tuvo una finalidad puramente utilitaria, la idealización de la relación amorosa comienza por sublimar la unión extramatrimonial o adúltera.

Por otra parte, la teología medieval, expresión de la cultura dominante de la época, tuvo una valoración negativa de la relación íntima. «Amator ardentior in suam uxorem adulter est» fue una máxima utilizada por muchos moralistas y teólogos. El acto matrimonial, en lo que tiene de deleite, se creía llevaba asociado una cierta pecaminosidad, incluso dentro del matrimonio. Ante esta situación, la realidad matrimonial era considerada, si no pecaminosa en sí misma, sí, al menos, imperfecta en el orden de alcanzar la virtud.

### 3. MORALIDAD CRISTIANA Y MORALIDAD DEL AMOR CORTÉS

La cultura del amor cortés se presenta, en su formulación conceptual, como una alternativa a la tradición cristiana. Este enfrentamiento, aunque sólo sea pura convención literaria, ofrece una serie de antinomias no fáciles de explicar. Por una parte, parece claro que los mandamientos del amor cortés se oponen frontalmente a determinadas categorías de la moralidad cristiana. Sin embargo, esta cultura literaria se forma, se desarrolla y se difunde en un ambiente y en una atmósfera cristiana. Uno de sus teóricos, Andreas Capellanus, fue clérigo, como su apellido indica; asimismo, muchos de los trovadores fueron cristianos; algunos terminarán sus vidas en cenobios medievales. ¿Se trataría, pues, de puras convencio-

---

<sup>9</sup> Lazar, 1964, pp. 118-134

<sup>10</sup> Lewis, pág. 11 y ss.

nes literarias, a modo de juegos de palacio, sin ninguna intencionalidad crítica ni respaldo existencial, o, por el contrario, más bien se trata de una cultura reivindicativa que fundamenta en las doctrinas amorosas literarias una nueva visión de la vida humana al margen de la cultura dominante eclesiástica? La respuesta no parece fácil. Como señala C. S. Lewis<sup>11</sup>, habría que evitar los radicalismos dicotómicos. El amor cortés sin llegar a ser «transcripción literal de experiencias reales... no fue sólo una nueva forma convencional». Una vez más nos encontramos con las difíciles relaciones entre creación literaria y sociedad, que plantea, en este caso, el nacimiento de esta moda literaria.

#### **4. ORIGEN DEL AMOR CORTÉS A LA LUZ DE LA TRADICIÓN CRISTIANA**

Su origen es uno de los aspectos más estudiados por la crítica literaria medieval. Las hipótesis formuladas son tantas y tan divergentes que debieran ser el mejor argumento para evitar dogmatismos explicativos<sup>12</sup>. Desde nuestra perspectiva, habría que distinguir dos orientaciones a la hora de acercarse a los orígenes del amor cortés. La primera sería sociológica, cuya formulación podría ser la siguiente: ¿Cuál es la causa social por la que un determinado grupo (los trovadores y sus círculos) expresa su concepción de la vida amorosa de manera antagónica a las doctrinas morales de la tradición cristiana? La segunda sería más bien de carácter filosófico: ¿Dónde se va a inspirar el nuevo grupo literario o social a la hora de buscar respaldo doctrinal e ideológico para fundamentar su nueva concepción de la vida amorosa? Creemos necesario separar las dos perspectivas para una recta comprensión del amor cortés.

##### **4.1. Orígenes filosófico-ideológicos del amor cortés**

Una gran parte de la investigación se orientó principalmente por la vereda de los orígenes filosóficos. Desde esta perspectiva se podría decir que las hipótesis explicativas se pueden clasificar en dos grandes grupos:

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>12</sup> Véase un resumen de las distintas hipótesis formuladas en Boase, 1977.

- a) Tendencia arabista, que engloba a todas aquellas opiniones que vinculan el nacimiento del amor cortés con la cultura arábiga o hispanoarábiga; en este sentido cabe destacar la llamada cultura del amor «Udhrí».
- b) Tendencia cristiana, cuya orientación englobaría a todas aquellas hipótesis que han intentado emparentar el amor cortés con determinados núcleos de la tradición cristiana<sup>13</sup>.

## 4.2. Orígenes sociológicos del amor cortés

Desde una perspectiva sociológica, lo que, a nuestro juicio, es verdaderamente importante es explicar el proceso por el que un determinado grupo crea un nuevo cliché sobre la vida amorosa –ya sea como simple parodia de un juego literario, ya como crítica reivindicativa contra la cultura dominante–, que se presenta como una auténtica religión de características antagónicas a la religión cristiana. Una de la hipótesis explicativa apunta a la lucha estamental entre los dos grandes estamentos medievales, el clérigo (clericus, orator) y el laico (miles, bellator). Por determinadas circunstancias históricas el estamento clerical es el verdadero protagonista de la Alta Edad Media. La hegemonía que en el orden espiritual ejerce el clérigo desde el siglo VI al siglo XI había conducido a la transformación total del paganismo en una forma de cristianismo que tendía a condenar como pecaminoso todo impulso del hombre hacia el placer y el goce del mundo material. Sin embargo, a partir del siglo XI el laico trata, cada vez con mayor ímpetu, de sustraerse a la tutela de la Iglesia. Surge así la oposición entre los dos estamentos que tendrá amplia divulgación literaria a través de los llamados «Debates entre el caballero y el clérigo». Durante un determinado momento, el estamento clerical sale victorioso en estos debates; sin embargo, paulatinamente asistimos a un predominio del laico sobre el clérigo. Esta nueva situación se intensifica en la Baja Edad media para dar como resultado una nueva cultura: el Renacimiento. El teocentrismo medieval dará paso al antropocentrismo renacentista<sup>14</sup>.

Esta laicización, que llevar anexa una secularización, podría explicar los fundamentos sociológicos del amor cortés. El triunfo del laico sobre el clérigo, de lo secular sobre lo sagrado, no es más que el resultado de los

---

<sup>13</sup> Boase, pp. 62-116; Menéndez Peláez, 1980, pp. 136-146.

<sup>14</sup> Bezzola, 1958-1967.

viejos debates medievales. Si la cultura de la Alta Edad Media era monástica, la nueva cultura será burguesa, es decir, laica<sup>15</sup>.

La Baja Edad Media traerá consigo el triunfo definitivo del estamento laico. Este laicismo acentuará la secularización no sólo de la cultura, sino también de la religión. El cristianismo ya no será sólo una religión de clérigos y hombres de letras, sino que se convertirá cada vez con mayor ímpetu, en una religión del pueblo. De ahí el apogeo que en este momento tiene la piedad popular<sup>16</sup>.

¿Por qué esta laicización y secularización de lo sagrado utiliza a la mujer como protagonista? Precisamente porque la tradición cristiana, a pesar del igualitarismo teológico y salvífico, se había ratificado, desde la óptica filosófica y jurídica, en la condición servil de la mujer, vieja herencia de la antigüedad clásica. Los fundamentos doctrinales de la Patrística, la opinión de los juristas y teólogos medievales así lo ratifican<sup>17</sup>.

Frente a esta situación, a lo largo de la Edad Media, se observan determinados movimientos contestatarios («Frauenbewegung» los denomina la crítica alemana<sup>18</sup>). La mujer busca liberarse de la condición en la que la sociedad la marginó; el terreno era, pues, favorable a toda corriente que tratase de redimirla; la ocasión la propicia la lucha entre los dos estamentos; el laico aprovecha la ocasión y pone a la mujer en el extremo opuesto en donde la había marginado la cultura dominante; de «puerta del diablo», pasar a ser una diosa; por eso ocupa la cúspide de la pirámide de la estructura conceptual del amor cortés; si para la tradición cristiana la mujer era algo pecaminoso y diabólico, el laico la convierte en objeto de adoración; si para la tradición cristiana el amor sólo se puede realizar dentro del matrimonio, el laico idealizará el amor adúltero y extramatrimonial. ¿Estas orientaciones culturales son pura bufonada artística sin rebasar los límites de las convenciones literarias, a modo de juegos y parodias, o esconden un sustrato reivindicativo de naturaleza social? Se podría responder, con palabras de Lewis, que la literatura es siempre documento autobiográfico y ejercicio literario.

---

<sup>15</sup> Hauser, 1974, t. I, pp. 253-299.

<sup>16</sup> Delaruelle, 1975; Rapp, 1976; González Novalín, 1975, pp. 259-285; Giordano, 1983; Vauchez, 1985; Fernández Conde, 2000; Idem, 2005.

<sup>17</sup> Menéndez Peláez, pp. 40-53.

<sup>18</sup> Grundmann, 1961.

## 5. LA NOVELA SENTIMENTAL A LA LUZ DEL AMOR CORTÉS

¿En qué medida y de qué manera la novela sentimental es deudora a la cultura amor cortés? Digamos que fue Menéndez Pelayo<sup>19</sup> el primero en utilizar el marbete «novelas erótico-sentimentales» para caracterizar a una serie de narraciones que presentaban determinadas analogías. Él fue el primero en señalar que estas narraciones formaban un grupo genérico, una cuestión hoy muy debatida. Asimismo fue el primero en establecer la nómina de autores que formarían parte de esta familia literaria. Particular atención dedicó el polígrafo santanderino a establecer los débitos e influencias que dejaron su impronta en la novela sentimental. Digamos, por tanto, que Menéndez Pelayo fue el auténtico pionero de la historia crítica sobre la novela sentimental.

### 5.1. Tipología del género y etapas

El eje del relato en estas novelas es la pasión amorosa; los autores se detienen a describir los sentimientos y la psicología de los protagonistas; de ahí, la denominación con que la crítica, a partir de Menéndez Pelayo, singularizó a este grupo genérico con el marbete de «novelas erótico-sentimentales»<sup>20</sup>, caracterización que fue favorablemente aceptada por la crítica. Sin embargo, este intento de caracterizar a todo un grupo genérico bajo dicho epígrafe es puesto en tela de juicio por algunos críticos; ya R. Schevill<sup>21</sup> proponía la denominación de «cuentos o novelas ovidianas», por estar llenas de citas, reminiscencias, preceptos, motivos y temas de las obras de Ovidio; la crítica moderna viene discutiendo desde hace años la validez de aplicar a estas narraciones el concepto de «novela» tal como se entiende modernamente. El género epistolar y los tratados doctrinales, muchos de ellos sobre el tema amoroso, no serían ajenos al nacimiento de

---

<sup>19</sup> Menéndez Pelayo, 1943, pág. 3.

<sup>20</sup> Aland Deyermon, a quien se deben nuevos y esclarecedores estudios sobre este género narrativo, utiliza el marbete de «ficción sentimental», como sustituto del propuesto por Menéndez Pelayo al considerar que el término «novela» no respondería a estas narraciones. Por nuestra parte, preferimos utilizar la denominación que podemos considerarla tradicional, máxime en un trabajo dedicado a evocar la figura del polígrafo santanderino.

<sup>21</sup> Schevill, 1913, reimpresión, 1971; véase también Samona, 1960.

la novela sentimental, como sugiere Pedro Cátedra en su comentario a *Siervo libre de amor*<sup>22</sup>.

Me interesa resaltar la denominación «novelas erótico-sentimentales». Con el empleo de la doble adjetivación empleada por Menéndez Pelayo, «erótico y sentimental», el crítico santanderino parece indicar su débito con la cultura literaria del amor cortés en lo que tienen de erotismo, ya que el amor cortés ha sido calificado con frecuencia como literatura erótica y sensual; pero a la vez estas narraciones se detienen a describir el sentimiento y la psicología de los protagonistas, es decir, su mundo interior, una dimensión más bien ajena a la literatura de los trovadores. Por tanto, con el marbete de «novelas erótico-sentimentales» Menéndez Pelayo nos estaría indicando lo que estas narraciones tienen de innovación y de novedoso respecto a la tradición trovadoresca. Es decir, tienen como telón de fondo la cultura del amor cortés, pero son algo más en la medida en que se detienen a describir el estado anímico de los protagonistas.

En cuanto a la dependencia del género respecto de otras obras, también Menéndez Pelayo trazó unas rutas que la crítica moderna asumió en líneas generales y que complementó. Él puso de relieve la dependencia del género respecto de obras italianas, como la *Fiammetta* de Boccaccio, y la *Historia de duobus amantibus Eurialo y Lucretia* de Eneas Silvio Piccolomini; asimismo señaló la impronta de las *Herodías* de Ovidio, dependencias que repite la crítica moderna; para otros críticos la tipología del género o caracterización genérica, a modo de denominador común a una serie de obras, habría de ser lo más relevante de estas creaciones que irrumpen en el devenir literario del siglo XV; no deben olvidarse que las *Herodías* de Ovidio inspiran el *Bursario* de Juan Rodríguez del Padrón, iniciador del género, y cuya obra citada se le puede considerar como «una especie de preparación literaria, que no va tener más remedio que desembocar en cosa tal como el *Siervo libre de amor*»<sup>23</sup>. Whinnom, en su intento de buscar notas comunes en estas narraciones, caracteriza genéricamente este grupo dentro de una cierta heterogeneidad: «Todas estas obras tienen en común ciertas características: son cortas –muchísimo más cortas que las ficciones caballerescas–, son historias amorosas y, en mayor grado que los demás tipos de ficción, concentran su atención sobre los estados emocionales y los conflictos internos más bien que sobre las

---

<sup>22</sup> Cátedra, 1989, pp. 143-59.

<sup>23</sup> Cátedra, pág.143.

acciones externas<sup>24</sup>»; A. Deyermond sintetiza los rasgos genéricos en los siguientes términos: «La brevedad; el predominio del interés psicológico sobre la acción externa; una visión trágica del amor; el autobiografismo (narración en primera persona, o un narrador que es también un personaje); y la inclusión de cartas o poesías (o, a menudo, las dos) en la narración»<sup>25</sup>; con posterioridad volvió sobre el tema en otro trabajo en el que insiste ser «casi imposible establecer las características del género»<sup>26</sup>, debido a su diversidad; considera que las más originales tienen como notas caracterizadoras «ser cortas, de tema amoroso y desenlace triste»; en la mayor parte de los casos el argumento termina con la muerte o con un símbolo de amor frustrado». Moreno Báez define la novela sentimental como «fruto tardío de la cultura gótica por estar fundada sobre el concepto *aristotélico* del amor, pasión o enfermedad del alma»<sup>27</sup>; López Estrada prefiere la denominación de «libros sentimentales», en cuanto que serían una prosificación de la poesía cancioneril<sup>28</sup>. Conviene no desechar, como acertadamente señala Carmen Parrilla, la proliferación de tratados sobre filosofía natural y moral acerca del amor y la amistad que se conceptualizan en las aulas y se viven en los ambientes cortesanos<sup>29</sup>. Como puede verse, la polisemia interpretativa a la hora de buscar esos rasgos caracterizadores evidencia que se trata de un grupo genérico cuya tipología no resulta fácil determinar.

La cuestión de la tipología ha sido de nuevo muy discutida por parte de la crítica moderna. La nomenclatura utilizada por Menéndez Pelayo, favorablemente aceptada por la crítica, sin embargo está siendo cuestionada en la actualidad, al considerar que el término «novela» aplicado a estas narraciones no se correspondería concepto de «novela» tal como se entiende modernamente. De ahí que se haya querido aplicar –sin éxito– el término «romance», intentando establecer una correspondencia con el término homófono inglés tal como se entiende la literatura inglesa, olvidando que tal término tiene una acepción consagrada en la crítica tradicional española que poco o nada tiene que ver con estas narraciones. La polémica se acrecentó recientemente –en ocasiones en un tono irascible y provocador–

---

<sup>24</sup> Whinnom, 1973, pág. 49.

<sup>25</sup> Deyermond, «Las relaciones genéricas...», pág. 77.

<sup>26</sup> Deyermond, 1995, pág. XXIX.

<sup>27</sup> Moreno Báez, 1974, pág. 18.

<sup>28</sup> López estrada, 1979, pág. 528.

<sup>29</sup> Parrilla, 1995, pág. XLVII.

a partir de la publicación del libro de Cortijo Ocaña<sup>30</sup> y la interpretación que de él hizo Regula Rohland<sup>31</sup>. Esto dio motivo a que expertos (14 nada menos) sometiesen a juicio la referida interpretación de Regula Rohland<sup>32</sup>. Al final parece que todo el mundo está de acuerdo en que Menéndez Pelayo tenía razón al considerar estas narraciones como un grupo genérico. Una consideración que admitiría matizaciones debido al carácter polisémico que tienen los distintos géneros literarios. Por tanto, la novela sentimental forma un grupo genérico.

En cuanto a la dependencia del género respecto de otras obras, también Menéndez Pelayo trazó unas rutas que la crítica moderna asumió en líneas generales y que complementó. Por ejemplo, nuestro polígrafo puso de relieve la dependencia del género con obras italianas, dependencias que repite la crítica moderna. Digamos que la búsqueda de la intertextualidad es otro de los capítulos que más seducen a la investigación actual al estudiar las distintas obras que forman parte del referido grupo genérico.

Otra parte de la crítica ha intentado determinar la tipología del género, es decir, enumerar aquellas notas comunes a todas las obras a modo de denominador común, una orientación que choca con el problema de una cierta heterogeneidad que revisten los propios textos. Whinnom, Deyermond, Moreno Báez, Carmen Parrilla, Régula Rohland, Cortijo Ocaña, Weisberger, y un largo etc. reconocidos estudiosos y expertos de este grupo genérico, han contribuido en estos últimos años a que conozcamos mejor los problemas críticos que plantea la novela sentimental. Como ha dicho algún crítico, no están bien definidas las fronteras del género. La conclusión a la que podemos llegar, después de examinar la abundantísima actividad crítica que está generando el tema, es que la polisemia interpretativa, a la hora de buscar sus rasgos caracterizadores, evidencia que se trata de un grupo genérico cuya tipología no resulta fácil determinar.

Con todo, se puede afirmar que la novela sentimental juntamente con la novela de caballerías serán los dos códigos literarios más importantes que adopta la narración novelesca en el siglo XV. La idealización de la mujer, en uno y otro género, es la nota más característica. Se intensifica el erotismo, pero sin llegar a la «recompensa». La dama de estas narraciones está más cerca de la «midons» provenzal que de la «donna agelicata» del

---

<sup>30</sup> Cortijo, 2001.

<sup>31</sup> Rohland de Langbehn, 2002, pp. 137-141.

<sup>32</sup> Véase: «The Genre of "sentimental Romance"». Responses to Regula Rohland de Langbehn, 2003, pp. 237-319.

«dolce stil nuovo». En este sentido, se puede decir que la novela sentimental bebe en la tradición de la «dame sans merci» de la poesía provenzal, bien es verdad con una cierta variedad en las distintas obras. Los amadores adoptan una actitud servil y lacrimógena. Suspiros y lágrimas son los adornos de sus lamentos en el cortejo amoroso. La sumisión y el servicio ante los caprichos de la amada son su regla. Unos comportamientos amorosos poco atractivos para el lector moderno, como fácilmente puede deducirse. Y, sin embargo, este tipo de narraciones atrajo la atención del público cortesano de la época, a juzgar por el número de ediciones que alcanzaron estas novelas.

## 5.2. Las etapas y los autores de la novela sentimental

Cvitanovic<sup>33</sup>, autor de una de las monografías sobre el tema, coloca el término «a quo» de este grupo genérico en España con la aparición del *Siervo libre de amor* en 1440, mientras *Grimalte y Gradisa* marcaría el término «ad quem» en 1495; otros autores, como A. Deyermond<sup>34</sup>, extiende las coordenadas cronológicas del género hasta la mitad del siglo XVI distinguiendo tres etapas cuya segmentación asumimos.

### 5.2.1. PRIMERA ETAPA: LOS INICIADORES (1440-1460)

#### 5.2.1.1. Rodríguez del Padrón

Desde Menéndez Pelayo<sup>35</sup> la crítica es unánime en señalar el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón como el inicio de la novela sentimental. Antes de hablar de esta obra conviene ofrecer una breve pincelada de este autor cuya biografía real es poco conocida, no así la biografía literaria que forma parte del canon literario merced a una *Vida de Juan Rodríguez del Padrón*, obra anónima del siglo XVI enmarcada dentro de unos códigos utópicos y fabulosos. De esta manera Rodríguez del Padrón con Macías se convertirán en héroes legendarios de la actividad amorosa.

<sup>33</sup> Cvitanovic, 1973.

<sup>34</sup> Deyermond, 1986, pp. 75-92; volvió sobre el tema en el «Estudio preliminar» a la edición de Diego de San Pedro, 1995.

<sup>35</sup> Menéndez Pelayo, 1948, vol. II. Cuando a lo largo de este estudio citamos el texto de nuestro polígrafo dentro del texto crítico con la página entre paréntesis, nos referimos a esta obra.

Su condición de hidalgo, educado en la corte de Juan II, viajero por Italia y otros países, explica su conciencia de clase y el hecho de que todos los personajes de sus obras pertenezcan a la clase nobiliaria. Dentro del binomio medieval antifeminismo/profeminismo, Rodríguez del Padrón arremete contra la corriente misógina en su *Triunfo de las donas*. Sin embargo, su fama como autor literario se debe al *Siervo libre de amor*, considerada, como ya señalamos, la primera novela sentimental.

El *Siervo libre de amor* está escrita en forma autobiográfica; para Menéndez Pelayo en la obra subyacería un fuerte componente de autobiografía real, ya que «a penas se puede dudar de que el fondo de la narración sea rigurosamente autobiográfico» (p. 19); el autor, a través de esta narración, trataría de explicar a su amigo Gonzalo de Medina, juez de Mondoñedo, a quien dedica la obra, «la muy agria relación del caso»; ¿Cuál habría sido la naturaleza de ese «caso»? Unos amores desafortunados. ¿Y quién es la persona con quien nuestro autor comparte estos amores? La escena de estos amores habría sido la corte de Castilla que Juan Rodríguez del Padrón frecuentó quizá como paje de Juan II; sólo este cargo u otro análogo pudo haberle dado entrada en la corte. Esta habría sido la ocasión para que de él se enamorara una «grand señora», por la que habría sido engañado artificialmente. Mil referencias habría en el *Siervo libre de amor* a esta misteriosa historia que el autor mantiene oculta. En el siglo XVI se creía que dicha señora era ni más ni menos que la reina de Castilla doña Juana, mujer de Enrique IV y madre de la Beltraneja. Sin embargo, para Menéndez Pelayo «el hecho de inventarse tan absurdos cuentos sobre su persona, prueba que el trovador gallego quedó viviendo como tipo poético en la imaginación popular y en la tradición literaria» (p. 20). Nuestro homenajado crítico destaca en esta novela la presencia en el discurso narrativo del componente geográfico próximo al autor, de manera que «Juan Rodríguez del Padrón es el primero de nuestros escritores en quien, aunque vagamente, comienza a despuntar el sentimiento poético de la naturaleza» (p. 16).

La crítica moderna, no obstante, más bien se inclina a considerar el carácter autobiográfico como un simple recurso literario en el que el yo es más bien literario que real así como el entorno escenográfico de los hechos narrados.

En el inicio de la obra ya se señala que la materia narrativa está estructurada en tres partes o tiempos, en los que la alegoría envuelve toda la narración: amar y ser amado, amar y no ser amado, y ni amar ni ser amado. Una breve excursión pone de manifiesto esta estructura tripartita.

Primera parte: bien amó > espaciosa vía > verde arrayán > corazón. Conviene notar aquí algunos recursos estructurales. El autor adopta, como excusa para escribir, la obligación de contestar a su amigo, Gonzalo de Medina, juez de Mondoñedo («la instancia de tus epístolas, oy me hace escrevir... escribo a ty, cuyo ruego es mandamiento»), y le cuenta la «muy agria relación del caso»; un tópico que recuerda el prólogo de *El Lazarillo* («y pues vuestra merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso...»). El autor tomará como ejemplos poéticos a los grandes autores de la antigüedad: «Trayendo ficciones, según los gentiles nobles, de dioses dañados e deesas, no porque yo sea honrador de aquellos, mas pregonero del su gran error, y siervo yndigno del alto Jesús». Texto que alude ya, desde el principio, a la fuerte intencionalidad moralizante; la enseñanza moral será revestida literariamente por medio de «ficciones» y el «seso alegórico» para que resulte más ameno. ¿Y qué es lo que va a contar? Como ya quedó dicho, «la muy agria relación del caso»; para lo cual se pone a sí mismo como protagonista («e por mi juzgues a ty amador»). Se trata, pues, de un caso de amor a la manera provenzal del amor cortés. Por ello, ha de hacerse vasallo («servus») de una dama («domina») en el más alto sentido feudal («luego prendí señora, e juré mi servidumbre»). Este vasallaje hace que el amador pierda la libertad: se convertirá en un cautivo. Esta servidumbre del amador es la nota dominante de esta novela; de ahí su título. La lucha interna que se establece en su ánimo le hace caer en la cuenta de la «follía» que acaba de cometer. Es la voz de la «discreción», que le recuerda sus denuestos con el amor; un texto poético, que evoca en el lector los improperios del protagonista del *Libro de Buen Amor* ante los primeros fracasos amorosos; para triunfar en el amor es necesario un adoctrinamiento; allí será el magisterio de Don Amor y Doña Venus; aquí se recordará simplemente que: «bien amar, aunque's follía/ quiere arte y discreción»; el éxito le acompaña, pero no le da la felicidad que esperaba; el autor utiliza en este momento los tópicos del amor cortés como religión del amor.

Segunda parte: bien amó y fue desamado > vía de la desesperación > árbol del paraíso > libre albedrío. En esta parte se nos describe el estado anímico del amador que ama sin ser correspondido. El dolor del yo autobiográfico se proyecta a la propia naturaleza. El arrayán y la verde oliva se quedan sin hojas; el ruiseñor entona un triste canto, y las demás aves cambian sus dulces cantos en lamentos doloridos.

La parte doctrinal de esta segunda parte lleva una ejemplificación: la «estoria» de dos amadores, Ardanlier y Liessa, que terminan siendo vícti-

mas de la pasión amorosa. El carácter ejemplificante y didáctico queda patente en el epitafio que el autor coloca sobre su tumba: «Exemplo y perpetua membraça, con gran dolor sea a vos, amadores, la cual muerte de los muy leales Ardalier y Lyessa, fallecidos por bien amar».

Tercera parte: Ni amó ni fue amado > angosta senda > verde oliva > Síndéresis: El autor despierta exaltado de su visión para incorporarse a la realidad temporal del «ahora». La categoría temporal tiene dos dimensiones en la novela. El tiempo narrativo (descripción de la acción caballeresca del caso) y el tiempo psicológico (desde el yo en que el autor cuenta su caso); hay, pues, una bipolaridad temporal: el «ayer», que abarca los tres tiempos del proceso amoroso del «caso», y el «hoy» desde el que el autor describe su historia amorosa, con clara intención ejemplarizante.

Otra dualidad presente en la novela es el binomio sentimiento/entendimiento, que recuerda la dualidad loco amor/buen amor en el *Libro de Buen Amor*, o el insano amor/lícito amor de Juan de Mena. Esta presión dicotómica produce una tensión dramática en los protagonistas.

Por último, conviene reparar en la palabra «tratado», con que el autor califica a su obra en la primera línea; aunque es un término, cuya precisión conceptual es difícil de precisar, podría dar al relato una cierta orientación doctrinal, a través de una ejemplaridad: la historia de dos amadores. De esta manera, la obra se sitúa entre el tono didáctico medieval, no ajeno a la retórica del sermón literario, y un simbolismo, de origen italiano, que mira hacia el Renacimiento.

### 5.2.1.2. Don Pedro, Condestable de Portugal

Menéndez Pelayo evoca una segunda obra nacida también en el noroeste peninsular bajo el título de *Sátira de infelice e felice vida*, cuyo autor es don Pedro, Condestable de Portugal. El autor, en la perspectiva de Alan Deyermond sería «una presentación alegórica de una desdicha amorosa de su joven autor que sigue muy conscientemente los pasos de Rodríguez del Padrón [...] La obra de don Pedro es ficción sentimental, pero en este sentido está en los márgenes del género»<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Deyermond, Alan, «Estudio preliminar»..., pág. XVI.

## 5.2.2. SEGUNDA ETAPA: LAS OBRAS CLÁSICAS DEL GÉNERO (1470-1492)

### 5.2.2.1. *Triste delectación*

Siguiendo la clasificación taxonómica propuesta por Alan Deyermond, *Triste delectación*, obra anónima, sería el inicio de esta segunda etapa. Su autor conoce la obra de Rodríguez del Padrón con citas explícitas a sus obras. El argumento de esta obra refiere la historia de unos amores adúlteros entre dos pares de amantes que terminan trágicamente. Deyermond insinúa la hipótesis de que la autoría de la *Triste delectación* pudiera estar vinculada a Cataluña; la extensión de este tipo de narraciones del oeste peninsular al este podría deberse a la estancia de don Pedro de Portugal en Cataluña (1464-1466).

### 5.2.2.2. *Juan de Flores*

Su nombre está consagrado uno de los autores más importantes de la novela sentimental. Como señala Deyermond<sup>37</sup>, si bien se creyó durante un tiempo que Juan de Flores había sido aragonés y posterior a Diego de san Pedro, hoy la crítica moderna desecha estas dos afirmaciones. Fue castellano, cronista de los reyes Católicos en torno a 1476 y, por tanto, anterior a Diego de san Pedro. Su obra representa una innovación en la narrativa de la novela sentimental dándole al término «innovación» el sentido más etimológico de la palabra, es decir, es una recreación del género sin que exista préstamo alguno tomado ni del *Siervo libre de amor* ni de la *Triste delectación*. Con él se abría la implantación del género en Castilla con este nuevo talante innovador que se refleja en sus tres obras: *Grimalte y Gradisa*, *Grisel y Mirabella* y el *Triunfo de amor*.

*Grisel y Mirabella* [1495] es un relato con dos partes relacionadas entre sí. La primera trata de los trágicos amores de los enamorados que dan nombre al relato, quienes son sorprendidos en el ejercicio amoroso; la segunda es un debate promovido por el rey de Escocia, padre de Mirabella, sobre cuál de los dos amantes había sido más culpable; el veredicto recae sobre la muchacha, que es condenada; conocedor de la noticia, Grisel se arroja a las llamas para no presenciar el suplicio de su amada, la cual, a su vez, se precipita al patio de los leones del castillo. Entretanto, las damas de la corte torturan y dan muerte a Torrellas, defensor de la causa misógina.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. XVIII-XIX.

*Grimalte y Gradisa* [1495] pretende ser una continuación de la *Fiammetta* de Boccaccio; en esta obra el influjo italiano es evidente, sazonado, a la vez, con no pocos elementos del género caballeresco. Con este planteamiento innovador Flores deja bien claro su posición profeminista. El amor trágico, a lo romántico, es la nota más característica de esta concepción del amor. Una mayor libertad de la mujer en el terreno amoroso, con participación activa, explica el éxito que estas narraciones tuvieron en los medios palatinos del siglo XV.

*Triunfo de amor* viene a ser una disputa entre los detractores del amor (amadores muertos) y sus apologetas (amadores vivos); la contienda termina con el triunfo del amor que da título al relato.

### 5.2.2.3. *Diego de San Pedro*

Los datos biográficos, que de este autor tenemos, son imprecisos y poco abundantes. Menéndez Pelayo también quiso ofrecer alguna luz dentro de esta noche de tinieblas que envuelve la vida de Diego de San Pedro (p. 31). Unos datos que fueron matizados por la crítica moderna<sup>38</sup>. Parece que sus coordenadas existenciales abarcan la segunda mitad del siglo XV y los primeros años del siglo XVI. Se ha discutido con vehemencia su condición de converso, sin que se tenga una prueba definitiva. «La carencia de datos positivos sobre la vida del escritor, como señala Carmen Parrilla, contrasta con su fama literaria, que fue «pronta y duradera»<sup>39</sup>. Sí sabemos que fue un autor que obtuvo un enorme éxito entre el público cortesano de los siglos XV y XVI. Poeta cancioneril, de quien el *Cancionero General* recoge 28 canciones, su fama se la debe, no obstante, a sus novelas sentimentales.

1. *Sermón de amores*. Es bien sabido cómo en la Edad Media se aplicaron conocidas formas y fórmulas religiosas a objetos o temas profanos. Es el reverso de la literatura a lo divino, esto es, secularización de códigos religiosos, con frecuencia sazonados de claras resonancias paródico-burlescas.

En esta línea, nuestro autor escribió su *Sermón de amores ordenado por Diego de San Pedro porque dixeron unas señoras que le deseavan oír predicar*. Los contenidos de dicho sermón son los propios de un «ars amandi»: los preceptos y las reglas del amor. Las connotaciones paródicas y festivas resultan evidentes.

---

<sup>38</sup> Véase, entre otros: Whinnom, 1973; Parrilla, 1995.

<sup>39</sup> Parrilla, pág. XLI.

La estructura se acomoda a la retórica del sermón literario, que el autor domina con soltura: a) Thema: un versículo de las Sagradas Escrituras: «In patientia vestra sustinete dolores vestros»; b) Pro-thema: breve explicación de la cita: su localización (en este caso referencias de ficción amorosa), traducción y propósito; c) Divisiones: El desarrollo del tema había de estar perfectamente estructurado, según las leyes de la lógica aristotélica; en esto demostraba el predicador su valía. El *Sermón de amores* tiene tres partes, cada una de las cuales persigue un propósito: 1. Cómo se debe servir a las mujeres. 2. Cómo se puede consolar al amante no correspondido. 3. Cómo las damas deben corresponder al amante.

El sermón medieval de las «artes praedicandi» contenía ejemplificaciones que ilustraban la parte doctrinal; los ejemplarios medievales cumplían esta función. En el «sermón» se incluye, como ejemplo ilustrativo, la historia de Píramo y Tisbe.

Finalmente, la «peroratio» o conclusión, por la cual el predicador exhortaba a su auditorio a seguir o evitar la conducta propuesta en el ejemplo: «Señoras, os suplico que os parezcáis a la leal Tisbe, no en morir, mas en la piedad, que por cierto más grave que la de Píramo es la muerte del desseo; porque la una acaba y la otra dura».

Dentro del conjunto de la obra de Diego de San Pedro, el «sermón», viene a significar los fundamentos doctrinales de su «arte de amar». Por eso, utiliza el esquema literario usual para transmitir este tipo de contenidos. Andreas Capellanus, de manera análoga, en su *De amore*, había empleado el esquema de los tratados teológicos escolásticos. La idea o tesis motriz de todo el «sermón» es la superioridad de la dama con relación al amador, característica nuclear del amor cortés: «O, amador, si tu amiga quisiere que penes, pena; e si quisiere que mueras, muere; e si quisiere condenarte, vete al infierno en cuerpo y alma».

2. *Cárcel de amor*. Es, quizás, la obra más representativa de la novela sentimental. El mismo título nos indica una de las alegorías más frecuentes en el siglo XV para designar al amor: es una cárcel, es decir, priva de la libertad.

Su peculiar estructura ha llamado la atención de la crítica<sup>40</sup>. Menéndez Pelayo destacó el sincretismo de la obra al presentar en armonía elementos de la tradición caballeresca, y la alegoría dantesca con el intimismo psicológico de de la *Fiammetta* de Boccaccio (p. 38); Moreno

---

<sup>40</sup> Un resumen de las distintas interpretaciones a que dio origen la obra puede verse en Parrilla, pp. LI-LXXIX.

Báez estudia la distribución de la novela en función de la arquitectura del gótico tardío; metodología esta que, aunque legítima para tener una visión de conjunto de una determinada época, encierra el grave peligro de la extrapolación metodológica. Whinnom, por su parte, analiza la estructura de la obra a la luz de la retórica medieval; a su juicio, la retórica o lo retórico no sólo afecta al estilo, sino también a los elementos estructurales. Lo primero que llama la atención, respecto de la estructura externa, son las cartas que se insertan en el relato. ¿Quiere esto decir que estamos ante una forma o estructura epistolar? En la novela epistolar (*Las cuitas de Werther*, de Göthe, por ejemplo), todos los acontecimientos que se narran en el relato aparecen en las cartas. No sucede así en la Cárcel de amor. Un análisis puramente cuantitativo resulta evidente; de los 49 epígrafes, de que consta la obra, sólo hay siete cartas. Es, desde esta perspectiva estructural, un precedente importante de la novela epistolar, sin que, a juicio de Whinnom, pueda calificarse de tal.

La crítica también se planteó el problema de si se puede aplicar el género «novela» a estas narraciones, ya que la «novela» es un género desconocido para la retórica medieval. La «narratio» era un subgénero del discurso. ¿Cómo clasificar una ficción narrativa en prosa? El autor la denomina «tratado», la misma denominación utilizada por el autor del *Siervo libre de amor*, término que posiblemente sea el exacto para designar a este tipo de relatos.

El tema es una historia de amor, cuyos protagonistas son Leriano y Laureola, entre quienes se cruza Persio, que pretende, igualmente, a Laureola; es el clásico triángulo amoroso, que descubriremos en otros géneros literarios, por ejemplo, en la comedia barroca. La originalidad en el tratamiento de este conflicto es lo que ha dado singularidad a esta obra. En ella se idealiza la fidelidad del amador perfecto, personificado en Leriano, quien sufre «prisión en la cárcel de amor» ante los primeros rechazos de su amada, Laureola; el Autor, a modo de Celestina, hace de intermediario entre los amantes, por medio de cartas que fructifican en una cita. Entre tanto, Persio, enamorado a su vez de la dama, irrumpe en el relato como elemento perturbador, al presentar falsos testimonios que ponen en peligro el honor de la pareja; Laureola entonces, para salvaguardar su honra, decide no volver a ver a Leriano; éste se deja morir de hambre y de tristeza, después de haber bebido en una copa las cartas de su amada. La trama argumental justifica la denominación de Leriano como «el Werther de su tiempo». Los elementos alegóricos, dentro de la tradición dantesca, ofrecen al lector una polisemia de significaciones de las distintas unidades de significación del texto.

La novela se inscribe dentro de la literatura profeminista; ¿debe Leriano maldecir a Laureola y, con ella, a todas las mujeres por anteponer la fama al amor? Diego de San Pedro aprovecha este momento del relato para exponer quince razones que explican por qué yerran quienes hablan mal de las mujeres, y veinte argumentos por los que el hombre está obligado a amar a las mujeres. Leriano verá en la mujer la imagen y la semejanza de la divinidad; amando en la mujer la belleza del ser, se ama al mismo tiempo la belleza de Dios; es la solución tomista al problema del amor, que con anterioridad habían utilizado los poetas italianos del «dolce stil nuovo».

Con *Cárcel de amor* la novela sentimental adquiere su madurez y máximo apogeo, como lo demuestra la favorable acogida que le dispensaron tanto las imprentas nacionales como extranjeras, porque no es de extrañar, como ya señaló Menéndez Pelayo, que «la novela de Diego de San Pedro, que tenía además el mérito de ser corta y la novedad de contener una ingeniosa aunque elemental psicología de las pasiones, se convirtiese en el breviario de amor de los cortesanos de su tiempo» (p. 44).

3. *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*. En esta obra Diego de San Pedro sigue su actitud profeminista; utiliza la carta como recurso estructural preferencial del relato, alternando la prosa con el verso, como es lo habitual en este grupo genérico. Wihnnom, quien negaba la denominación de «cuento ovidiano» a la *Cárcel de amor*, lo admite, sin embargo, para esta obra, en el sentido de que Ovidio llega a través del influjo ejercido por la *Historia de duobus amantibus*, tipo perfecto del cuento ovidiano; sin embargo, no debe olvidarse que Ovidio está muy presente también en la poesía cancioneril y, en general, en toda la poesía amorosa europea, corriente que parte de Italia por medio de los casos de amor («fabula amoris»). La comicidad es uno de los rasgos distintivos de esta obra, dentro de lo que pudiera llamarse «poética de lo cómico».

La obra está dedicada a las «virtuosas señoras» de la reina Isabel; eran las damas a quienes más gustaba el estilo y los temas de Diego de San Pedro.

La intercalación de poemas independientes y autónomos, que nada tienen que ver con la trama del «tratado» (por ejemplo, el poema «Las siete angustias de Nuestra Señora») restan unidad estructural a la obra; unido esto a las semejanzas, en algunos puntos, entre el *Tratado y la Cárcel de amor* hizo pensar a algunos críticos que aquél fuera un primer esbozo de ésta.

Dentro del conjunto de la producción de la obra de Diego de San Pedro hay que citar su *Pasión trovada*, cuyo estudio habría que afrontar, bien dentro del grupo genérico de las «Vitae Christi», bien, quizás mejor, dentro del teatro litúrgico del siglo XV.

#### 5.2.2.4. Tercera etapa: imitaciones (1493-1550)

Alan Deyermond señala una tercera etapa en el devenir de la novela sentimental –para él «ficción sentimental»–. Son obras que ocupan buena parte del siglo XVI, un período que conoció asimismo una cierta eclosión del género, si bien, como señala el citado crítico, la investigación no le dedicó la atención que tuvieron las obras del XV. Esta etapa comenzaría con la publicación, en 1496, de una secuela de Nicolás Núñez, quien de esta manera «convierte la *Cárcel* en la obra clásica del género, el punto obligatorio de referencia para la ficción sentimental futura»<sup>41</sup>. La novela sentimental se enriquece a lo largo de la centuria del quinientos con diez nuevos títulos: 1. Anónimo, *Cuestión de amor* (1513). 2. Joan Ram Escrivá, *Una queixa da de su amiga ante el Dios Amor* (1514). 3. Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Penitencia de amor* (1514). 4. Anónimo, *Cartas y coplas para requerir nuevos amores*, (1515). 5. Ludovico Escrivá, *Veneris tribunal* (1537). 6. Juan de Cardona y Requesens, *Tratado notable de amor*, (1547-47). 7. Bernardin Ribeiro, *Menina e moça* (h.1540-1545). 8. Anónimo, *Naceo e Amperidonia*. 9. Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores que entre dos amantes pasaron* (1548) y 10. *Queixa y aviso de un caballero llamado Luzíndaro contra Amor y una dama y sus casos* (1548).

## 6. RESONANCIAS DEL AMOR CORTÉS EN LA NOVELA SENTIMENTAL

### 6.1. Resonancias del amor cortés en la novela sentimental

Establezcamos un acercamiento, aunque sea superficial, a la novela sentimental desde esas cuatro notas con que hemos caracterizado al amor cortés: humildad, cortesía, religión del amor y adulterio.

#### 6.1.1. LA HUMILDAD O SERVIDUMBRE DEL AMADOR

Los amadores de la novela sentimental adoptan una actitud servil y lacrimógena. Suspiros y lágrimas son los adornos de sus lamentos en el cortejo amoroso. La sumisión y el servicio ante los caprichos de la amada son

---

<sup>41</sup> Deyermond, «Estudio preliminar»...pág. XXII.

su regla. Lo recuerda Diego de san Pedro, uno de los autores más significativos de la novela sentimental:

¡O amador!, si tu amiga quisiere que penes, pena; si quisiere que mueras, muere; si quisiere condenarte, vete al infierno en cuerpo y alma. ¿Qué más beneficio quieres que querer lo que ella quiere?<sup>42</sup>

En el *Siervo libre de amor*, considerada la primera manifestación de la novela sentimental, el protagonista, utilizando la autobiografía literaria, exclamará: «luego prendí por señora e juré mi servidumbre»<sup>43</sup>.

Este vasallaje hace que el amador pierda la libertad: se convertirá en un cautivo. Esta servidumbre del amador es la nota dominante de esta novela; de ahí su título. Esta característica de la novela sentimental aparece en otros géneros literarios del siglo XV. La lírica cancioneril del XV abunda en estos testimonios: Santillana, Gómez Manrique, *La Celestina* Escuchemos al marqués de Santillana:

Pero al fin fazed, señora,  
como querades, que yo  
non seré punto nin hora,  
sinon vuestro, cuyo só.  
Sin favor o favorecido  
me tenedes  
muerto, si tal me queredes  
o guarido<sup>44</sup>.

Gómez Manrique acepta sin ninguna condición el primer mandamiento de la religión del amor: servir:

En tanto que vivo fuere  
Desto puedes cierta ser,  
Que te tengo de querer  
E servir cuanto pudiere<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Diego San Pedro, 1973, pág. 178.

<sup>43</sup> Rodríguez del Padrón, 1976, pág. 69.

<sup>44</sup> *Cancionero Castellano del Siglo XV*, t. I, 1912, n.º 242, pág. 565.

<sup>45</sup> *Ibidem*, t. II, n.º 315, pág. 9.

¿Por qué el amador se ha de convertir en vasallo de su amada? La respuesta nos la dan las llamadas «Coplas de Suárez»: «En satisfacción de las quejas que las mujeres tienen de sus servidores»<sup>46</sup>.

En *La Celestina* Calixto, encarnación asimismo de amador cortés, asume el papel de servicio constante hacia Melibea.

### 6.1.2. LA CORTESÍA

El contexto aristocrático es otra de las notas caracterizadoras de la novela sentimental, característica de la que participan asimismo otros géneros de la literatura del siglo XV.

En el *Siervo libre de amor* el protagonista cae en los brazos de una dama. ¿Cómo es ella? «Grand y generosa señora, de grand hermosura e desigualdad del estado le fazía venir en acatamiento de mí». En otro pasaje de la misma novela el protagonista aludirá a la alta cualificación social de su amada: «y sentyr yo ser amado de tan alta señora».<sup>47</sup> Una referencia que hizo pensar a don Marcelino que

el teatro de estos amores fue la corte de Castilla [...] Entonces puso los ojos en él un a *grand señora*, de tan alta guisa y de condición y estado tan superiores al suyo, que solo con términos misteriosos se atreve a dar indicio de quién fuese y de los *palacios y altas torres* en que moraba» (p. 16).

La escena de estos amores habría sido la corte de Castilla que Juan Rodríguez del Padrón frecuentó quizá como paje de Juan II; sólo este cargo u otro análogo pudo haberle dado entrada en la corte. Esta sería la ocasión para que de él se enamorara una 'grand señora', por la que habría sido engañado artificioamente. Varias referencias habría en el *Siervo libre de amor* a esta misteriosa historia que el autor mantiene oculta. En el siglo XVI se creía que dicha señora era ni más ni menos que la reina de Castilla doña Juana, mujer de Enrique IV y madre de la Beltraneja. Sin embargo, para Menéndez Pelayo «el hecho de inventarse tan absurdos cuentos sobre su persona, prueba que el trovador gallego quedó viviendo como tipo poético en la imaginación popular y en la tradición literaria» (p. 16).

---

<sup>46</sup> *Cancionero General*, t. I, 1872, pág. 328.

<sup>47</sup> Rodríguez del Padrón, *Siervo...*, edic. cit. pág. 73.

«Solo el cortesano es capaz de amar» era uno de los códigos referenciales del amor cortés. Una escenografía que parece cumplir el *Siervo libre de amor*. Escenografía que evocada, asimismo, *Cárcel de amor*, dentro del marco alegórico que la envuelve. Las unidades de significación del texto de Diego de san Pedro que remiten a la aristocracia nobiliaria son constantes. El autor dedica la obra: «a las damas de la Reina»; por tanto, estamos ante un contexto cortesano.

Una nota que cumplen a su vez las composiciones de nuestros poetas cancioneriles y *La Celestina*. Fernando de Rojas ya desde el primer auto nos presenta a los protagonistas pertenecientes a la aristocracia nobiliaria:

Calixto fue de noble linaje, de claro ingenio, de gentil desposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso del amor de Melibea, muger moça muy generosa, de alta y serenísima sangre, sublimada en próspero estado<sup>48</sup>.

### 6.1.3. RELIGIÓN DEL AMOR

De nuevo encontramos en Diego de san Pedro referencias explícitas a una «religión del amor» con una terminología análoga a la formulada por la religión cristiana; de la misma manera que Andreas Capellanus había formulado una «teología» de la religión del amor en su *De amore*, Diego de san Pedro nos expondrá una liturgia al dios Amor en su *Sermón de amores ordenado por Diego de San Pedro porque dixeron unas señoras que le deseavan oír predicar*. Los contenidos de dicho sermón son los propios de un «ars amandi»: los preceptos y las reglas del amor. Las connotaciones paródicas y festivas resultan evidentes. Lo que a nosotros nos interesa resaltar es que la religión del amor tiene su propia liturgia, su propia retórica y sus propios predicadores.

La estructura se acomoda a la retórica del sermón literario, que el autor domina con soltura: a) Thema: un versículo de las Sagradas Escrituras: «In patientia vestra sustinete dolores vestros»; b) Pro-thema: breve explicación de la cita: su localización (en este caso referencias de ficción amorosa), traducción y propósito; c) Divisiones: El desarrollo del tema había de estar perfectamente estructurado, según las leyes de la lógica aristotélica; en esto

<sup>48</sup> Rojas, 2000, pp. 23-24.

demostraba el predicador su valía. El «sermón de amores» tiene tres partes, cada una de las cuales persigue un propósito: 1. Cómo se debe servir a las mujeres. 2. Cómo se puede consolar al amante no correspondido. 3. Cómo las damas deben corresponder al amante.

El sermón medieval de las «artes praedicandi» contenía ejemplificaciones que ilustraban la parte doctrinal; los ejemplarios medievales cumplían esta función. En el «sermón» se incluye, como ejemplo ilustrativo, la historia de Píramo y Tisbe.

Finalmente, la «peroratio» o conclusión, por la cual el predicador exhortaba a su auditorio a seguir o evitar la conducta propuesta en el ejemplo: «Señoras, os suplico que os parezcáis a la leal Tisbe, no en morir, mas en la piedad, que por cierto más grave que la de Píramo es la muerte del desseo; porque la una acaba y la otra dura»<sup>49</sup>.

En esta religión del amor la mujer amada se convierte en una diosa; el servicio amoroso es el culto y la liturgia de latría hacia la mujer, es decir, una gineolatría.

La gineolatría aparece igualmente en otros géneros del siglo XV. Álvarez Gato, poeta cancioneril, compone una canción en la que el poeta se dirige a un romero que va a pedir limosna a casa de una señora de quien el poeta está enamorado. Se expresa así:

tu probrezico romero  
que vas a ver a mi Dios<sup>50</sup>.

La divinización de la amada o gineolatría está muy presente en otra composición donde el amador dialoga con su confidente que le trae noticias de su amada y le pregunta:

¿a dó viste aquel dios  
cos dio la muerte y la vida  
todo junto?<sup>51</sup>

*La Celestina* es otro claro ejemplo de esta «religio amoris». Ya desde el primer auto en que Calisto se encuentra con Melibea en el huerto, Fernando de Rojas nos introduce en una atmósfera religiosa: La belleza de

---

<sup>49</sup> Diego de San Pedro, edición citada, pág. 183.

<sup>50</sup> *Cancionero Castellano del Siglo XV*, edic. cit., t. I, nº 84, pág. 237.

<sup>51</sup> *Ibidem*, nº 54, pág. 222.

Melibeia le lleva a la belleza de Dios. La felicidad que él siente al contemplar a su amada la compara a la visión beatífica:

Calisto.- [...] ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto los gloriosos sanctos que se delytan en la visión divina no gozan más que yo agora el acatamiento tuyo. [...]

Calisto.- Por Dios la tengo, por Dios la confieso, y no creo que ay otro soberano en el cielo, aunque entre nosotros mora<sup>52</sup>.

La deificación de la dama no puede expresarse con mayor claridad. Álvarez Gato, Diego de san Pedro y Fernando de Rojas viven en sincronía la castellanización del amor cortés.

#### 6.1.4. EL ADULTERIO

Una aproximación a la literatura castellana del siglo XV desde esta vertiente del amor cortés parece manifestar que los distintos géneros muestran una cierta asepsia y una negativa a idealizar el adulterio o el amor extramatrimonial. Por el contrario, aparece muy fuerte la idea de que el verdadero amor ha de estar canalizado dentro del matrimonio. Evidentemente lo que acabo de decir no se puede sostener de manera rígida y dogmática, ya que la literatura medieval española fue permeable a las canciones de las malcasadas o «chansons de malmarié», pero no parece que esta temática haya tenido demasiado impacto en nuestras letras. No obstante ahí está el *Cancionero Musical de Palacio* donde se recoge la siguiente canción:

Non querades, fija,  
marido tomar  
para suspirar<sup>53</sup>.

Creo, sin embargo, que la tendencia pro-matrimonial es la más fuerte. Podemos hacer algunas de calas, empezando por nuestro *Cantar de mió Cid*. Para algunos críticos la relación Rodrigo-Jimena se presentaría como un ejemplo de amor matrimonial y constituiría el leit-motiv de todo el poema en la perspectiva de dar un buen matrimonio a sus hijas. Esta idea

<sup>52</sup> *La Celestina*, edic. cit. pág. 27.

<sup>53</sup> *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, 1890, nº 162, pág. 108.

estaría muy presente en el juramento que formula el Cid cuando se despi-  
de de su mujer y de sus hijas en el Monasterio de san Pedro de Cardeña:

Plega a Dios y a santa María  
Que aun con mis manos case estas mis hijas  
E quede ventura y algunos días vida,  
E vos, mugier ondrada, de mí seades servida» (vv. 281-284).

El romancero que de alguna manera refleja la idiosincrasia del pue-  
blo, al ser literatura tradicional, también muestra una asepsia al adulterio  
y al amor extramatrimonial. En la antología compilada por Menéndez  
Pelayo tan solo pude encontrar un romance de la tradición de la malmari-  
dada en el que la muchacha defiende ante su madre un amor extramatri-  
monial: «porque vale más un buen amigo / que ser mal maridada». Por el  
contrario, son muy frecuentes aquellos romances que cantan a la fidelidad  
de los esposos.

El matrimonio como canalización del verdadero amor parece que  
prendió con tal fuerza en la literatura medieval española que con frecuen-  
cia se recurrirá al llamado matrimonio secreto. Se trataba, como su mismo  
nombre indica, de un matrimonio sin testigo alguno, tan solo con la pre-  
sencia de los contrayentes; los protagonistas de los libros de caballerías  
utilizarán esta praxis para sublimar la relación íntima, como ya puso de  
manifiesto Justina Ruiz de Conde<sup>54</sup>; de esta manera, le relación íntima deja  
de ser pecado y se constituye en el simple acto de la consumación del  
matrimonio. También encontramos esta misma práctica en algunos dra-  
maturgos como Lucas Fernández en sus *Comedia de Blas Gil y Beringuela*  
y *Comedia de Pravos y Antonia*; conviene decir que el pastor de la égloga  
renacentista aparece ya sublimado y por eso sufre el mal de amores, una  
enfermedad que hasta entonces estaba reservada solo a la aristocracia  
nobiliaria. En las églogas referidas la canalización del amor a través del  
matrimonio será precisamente la terapia mediante la cual se curen estos  
pastores enfermos de amor<sup>55</sup>. Los problemas sociales que comportaba la  
recurrencia al matrimonio secreto hicieron que el Concilio de Trento se  
ocupase de ello y declarase el matrimonio secreto válido, pero ilícito.

¿Cómo aparece esta característica del amor cortés en la novela sen-  
timental? Los distintos casos de amor que encarnan las distintas parejas,

---

<sup>54</sup> Ruiz de Conde, 1945.

<sup>55</sup> Menéndez Peláez, pp. 286-294.

a modo de ejemplos, constituyen el discurso narrativo. Creo que se puede decir que la novela sentimental muestra igualmente esta asepsia hacia el adulterio; en aquellos casos en los que el amante corteja a una mujer, presuntamente casada, como en el *Siervo libre de amor*, la posible relación adúltera tan solo se insinúa a través de la discreción que ha de tener el amante, es decir, la obligación de no hacer público el nombre de su amada para no deshonrarla. Se trata de unos amores ocultos que generan en él una «muy agria relación del caso» ante «la muy grand señora, de cuyo nombre te dirá la su epístola». Uno de los mandamientos de la relación adúltera en el amor cortes era que el amador habría de estar dispuesto a perder la vida antes que desvelar el nombre de la amada. Las referidas unidades de significación podrían ser referencias indirectas a un amor adúltero. Quizás una de las notas diferenciadoras de la novela sentimental con el amor cortés es la parte activa que desempeña la mujer en la relación. Ella es quien toma la iniciativa y la parte más activa en la relación amorosa: «la gran señora quiso enderezar su prymera vista contra mi»<sup>56</sup>; «y senty yo ser amado de tan alta señora»<sup>57</sup>. Esta misma actitud la descubrimos en la relación entre Grisel y Mirabella, novela de sentimental de Juan de Flores; Mirabella «por sí sola, sin tercero, buscó manera a la no más placiente que peligrosa batalla, donde los deseos de Grisel y suyos vinieron a efecto», texto que hace decir a Alan Deyermond: «no podríamos estar más alejados de la «belle dame sans merci», de la lírica trovadoresca»<sup>58</sup>.

Se podría decir que la novela sentimental no acepta las relaciones adúlteras al no hacer explícito, con carácter prioritario, el vínculo matrimonial de uno de los amantes. No obstante, el final trágico de la mayor parte de las obras, al que son abocados los protagonistas de los distintos casos de amor relatados en el discurso narrativo de la novela sentimental, pudiera interpretarse como un intento de «reprehensión de los locos enamorados» recordando la dedicatoria de *La Celestina*. De esta manera la novela sentimental no estaría exenta de una cierta intencionalidad moralizante. Téngase presente que la mayor parte de las obras de este grupo genérico presentan un caso de amor a modo de ejemplo; esto quiere decir que la novela sentimental guardaría estrecha relación también con la literatura del «exemplum», género de gran fecundidad en la literatura medie-

---

<sup>56</sup> Rodríguez de Padrón, edic. cit. pág. 68.

<sup>57</sup> *Ibidem*, pág. 73.

<sup>58</sup> Deyermond, 1995, pág. XIX.

val a la vez de innegable impronta didáctica y pedagógica del que se extrae una moraleja. Recuérdese la funcionalidad didáctica que tuvieron los ejemplarios en la literatura patrística y en nuestras literaturas medievales. «*Exempla prius suadent quam verba*», decía san Ambrosio. De ahí que los ejemplarios abastecieran los espejos de príncipes y las «*artes praedicandi*»; era una manera de «predicar a los ojos», expresión esta muy querida de la pedagogía renacentista y barroca, de manera muy especial por la ascética jesuítica. Pues bien, en el caso de la novela sentimental pudiera formularse así: seguir la conducta prefigurada en el ejemplo lleva a la propia destrucción. Un cierto carácter docente no parece debe excluirse en la significación de la novela sentimental.

¿Por qué la literatura española medieval muestra esta dimensión pro-matrimonial en la canalización del amor? A nuestro juicio no debe obviarse la fuerte impronta dejada en nuestras letras por la cultura hebraica. Los textos veterotestamentarios que en los siglos XIV y XV se difundieron a través de llamado «fenómeno bíblico en lengua castellana» fueron transmisores de dos ideas que atraviesan el Antiguo Testamento como hilo conductor; por una parte, la importancia del matrimonio como institución que sirvió para establecer la relación, a través de la alegoría de una alianza matrimonial, entre Yaveh y su pueblo; por otra parte, el pueblo judío mantuvo siempre una fuerte sensibilidad moral contra el adulterio, actitud que recorre los distintos libros del Antiguo Testamento. Esta «*veritas hebraica*» estará muy presente en la Edad Media. Alfonso X el Sabio al componer *Las Siete Partidas* nos dirá que la doctrina sobre el matrimonio la puso en el medio, porque era como el sol que ilumina y da luz a todo lo demás. ¿Será, pues, la «*veritas hebraica*» la raíz de esta singular adaptación en nuestras letras de la cultura del amor cortés?

## 7. ÉXITO DE LA NOVELA SENTIMENTAL

Resulta difícil al lector moderno explicar el gran éxito que tuvo la novela sentimental en la sociedad cortesana del siglo XV y buena parte del siglo XVI. Al decir de Deyermond, la novela sentimental «es en su etapa clásica un género deslumbrantemente innovador»<sup>59</sup>. *Cárcel de amor*, por ejemplo, tuvo más de una treintena de ediciones entre 1492-1551, con traducciones

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, pág. XXXII.

a otros idiomas, que según el estudioso inglés se especifica en versiones al alemán, catalán, francés, inglés e italiano; un éxito semejante consiguen *Grisel y Mirabella*, *Grimalte y Gradisa*, *Tractado de Arnalte y Lucenda*. Datos empíricos que revelan que la novela sentimental fue lectura obligada entre la aristocracia europea de la época. Éxitos editoriales sólo comparables, en nuestros días, a uno de nuestros novelistas de moda. Juan de Flores fue, asimismo, un autor afortunado desde el punto de vista de la recepción del público. Como ya vimos al señalar la tercera etapa de imitaciones, este éxito impulsó a otros muchos escritores a probar suerte, de manera que el género tuvo una vigencia de más de un siglo que ocupó la segunda mitad del siglo XV y la primera del siglo XVI.

La repercusión social de estos relatos, con la difusión de determinadas doctrinas morales, incompatibles con la cultura dominante eclesiástica, hizo que la Inquisición se ocupase de algunas de estas novelas, considerando su lectura como perniciosa y vana. Esto le ocurrió a *Cárcel de amor* (*Índice* de 1632).

La explicación del éxito alcanzado por este género literario quizás haya que relacionarlo con el renacimiento generalizado de los viejos ideales, que se observa en la sociedad del siglo XV; para Boase se trata de una actitud tópica en una época de crisis, como lo era el siglo XV español; la minoría social aristocrática pretendía, de esta manera, rescatar los, por entonces, ya viejos códigos del amor cortés, para refugiarse en sus estereotipadas estructuras que permitían evadirse de la cruda realidad, encaminada a la desintegración de su privilegiada situación. Es este, en definitiva, el espíritu que explica toda la literatura amorosa del siglo XV, «fruto tardío» en España de la poesía provenzal de los trovadores.

La pervivencia de la novela sentimental no termina con la mitad del siglo; sus consecuencias literarias se prolongan, dejando innegables huellas en la novela de caballerías, así como en otras obras, cuyo testimonio más fehaciente es la presencia de estas narraciones sentimentales en el *Quijote*, como las historias de *Marcela y Crisóstomo* o *Cardenio y Luscinda*.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Un acercamiento a la novela sentimental desde la cultura del amor cortés nos muestra:

- 1º Que la novela sentimental se hace permeable a las notas con que dicha corriente foránea y extranjerizante se manifiesta en otros

géneros literarios nacionales: poesía cancioneril, romancero, égloga renacentista o *La Celestina*.

- 2º La denominación o marbete de «novelas erótico-sentimentales», creación de Menéndez Pelayo, creemos que ha sido acertada y por tanto resulta útil para la crítica literaria. No es un género imposible, ni ha muerto. A nuestro juicio, todo intento por caracterizar este grupo genérico –preocupación acuciante en la crítica actual– no debería olvidar otros géneros literarios, cuyos autores vivieron en sincronía con los autores de la novela sentimental, alguna de la cuales tuvieron gran éxito editorial a juzgar por el número de ediciones.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Ediciones de textos

ANÓNIMO (1931) *Questión de amor*, edic. de MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, en *Orígenes de la novela*, Madrid, NBAE, pp. 50-120.

FLORES, JUAN DE (1931) *Grisel y Mirabella*, edic. de MATULKA, en *The Novels of Juan de Flores and theirs European difusión*, Nueva York.

— (1972) *Grimalte y Gradisa*, edic. de PAMELA WALEY, London, Tamesis Books.

— (1981) *Triunfo de Amor*, edizione critica, introduzione e note di ANTONIO GARGANO, Pisa, Giardini Editore e Stampatori.

— (2003) *Grisel y Mirabella*, Edic. crítica, introduzione e note di MARIA GRAZIA CICCARELLO DI BLASI, Roma, Bagatto Libri.

PICCIOLI MINI, ENEAS SILVIO (2003) *Estoria muy verdadera de dos amantes*, Edic. crítica, introduzione e note di Ines RAVASINI, Roma, Bagatto Libri.

RIBEIRO, BERNARDINO (2003) *Menina e moça*, edición y estudio introductorio de José VICTORINO DE PINA MARTINS, Lisboa, Fundação Caloste Gulbenkian.

RODRÍGUEZ DE PADRÓN, J. (1976) *Siervo libre de amor*, edic. de Antonio PRIETO, Madrid, Castalia, nº 66.

— (1982) *Obras completas*, edic. de César HERNÁNDEZ ALONSO, Madrid, Editora Nacional.

SAN PEDRO, DIEGO DE (1931) *Cárcel de amor*, edic. de MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, en *Orígenes de la novela*, Madrid, NBAE, pp.1-120 [contiene el «Tractado» o añadido de Nicolás Núñez].

SAN PEDRO, DIEGO DE (1931), *Sermón Ordenado*, edic. de MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, en *Orígenes de la novela*, Madrid, NBAE, pp.45-49.

— (1973) *Obras completas*, I. *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, edic. de KEITH WHINNOM, Madrid, Castalia, nº 54, II. *Cárcel de amor*, edic. de KEITH WHINNOM, Madrid, Castalia, nº 39, 1972. III. *Poesías*, edic. de DOROTHY SEVERIN- KEITH WHINNOM, Madrid, Castalia, nº 98, 1979.

— (1974) *Cárcel de amor*, edic. de ENRIQUE MORENO BÁEZ, Madrid, Cátedra.

— (1987) *Diego de San Pedro's Cárcel de amor*, A critical Edition by IVY A. CORFIS, London, Tamesis Books.

— (1995) *Cárcel de amor*, edic. De Carmen Parrilla. Estudio preliminar de ALAN DEYERMOND, Barcelona, Crítica, 1995.

VARIOS (1872) *Cancionero General*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, t. I.

VARIOS (1912) *Cancionero Castellano del Siglo XV*, t. I, edic. De FOULCHÉ-DELBOSCH, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, nº 242.

VARIOS (1890) *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, edic. de ASENJO BARBIERI, Madrid, nº 162.