

ACTAS DEL III CONGRESO  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

---

Edición al cuidado de  
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512  
37008 Salamanca

## La crítica literaria de la prosa de ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Visión retrospectiva y nuevas aportaciones

M<sup>a</sup> Fernanda AYBAR RAMÍREZ

El problema fundamental que se le presenta al investigador que intente dar una visión global de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI es el de la indefinición de tal cuerpo narrativo. Las causas básicas son dos: 1) el acercamiento superficial de algunos investigadores que, careciendo de un teoría rigurosa de análisis literario, establecen postulados generales inconsistentes y desordenados basados, por añadidura, en la reducción de la serie literaria a un repertorio de 7 u 8 obras de la veintena que la componen; 2) la negativa de otros estudiosos a reconocer la existencia de rasgos dominantes comunes, estructuras semánticas y formales y estilo análogos en la agrupación de estos textos. Ambas razones imposibilitan la descripción completa y posterior interpretación del género sentimental como unidad de pleno sentido. Produce una gran atomización en los análisis críticos, además del olvido, maltrato y omisión de campos de investigación fundamentales. Todo se refiere a un «corpus» de obras sin delimitar que actúa como cajón de sastre de cuantos textos 'agenéricos' puedan aparecer.

Consideramos que la crítica literaria se desorienta ante un género híbrido y sumamente vital que condensa diversos elementos de tradiciones literarias medievales y del humanismo en ciernes, y prefigura las características de la novela moderna del Renacimiento. No obstante a partir de la década de 1980 observamos un viraje en los estudios de esta serie. Incluso aquellos investigadores que no aceptaban interinfluencias directas de aspectos formales o temáticos, advierten ahora una misma armazón externa, y tal vez una estructura profunda común. Desafortunadamente no amplían sus estudios a las obras 'menores' ni ligan el análisis formal riguroso a lo que tiene de hecho social y comunicativo este género.

Como introducción diremos que los relatos novelescos sentimentales son culturalmente *la concreción del renacimiento temprano castellano y producto de una época histórica de transición y crisis de antiguos valores, la Baja Edad Media*<sup>1</sup>. Tuvo sus orígenes geográficos en el noroeste peninsular con el *Siervo libre*

---

<sup>1</sup> Es fundamental correlacionar el desciframiento de nuestro género con la controversia de los críticos sobre si hubo o no humanismo en la Castilla del cuatrocientos. Véase Karl Kohut, «El humanismo castellano del siglo xv. Replanteamiento de la problemática», en *Actas del VI Congreso de AIH*, ed. Giuseppe Bellini, Roma: Bulzoni, 1982, págs. 639-647 y de Jeremy N. H. Lawrance, «On

*de amor* (ca. 1440) de Juan Rodríguez del Padrón, y se extendió después hasta el reino catalán<sup>2</sup>. Este nuevo género de estructura epistolar aúna elementos de la poesía trovadoresca recogidos en los cancioneros de tema amoroso del XV y del «roman courtois», versión hispánica del ciclo de la Post-Vulgata, asimilado en los libros de caballerías hispánicos<sup>3</sup>.

En la dilatada diacronía del género sentimental (1440–1548) pueden establecerse esquemáticamente tres períodos: A) Uno de conformación en que se cuestiona y revisa el amor cortés heredado bajo los parámetros de la escuela alegórica y el didactismo tratadista fuertemente desarrollado con Juan II –del *Siervo [...]* a la *Triste deleytación*–. B) Otro de fijación y codificación extrema de las posibilidades argumentales y estructurales del molde genérico sentimental con Diego de San Pedro y Juan de Flores<sup>4</sup>. C) Y, por último, la fase de imitación estereotipada y epígonos con la *reducción* de fábulas y tramas –de la *Repetición de amores* al *Proceso de cartas de amores* de J. de Segura–. Al final de la trayectoria sentimental se produjeron trasposiciones y préstamos de elementos de géneros adyacentes, sobre todo el pastoril, bizantino y morisco.

Una cuestión fundamental que se plantean los investigadores de la ficción sentimental es si constituye o no un género independiente y susceptible de ser descrito. Unos autores –Cvitanovic<sup>5</sup>, Deyermond<sup>6</sup>, Durán<sup>7</sup>...– consideran que es un «corpus» coherente que puede ser definido en torno a unos pocos principios básicos: corta extensión del relato, la historia de amor desgraciada en un ambiente cortés y refinado, la escasa y esquemática acción externa y la técnica autobiográfica. A estos postulados se unen, dependiendo del tipo de análisis que se realice y la parcela que abarque, otros como la diversidad de puntos de vista, la relación amorosa frustrada ante un mundo contradictorio y adverso, individuos alienados y neurotizados aún antes del fracaso amoroso, tratamiento teórico–

the fifteenth-century Spanish vernacular Humanism», en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Brian Tate*, ed. Ian Michael y Richard A. Cardwell, Oxford: Dolphin Books, 1986, págs. 63-79.

<sup>2</sup> Véanse dos magníficos estudios: Alan Deyermond, «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», en *Symposium in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1986, págs. 75-92 y Regula Rohland de Langbehn, «Desarrollo de los géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos XV y XVI», *Filología*, 21 (1986), págs. 57-76.

<sup>3</sup> Una larga lista de formas literarias del XV y XVI que pudieron proporcionarle préstamos textuales están sin estudiar con minuciosidad. Muestra de ello son los decires narrativos, poemas de debate, la rica novelística catalana, las crónicas y biografías, el teatro o la tragedia.

<sup>4</sup> Tenemos serias dudas sobre la incursión plena de algunas obras como el *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena, el *Triunfo de amor*, *La coronación de la señora Gracisla*, la *Queja que da de su amiga ante el dios de Amor [...]* del Comendador Scrivá, etc., que son usadas sin ningún cuestionamiento en los estudios críticos de la sentimental.

<sup>5</sup> *La novela sentimental española*, Madrid: Prensa Española, 1973.

<sup>6</sup> «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review*, 45 (1975), págs. 231-259.

<sup>7</sup> *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid: Gredos, 1973.

discursivo del amor y la pasión, etc. Para otros especialistas, como Samonà<sup>8</sup>, Whinnom<sup>9</sup> o Prieto<sup>10</sup>, la mutabilidad de formas y la heterogeneidad temática son los elementos caracterizadores del género. Y lo más atrayente el estudio del haz complejo de interrelaciones genéricas que confluyen en la creación del código sentimental, y las innovaciones estructurales que experimentó por la convivencia con formas literarias cambiantes en su diacronía. Sin embargo se dan oscilaciones entre una y otra vertiente. No es raro que tras considerar artificial y poco cohesionada la agrupación de estos textos bajo una categoría autónoma, se enumeren sin dilación sus particularidades estilístico-estructurales e ideológicas como si de un «corpus» homogéneo y pleno de sentido se tratara.

A esta dificultad se une la carencia de un término o marbete común a todas las obras del mismo. Usaré *relato novelesco sentimental*, pero sin descartar la revisión posterior de esta categoría en el curso de mi tesis doctoral. Entendemos por relato novelesco sentimental una obra narrativa de ficción de relativamente poca extensión que cuenta historias de amores, consumados o no, siempre desgraciadas y trágicas. El eje narrativo es el análisis del sentimiento amoroso frustrado (anterior a la consumación del amor como en el *Tratado Notable de Amor*, o tras el logro de la 'merced' con el subsiguiente castigo social como en la *Penitencia de amor* o el *Grisel y Mirabella*) en un marco cortés y aristocrático cerrado. El fin estético y de entretenimiento, aunque nunca exento de ejemplaridad, conecta, en un primer momento, con las expectativas de un público escapista, caballeresco y cortesano —especialmente la «clientela» de la rancia aristocracia; la nobleza *transvasada* a la corte que constituye el cuerpo de funcionarios y diplomáticos y las oligarquías ciudadanas y grandes burgueses asimilados a los grupos de poder—, pero ya imbuido por los nuevos ideales preburgueses de la segunda mitad del cuatrocientos. A éste se suma con la estereotipación y asimilación del módulo a fines del cuatrocientos otros sectores medios nacientes hasta ahora dispersos y alejados de la cultura. La mutabilidad y plasticidad de la cadena sentimental, tanto en expresión como en contenido, serán notas predominantes de que participa en cuanto forma literaria precursora de un género híbrido y residual, la novela, que carece de cánones y reglas fijas en las poéticas antiguas y medievales, y que se concretará laboriosamente —con el concurso innegable de la sentimental— en la prosa del XVI.

Se hace necesario llegar a una interpretación lógica y coherente de la multiplicidad de formas y riqueza semántica que nos proporciona la ficción sentimental, guiados por un marco teórico amplio y diversificado que evite en la medida de lo posible errores<sup>11</sup>. Postulamos abiertamente que la ficción sentimental

<sup>8</sup> *Studi sul romanzo sentimentale e cortesse nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Roma: Carucci, 1960, págs. 25-29 y «Il romanzo sentimentale», en la obra con A. Vàrvaro, *La letteratura spagnola dal Cid ai Rei Cattolici*, Firenze-Milano: Sansoni-Accademia, 1972, págs. 185-195.

<sup>9</sup> «Introducción» a Diego de San Pedro, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, Madrid: Castalia, 1973, especialmente págs. 48-51.

<sup>10</sup> *Morfología de la novela*, Barcelona: Planeta, 1975, págs. 190-320. En concreto para este problema págs. 241-242, 256 y 308-320.

<sup>11</sup> Karl R. Popper, *La lógica de la investigación empírica*, Madrid: Tecnos, 1980, págs. 27-40.

desempeña un función cognoscitiva y comunicativa que impone un estudio histórico-literario del género desde el aunamiento de diversas disciplinas afines e interrelacionadas con la literatura<sup>12</sup> –historia, sociología, lingüística, filosofía y psicología social principalmente–. Este planteo cambiará la configuración del todo narrativo proporcionándonos, una vez reintegrado el contenido en la forma, la semántica plena de los textos.

En este estado de cosas urge redefinir la categoría de género literario convirtiéndola en instrumento útil y operativo para la investigación de los rasgos propios de nuestra serie artística. No olvidemos que, como ha señalado E. Michael Gerli<sup>13</sup>, la ficción sentimental es un género con fuerte conciencia de ser pura ilusión literaria, erigida contra la propia convención artística de la que se sirve –«metafiction»–.

El valor del género no se cifra tanto en ser un medio de clasificación de obras dispares sino, sobre todo, en determinar en cada momento histórico de la evolución de la cadena las características estilísticas y estéticas, procedimientos constructivo-formales y visión del mundo que coinciden en un conglomerado de obras aparentemente diversas. El problema es más complejo en los análisis de los textos sentimentales, pertenecientes a la tradición literaria medieval y que participan en su evolución de las profundas innovaciones narrativas que habrían de desembocar en la prosa del Renacimiento.

El género conjuga reglas anteriores que informan y orientan la comprensión del texto, al tiempo que son un modelo de creación de sentido que satisface los «horizontes de expectativas» del lector<sup>14</sup>. El tipo literario es una concepción útil para conocer la estructura de la obra misma, la evolución del género y el desarrollo interno de la norma literaria dentro del contexto de significados culturales que determinaron tal forma artística. Hay que explicar el «corpus» sentimental en función referencial con los modos genéricos que lo precedieron y los que fueron coetáneos en su desarrollo para llegar a establecer sus rasgos distintivos como serie literaria independiente<sup>15</sup>. Lejos de los criterios del historicismo filológico, nos

---

<sup>12</sup> Seleccionaremos y coordinaremos en adelante los criterios más acordes y que presenten mayores posibilidades de desarrollo de algunas teorías literarias actuales, formalismo ruso, estructuralismo checo, semiótica soviética, neomarxismo y estética de la recepción, en nuestra pretensión de análisis sistemático del género sentimental.

<sup>13</sup> «Metafiction in Spanish Sentimental Romance», en *The Age of Catholic Monarch 1474-1516: Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, *Bulletin of Hispanic Studies*, ed. Alan Deyermond y Ian Macpherson, Liverpool: University Press, 1989, págs. 57-63.

<sup>14</sup> Véase Hans-Robert Jauss, «Littérature médiévale et théorie de genres», *Poétique*, 1 (1970), págs. 79-101 y *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona: Península, 1976, págs. 133-211.

<sup>15</sup> Todo cambio en un sistema es relacional. La serie literaria sentimental es producto de la combinación y transformación de varios géneros anteriores a los que sustituye y desplaza. La transición no es rupturista ni violenta, y el nuevo género tiende a consolidarse en un proceso amplio que haga duradera su nueva forma de expresión artística. Jauss (*art. cit.*) no excluye la posibilidad de crear un sistema de géneros único para la Edad Media. Esto permitiría hablar de relaciones

interesa analizar cómo se institucionalizan y renuevan las recurrencias de ciertas propiedades discursiva a partir de lo desfasado y cómo contribuye al lado de otros paradigmas modales en la aparición de la novela moderna. Este análisis nos conducirá a comprender la carga significativa de sus componentes y si su contenido referencial se ve confirmado, desvirtuado o destruido en la obra concreta haciendo variar por tanto las evocaciones significativas del público. El lineamiento sintagmático de la lectura se rompe y la referencia a textos anteriores origina una función anafórica de sus elementos, transformando la obra precedente en cotexto de imprescindible conocimiento para entender el texto<sup>16</sup>.

La idea de originalidad tiene que ser reformulada. Los epígonos no se limitan a copiar la obra programática o modélica, también pueden introducir alteraciones sustanciales en elementos con funciones superficialmente análogas en el texto y realizar nuevas concreciones de los rasgos predominantes, reemplazarlos por otros procedentes de géneros periféricos (poligénesis y mixturas) o potenciar los factores constructivos particulares de cada obra. Precisamos del estudio de las diversas funciones de los elementos estructurales de una obra en conexión con otros de su mismo texto, y en correspondencia con otros de su propia configuración genérica o de distinta serie literaria<sup>17</sup>. La concreción que realiza el lector que decodifica un texto, atribuyéndole un sentido acorde con su época histórica particular y su propio mundo de experiencia, nos pone de manifiesto el lado genérico del significado que produce y la relación entre evolución socio-cultural y cambio literario. Claras muestras de ello son la continuación de la *Cárcel de amor* realizada por un lector, Nicolás Núñez, descontento con el desenlace original.

Habremos de describir el proceso de funcionamiento de la forma literaria en el medio social, lo que conlleva el cambio del código estético y la posibilidad de una pluralidad de lecturas. Ejemplos evidentes son los dasajustes y tensiones entre norma discursiva convencional de la época, ideología que reproduce o desarticula y la fiel realización – a veces sólo aparente, *Cárcel de amor*–, denuncia –*Grisel y Mirabella*– o sátira subversiva –*Repetición de amores*– de dichos discursos empleados en cada texto concreto.

A nosotros como investigadores compete ir más allá de la fijación de un conjunto de reglas extraído por ende de un género acrónico, cerrado y supuestamente imperturbable. Hay que entender la ficción sentimental en su tiempo histórico y aceptar que los códigos estéticos están producidos por grupos sociales. Puede darse el caso de que se mantengan estables funciones y estructuras como reacción formal a unas condiciones socio-culturales que se sienten como

---

intergenéricas entre las series literarias en función constituyente y géneros dependientes o contaminantes.

<sup>16</sup> Cf. Mijail Bajtin, «Du discours romanesque», en *Esthétique et roman*, París: Seuil, 1978, págs. 83-233 y Julia Kristeva, «Le mot, le dialogue et le roman», en *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París: Seuil, 1969, págs. 143-173.

<sup>17</sup> Cf. para estas ideas Tinianov, «Sobre la evolución literaria», en Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signo, 1970, págs. 89-110 y Tomachevsky (1925), «Temática» en *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal, 1982, págs. 179-269.

amenazantes<sup>18</sup>. Sólo el análisis de los elementos y construcciones subyacentes o solapadas y su posicionamiento frente al lector nos llevarán a formular el cambio de las categorías funcionales y estilísticas de una obra.

Ya que la literatura es un signo icónico que constituye una de las formas sociales de conocimiento de la vida, reclamamos el conocimiento de la semanticidad radical de todos los componentes de los textos sentimentales. No hay que adoptar una postura prejuiciosa que separe artificialmente la estructura de la forma del contenido conceptual recreado por el autor; ambos convergen en la constitución del discurso literario como un producto cultural portador de valores históricos y constitutivo de la realidad social misma. La obra de ficción remite al mundo porque lo reinterpreta elaborando un modelo artístico de experiencia que justifica su lectura<sup>19</sup>. Las condiciones socio-históricas imponen un cierto grado de «determinación» sobre las respuestas del destinatario, basadas en el conocimiento del mundo simbólico y código ideal que crea el escritor en su obra y en la realidad histórica del receptor<sup>20</sup>.

No olvidemos que la aparición histórica de un modelo artístico supone necesariamente un cambio de la forma de expresión exigida por unas «estructuras del sentir» y necesidades en tensión y transformación con lo que viene siendo tradicional<sup>21</sup>. El texto es un medio de apropiación del mundo que posee un significado culturalmente mediatizado al reelaborar por códigos estéticos la realidad<sup>22</sup>. Las características de una determinada época histórica promoverán una sensibilidad particular que va desde la declaración programática a una concepción implícita y tácita del mundo. Vemos el «corpus» literario sentimental no como suma de obras individuales sino como sistema comunicativo y estético cargado de intención. Para su comprensión necesitamos echar mano de métodos literarios y extratextuales<sup>23</sup> que clarificarán además la trabazón entre las obras y el género.

La sentimental fue un *tipo literario de moda* cuyos textos (algunos «best-sellers»), se leían como breviaros de constantes y trágicos amadores y altivas damas en un contexto socio-histórico hostil. La figura del caballero, imbuido por los altos ideales del sistema mítico de vida del trescientos, se convirtió en paladín de una aristocracia de nuevo cuño, –la de las «mercedes enriqueñas»–. Simultaneaba la consolidación de su fuerza económico-social mediante los mayorazgos con la ostentación de su poder en un estructura de pensamiento y comportamiento fuertemente ritualizada. Con su modelo de cortesanía fue capaz de atraer a sectores emergentes de la sociedad, que evidentemente modifican los valores recibidos –véase el realismo temprano e ironía de la *Triste Deleytación*, una obra de

<sup>18</sup> Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 1982<sup>4</sup>.

<sup>19</sup> Jurij M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid: Itsmo, 1975.

<sup>20</sup> Jauss, *Experiencia y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus, 1986.

<sup>21</sup> R. Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 1977, cap. 9.

<sup>22</sup> A. Hauser, *Fundamentos de sociología del arte*, Madrid: Guadarrama, 1975 y R. Williams, *Cultura. sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona: Paidós, 1982.

<sup>23</sup> Para la definición de función comunicativa y social de una serie artística véase Mukarovsky, *Escritos de estética y semiología del arte*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977, especialmente págs. 44-121.

transición entre la primera fase y segunda de la ficción sentimental que remite a una ideología 'cuasi-burguesa'—

Las expectativas satisfechas del público se convierten, como demuestra Iser, en norma del producto al sancionar deseos, sublimar experiencias, corroborar sentimientos o cifrar aspiraciones soñadas e imposibles<sup>24</sup>. Sin embargo, el análisis de la recepción y efecto de la prosa sentimental es un campo de investigación escabroso y huidizo —por ej. un destinatario heterogéneo del género daría lugar a una pluralidad de lecturas que sería la clave última del éxito de los textos— que los investigadores han preferido simplificar u ocultar.

Los relatos novelescos sentimentales recogen los ideales, deseos frustrados —y yo diría agresividad militante— de una aristocracia caballescocortesana condenada por el proceso histórico de fortalecimiento de la monarquía absolutista, y una naciente economía monetaria y mercantil (bien organizada ya en el reino aragonés) que desequilibra los cuadros sociales estamentales y el modo de producción feudal<sup>25</sup>. *A esta fase de descomposición de la base socio-económica y cultural medieval, y en particular de desajuste entre realidad social y valores nobiliarios, corresponde un género fuertemente retórico y en apariencia quietista e inmutable que potencia los aspectos técnicos de la ilusión literaria.* Es una forma artística exquisita y elitista que amarra y reinterpreta los códigos desfasados de una ideología aristocrática. Mas entremezcla valores culturales emergentes en un intento desesperado por mantener básicamente intactos sus roles sociales.

El sistema literario sentimental mantiene elementos estructurales de fondo que remiten a estados precedentes, pero reorganiza continuamente los códigos para lograr su pervivencia en detrimento de la riqueza informativa histórica<sup>26</sup>. Ese dinamismo interno, provocado por condiciones socio-históricas y culturales, ejerce una acción perturbadora en la estructura de representaciones ideales del código, desarrollando contenidos latentes o construcciones imperceptibles a lo largo de su diacronía. Nos hallamos ante lo que Lotman y Boris A. Uspenskij definen como una «cultura centrada en la expresión, caracterizada por la ritualización de las formas de comportamiento derivada de la creencia en una inseparabilidad entre plano de la expresión y contenido»<sup>27</sup>. El significado aparece prefijado en tanto que la alta ordenación del sistema asegura su propia conservación —el esoterismo del *Siervo*, por ejemplo —y proporciona perpetua comunicabilidad al grupo —véase

<sup>24</sup> *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus, 1987.

<sup>25</sup> Véase Pierre Vilar, *Crecimiento y desarrollo. Economía e Historia. Reflexiones sobre el caso español*, Barcelona: Ariel, 1964; Antonio Domínguez Ortiz, *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid: Itsmo, 1973; E. Mitre, *La España medieval. Sociedades. Estados. culturas*, Madrid: Itsmo, 1984<sup>2</sup> y M. A. Ladero Quesada, *España en 1492*, Madrid: Hernando, 1979; José Antonio Maravall, *Estado Moderno y mentalidad social*, Madrid: Revista de Occidente, 1972; B. Bennisar, *L'homme espagnol. Attitudes et mentalités du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles*, París: Hachette, 1975 y S. Gilman, *La España de F. de Rojas. Panorama intelectual y social de «La Celestina»*, Madrid: Taurus, 1978.

<sup>26</sup> En Jurij M. Lotman y la Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra, 1979, págs. 73-77.

<sup>27</sup> *Ibidem*, págs. 76-77.

cómo el compungido amante del *Tratado de Arnalte y Lucenda* se certifica del tipo de interlocutor para transmitir su experiencia—. Estas directrices de lectura, hábilmente forjadas por los creadores de la sentimental, son precisamente las líneas que la mayoría de los investigadores siguen en sus estudios.

El alejamiento, contraste e incluso extrañeza de la realidad, y la forma alambicada de este género de ficción conecta con el público privilegiado para el que va dirigido idealmente. La aristocracia exige la idealización y valoración de su moral y formas de conducta tras la fuerte estilización literaria de los sentimientos amorosos y las costumbres cortesanas que pretenden sublimar. Cumple una función «encubridora», anacrónica y evasiva de la realidad brutal en que surge y se desarrolla el género sentimental en la Baja Edad Media (guerra civil y declive económico catalán, explotación del campesinado y arrendatarios por la aristocracia terrateniente que conlleva numerosos alzamientos, acentuación de los extremos sociales, bandalismo de los linajes y lucha contra dinastías enfrentadas, etc).

Los relatos novelescos sentimentales expresan una forma de sentir y pensar contradictoria, en correspondencia con el desquiciamiento social y económico de la época, a pesar del auge de algunos sectores castellanos beneficiados, aún con su retrógrada economía de base eminentemente ganadera —la venta de lana sin procesar será el verdadero motor de acumulación de capitales—, por la coyuntura del mercantilismo atlántico —fachada cántabra—. La divinización del amor y la secularización de conceptos religiosos, características presentes en la prosa sentimental, suponen en cierta medida una supervaloración de lo humano y una aproximación de los planos espirituales y temporales, como ocurre en momentos históricos de inconsistencia y evolución. Otra muestra de la «rebuelta de los tiempos» puede encontrarse en el cuestionamiento que realizan los personajes de la escala de valores desgastados y rígidos que propone, y aún propaga, externamente la obra.

El escritor no habla por boca de una realidad unitaria, sino fragmentada y en lucha abierta, sin atisbos de síntesis superadora. Es esto lo que explica la incursión de la sentimental en la experimentación psicológica como único modo de aproximación y aprehensión de la realidad compleja, y la incesante búsqueda de nuevos cauces —riqueza de piezas retóricas, perspectivismo, vigencia del debate como vehículo de enfrentamiento polémico de ideas, ...— por los que expresar una cosmovisión ya sentida por sus sustentadores como caduca.

Considero que junto a la tradicional nobleza cortesana, en que desempeña un papel cultural importante la mujer, pero no totalitario, puede haber otros sectores que participan del género. Es triste observar cómo la mayoría de críticos señalan como destinatario único a la nobleza tradicional cortesana, siguiendo ‘fielmente’ ese lector ideal todopoderoso que los textos proponen. Omiten esos otros lectores secundarios —ajenos, críticos o detractores— también citados en muchos de los relatos novelescos.

La nobleza de diploma, clase media burocrática y cortesana fuertemente abonada con el aparato administrativo de Enrique IV y los primeros años de reinado de los Reyes Católicos, constituye una parte importante de la sociedad de las cortes estatales. Pudo muy bien propiciar un cambio progresivo de los valores

culturales sin el cual el triunfo de la reforma educativa nebrijana no hubiera existido. Junto a ella debería analizarse el papel de las oligarquías ciudadanas y la alta burguesía comercial –con un papel indiscutible a partir del imperialismo colonial–. Al mismo tiempo que invierten sus capitales en patrimonios rústicos adoptan las formas artísticas y culturales de la vieja aristocracia para reforzar su *status* social y asimilarse en lo posible al grupo de élite.

Con la simplificación y automatización del módulo sentimental y la introducción de nuevos materiales el público competente se amplía y diversifica a fines del XV. Es significativo que el esquema argumental monótono, elemental y repetitivo, del que incluso se nos proporciona el resumen –*Cuestión de Amor*–, la exhibición manida del sentimiento amoroso o el autoabastecimiento de los escritores con otras obras sentimentales precedentes, se prestan mucho más a la lectura o audición de un público heterogéneo nacido al amparo de la valoración de la formación intelectual y posesión de bienes culturales por los grupos privilegiados y sectores intermedios incipientes en la Baja Edad Media. Las *Cartas y coplas para requerir nuevos amores* (1515)<sup>28</sup> constituyen un buen ejemplo de cómo las epístolas retóricas y expresiones amorosas se vulgarizaban.

Junto a corrientes de pensamiento claramente ciudadanas, sea por participación–imitación de las formas de sentir de Europa<sup>29</sup> o por el nacimiento débil de una clase media castellana frustrada en sus aspiraciones hacia 1575<sup>30</sup>, conviven formas tradicionales de pensamiento que, amenazadas e insatisfechas, se expresan con más virulencia ante la plena descomposición del orden feudal a mediados del XV. *Sólo por la simbiosis de los intereses de tales grupos sociales se explica la diversidad contradictoria y el mundo turbulento de las producciones sentimentales de la época*. Un ejemplo de ello lo encontramos en la convivencia de la armonía estática, la serena melancolía y artificiosidad con la progresiva valoración del individuo –postura antropocéntrica e intimismo religioso– que brota por la crispación y desproporción de las emociones en una sociedad laica y a menudo ociosa desquiciada por la crisis. Ejemplo claro son Vasquirán y Flamiano, protagonistas de la *Cuestión de amor*.

Hay que averiguar hasta qué punto nuestro género es producto social de la clase que lo consume y difunde, el grado de correspondencia entre el público y productor y si responde a los esquemas de pensamiento de la cultura dominante. La ideología puede ser también un sistema de valoración y proyección de sectores emergentes que se enfrentan a lo hegemónico, constituyéndose con elementos heterogéneos marginales. Se trataría de estudiar esas «estructuras del sentir» que surgen en fase preemergente y frente a lo claramente hegemónico, en estado de

<sup>28</sup> Francisco López Estrada, «Un pliego de *Cartas...*, 1535», *Revista de bibliografía Nacional*, 6 (1945), págs. 227-239.

<sup>29</sup> Curioso resulta que tanto Juan Rodríguez del Padrón como Fernando de la Torre participaran en el Concilio de Basilea y viajaran en varias ocasiones fuera de España. Kohut (*art. cit.*, pág. 645) ve las misiones diplomáticas como una vía decisiva de introducción de las nuevas ideas humanísticas en Castilla.

<sup>30</sup> J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, Madrid: Taurus, 1975.

cambio, con lo que convive. Sería característico de nuevos grupos sociales relativamente subordinados pero parcialmente diferentes que se suman críticamente a la cultura dominante. Como hipótesis avanzamos que tal vez nuestro género esté fraguado por un público intersticial, de raíz urbana o/y cortesana, con proyecto de movilidad y promoción social, pero temeroso de los cambios y con escasas probabilidades de ascensión. La heterogeneidad de formas de expresión y contenido nos hablan de la búsqueda del módulo sentimental de algo nuevo.

Los relatos sentimentales dan imagen de los gustos y preocupaciones de determinados grupos sociales, aunque pretendan conscientemente huir de la realidad. El sentimentalismo y la formulación en reglas de todo pensamiento y actuación son síntomas de conformismo y retroceso social de los detentadores del poder. Tratan de admitir leves cambios en las reglas en que se asienta el programa ideal del grupo para revalidar los códigos de su pasado histórico y dar estabilidad al sistema general de vida del colectivo. Este replegamiento de clara función educadora de la sociedad hay que contrastarlo, a su vez, con otros elementos de la estructura del contenido como la desilusión, el hastío de la vida y la desesperación de los protagonistas, incapaces ni siquiera de integrarse en una realidad hostil a través de la aventura todopoderosa del amor. En este contexto podemos comprender la autoinmolación del héroe sentimental, último gesto desesperado de dignificación y sacralización de una existencia vacua y presidida por un destino adverso.

Habría que estudiar las pautas culturales y educativas que cada obra enuncia, y que hacen hincapié en el papel coercitivo, lo represente o no simbólicamente, y de sanción social que la ideología encarna. Es importante subrayar que los relatos sentimentales presentan una perspectiva de arriba a abajo en la conducción de las actuaciones sociales y las relaciones interhumanas en detrimento, por tanto, de otros grupos nacentes, los sectores medios ciudadanos y los letrados.

No creo estar equivocada al decir que la ficción sentimental responde a lo que Lotman denomina *estética de la identidad*<sup>31</sup>. Los fenómenos de la realidad se reducen y acomodan a ciertos clichés únicos que suscitan una gran tensión emocional en un público que se sabe poseedor y partícipe del código establecido. La base gnoseológica estriba en desechar lo particular de un hecho en favor de su formulación en categorías generales. Sin embargo, este sistema rígido y lógico de expresión por estereotipos de conciencia necesita formas fluctuantes y móviles que le aseguren la entropía suficiente. De esta forma conserva su efecto estético y valor informativo, mas siempre existen ciertos choques entre modelo de la realidad y expectativas del lector en la estructura de textos concretos. En definitiva, los relatos novelescos sentimentales presentan una experiencia de vida que revalida valores del pasado, pero permite pequeños cambios en el sistema codificado. En esta interacción de fuerzas es como explicamos la osificación de conductas y formas, por una parte, y la búsqueda de nuevos modelos, por otra.

---

<sup>31</sup> *Estructura del texto artístico*, págs. 348-357.