

**ACTES DEL VII CONGRÉS
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

Volum II

EDITORS:
SANTIAGO FORTUÑO LLORENS
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)

Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval : (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-280-2 (segon volum)
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (II)



TRADICIÓN POÉTICA E INSERCIONES LÍRICAS EN LA NOVELA SENTIMENTAL

FERNANDO CARMONA
Universidad de Murcia

LOS ESTUDIOSOS de la novela sentimental no han dejado de confirmar su filiación medieval. Amador de los Ríos y Menéndez Pelayo se refirieron a la tradición italiana; a la «escuela dantesca», a la *Historia de duobus amantibus* de E. Silvio Piccolomini y a la *Fiammeta* de Boccaccio; posteriormente, se ha señalado la influencia francesa; ya remitiendo a la literatura trovadoresca de los siglos XII y XIII o a la narrativa francesa los dos últimos siglos medievales. P. de Gayangos *catalogó* las ficciones sentimentales dentro de los libros de caballería y, en las últimas décadas, no se ha dejado de señalar esta filiación.¹

Se ha ido marcando una clara diferencia con la tesis italiana de Menéndez Pelayo, en cuanto a la dependencia de la novela sentimental de la *Fiammeta*.² Junto a la influencia de poesía trovadoresca y de los cancioneros,³ se ha señalado la importancia de la literatura francesa de los siglos XIV y XV.⁴

Es indiscutible la filiación medieval de la novela sentimental; incluso su intertextualidad o «intergenericidad» (Deyermond, 1986: 79) que se extiende a momentos distintos de la historia literaria y diferenciados espacios sociales. Así, el relato de Juan de Flores, se presenta como una continuación de la *Fiammeta*, pero la *Elegía* es un *planctus* que tiene sus antecedentes en Ovidio,

1. A. Gargano, 1979: 59-61; Samonà, 1960: 93-105; M. R. Lida de Malkiel, 1966; B. Matulka, 1931; A. D. Deyermond, 1983; Martín de Riquer, 1955; e inversamente, la presencia de préstamos de la novela sentimental en refundiciones del *Tristán* (P. Waley, 1961 y H. L. Sharrer, 1984).

2. D. Cvitanovic, 1973; A. Prieto, 1986; «La poesía de Rodríguez del Padrón –señala A. Prieto– se mantiene voluntariamente dentro de una tradición provenzal y de poesía de cancionero, en su espíritu y forma», p. 22; «La novela sentimental o cortés española –dice más adelante– nace en el *Siervo* como fusión de una poesía de cancionero y una narración caballeresca», p. 38, nota 44.

3. P. Waley, 1966 señala la evolución de esta influencia de San Pedro a Flores.

4. El *Livre du voir-dit* (1363) de Guillaume de Machaut; la *Cent balades d'amant et de dame*, el *Livre du duc des vrais amans* de Christine de Pisan; y la *Prison amoureuse* (1371) de Jean Froissart; la *Belle Dame sans mercy* (1424). Una serie de rasgos de estas obras anticipan la novela sentimental: el carácter autobiográfico, la presencia de cartas e intercalaciones líricas en el desarrollo de una historia amorosa, llegando a concluirse en la mayor importancia de la influencia francesa que la italiana (K. Whinnom, 1985: 55-57).

(K. Whinnom, 1985: 52-53; Deyermond, 1986: 78-79); la influencia del poeta clásico se ejerce dentro del espíritu renacentista y de su percepción en la tradición medieval (Impey, 1980). La ficción sentimental, pues, se dirige a una sociedad cortesana, con el estilo retórico y el pensamiento escolástico del medio universitario del momento (Cátedra, 1989: 143-159) y sus preocupaciones políticas y sociales (Márquez Villanueva, 1966; Tejerina-Canal, 1984; Fernández Jiménez, 1989); lejos, pues, de la sociedad burguesa de Bocaccio (R. Schevill, 1913:113-5).

Estamos ante unas formas narrativas en las que su carácter heterogéneo, no ha hecho olvidar la conciencia de pertenencia a un género, que se caracteriza por unos rasgos diferenciadores (Deyermond, 1986:77). La realidad literaria medieval rechaza la moderna concepción de género;⁵ y los estudiosos se inclinan por expresiones como la de «tradición literaria» (Samonà, 1960: 47).

La mezcla de elementos líricos y narrativos es el primer rasgo que salta a la vista al leer estos relatos sentimentales; no tanto por la presencia de poesías en el trascurso de la narración, como por la narrativización de elementos líricos y comportamientos poéticos. De aquí, la necesidad de estudiar esta modalidad literaria dentro de la tradición de una *narrativa lírica* que se inicia a principios del siglo XIII.⁶

La literatura de la primera mitad del siglo XII es, predominantemente, provenzal y lírica; frente a una segunda mitad de siglo, protagonizado por una literatura francesa y narrativa: la *cansó* frente al *roman*. Y, así, debió ser sentido por poetas, narradores y público al empezar el siglo XIII; pretendiendo superar esta dicotomía, un *romancier*, Jehan Renart, creó una nueva forma narrativa, que en su prólogo llamó «nouvelle chose», con el

5. Para el Prof. Rico, 1997-1998 –en un artículo en prensa que ha tenido la amabilidad de adelantarme–, el carácter misceláneo de la literatura medieval se explica por su misma condición de *edición* y presentación en el código: «Hay justas razones –afirma– para sostener que los códigos misceláneos pueden estar detrás de un cierto número de obras literarias romances compuestas por yuxtaposición de grandes elementos diversos entre sí en cuanto a forma, tradición o estilo».

6. Remontarnos al siglo XIII, puede parecer un alejamiento temporal excesivo para señalar posibles influencias; la respuesta a esta posible objeción la haré con unas palabras del Prof. Deyermond: «Estas obras –libros de aventuras con un elemento acusado de poesía lírica [se acaba de referir al Guillaume de Dole]– tienen sus sucesores en la ficción sentimental de España. La semejanza se explica satisfactoriamente por la interacción de varios factores, y no hay necesidad de postular la imitación directa, pero es interesante observar cómo las relaciones genéricas pueden causar la recreación parcial de un género de ficción que había pasado de moda hacía mucho tiempo» (1986, pp. 85-86). Sobre la tradición lírica en la narrativa medieval española, cf. Deyermond, 1975 y Cátedra, 1993-4.

objeto de armonizar narración y poesías líricas en una misma ficción literaria.⁷ El éxito y la imitación de su *Guillaume de Dole* por autores posteriores permite hablar de una tradición liriconarrativa que va a perdurar en toda la Edad Media.

Hay un proceso de acercamiento, en el siglo XIII, de lo poético y de lo narrativo. La lírica busca la narrativa: los poemas provenzales se enmarcan en narraciones en prosa (*Vidas y Razós*) o los géneros poéticos desarrollan el elemento narrativo, como la *pastorela* (Carmona, 1988: 67-70); a su vez, la narrativa busca la lírica; así, la novela *Flamenca* se organiza en el despliegue de una estrofa poética; y aparece una tradición narrativa con significativas inserciones líricas.

La presencia de poesías líricas en la narración señala el lirismo que une la novela sentimental española con la tradición liriconarrativa que estudiamos; pero hay un «fondo lírico»⁸ que es necesario precisar para comprender la tradición literaria en la que se inserta esta especie narrativa española tardomedieval.

El canto cortés y la novela sentimental arrancan de un mismo embrión narrativo: la interrelación entre dama y amante dificultada por elementos obstaculizadores por lo que se impone el *secreto* como algo inevitable. La explicación narrativa del poema con un relato biográfico, tal como aparece en las *Vidas y Razós*, y desarrolla el autor del *Castelain de Coucy*, anticipa el autobiografismo o la narración biográfica de la novela sentimental. La poesía trovadoresca, la narrativa lírica del siglo XIII y la ficción sentimental del XV se sustentan en unos valores y se desarrollan en un proceso de acercamiento a la dama.⁹ Esta tradición

7. Los primeros versos del *Guillaume de Dole* son significativos:

«Cil qui mist cest *conte* en *romans*,
ou il a fet noter biaux *chans*
por remembrance des *chançons*» (ed. Lecoy, vv. 1-3)

En su prólogo, Jean Renart nos dice cómo ha conseguido una nueva realidad literaria («une novele chose», v. 11), haciendo un *roman* que une *conte* y *chans*. La finalidad del autor es unir *canto* y *lectura*:

«Ja nuls n'iert de l'oïr lassez,
car, s'en vieult, l'en i *chante* et *lit*,
et s'est fez par si grant delit
que tuit cil s'en esjoïront
qui *canter* et *lire* l'orront» (vv. 17-22). [Los subrayados en el texto son míos].

8. D. Cvitanovic utiliza esta expresión para titular uno de los epígrafes consagrados a J. Rodríguez del Padrón; habla también de «sustrato lírico» y «dinamismo lírico» (1973: 108-110).

9. Estos valores en la lírica de la *fin'amors* se expresa en términos como *cortezia*, *mesura*, *largueza*, *proeza*, *assai* etc. y en un acercamiento expresado por los siguientes pasos: *fenhedor*, *pregador*, *entendedor*, *drutz*, *fach* (C. Alvar, 1981: 44-45; M. de Riquer, 1975: 90-93).

literaria *líriconarrativa* se caracteriza por el desarrollo del *registro lírico* de la *cansó* y se manifiesta por la presencia de inserciones líricas en la narración.¹⁰

1. PERVIVENCIA DE LAS COMPOSICIONES LÍRICAS Y SU FUNCIÓN

La presencia de inserciones líricas es el rasgo que a primera vista suelen ofrecer los textos de esta tradición narrativa. En primer lugar, no sólo encontramos la presencia de poesías en la narración sentimental sino que también tienen una significación y función similares a las narraciones del siglo XIII.

El número de composiciones intercaladas puede ser muy desigual, según la obra que consideremos: cinco en el *Siervo Libre de Amor* y cuarenta y una en *Grimalte y Gradissa*. Paralelamente, en el *Castelain de Coucy* y en el *Guillaume de Dole*, encontramos cantidades similares –diez y cuarenta y seis, respectivamente–. También encontramos una función similar de estas intercalaciones líricas. Observando su estructura narrativa el relato del *Guillaume de Dole* se puede dividir en una sucesión de cuadros, viniendo a culminar o finalizar cada uno de ellos con una canción (Carmona, 1988: 15-2); en *Grimalte y Gradissa*, las cuarenta y una composiciones marcan el final del parlamento del personaje, utilizando este recurso con voluntad similar a la obra francesa.

Juan de Flores señala explícitamente, al introducir sus poesías, una justificación en la que es de observar su voluntad poética:

«Y porque lo metrificado más dulcemente atrahe a los sentidos a recibir la memoria, alende de lo informado, por esta mi canción lo quiero mas refirmar», (p. 6); «quiero mostrar el estilo en otra nueva manera, porque creo que más dulcemente dicho enganyare tus oydos para que por las puertas de aquellos entren otras dos coplas a tus sentidos», (p. 42).¹¹

Las restantes suelen ser más breves aludiendo simplemente al sentimiento o voluntad del hablante; por ejemplo: «quiero con algún metro triste manifestar el sentimiento que de sus penas se me llego», (p. 45). En cualquier caso, predomina la intención de «mostrar el estilo en otra manera», es decir, acudiendo a una voluntad de estilo lírica.

10. El itinerario *lírico narrativo* del *Guillaume de Dole* al *Castelain de Coucy*, pasando por los *lais*, lo he considerado en otros momentos (Carmona, 1988; 1996 y 1997); en esta ocasión, sólo pretendo señalar la importancia de esta tradición para la ficción sentimental europea.

11. Utilizo la edición de P. Waley, 1971.

El número de composiciones poéticas depende de la cantidad de intervenciones de los personajes, ya que aquellas suelen cerrar los parlamentos de estos; pero no deja de ser significativo que, de acuerdo con la tradición de la narrativa lírica, las canciones se coloquen en boca de los protagonistas masculinos; así, veintiocho en boca de Grimalte; seis, en Pamphilo; cinco, en Fiometa y dos, en Gradissa. El protagonismo lírico de Grimalte se refuerza con cuatro composiciones poéticas en un mismo parlamento, además de la composición que lo cierra. Grimalte desempeña la función del personaje lírico que en el *Guillaume de Dole* ocupaba el emperador Conrado.

Por el número de composiciones se emparentan el *Siervo Libre de Amor* –cinco inserciones líricas– y *Arnalte y Lucenda* –nueve intercalaciones rimadas– con el *Castelain de Coucy* que contiene siete canciones más tres *rondeaux*. Esta narración presenta el proceso de acercamiento a la dama marcado por cada una de las canciones, pudiendo distinguir una historia amorosa narrada y un proceso amoroso arquetípico resumido líricamente en las canciones. Esta dualidad la encontramos en los relatos españoles con el elemento alegórico y las canciones por un lado, y la narración en prosa, por otro. El distanciamiento entre elemento poético y narrativo es reforzado por el biografismo: al carácter biográfico del *Castelain de Coucy* corresponde el autobiografismo del *Siervo Libre de Amor*; así como el recurso epistolar, que el relato francés utiliza en dos ocasiones, tendrá un definitivo desarrollo en las narraciones españolas.

2. CARÁCTER LÍRICO DEL ELEMENTO NARRATIVO DEL SIERVO LIBRE DE AMOR

La narración de Juan Rodríguez del Padrón tiene un desarrollo similar al molde consagrado por la narrativa lírica anterior; en primer lugar una parte lírica y de cierta extensión, como había inaugurado Jean Renard, que en el *Siervo libre de amor* corresponde desde el comienzo hasta la *Estoria de dos amadores*; es decir, prácticamente lo que el autor señala como *primera parte* (pp. 65-83)¹² y en donde se ubican cuatro de las cinco canciones de la obra; continúa con la *Estoria*, la parte narrativa (p. 84-106); y, finalmente, concluye con otra parte lírica en la que el autor volviendo a la primera persona y fingiendo haber soñado la *Estoria* entona una larga canción con la que se cierra la obra (pp. 107-111). El autor desde el principio programa su obra en tres partes: en función de la correspondencia amorosa mutua («que bien amó y fue amado»), la ausencia

12. Ed. de A. Prieto, 1986.

de ella («bien amó y fue desamado») y la negación de la posibilidad de tal correspondencia («que no amó ni fue amado»); a su vez, estas tres partes corresponden con el *coraçon*, *libre aluedrio* y *entendimiento* (pp. 65-66).

La composiciones son un resumen lírico y anticipatorio del relato, como ocurre en los poemas intercalados en la obra de Jakemes (Carmona, 1997); con su afirmación de que *servir a amor es perdiçión*, está resumiendo el relato que va a desarrollar a continuación:

*Sy syn un error puedo dezir,
esta canción,
leal seuir a ty, amor,
es perdiçión* (p. 70).

Los cuatro versos últimos mantienen una estructura estrófica similar y el léxico amoroso feudal (*hombre [vasallo], servicio, señor, mal galardón*):

*¿Qué hombre puede sofrir
más syn rrason
que del señor reçebir
mal galardón?* (p. 71).

Envía una composición a su amada (tercera composición, pp. 73-74) pero su felicidad será traicionada por un *amigo desleal* a quien le había confiado su secreto. La *quête* o *recuesta* amorosa y la traición del secreto era el núcleo originario y fundamental de los *lais* más representativos, de la *Châtelaine de Vergi* y del relato de Jakemes; y son los rasgos que va a caracterizar a la novela sentimental española a partir de Rodríguez del Padrón.

La traición del secreto amoroso es el tema fundamental de las primeras canciones del Castellano de Coucy; y, a la vez, el relato cuenta la delación y las traiciones de que serán objeto los protagonistas. La *Estoria*, colocada a continuación por Rodríguez del Padrón, narra, a su vez, la muerte de los amantes al ser descubierto su secreto retiro.

La *Estoria* funciona como parábola de la muerte del autor al sentimiento amoroso quedando *libre de amor*. El relato consiste en el desarrollo del núcleo lírico señalado del amor traicionado que origina la tragedia de los personajes. El poema, el más extenso, que viene a cerrar el relato es una síntesis lírica de esta obrita. La presentación del marco primaveral¹³ que suele iniciarse en la pri-

13. Para el funcionamiento del marco primaveral en las narraciones de los siglos XII y XIII, cf. M. Le Person, 1992.

mera estrofa de la canción trovadoresca aparece narrativizado y con una significación peculiar respecto a su función tradicional: «preguntava a los montañeros e burlavan de mí; a los fieros saluajes, y no me respondían; a los ausules que dulcemente cantava, e luego, entravan en silencio»; a continuación, se inicia el poema con un estribillo que lo abre y cierra, siendo la poesía una *amplificatio* de éste: *Aunque me vedes asy,/catyvo, libre naçy* (p. 107).

Las ocho estrofas que vienen a continuación se encadenan por el último verso de cada una de ellas que se repite empezando la siguiente. La lectura aislada de los versos presenta el itinerario temático del poema: *catyvo, libre naçy/ ¿cómo dyré que soy mío/ no soy syeruo, mas syrviente/ (conoçy) la que me tiene oluidado/ (!o quien se pudiese ver) fuera d«estraño poder/ d«amor soy más aquexado/ ¿Pensays que me conçía?/ catyvo, libre naçy* (pp. 107-109). En resumen, el poeta ha perdido su identidad y libertad al enamorarse de quien no le corresponde, y quedar condenado a la tiranía del sentimiento amoroso.

A continuación, coloca otro poema con distinta estructura estrófica que marca el paso a la tercera situación: la de no amar ni ser amado. La primera estrofa nos presenta el marco primaveral —en la poesía anterior quedaba sólo esbozado en la narración en prosa para señalar la incomunicación del poeta con el marco primaveral—; ahora, nos encontramos al amanecer y las aves cantan al paso del poeta (p. 109). Pero el canto de los pájaros no es para incitar al amor siguiendo el tópico trovadoresco, sino al amor divino, mientras el poeta sigue con la locura de su amor:

*E en son de alabança
dezia vn discor:
Servid al Señor,
pobres de andança.
Y yo por locura
canté por amores,
pobre de fauores,
mas no de tristura.*

La distancia entre el poeta y la naturaleza se acentúa, reducido a su soledad y a su tristeza: *catyvo de mi tristura* es el estribillo que va repitiendo. Su liberación la encontrará con la llegada de Synderesis.

3. LIRISMO E IDEOLOGÍA EN ARNALTE Y LUCENDA

En *Arnalte* y *Lucenda* aparecen ocho intercalaciones en verso; cinco son inscripciones o *rótulos* bordados o colocados en vestimenta, objetos o lugares visibles; constan de tres versos, excepto uno de cuatro; su brevedad y tono sen-

tencioso les da carácter emblemático y de concisión lírica. Las tres composiciones siguientes son una *canción*, designada como tal y dirigida por Arnalte a Lucenda (p. 109),¹⁴ las otras dos composiciones, por su extensión y ubicación, tienen una significación de especial interés: la primera (pp. 93-100) en veinte estrofas –décimas– va desplegando un encomio a la *Reina de Castilla*; enumera sus virtudes que corresponden al orden de valores de un buen monarca; identificados antes con la moral cristiana que con el código feudal y cortes: es reina de todos («del bueno y comunal/de todos en general», p. 94); y sus virtudes son *fee, firmeza, esperanza, franqueza, fortaleza, templança, caridad, devoción*, etc. (p. 96); la narración se cerrará con otra composición poética que es una *Invocación a Nuestra Señora*, en la que se van exponiendo sus siete angustias, en cuarenta y nueve estrofas, «porque de mi dolor se doliese y porque por las suyas de las mías me liberase acordé» (p. 149), afirma el protagonista.

La primera de las composiciones está dirigida a la reina, que representa el poder político; y la última, cerrando la narración, a la Virgen, ofreciendo un compendio de la fe cristiana. Ambas composiciones representan el protagonismo de la ideología cristianomonárquica sobre la feudal. El *Guillaume de Dole* empezaba por un manifiesto político feudal (Lecoy, vv.556-610). Los personajes representaban y realizaban los valores del código feudal, lo que facilita el final feliz de la narración; en cambio, en la narraciones españolas hay dos planos incompatibles: el de la ideología cortes de los personajes y el de otra en conflicto con aquella (Wardropper, 1953; Beysterveldt, 1981: 410). En el *Siervo libre de amor*, el apartamiento de la corte –como en el *Lai de Lanval* y la *Chastelaine de Vergy*– permite la felicidad de los personajes. Ardanlier representaba la armonía de amor y aventura caballeresca. Amaba a Liessa y sobresalía por su proeza caballeresca «en la peligrosa demanda como en batallas, justas, torneos, fechos y obras de gentileza, sólo Ardanlier poseya la gloria», (p. 85), que armonizaba como un caballero de Chrétien con su amor: «empresa que traya por amor de Liessa [...] que en loor de aquella que amaua más que a sy, con gran afan andaua a la ventura» (p. 87). Pero la encarnación del modelo caballeresco y cortes no tiene como desenlace el reconocimiento de la corte artúrica o su equivalente, sino el retiro a un *secreto palacio*, apartado de la corte de su padre, el rey Creos. El rey descubre aquella *secreta casa*, y atraviesa a Liessa con su espada tras reprocharle haber arrastrado a su hijo a «las glotas e concauidades de los montes»; y ordena al ayo de Ardanlier que comunique a su hijo el fallecimiento de «aquella por la qual trocado me avía». Es decir,

14. Para las obras de Diego de San Pedro, utilizo la edición de K. Whinnom, 1979-1985.

le recuerda el deber filial y monárquico que había sustituido por la sumisión cortés.¹⁵

Pero en *Arnalte* y *Lucenda* la crisis se sitúa en la relación misma de los enamorados. La nueva ideología monárquica y cristiana expresada en las dos composiciones líricas señaladas es interiorizada por los personajes en sus relaciones amorosas por lo que no necesitan alejarse de la corte para ser víctimas del mismo conflicto.¹⁶

Los protagonistas aparecen colocados en dos espacios distantes y diferenciados tanto física como socialmente. Los parlamentos del caballero amante ante su dama de la narrativa lírica tradicional son sustituidos por cartas, o mensajes orales, llevados por un intermediario. La primera carta de Arnalte se estructura y organiza como una canción. La carta empieza y acaba con la *súplica* de verse (para que «con mi vista ganara lo que con mi carta espero perder») y acaba: «quedo suplicándote que verme quieras, porque mis suspiros de mis males testigos te sean» (p. 105). En su desarrollo, presenta los tópicos lírico trovadorescos de que sus ojos den testimonio de su pasión; la enajenación del corazón por la persona amada; los males y pérdida de libertad del enamorado y la súplica del *galardón* por haberse convertido en su señora. Acaba con el verbo *suplicar* afirmando su situación de *suplicante*, es decir, el grado en que se sitúa el amante, el de *pregador*, según los grados de acercamiento amoroso trovadoresco.

Consigue hablar con ella, disfrazado y en un lugar secreto de la iglesia, reiterándole su *fe*, o fidelidad, a la que ha convertido en su señora en espera de *merced* o *galardón*. El rechazo de la dama provoca la canción, un soliloquio lleno de desesperación (pp. 109-111). La negativa de Lucenda pone de relieve que a la fidelidad del vasallo no corresponde la dama con la merced y el galardón: el código feudal es ajeno al comportamiento de la dama. Belisa, hermana de Arnalte, lo invoca abogando por éste («nunca vi por tan pequeña merced encarescimiento tan grande», p. 130). Arnalte recibe una carta de Lucenda y cierta esperanza pasando al grado de *entendedor*, en la espera de ser correspondido. Sin embargo, el descubrimiento de su secreto amoroso a su amigo Elierso, trunca este proce-

15. El relato parece remitir a la tradición literaria de padres crueles e incluso incestuosos, como el de la *Manekine* o el del *Roman du Comte d'Anjou*, y que forman parte de una literatura de ideología monárquica (Carmona, 1996a).

16. La dualidad de espacio y tiempo, reflejo de la dualidad de códigos ideológicos, se mantienen en las obras de Diego de San Pedro. El tiempo presente del narrador, se contraponen a un pasado narrado, en correspondencia con dualidad de espacios: el del narrador y del protagonista y el del rey Creos (*Siervo libre de amor*), el de Thebas y Macedonia de las obras de Diego de San Pedro.

so y facilita el casamiento de éste con Lucenda; lo que justifica aquél diciendo que lo ha hecho por poner remedio a sus males (p. 145). La victoria de nuestro protagonista, tras el reto, sobre su rival sólo sirve para el distanciamiento definitivo de ambos enamorados.¹⁷ Arnalte acaba en el autodesierto; él en la montaña salvaje, ella en un convento. Él entona una canción devota y ella se retira a un lugar sagrado. El amor cortés se ha hecho imposible.

4. LA DIFÍCIL PERVIVENCIA DEL PERSONAJE LÍRICO EN LA CÁRCEL DE AMOR

En *La Cárcel de Amor* no encontramos composiciones líricas que en las anteriores obras no han faltado y que tendrán abundante presencia en *Grimalte y Gradissa*. El alegorismo viene a compensar el efecto idealizador y de abstracción que desempeñaba el poema lírico.¹⁸ El autor entra en la *Cárcel*, en donde encuentra al enamorado Leriano, en lamentable estado de *fenhedor*; el relato es fundamentalmente el desarrollo de la *recuesta* de nuestro enamorado protagonista; para compensar la función lírica y pasiva de éste, el *auctor* hará de intermediario tomando un especial protagonismo. Laureola rechaza la mediación y las cartas de Leriano pero llega a conmoverse y responde epistolarmente a su enamorado. La esperanzadora respuesta de Laureola anima a presentarse a nuestro protagonista en la corte de Macedonia a donde acude a besar las manos, en un acto de homenaje, a su amada. Pero un caballero, Persio, que intuye y sospecha el secreto amoroso, los traiciona y calumnia ante el rey, diciéndole que «se amaban y se veían todas las noches» (p. 31). El rey lo cree; Persio reta a Leriano; éste lo vence y perdona la vida. Pero el traidor sigue calumniando con falsos testigos. Estalla la guerra que acabará cuando un pariente de Persio es capturado y dice la verdad. Cuando parece que no hay obstáculo para un final feliz, Laureola le comunica que no corresponderá a su amor. Él decide morir, y lo hace tras beber en una copa de agua los pedazos de las cartas de su amada.

17. Podríamos establecer cierta analogía con el *Ivain* de Chrétien de Troyes. Ivain y Arnalte se enamoran al verlas llorar en un duelo; tanto uno como otro dan muerte en un reto al marido de la correspondiente dama. Pero, mientras en *Ivain*, el triunfo del caballero sobre su rival lo hace merecedor del amor de la dama, Arnalte, al contrario, será rechazado definitivamente; de forma semejante, el bosque, lugar de refugio en la obra española, era de degradación para Ivain. Es decir, el código cortés no rige el comportamiento de los personajes de la novela sentimental.

18. La ausencia de inserciones líricas viene a ser compensada en la continuación de Nicolás Núñez; a pesar de su brevedad –veintiuna páginas (edic. C. Parrilla)– inserta veintitrés fragmentos poéticos.

La obra traza el itinerario amoroso tradicional, con el inevitable final desgraciado. Se ha señalado la importancia del elemento caballeresco.¹⁹ Éste no era ajeno a la novela lírica tradicional; estaba presente o ideológicamente se le suponía. En el *Guillaume de Dole*, el torneo era necesario para manifestar la *proeza* del protagonista. Ardanlier sobresalía en los torneos, y tampoco faltan en *Arnalte y Lucenda* (p. 112-3). En la *Cárcel de amor*, hay que distinguir dos hechos de armas: la victoria sobre Persio y la guerra contra el rey; la primera es una justa caballeresca cuyo desenlace no acepta el rey y da lugar a la guerra. En este segundo momento, Leriano no sólo se comporta como un caballero medieval que sobresale por su valentía y arrojo sino también como un general o estratega que destaca en la disposición de las tropas, en la arenga a los suyos y en las decisiones durante la batalla (pp. 53-59). Nuestro héroe está más cerca aquí del héroe de las crónicas contemporáneas o del modelo novelesco del *Tirant lo Blanc*.

Pero, ¿por qué nuestros protagonistas no merecen un final feliz? Cuando Arnalte está más esperanzado porque ha besado las manos de Lucenda (p. 140), tiene lugar la traición de su amigo que se casa con Lucenda. Cuando Leriano, en la segunda novela de San Pedro, besa también las manos de Laureola (p. 30) se desata la traición de Persio. Es decir, cuando conforme a la lógica y al código cortés tendría que venir el desenlace feliz, no es así; cuando Arnalte y Leriano llegan al estado de *entendedor* y se disponen a pasar al de *drutz* (*amantes*), se interrumpe el proceso. Es como si el gesto de homenaje a la dama besándole las manos se convirtiese, en ambas narraciones, en un gesto que hace imposibles las relaciones entre los amantes.

Los relatos de Diego de San Pedro añaden a la *Estoria* de Rodríguez del Padrón la interiorización del conflicto. Los dos amantes eran felices en una gruta, alejada de la corte –espacio de la traición–; la tragedia será causada por la intervención del rey. En los relatos de San Pedro, los obstáculos externos quedan superados; pero el final feliz es imposible porque mientras el protagonista se atiene al código feudal, encarnado en la lírica trovadoresca, la dama se convierte en representante de un nuevo código.

Arnalte y Leriano invocan el servicio feudal. Se mueven en los términos clave de *fe*, *servicio*, *galardón* y *merced*. De la misma manera que el *servicio* y la *fidelidad* al señor obliga a corresponder a éste con el *galardón* y la *merced*, la dama debe corresponder al *servicio amoroso*. El código al que se atie-

19. Se ha considerado la influencia de la *Mort Artu* por Deyermond, 1986, y como «novela de caballerías en pequeño» por Wardropper, 1953; sobre la influencia léxica cf. Spinelli (1983-1984).

nen las protagonistas Laureola y Lucenda se sustenta en valores como *onra*, *fama* y *onestad*. Arnalte, desde su primera carta, expone el léxico feudal en el que fundamenta su sentimiento amoroso:

«Lucenda, antes quisiera que conocieras mi *fee* que vieras mi carta; [...] e puesto que no puede ser que no sea [tuyo], tus *mercedes* no me niegues [...]. De mi *fe* te declaro, aunque *galardón* no declare, [...] no puede ser que donde se merece el *galardón* no se dé. E pues si entre tu agradecer e mi *servicio* esta ley es guardada, no quiero de tu esperanza desesperar». (pp. 103-105).²⁰

En su carta segunda, también concentra el mismo léxico: «cuanto más mi *fee* se aviva tanto más tu *galardón* se adormece [...] más *mercedes* que pena merezco» (pp. 114-115).

Siguiendo el comportamiento feudal, se representa como *vasallo* que rinde homenaje a su *señor*: «Figúrome yo a mí puesto a tus pies, las rodillas en el suelo, y los ojos en ti; e poniéndome así, contemplo cómo tú en tu altivo merecimiento te gloriarías, y cómo yo con qué acatamiento te miraría» (p. 136).

En la *Cárcel de amor*, el *auctor* invoca la *grandeza* y *magnificencia* de Laureola (p. 14). En sus cartas a ésta, Leriano repite el mismo léxico propio de la lírica trovadoresca de Arnalte:

«Yo me culpo porque te pido *galardón* sin haverte hecho *servicio*, aunque si recibes en cuenta del *servir* el penar, por mucho que me pagues siempre pensaré que me quedas en deuda [...], te suplico que hagas tu carta *galardón* de mis males» (pp. 18-19).

«No niegues *galardón* a tantos que con ansia te lo piden y con razón te lo merecen» (p. 61).

Leriano, cuando se dirige al rey, mantiene el mismo discurso feudal (p. 36); en contraposición, el monarca justifica su discurso en «onrra y justicia» (pp. 46-47)²¹. Las mujeres protagonistas, a su vez, en la *fama* y la *onra*: Lucenda responde a Belisa que aboga por su hermano, Arnalte:

«No menos yo mi *fama* que tú su muerte debo temer [...] e si por otro precio que *honra* no fuese pudiese facerlo tanto libre en el dar como él en el recevir sería» (p. 127).

20. He subrayado los términos para destacar el señalado léxico.

21. Durán señala la importancia estructural de la relación *rey-amantes*, pp. 33-38; sobre la aparición y evolución en las novelas sentimentales del código monárquico, cf. Márquez Villanueva, 1966; Tejerina-Canal, 1984; Fernández Jiménez, 1989.

En su primera carta a Arnalte, Lucenda indica la diferencia de códigos *-leys-* entre ambos: «Que los que las *enamoradas leys seguís*, cuando con cautela venecéis, grand victoria pensáis que ganáis» (p. 133). Hace incompatibles los conceptos de *honra* y *galardón*: «Dizes como arrepentida de los males pasados en bienes presentes [galardón] tu pena combierta; con la mayor razón de la mengua mía que del mal tuyo debo arrepentirme, porque tus males eran con *honra* sufridos y los míos son con *deshonra* buscados» (p. 139).²²

Laureola, por su parte, a la primera carta de Leriano, responde afirmando la incompatibilidad de su *fama* y los deseos de él: «Si pudiese remediar su mal sin amanzillar mi *onrra*, no con menos afición que tú lo pides yo lo haría; mas ya tú conoces cuánto las mujeres deven ser más obligadas a su *fama* que a su vida» (p. 21).²³ Se podría señalar un desplazamiento del comportamiento de Laureola hacia el código monárquico representado por el rey y el rival y traidor Persio.²⁴ Cuando está prisionera se encuentra ante un dilema de difícil solución, en cualquier caso peligra su fama.²⁵ La ambigüedad de Laureola desaparece cuando, a pesar del definitivo triunfo de Leriano, no se hace merecedor de ella: «no puede sobir los servicios a la alteza de lo que mereces» (p. 60).²⁶

22. La honra y la fama suponen siempre el mantenimiento del *secreto* («El presente en la fama me condena, porque temo que tu victoria no podrás en el callar deterner» (p. 139)). Hay una tácita incompatibilidad entre *honra* y *honor*. Este segundo término no lo encontramos en los textos señalados, frente a *honrra* que aparece, por ejemplo, diecinueve veces en el manuscrito de *Arnalte y Lucenda*, recogido en el CD-Rom *Admyte* (significativamente en el *Tristán de Leonís* recogido en este soporte informático, *honor* aparece ciento tres veces; mientras que en las *Siete partidas*, obra monárquica, sólo aparece dos veces); la tradicional importancia de honor como concepto feudal facilita su desuso, y se pretende su sustitución por el de *honra*, con una nueva significación ideológica.

23. Como en la obra anterior de Diego de San Pedro, también el quebrantamiento del secreto es la mayor amenaza de la fama, lo que no deja de señalar en la misma carta: «Ruégote mucho, quando con mi fama en medio de tus plazerés estés más ufano, que te acuerdes de la fama de quien los causó; y avisote desto porque semejantes favores desean publicarse, teniendo más acatamiento a la vitoria dellos que a la fama de quien los da» (p. 28).

24. En su cartel, Persio se erige en defensor de la *fama*, la *virtud* y el *servicio del rey*, frente a Leriano: «Sin mirar el servicio de tu rey y la obligación de tu sangre, toviste osada desvergüenza para enamorarte de Laureola» (p.32).

25. «De manera que por una parte o por otra se me ofrece dolor; si no me remedias, he de ser muerta; si me libras y lievas, seré condenada; y por esto te ruego mucho te trabajes en salvar mi fama y no mi vida» (p.43).

26. En el *Guillaume de Dole*, precisamente estos triunfos justifican el matrimonio con el monarca expresándolo así Lienor: «Soy la doncella de la rosa/la hermana de mi señor Guillermo/que el *honor* de vuestro *reino*/me había reclamado por su *proeza*», (Carmona, 1991: 158); en contraposición, la *proeza*, término significativamente ausente en las narraciones sentimentales, no facilita semejante unión; Leriano, como a continuación ocurre, teme que ella no responda al código cortés tradicional.

Laureola en su carta de negativa a Leriano justifica su *servicio*, pero precisamente para negar el *galardón* correspondiente, sacando estos conceptos de su significación erótica cortés, y dándoles una nueva significación de acuerdo con *honra* y *fama*.²⁷ Ella ha sustituido a su padre en el sostenimiento del código anticortés; mantiene la *crueldad onesta* (p. 62) que determina el funesto desenlace. Pide a Leriano que no muera, consciente de que su código de amante le aboca a ello. Su muerte bebiendo en agua las cartas de ella, no deja de ser significativa y simbólica; es decir, la doctrina que representan estas cartas y que rigen el comportamiento de ella es lo que hace imposible el amor de Leriano, y causa su muerte.²⁸

Antes de morir, frente a su amigo Tefeo, hace una defensa de las mujeres. Paradójicamente, las defiende porque las considera instrumento de las virtudes cristianas (pp. 67-69). Es una especie de Quijote que vuelve a la razón antes de morir. Los valores cortesés están ausentes o adaptados a la nueva ideología. Así, la idea de *honra* se aleja del concepto de honor y proeza caballeresca confundándose con el de «haziendas y rentas» (p. 70), en su defensa final de las mujeres; en el mismo sentido en que Laureola había utilizado estos términos (p. 62); la liberalidad o largueza, valor fundamental de la cortesía, aparece designada por *libertad*, como cotrapunto de avaricia y como un valor práctico (p. 70). El tópico de las narraciones cortesés de que no están hechas para villanos, sino para los de noble espíritu y condición, se invierte en el *llanto* de la madre de Leriano que lamentará lo contrario: «bienaventurados los baxos de condición y rudos de ingenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden; y malaventurados los que con sutil juizio las trascenden [...]; pluguiera a Dios que fueras tú de los torpes en el sentir, que mejor me estuviera ser llamada con tu vida, madre del rudo» (p. 78).

27. «Dizes que nunca me hiziste servicio; lo que por mí has hecho me obliga a nunca olvidallo y siempre desear satisfazerlo, no segund tu deseo, mas segund mi onestad; la virtud y piedad y compasión que pensaste que te ayudarían para conmigo, aunque son aceptas a mi condición, para en tu caso son enemigos de mi fama [...]; pues tanto me quieres, antes devrías querer tu pena con mi onrra que tu remedio con mi culpa [...]; assí que es escusada tu demanda, porque ninguna esperanza hallarás en ella, aunque la muerte que dizes te viesse recibir, aviendo por mejor la crueldad onesta que la piedad culpada» (p. 62). Ella sabe que difícilmente se puede entender su respuesta desde el código de Leriano y le pide que no muera «pues que se dirá muriendo tú que galardono los servicios quitando las vidas» y que cuando suceda a su padre en el trono recibirá todo tipo de compensaciones: *honrra, renta, estado* (pp. 62-63).

28. El desenlace trágico, como rasgo, que singulariza la ficción sentimental frente a la novela caballeresca (Rohland de Langbehn, 1986: 67), quedaría explicado, en mi opinión, por la tradición narrativa lírica trágica a partir del *Châtelain de Coucy*, la *Chatelaine de Vegy*, etc., en la que hay que entender la ficción sentimental. La fatalidad, en cambio, no tiene lugar en las obras que responden a una ideología explícitamente cristiana y monárquica de autores como Philippe de Remy o Jean Maillart.

La muerte de Leriano no está exenta de ambigüedad: «hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedaços, écholas en ella, y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bevióselas en el agua y assí quedó contenta su voluntad; y llegada ya la hora de su fin, puestos en mí los ojos, dixo: «acabados son mis males», y assí quedó su muerte en testimonio de su fe» (p. 79). Ambigüedad de su muerte: muerte de amante cortés en una especie de autorredención cristiana.²⁹

El enamorado de la ficción sentimental es un amante *lírico*³⁰ que sigue el mismo itinerario erótico del poeta enamorado. En este sentido, Arnalte y Leriano están prefigurados en los poetas de las cantigas de amor. En otra ocasión, he resumido su léxico en el siguiente esquema: *ver-senhor=sofrer-coyta=morrer-mal*; es decir, la visión de la dama (*ver-senhor*) da lugar inevitablemente a la *coita* (*sofrer coyta*) que origina, a su vez, el dolor y la muerte (*morrer-mal*). El mismo proceso del protagonista masculino de la narración sentimental. «La *coita de amor* -escribía- representa un conflicto erótico irresoluble; expresa la imposibilidad de la concepción erótica trovadoresca» (Carmona, 1995: 91). La razón fundamental, y más repetida, es que la dama ha dejado de comportarse como *senhor*, como expresa, a modo de estribillo, al final de cada una de las estrofas de una cantiga:

*que non averia coyta d'amor,
se esta dona fosse mha senhor* (Nunes, CCXXXIII).

Los dos versos parece resumirse el conflicto y el drama que viven los dos personajes novelescos; la antítesis entre *coita* y *senhor*, entre el sentimiento erótico propio de las cantigas de amor y la concepción amorosa trovadoresca que reproduce los valores y las relaciones de dependencia feudal. La ideología feudal que sustentaba la *fin'amors* permitía la armonía entre erotismo y modelo de sociedad feudal. La nueva ideología monárquica de la segunda mitad del XIII la ha hecho imposible. El poeta de las cantigas sustituyó el *joi* trovadoresco por la *coita*; y, en ésta, se debaten nuestros personajes de la ficción sentimental, casi dos siglos después: «por olvidar su *coita* pide la muerte» (p. 20), dice el *auctor* a Laureola sobre Leriano.

En resumen, la importancia del elemento lírico como punto de partida de la narración y núcleo sustancial que delimita el relato (enamorados amenazados

29. Sobre el carácter espiritual y cristiano, y la tradición literaria de la muerte de Leriano: Bermejo-Cvitanovic, 1966; Armas, 1974; Beysterveldt, 1979: 74; Chorpenning, 1979 y 1980.

30. En relación con la influencia de los cancioneros y poesía amorosa del xv, cf. Beysterveldt, 1979.

por la revelación del secreto); la presencia de composiciones poéticas que intensifican el efecto lírico y de partes de la narración que remiten en prosa al registro poético (debates, lamentos, etc.); la función de los personajes masculinos manteniendo el código y la conducta del poeta de la tradición lírica trovadoresca; el predominio de una sucesión de escenas en las que tiene lugar el parlamento de un personaje dirigiéndose a otro, directamente o por medio de una carta, en un discurso que podemos considerar como prosificación dramática de una canción amorosa; el alargamiento de un presente lírico que toma espesor en la diacronía narrativa, pero sin la transformación que lleva consigo el tiempo de la narración, sino ahondando en el propio sentimiento; la necesidad de jugar con dos tiempos —como también con dos espacios—: el del narrador y el de lo narrado; de la misma manera que el poeta realiza su canto en un tiempo vivido, que como la *cansó* trovadoresca busca su *biografía* o *Vida*. En fin, por todo esto, estas *ficciones sentimentales*, enmarcadas en esta tradición lírico narrativa, puedan designarse también como *ficciones* o *narraciones líricas*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, C. (1981): *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*, Madrid.
- ARMAS, FREDERIK, A. de (1974): «Algunas observaciones sobre la Cárcel de amor», *Revista de Estudios Hispánicos*, 8, pp. 107-127.
- BERMEJO HURTADO, H.-CVITANOVIC, D. (1966): «El sentido de la aventura espiritual en Cárcel de amor», *Revista de Filología Española*, 49, pp. 289-300.
- BEYSTERVELDT, A. van (1979): «La nueva teoría del amor en las novelas de Diego de San Pedro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 349, pp. 70-83.
- CARMONA, F. (1988): *El roman lírico medieval*, Barcelona.
- (1995): «El amor y las *Cantigas d'amor*» en *Homenaje al Profesor Antonio de Hoyos*, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, pp. 83-94.
- (1996): «Historia, ideología y ficción en la narrativa del siglo XIII» en *Mundos de ficción, I (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Investigaciones Semióticas, VI)*, Universidad de Murcia, pp. 429-435.
- (1998): «El *lai*: narración corta y narración lírica», en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales. Coloquio Internacional*. Granada, pp. 83-102.
- (1997): «Narrativa lírica o lírica narrativa: las inserciones líricas en los relatos del siglo XIII», en *Homenaje a Pedro Peira*, Universidad Complutense, v. II, pp. 71-83.

- (1986): *Jehan Renart. El lai de la Sombra. El lai de Aristóteles. La Castellana de Vergy. (Introducción, edición y traducción)*. Col. Textos Medievales. PPU, Barcelona.
- (1991): *Jean Renard. Historia de la Rosa o del Caballero Guillermo de Dole*, (traducc.), Universidad de Murcia.
- CÁTEDRA, P. M. (1989): *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- (1993-94): «El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV», *Journal of Hispanic Research*, pp. 323-354.
- CVITANOVIC, D. (1973): *La novela sentimental española*, Madrid.
- CHORPENNING, J. (1978-1979): «The Literary and Theological Method of the *Castillo interior*», *Journal of Hispanic Philology*, III, pp. 121-133.
- (1980): «Leriano's Consumption of Laureola's letters in the Cárcel de amor», *Modern Language Notes*, xciv, pp. 442-445.
- DEYERMOND, A. (1975): «Lyric traditions in Non-Lyrical Genres», *Studies in honor of Lloyd A. Kasten*, Madison, pp. 39-52.
- (1986): «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», en *Symposium in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, pp. 75-92.
- (1988): «El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV», en *Actas del Primer Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. V. Beltrán, PPU, Barcelona.
- (1991): «Notes on Sentimental Romance, 1: San Pedro, Cervantes, Shakespeare and Fletcher, Thebald: The Transformations of Arnalte y Lucenda», *Anuario Medieval*, 3, pp. 90-100.
- DURÁN, A. (1973): *Estructura y técnica de la novela sentimental y caballeresca*, Gredos, Madrid.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J. (1982). «La trayectoria literaria de Diego de San Pedro», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 387, pp. 647-657.
- (1989): «Visión social moderna en la obra de Juan de Flores», *Anuario Medieval*, I, pp. 96-106.
- GARGANO, A. (1979 y 1980): «Statto attuale degli studi sulla novela sentimental, I: la questione del genere», *Studi Ispanici*, 1979, pp. 59-80; II: «Juan Rodríguez de Padrón, Diego de San Pedro y Juan de Flores», 1980, pp. 39-69.
- GERLI, E. (1981): «La "religión del amor" y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV», *Hispanic Review*, 69, pp. 39-69.
- (1989): «Towards a Poetics of the Spanish Sentimental Romance», *Hispania*, 72, pp. 474-482.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C. (ed.) (1987): *Novela sentimental española*, Barcelona.

- IMPEY, O. T. (1980): «Ovid, Alfonso x, and Juan Rodríguez del Padrón: Two Castilian Translations of the Heroides and the Beginnings of Spanish Sentimental prose», *Bulletin of Hispanic Studies*, 57, pp. 283-297.
- (1980 bis): «The Literary Emancipation of Juan Rodríguez del Padrón: From the Fictional “Cartas” to the *Siervo libre de amor*», *Speculum*, LV, pp. 305-316.
- LACARRA, M. E. (1988): «Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental» «Sobre», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santiago, 1985, ed. V. Beltrán, PPU, Barcelona, pp. 359-368.
- LACHET, C. (ed.): *Les genres inserés dans le roman, Actes du Colloque International du 10 au 12 Décembre 1992*. Lyon, (sin fecha).
- LE PERSON, M.: «La insertion de la “reverdie” comme ouverture ou relance narratives dans quelques romans des XIIème et XIIIème siècles», en C. Lachet (ed.), pp. 17-33.
- LECOY, F. (ed.) (1969): *Jean Renart. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*. París.
- LIDA DE MALKIEL, M. R. (1966): «La literatura artúrica en España y Portugal» en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires pp. 134-156.
- LINAJE CONDE, A. (1975): «Los caminos de la imaginación medieval: de la Fiammetta a la novela sentimental castellana», *Filología Moderna*, 15, pp. 541-571.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1966): «Cárcel de amor, novela política», *Revista de Occidente*, 14, pp. 185-200.
- MARTÍNEZ LATRE, M. P. (1989): «La evolución genérica de la ficción sentimental española: un replanteamiento», *Berceo*, 116-117, pp. 7-22.
- MATULKA, B. (1931): *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion*, New York.
- PARRILLA GARCÍA, C. (ed.) (1988): Juan de Flores: *Grimalte y Gradisa*, Universidad de Santiago de Compostela.
- (ed.) (1955): Diego de San Pedro: *Cárcel de amor*, Barcelona.
- PRIETO, A. (ed.) (1986): Juan Rodríguez del Padrón: *Siervo libre de amor*, Madrid.
- ROHLAND DE LANGBEHN, R. (1986): «Desarrollo de los géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos xv y xvi», *Filología*, 21, pp. 57-76.
- RICO, F. (en prensa, 1997-1998): «Entre el código y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo xiv)», *Romance Philology*, LI.
- RIQUER, M. de (1975): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona.
- SAMONÀ, C. (1960): *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Carucci, Roma.

- SCHEVILL, R. (1913): *Ovid and the Renascence in Spain*, University of California Press, Berkeley.
- SHARRER, H. L. (1984): «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», *El Crotalón*, I, pp. 147-157.
- SPINELLY, E. (1983-1984): «Chivalry and its Terminology in the Spanish Sentimental Romance», *La Corónica*, XII, pp. 241-253.
- TEJERINA-CANAL, S. (1984): «Unidad en *Cárcel de amor*: el motivo de la tiranía», *Kentucky Romance Quarterly*, XXXI, pp. 51-59.
- VARELA, J. L. (1965): «Revisión de la novela sentimental», *Revista de Filología Española*, 48, pp. 351-382.
- WALEY, P. (1961): «Juan de Flores y Tristán de Leonís», *Hispanófila* XII, pp. 1-14.
- (1966): «Love and Honour in the *Novelas sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores» «Love», *Bulletin of Hispanic Studies*, 43, pp. 253-275.
- (ed.) (1971): *Juan de Flores: Grimalte y Gradissa*, Tamesis, Londres.
- WARDROPPER, B. W. (1953): «El mundo sentimental de la *Cárcel de amor*», *Revista de Filología Española*, 37, pp. 168-195.
- WHINOM, K. (ed.) (1979-1985): *Diego de San Pedro: Obras completas*, I, II y III, ed. Castalia, Madrid.
- YNDURÁIN, D. (1984): «Las cartas de Laureola (beber cenizas)», *Edad de Oro*, 3, pp. 299-309.