

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

I

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2

I.S.B.N. volumen: 84-96259-73-0

Depósito legal: C-xxxxx-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

La genericidad de la ficción sentimental

Tobias Brandenberger

Schweizerischer Nationalfonds, Madrid

Hemos asistido, en los últimos años, a cierta proliferación de estudios¹ que han problematizado la genericidad de la ficción sentimental, ofreciendo respuestas más o menos convincentes, más o menos tajantes, más o menos cautas, pero sobre todo contradictorias, a dos preguntas fundamentales:

- ¿es un género la ficción sentimental?
- ¿cómo se puede definir y delimitar tal género?

Ante la disparidad de los resultados, tal vez no resulte ociosa una breve ojeada sobre las dificultades que el tema plantea a la crítica y, más aún, sobre sus posibles causas. Reconsiderando algunos puntos cruciales se podrá llegar a replanteamientos o pistas que acaso no dejen de ser útiles o, al menos, sugerentes.

Desde que Marcelino Menéndez Pelayo acuñó el marbete “erótico-sentimental” para referirse a un grupo de textos que coincide parcialmente con lo que después se ha venido denominando *novela sentimental*, *ficción sentimental* o, en inglés y empleando un término que aún nos ha de ocupar, *sentimental romance*, la actividad exegética no ha sido siempre de la misma intensidad. Después de un largo sueño, interrumpido en pocas pero significativas ocasiones,² durante el que yacía cual bella durmiente, la fic-

¹ Además de las monografías de María Fernanda Aybar Ramírez (*La ficción sentimental del siglo XVI*, Madrid, Tesis Universidad Complutense de Madrid, 1994) y Regula Rohland de Langbehn (*La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 17) London, 1999), hay que reseñar aquí los números monográficos de *La Corónica*, 29,1 (2000), e *Ínsula*, 651 (marzo 2001), donde se hallan varios artículos dedicados al asunto.

² Así Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*, Institute of French Studies, New York, 1931; Anna Krause, “El

ción sentimental resucitó en cuanto objeto digno de la atención de los hispanistas en los años setenta y ochenta del siglo pasado;³ fue entonces también cuando se estableció más o menos fijamente la nómina de lo que se entiende bajo *ficción sentimental*: una veintena de obras en castellano, a partir de las cuales en contadas ocasiones se ha echado una tímida a la par que fugaz mirada hacia el oeste y hacia el este de la Península; lista enmarcada, por una parte, por el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón y, al otro extremo, por Juan de Segura con su *Processo de cartas de amores* y la *Quexa y Aviso contra Amor*, cuyas fechas de producción o publicación (hacia 1440 y 1548) se ofrecen para delimitar en lo cronológico la vigencia del género.⁴

También en la discusión acerca del estatuto genérico de este grupo de textos se ha avanzado mucho. Desde Menéndez Pelayo que no llegó a plantearse la legitimidad de llamar *género* al grupo de textos que reunió bajo su etiqueta, pasando por Carmelo Samonà y Keith Whinnom que problematizaron y relativizaron la justificación de un enfoque del conjunto como *género*,⁵ la inves-

‘Tractado’ novelístico de Diego de San Pedro”, *Bulletin Hispanique*, 54 (1952), pp. 245-275; Carmelo Samonà, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del quattrocento*, Carucci, Roma, 1960.

³ Trabajos de referencia son, por ejemplo, los de Regula Rohland de Langbehn (*Zur Interpretation der Romane des Diego de San Pedro*, Winter, Heidelberg, 1970), Armando Durán (*Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballaresca*, Gredos, Madrid, 1973), Dinko Cvitanovic (*La novela sentimental española*, Prensa Española, Madrid, 1973), Keith Whinnom (*Diego de San Pedro*, Twayne, Boston, 1974, y sus introducciones a los tomos de la edición de las *Obras completas* del mismo autor en Castalia), Antonio Gargano (“Stato attuale degli studi sulla *novela sentimental*”, *Studi Ispanici*, 18 (1979), pp. 59-80 y 19 (1980), pp. 39-69), M^a Eugenia Lacarra (“Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental”, en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2-6 de diciembre de 1985)*, ed. de Vicente Beltrán, PPU, Barcelona, 1988, pp. 359-368), Patricia Grieve (*Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance, 1440-1550*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1987).

⁴ Estas fechas son sólo uno de los elementos a tener en cuenta; en otro lugar hemos subrayado la insoslayable necesidad de fijarse también en el lado receptor de la comunicación literaria. Cfr. Tobias Brandenberger, “¿‘Decadencia’ y ‘muerte’ de géneros? Reflexiones críticas”, en *Actas del II Encuentro de Filólogos Noveles (Granada y Córdoba, 6 y 8 de marzo de 2001)*, ed. de Beatrice Schmid e Yvette Bürki, Universidad de Alcalá de Henares-Universidad de Basilea, Alcalá de Henares-Basilea, en prensa.

⁵ Pertenece ya al fondo de citas recurrentes la observación pertinente de Whinnom: “on the one hand a brief listing of essential characteristics [...] will fail to exclude works which are

tigación al respecto ha llegado al estado actual donde se enfrentan dos opiniones opuestas. Por una parte, varios críticos sugieren o incluso afirman que “el género ha muerto”, que no se puede hablar (ya) de un género, como es el caso de algunos que contribuyeron al denso volumen misceláneo editado por Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli, dando así un particular sentido a su subtítulo,⁶ o de Barbara Weissberger en su reciente artículo “The Gendered Taxonomy of Spanish Romance”,⁷ rico en planteamientos insólitos, en el que remata definitivamente el hermoso pero ya un tanto maltratado animal. Por otra parte, y según el parecer de estudiosos como Regula Rohland de Langbehn, Vicenta Blay, Alan Deyermund o Antonio Cortijo,⁸ el género existe y es posible describirlo. Con otras palabras: es dudoso que exista un género *ficción sentimental*; es discutible qué manifestaciones literarias deben legítimamente pertenecer a él; no resulta del todo evidente dónde se hallan y con qué nitidez se pueden indicar sus fronteras. Procuraremos mostrar a continuación porque resulta tan difícil –tan difícil que para muchos parece imposible o inútil– postular y definir un género *ficción sentimental* (o *novela sentimental*, *sentimental romance*) e intentaremos estimular a ulteriores cavilaciones acerca del tema con algunas pistas de búsqueda y sugerencias para soluciones. En ello nos guiará siempre un doble enfoque diagnóstico visto que las dificultades residen en dos esferas: en el objeto examinado (las obras eventualmente adjudicables a nuestro hipotético género) y en los presupuestos teó-

not sentimental romances, while on the other hand, if the list of basic common characteristics is any longer, there will always be one exception to falsify the generalization”, (Keith Whinnom, *The Spanish Sentimental Romance, 1440-1550: A Critical Bibliography*, Grant & Cutler (Research Bibliographies & Checklists, 41), London, 1983, p. 5.

⁶ *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*, ed. de Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli, Tamesis, London, 1997.

⁷ *La Corónica*, 29,1 (2000), pp. 205-229.

⁸ Regula Rohland de Langbehn, *La unidad genérica*; Vicenta Blay, “Conciencia genérica en la ficción sentimental”, en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, ed. de Rafael Beltrán *et al.*, Universidad de Valencia, Valencia, 1992, pp. 205-226; Alan Deyermund, “El estudio de la ficción sentimental: balance de los últimos años y vislumbre de los que vienen”, *Ínsula*, 651 (marzo 2001), pp. 3-9; Antonio Cortijo, “La ficción sentimental: ¿un género imposible?”, *La Corónica*, 29,1 (2000), pp. 5-13.

ricos o metodológicos y las correspondientes herramientas del sujeto que examina. Iluminar brevemente los dos ámbitos facilitará acaso unos asideros para ofrecer propuestas que ayuden a esclarecer el asunto.

El material que, *in casu*, está a nuestra disposición para una definición y/o delimitación de un género, levanta dos problemas:

1. Veinte textos en 110 años son pocos textos para muchos años.
2. Los rasgos que caracterizan las obras en cuestión son variados, y justamente por ello resulta problemático cristalizarlos en un único denominador común, reducirlos a un grupo de rasgos obligatorios que constituirían la esencia del género.

La combinación de las dos circunstancias dificulta aún más el asunto: el reducido número de obras convierte cada excepción en dilema, ya que no existe ningún grueso textual del que podrían destacarse las desviaciones, mientras que el gran lapso del tiempo transcurrido entre la primera y la última obra susceptibles de ser adscritas al hipotético género induce a pensar que la heterogeneidad del material será (también) producto de un desarrollo, si bien que precisamente la escasez de textos torpedea cualquier esfuerzo de perseguir tal desarrollo. Pero si la gran extensión cronológica, la pobreza cuantitativa y la poca uniformidad de las obras son hechos, las conclusiones que de ellos sacamos dependen de las perspectivas y parámetros adoptados por la crítica. Una mirada a las premisas teóricas y metodológicas, a su reflexión crítica y su cuestionamiento, evidencia varios puntos espinosos que a su vez reflejan los problemas inherentes a nuestro asunto.

La pregunta básica a la que se tiene que enfrentar cualquier estudio que se proponga la descripción acertada de un grupo de obras literarias en cuanto género y que por lo menos implícitamente debe quedar clara, es: ¿cómo y a través de qué elementos se define un género?⁹

⁹ Obviamente, no podremos entrar aquí en la discusión sobre la ontología del género literario. Para esclarecimientos acerca de los presupuestos teóricos de los géneros literarios, re-

Además de decidirse por uno de tres enfoques básicos que se pueden aplicar a los textos para examinar su genericidad, *ante rem*, *post rem*, *in re* —en nuestro caso el tercero, visto que nos han de interesar, entre otras cosas, los mecanismos y las consecuencias de la transformación genérica a lo largo de su trayectoria—, la descripción de un género ha de abordar, en principio, dos caminos que no se excluyen, sino se complementan.

El primero será la definición interna sobre la base de un corpus constituido por un grupo de textos que, por sus características textuales internas, por una adscripción desde fuera (títulos, subtítulos o paratextos del autor u otra instancia), o en retrospectiva sugieran y justifiquen una tal agrupación. Sus rasgos comunes ahormarían un tipo, en el sentido que, según propone Hans Robert Jauss,¹⁰ los más significantes de sus rasgos pertinentes formarían lo que se ha llamado *dominante genérica*, presente en el *horizonte de expectativa* de los potenciales receptores que a través de tales características identificarían una obra en lo que concierne a su pertenencia genérica sobre el fondo de lo ya conocido.¹¹ Si averiguamos adónde ha llevado el camino de una definición interna a base de formantes típicos que confluirían en una dominante genérica para la tradición sentimental, nos perca-

mitimos a Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1995² y a Fernando Cabo Aseguinolaza, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992, que ofrecen al lector interesado las necesarias herramientas para adentrarse en la maraña teórica subyacente. Por otra parte, usaremos en lo que sigue el término *género* en su acepción absoluta, sin discutir el problema de una jerarquización tal y como la defienden ciertos críticos que prefieren una terminología más detallada que distinga entre géneros y subgéneros, o entre macrogéneros, mesogéneros y microgéneros.

¹⁰ Hans Robert Jauss, “Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters”, en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, I, ed. de Hans Robert Jauss y Erich Köhler, Winter, Heidelberg, 1972, pp. 107-138.

¹¹ El que estos rasgos pertinentes no hayan de limitarse, bajo ningún concepto, al nivel de contenido o al nivel formal, respectivamente, debería parecer obvio, pero no siempre ha sido observado debidamente. No en vano llama la atención, por ejemplo, Michel Moner (“Cervantes y la ‘invención de la novela’: estado de la cuestión”, en *La invención de la novela*, ed. de Jean Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1999, pp. 233-267, especialmente p. 248) sobre el peligro de que las casillas genéricas establecidas se basen, en el fondo, únicamente en la consideración del contenido temático.

tamos fácilmente de que conduce a la imposibilidad de establecer una dominante genérica que valga para el género como conjunto y corresponda, además, a la realidad de todas y cada una de las obras que éste englobaría. Ni aun queriendo podríamos enumerar aquí todos los rasgos formales, semánticos, estilísticos, etc., propuestos para una descripción de la esencia genérica, enseguida cuestionados y muchas veces rechazados, y detallar a continuación cuáles de las obras del corpus sí o no se coadunan a qué rasgos: fábula típica que se podría caracterizar como historia amorosa con desenlace trágico, códigos del amor cortés, punto de vista autobiográfico y/o primera persona narrativa, análisis psicológico, recurso a la forma epistolar, inserción de composiciones líricas, pasajes debatísticos, uso del prosimetrum, alegoría, metaficción, intertextualidad... parece haber siempre una o varias excepciones aguafiestas. Lo que sí importa subrayar es que tal camino, obstaculizado por la dificultad de compaginar la disparidad de las obras en cuestión, su escasez cuantitativa y extensión cronológica, para inferir así un repertorio fijo de elementos definitorios, lleva a un callejón de muy difícil salida: el resultado sólo podrá ser el de eliminar los textos difíciles del corpus o el de prescindir de rasgos genéricos que no describan todas las obras. De las dos prácticas resultará una solución que no lo es. El problema reside en la perspectiva y en el método; es allí donde habrá que revisar y corregir.

El segundo camino, con el que el primero a menudo y con toda legitimidad se combina, se centra en las relaciones de los textos y, por extensión y lógicamente, del corpus como conjunto, con otras obras alogenéricas u otros géneros que lo rodean. De esta forma, se persigue una delimitación hacia fuera. Para la ficción sentimental, ello significa que es confrontada, a raíz de los rasgos que la caracterizan, con otros tipos, hasta el extremo de que a veces resulta no ser lo que ellos son, sin que supiéramos qué viene a ser realmente. Una tal delimitación externa nos lleva directamente al contexto literario de nuestro hipotético género, y, de ahí, al problema crucial de sus fronteras.

Antes de dedicarnos a estas últimas cuyo examen pormenorizado se revelará extremadamente instructivo, habrá que ocuparnos un momento de aquél.

La ficción sentimental se sitúa dentro de una tupida y abigarrada red de formas narrativas de ficción en prosa que florecen en los siglos XV y XVI,¹² con las que se vincula, de las que se distingue y se distancia más o menos nítidamente: ficción caballeresca (libros de caballerías y narrativa caballeresca breve), ficción pastoril, ficción bizantina, ficción morisca, literatura celestinesca, ficción picaresca... En un marco más amplio, acusa contactos intergenéricos con otras tradiciones como la lírica cancioneril, la prosa doctrinal, los debates, etc. Se ha procedido tradicionalmente a la delimitación de un grupo de textos etiquetados como ficción sentimental dentro de ese conjunto mediante una ramificación en dos pasos que separa primero la *ficción idealista* de la *ficción realista*, para especificar a continuación el tipo sentimental —una separación que se puede encontrar a veces también a través de los términos anglosajones *romance* y *novel* (aunque éstos no coincidan en todos los aspectos con aquéllos) desde que Alan Deyermond los promoviera encarecidamente para el medievalismo hispano. El sentido y la pertinencia de una tal especificación jerarquizada nos parecen al menos discutibles. Aunque aquí podemos apenas tocar de paso el complejo que adquiere una relevancia nada desdeñable ante una propuesta reciente¹³ de reintegrar bajo un solo concepto de *romance* (en el caso, “Spanish Romance”) la ficción sentimental y la caballeresca, cabe aducir algunas ideas al respecto. Si el *romance* se caracteriza¹⁴ por una visión simplificadora, idealizada

¹² Una visión panorámica ofrece Antonio Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I”, *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 65-105; para un resumen de la problemática y su tratamiento, véase Victor Infantes, “La narrativa del Renacimiento: estado de las cuestiones”, en *La invención de la novela*, ed. de Jean Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1999, pp. 13-48.

¹³ B. Weissberger, “The Gendered Taxonomy”, *passim*.

¹⁴ Para explicaciones más detalladas, puede consultarse, vg., el espléndido trabajo de Edward C. Riley, “Una cuestión de género”, en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 185-202, donde se encuentra reseñado lo más importante de la abundante bibliografía al respecto.

del mundo y presenta, entre sus rasgos típicos, una casi total libertad imaginativa que no excluye la topicidad, se hace patente que muchas obras adjudicadas a la ficción sentimental se alejan significativamente de estas pautas, sobre todo en lo ideológico. En concreto, y frente al tipo de conflictos que con alguna recurrencia se encuentran, por ejemplo, en los libros de caballerías donde los problemas que han de enfrentar los protagonistas no cuestionan en absoluto sino más bien confirman el sistema de valores transportado por la cultura dominante, la ficción sentimental coloca a sus personajes, y a través de ellos, al público, ante dilemas de otra categoría, de envergadura existencial. En numerosas ocasiones, no está muy lejos el desarraigo transcendental, la *transzendente Obdachlosigkeit* del protagonista que subraya Lukács como criterio para la novela moderna.¹⁵ La confrontación con una realidad problemática produce (o denota) en nuestros textos una actitud crítica a cuya mirada no escapan ni el lenguaje ni las ideologías. Como indica Olga Impey, “este género refleja, a través de las obras individuales que lo integran, tanto la destrucción de las viejas jerarquías como el proceso de orientación de la conciencia del hombre hacia el presente, hacia el contacto directo, y cada vez más amplio, con la contemporaneidad imperfecta y elusiva”.¹⁶ Se concede atención privilegiada a la problematización de la (in)comunicación interhumana; por otro lado, hallamos detalles realistas con efecto antiidealizante. En conclusión: la ficción sentimental no es necesaria y únicamente *romance*; hay en ella suficientes rasgos que transgreden la esfera de lo estrictamente idealista y que permiten u obligan a situarla al menos parcialmente en el umbral

¹⁵ En este sentido, cfr. Regula Rohland de Langbehn, *La unida genérica*, sobre todo cap. 6, y Gerhard Penzkofer, “Innovation und Introspektion in *Cárcel de amor* von Diego de San Pedro”, en *Welterfahrung-Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, ed. de Wolfgang Matzat y Bernard Teuber, Niemeyer (Beihefte zu *Iberoromania*, 16), Tübingen, 2000, pp. 245-246.

¹⁶ Olga Impey, “Lectura bajtiniana de tres novelas sentimentales españolas”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, II, ed. de Margarita Freixas y Silvia Iriso, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Labaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 2000, pp. 1001-1003 (la cita se halla en la p. 1003).

de la *novel*. Con ello, la dicotomía entre *romance* y *novel* (o *ficción idealista* y *realista*) no ayuda a una cómoda adjudicación del género sentimental a uno de los dos grupos, sino lleva a reconocer que la ficción sentimental (algunos textos más, otros menos) participa de y oscila entre los dos, anticipando o incluso introduciendo así la novela “moderna”, papel otorgado normalmente sólo al *Quijote*. Ello se debe, en última instancia, precisamente al hecho de que la ficción sentimental tantee a menudo sus propias fronteras, a su gusto por la experimentación.

Hemos dado un pequeño rodeo desde la cuestión de la delimitación o delimitabilidad de la ficción sentimental en cuanto género ante el fondo de su contexto literario al problema de la estructuración de tal contexto en dos grupos y la pertinencia de la ficción sentimental al subgrupo idealista. Volviendo a esa red de manifestaciones literarias, hartamente nutrida, y, con ello, a la pregunta de si es posible diferenciar un conjunto coherente de textos *sentimentales* ante el trasfondo de otros grupos, habrá que hacer constar que las relaciones intergenéricas, tanto en lo temático como en lo formal, no siempre facilitan tal tarea. Que la ficción sentimental como tradición textual con características comunes dentro de este contexto, tradición perceptible para el público de la época, parezca haber existido, pese a nuestras dudas y la dificultad de acrisolar perfectamente su esencia genérica, se desprende, por otro lado, de la conciencia genérica que aflora en los textos¹⁷ y, además, de elementos empíricos como sus circunstancias de transmisión y difusión en común. Ante este panorama, el dilema consiste en saber cómo salvar la ficción sentimental en tanto género, susceptible de ser descrito científicamente. Las dificultades que acabamos de esbozar nos llevan a un postulado doble, válido tanto para la definición interna como para la delimitación externa, que puntualizaremos para cerrar.

Para abordar los textos que se podrían interpretar como conjunto genérico *ficción sentimental*, sugeriríamos flexibilizar a la vez

¹⁷ Cfr. V. Blay, “La conciencia genérica”, *passim*.

que dinamizar la descripción genérica a través de la flexibilización y dinamización de los conceptos de dominante genérica y horizonte de expectativa, por una parte, de la separación de subgéneros, por otra. Esto es: hay que asumir la heterogeneidad (no forzosamente incompatible con la genericidad) y cuestionar las fronteras.

Empecemos con la perspectiva interna, con la posibilidad de definir un género *sentimental* a través de unos rasgos pertinentes. Asumir la heterogeneidad del grupo de textos que nos interesa, no significa automáticamente una declaración de derrota; no la asumiremos con resignación sino como un desafío para ulteriores tentativas de caracterizar nuestro grupo con las herramientas afinadas. Proponemos, en primer lugar, una flexibilización del concepto de dominante y del de horizonte de expectativas, en el sentido de que habría que proceder a una caracterización sobre la base de elementos característicos más que constantes, posibles y frecuentes más que imprescindibles u obligatorios.¹⁸ Buscaríamos un cierto número de rasgos que no se deben dar necesariamente en todos y cada uno de los textos, sino cuya combinación calificada (la existencia de un número representativo de formantes como mínimo) valga para que un lector identifique una obra como novela sentimental. En vez de intentar una definición demasiado estricta que acabará por fallar conviene señalar tendencias. Tendríamos que comprender la dominante genérica como conjunto de rasgos típicos aunque no necesariamente obligatorios en su totalidad –y, por consecuencia, el horizonte de expectativa como idea no siempre demasiado nítida que los lectores tendrían de un conjunto genérico *in progress*–.

De esta manera, se podría proceder a una definición holgada mediante una dominante genérica, que no restrinja demasiado sino que haga justicia a la diversidad y heterogeneidad del material. Por ejemplo (y no es lo que sigue la pretensión de un perfil com-

¹⁸ Así lo sugiere también Rohland de Langbehn (*La unidad genérica*, p. 171), interpretando la falta de formantes obligatorios como prueba de que la ficción sentimental no se trivializó lo bastante como para perder “el vigor de innovación que constituye su dimensión artística”.

pleto, sino nada más que modesto intento de ofrecer una propuesta básica para una dominante genérica sobre la que se moldearían las obras): a nivel de fábula, los textos presentan una tragedia de amor (que, como muy bien ha explicitado Antonio Cortijo,¹⁹ es una *tragedia de amore* en sociedad), en la que chocan realidad e idealidad, historia por tanto que presenta los efectos negativos de la vivencia amorosa. A nivel de las estrategias diegéticas, la ficción sentimental hace uso de diferentes tipos de discurso, y presenta diversos recursos formales y artificios narrativos que dan testimonio de otro rasgo característico en el que con muchísima razón se ha venido insistiendo:²⁰ la flexibilidad de la ficción sentimental, su apertura a todo tipo de experimentos, la ausencia de un solo modelo fijo, el continuo criticismo del género desde los textos mismos y su tendencia a tantear las propias fronteras genéricas.

Habíamos dicho que el público percibiría en su horizonte de expectativa la ficción sentimental como género *in progress* –y con ello llegamos, en segundo lugar, al dinamismo. Convendría dinamizar la misma dominante y el mismo horizonte de expectativa diacrónicamente, tener en cuenta que 110 años (la cifra no es intocable como se indicará en seguida) es mucho tiempo, durante el que todo cambia, también los géneros literarios. Buscar un solo y único tipo genérico para más de un siglo es impracticable; habrá que establecer periodos.²¹

Pasando a lo externo, también aquí habrá que aceptar la dificultad de deslindar –y justamente por ello estamos convencidos que debemos volver sobre las fronteras, para revisarlas y cuestionarlas, tal y como lo vienen reivindicando los que con más fruición y perspicacia lo han hecho.²² Tendremos que reconsiderar,

¹⁹ A. Cortijo, “La ficción sentimental”, p. 10.

²⁰ Véanse las explicaciones de E. Michael Gerli, “Introduction”, en *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*, ed. de Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli, Tamesis, London, 1997, pp. xiii-xvii; de O. Impey, art. cit., p. 1004 y de A. Cortijo, art. cit., p. 8.

²¹ Así lo postulan y hacen Regula Rohland de Langbehn y M^a Fernanda Aybar Ramírez en sus monografías citadas en la n. 1.

²² Incide en ello Antonio Cortijo, “La *Confessio Amantis* portuguesa en el debate del origen del sentimentalismo ibérico: un posible contexto de recepción”, en *Actas del VIII Congre-*

primero, las fronteras político-geográfico-lingüísticas que no siempre son también fronteras culturales. Alan Deyermond y Antonio Cortijo han insistido en la necesidad de aplicar una perspectiva amplia; el primero la ha dirigido incluso hacia más allá de los Pirineos, con resultados sugerentes;²³ el segundo viene defendiendo desde hace tiempo un enfoque que conciba el marco cultural de la Península Ibérica en conjunto como campo de juego idóneo para ocuparse de los temas que aquí nos interesan. De hecho, tiene sentido ver la ficción sentimental como un fenómeno ibérico y no sólo castellano –y resulta inexplicable la reticencia a la hora de enfocar, junto a la castellana, también las literaturas vecinas. Varias obras sugieren una perspectiva panibérica: por un lado, *Fronchino i Brisona*, el *Despropriament d'Amor* de Romeu Lull, la *Tragèdia de Caldesa* de Roís de Corella, el *Somni* de Francesc Alegre; por otro, *Naceo e Amperidónia*, la plurifacética *Menina e moça* de Bernardim Ribeiro que, para complicar más las cosas, existe en versiones de distinta extensión, y un tercer texto portugués cuyo examen y presentación pormenorizada nos reservamos para otra ocasión, la *História de dois amigos* de Gaspar Frutuoso.

En segundo lugar, muchos de estos textos nos llevan asimismo, y casi por fuerza, a reexaminar con detalle y escepticismo las fronteras cronológicas señaladas normalmente para la ficción sentimental. El momento histórico en el que casi todavía no hay ficción sentimental y donde resulta tarea ardua dilucidar si ésta ya se está constituyendo, y, por otra parte, el momento en el que

so Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999), I, ed. de Margarita Freixas y Silvia Iriso, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Labaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 2000, pp. 583-601: “El sentimentalismo [...] sigue teniendo márgenes amplios que debemos explorar en mor de señalar filiaciones entre obras que explicarían el mundo literario de la primera mitad del siglo XV en la Península Ibérica [y añadiríamos *pro domo*: y de al menos un siglo más] como un complejo contexto donde se reciben obras a las que se responde con obras nuevas”.

²³ Alan Deyermond, “En la frontera de la ficción sentimental”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares 12-16 de septiembre de 1995)*, I, ed. de José Manuel Lucía Megías, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1997, pp. 13-37; “On the Frontier of Sentimental Romance: The Dream Allegories of James I and Santillana”, *La Corónica*, 29,1 (2000), pp. 89-112.

ya apenas queda algo susceptible de recibir el mismo marbete, son *finés generis* tentadores. Varios estudios se han dedicado a los antecedentes y al comienzo de la tradición que nos interesa;²⁴ pero el punto en que el género como tal parece desaparecer, la fase en la que sus límites se borran, no es menos interesante.

¿Qué pasa ahí exactamente? Además de los cambios operados en lo interno, en la esencia genérica –de los que no nos vamos a ocupar aquí– cobra particular importancia el problema de trazar los límites de la ficción sentimental hacia fuera, relevante para todo el desarrollo del género precisamente debido a su gusto por la experimentación, pero más álgido hacia el final de la trayectoria de la ficción sentimental, cuando ésta cede su puesto dentro del panorama de las formas ficcionales en prosa a otros tipos genéricos. No se ha estudiado todavía con suficiente pormenor cómo se opera este proceso; es más, ni siquiera se han reunido todavía bastantes materiales fronterizos para poder examinarlo con la necesaria precisión. Cuando la ficción sentimental se deshace, se producen hechos de sumo interés justamente en lo concerniente a la genericidad –el estudio minucioso de la desintegración del género está aún por escribir.²⁵ Citaremos aquí sólo dos fenómenos que pertenecen a la esfera que atañe a la delimitación hacia fuera:

- a) La inserción de fragmentos perfectamente identificables como ficción sentimental, en bloque o de forma discontinua, en otros conjuntos alogenéricos que los acogen dentro de una estructura mayor en la que adquieren un lugar subordinado. José Jiménez Ruiz llamó la atención²⁶ sobre un episodio fragmentado de la *Tercera Parte de Florisel de*

²⁴ Así, Olga Impey, “Ovid, Alfonso X and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilian Translations of the *Heroides* and the Beginnings of Spanish Sentimental Prose”, *Bulletin of Spanic Studies*, 57 (1980), pp. 283-97; Marina Scordilis Brownlee, *The Severed Word: Ovid's "Heroides" and the novela sentimental*, Princeton University Press, Princeton, 1990.

²⁵ Nos ocupamos del tema en el marco del proyecto de investigación 8210-056550 del Schweizerischer Nationalfonds “Wie stirbt eine Gattung? Die iberoromanische *ficción sentimental* als Beispiel der Dynamik letalen Gattungswandels”.

²⁶ José Jiménez Ruiz, “Una nueva *novela* sentimental: pertinencia y pervivencia de la conciencia genérica en *Los amores de Filisel y Marfíria* de Feliciano de Silva”, *Glosa*, 7-8 (1996-1997), pp. 121-183.

Niquea (1535) de Feliciano de Silva (para el que propuso un título *Filisel y Marfíria*), demostrando que no es en absoluto descabellado adscribir a la ficción sentimental este trozo, verlo como novela sentimental dentro de un libro de caballerías. Se pueden hallar otros ejemplos que creemos poder calificar con algún fundamento como ficción sentimental insertada en libros de caballerías; ejemplos que llevarían a replantearnos algunos de los parámetros que, sin pensárnoslo demasiado, habíamos aceptado —como es el caso de la independencia como rasgo textual.

- b) La mezcla o hibridación libre de subgéneros que puede y suele conducir a la absorción de uno por otro. Varios han sido los candidatos para una etiqueta como la de “texto híbrido” (genéricamente, entiéndase): *Clareo y Florisea* de Alonso Núñez de Reinoso, la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, incluso el *Abencerraje*, considerado mayoritariamente como texto fundador del tipo genérico *novela morisca* —todos hoy según la *communis opinio* de la crítica fuera del repertorio sentimental—, pero también la *História de menina e moça*; varios más habría que añadir: *Ausencia y soledad de amor* de Antonio de Villegas, *Cortes de casto amor* de Luis Hurtado de Toledo, *História de dois amigos* de Gaspar Frutuoso. Con ellos, el límite cronológico posterior de la ficción sentimental sería de nuevo objeto de discusión.

Precisamente desde una perspectiva caracterizada por un concepto dinámico de género, podemos observar cómo las dominantes genéricas de tradiciones distintas entran en contacto, se combinan, llegando a triunfar una de ellas. Las relaciones intergenéricas también están sujetas al paso del tiempo, son susceptibles de cambios —lo que no deja de tener consecuencias para la separabilidad de los géneros que participan en tales relaciones, y, con ello, para las fronteras entre los géneros. Así, la permeabilidad de tales fronteras podrá ser reclamada con toda la razón para la lista de temas imprescindibles a la hora de estudiar la ficción

sentimental cuya tendencia a la experimentación no se puede subrayar lo bastante.

Con todo lo que hemos estado exponiendo, una definición y delimitación de la ficción sentimental no será más fácil. Acaso también el acercamiento al grupo de textos que son candidatos a integrar nuestro género, debería volverse más plurifacético, en última instancia, más experimental