
PENSAR EN METRO Y PROSA. EL APORTE DE LEONARDO FUNES AL ESTUDIO DE LA IDEOLOGÍA AMOROSA CORTESANA DEL SIGLO XV

*THINKING IN METER AND PROSE. LEONARDO FUNES'
CONTRIBUTION TO THE STUDY OF 15TH CENTURY
COURTLY LOVE IDEOLOGY*

Manuel Abeledo
Conicet
Universidad de Buenos Aires
manuelabeledo@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Humanismo
Novela sentimental
Lírica
Literatura cortesana
Ideología amorosa

El presente trabajo pretende pasar revista y poner en valor las principales aproximaciones publicadas por Leonardo Funes acerca de la literatura castellana del siglo XV, especialmente aquella que se enmarca dentro de lo que denominó “ideología amorosa cortesana”, y que abarca una serie amplia de corpora textuales, como la lírica cancioneril, la novela sentimental y Celestina. El trabajo se detiene en cuatro aspectos centrales a los que se ha dedicado el homenajeado: la definición de la ideología amorosa antedicha, la exploración de los vínculos genéricos entre lírica y relatos sentimentales y el estudio de textos específicos, en particular de Cárcel de amor y Celestina. El recorrido por estos asuntos lleva a destacar el aporte de Leonardo a partir de ciertas innovaciones y discusiones establecidas con la crítica precedente.



∞ **ABSTRACT**

∞ **KEYWORDS**

Humanism
Sentimental novel
Lyrics
Courtly literature
Ideology of love

This paper aims to review and highlight the main approaches published by Leonardo Funes about the Castilian literature of the fifteenth century, especially that which is framed within what he called "courtly love ideology", and which covers a wide range of textual corpora, such as the "cancionero" lyric, the sentimental novel and Celestina. The work focuses on four central aspects to which the honoree has devoted himself: the definition of the aforementioned amorous ideology, the exploration of the generic links between lyric poetry and sentimental narrative, and the study of specific texts, in particular Cárcel de amor and Celestina. The study of these issues leads to highlight Leonardo's contribution based on certain innovations and discussions established with previous critics.

Recibido: 06/10/2023

Aceptado: 16/11/2023

Hay básicamente dos maneras de encarar un homenaje: ofrecer una retrospectiva, a modo de síntesis, de las aproximaciones del homenajeado, o escribir un nuevo trabajo en su honor. El que sigue pretenderá ubicarse entre ambas opciones: buscará dar cuenta de los principales aportes de Leonardo Funes, y los tomará para pensar algunas conclusiones a los que estos pueden llevarme, o me han llevado. Sumo a su vez a este trabajo la intención de pensar, poner en valor, desarrollar y sacar a la superficie las ideas que, según creo, están sugeridas, o aparecen bajo la forma de la intuición, o se revelan como sustrato arqueológico en sus trabajos. Presentado este panorama, una confusión parece inevitable: en lo que sigue, es probable que la frontera entre lo que Leonardo efectivamente dijo y la mella que eso hizo en lo que yo pueda decir no se vislumbre muy nítidamente. El lector podrá entonces apelar a un criterio infalible para separar la paja del trigo: los aciertos son suyos, los yerros míos. En cualquier caso, ese lugar híbrido en que se encuentran las siguientes líneas resulta muy natural cuando el homenajeado es, además, el propio maestro: con alguna diferencia de grado, es la misma hibridación que aparece en cualquier otra cosa que haya escrito, y es para mí la norma, y no el accidente, haber perdido un poco de vista cuándo estoy hablando yo y cuándo Leonardo. El lector sabrá excusar, también, espero, como si fuera poco, cierto tono más familiar, o cercano, o afectivo de lo que es habitual en este medio; también él es consecuencia de la grata oportunidad que da origen a estas letras, que es la de homenajear la trayectoria de alguien tan querido y admirado como Leonardo, a quien por tal motivo llamo aquí por su nombre de pila.

El panorama que ofrecemos aquí se pregunta por el siglo XV, pero se centrará en realidad en el aspecto de esa centuria que más sistemáticamente ha ocupado a Leonardo: el tratamiento de la temática amorosa en la lírica cortesana, en los textos de la ficción sentimental y en *Celestina*. Dejará

de lado, por ende, muchos de sus aportes sobre este período que no quisiera dejar de mencionar aquí: un artículo sobre problemas ecdóticos de la *Comedieta de Ponça* (1987),¹ otro sobre la presencia de Petrarca en Enrique de Villena y el Marqués de Santillana (2010b) y doce reseñas.² Me es ineludible mencionar aquí, además, que ha dirigido dos tesis doctorales sobre temas del siglo XV, ambas defendidas curiosamente el mismo día y publicadas finalmente como libros: la mía propia (2017) y la de Cinthia Hamlin, que versa sobre la funcionalidad propagandística que la traducción de Dante y su comentario tenían en la corte de Fernando el católico (2019).

Uno puede reconocer cuatro momentos en que Leonardo ha tenido la atención puesta sobre el siglo XV. Esos períodos han tendido a ir de lo particular a lo general, camino que suele ser el más virtuoso a la hora de investigar pero que puede no ser el más claro a la hora de ofrecer una síntesis, razón por la cual recorreremos aquí ese camino, en buena medida, en sentido inverso. Dividiremos entonces esta presentación en esos cuatro períodos, lo que no será un obstáculo para pensar una serie de cruces posibles entre todos sus trabajos.

A. Ideología amorosa cortesana

Entre 2018 y 2019 Leonardo publicó tres trabajos en los que produce una síntesis, apoyada en todas sus reflexiones anteriores, sobre la naturaleza de la ideología amorosa cortesana tal como se presenta en Castilla en el siglo XV. En el primero de ellos llamó al fenómeno que encontraba detrás de ciertas formas literarias y culturales de esa manera, “ideología amorosa cortesana” (2018b: 162-63; ya en 2012b: 165), denominación que estaba al servicio de señalar una distancia, aunque sin desconocer una herencia indiscutible, con el concepto de amor cortés, creado en función de una literatura separada de la que nos ocupa por tres siglos y una cordillera. El fenómeno era para él indisoluble de los dos grandes *corpora* literarios de la centuria a los que se había dedicado hasta ese momento: la lírica cortesana y la novela sentimental, donde había encontrado a su vez en *Cárcel de amor* el ejemplo más representativo y sugerente para pensar estos problemas.

Definió como elementos distintivos de esa ideología una “descarnalización de la expresión poética amorosa, [...] un desplazamiento de la alegría del encuentro amoroso a la pena amorosa, [y] lo que Michael Gerli ha denominado un ‘sincretismo erótico-religioso’” (2018b: 164; previamente

¹ La inmensa mayoría de las referencias presentadas en este trabajo aluden a trabajos de Leonardo, razón por la cual cito indicando solamente el año, dando por sentada su autoría.

² Enumero aquí los libros dedicados al siglo XV que Leonardo ha reseñado: Manuel y Elena Alvar (eds.), *Cancionero de Estúñiga* (Incipit 2, 1982: 163-9). Maxim Kerkhof y Dirk Tuin (eds.), *Los Sonetos "Al Itálico Modo"* (Incipit 5, 1985: 174-6). Nicasio Salvador Miguel (ed.), Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Cancionero de Estúñiga* (Incipit 8, 1988: 183-6). Ivi Corfis (ed.), Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor* (Incipit 10, 1990: 173-7). *Letters and Society in Fifteenth-Century Spain* (Incipit 14, 1994: 277-83). Robert Folger, *Generaciones y semblanzas: Memory and Genealogy in Medieval Iberian Historiography* (Incipit 28, 2008: 183-9). “La colección ‘Ficción sentimental’ del Centro de Estudios Cervantinos: primeras ediciones” (Incipit 31, 2011: 167-80, en colaboración con Érica Janin, Maximiliano Soler, Solana Schvarztman y María Eugenia Alcatena). Cristina Moya García (ed.), Mosén Diego de Valera, “*La Valeriana*” (“*Crónica abreviada de España*”) (*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 87.2, 2012: 550-3). Marta Haro Cortés et al. (eds.), *Estudios sobre el “Cancionero General” (Valencia, 1511)* (Incipit 32-33, 2012-2013: 308-19, en colaboración con Claudia Raposo). José Julio Martín Romero, *La batalla campal de los perros contra los lobos. Una fábula moral de Alfonso de Palencia* (Incipit 34, 2014: 142-5). Vicenç Beltran, *Conflictos políticos y creación literaria entre Santillana y Gómez Manrique. La “Consolatoria a la condesa de Castro”* (Incipit 37, 2017: 177-81). José Julio Martín Romero, *El Nobiliario Vero y el pensamiento aristocrático del siglo XV* (Incipit 41, 2021: 277-83).

había trabajado este último punto en 2012b: 167 y 2012c: 164; la referencia proviene de Gerli 1980),³ y la ha caracterizado como “una constelación de visiones y concepciones del amor en la que suele imperar la paradoja y la contradicción” (2018b: 163). Ha definido ese carácter paradójico en tres ejes, basándose en el relevamiento que hace Roger Chartier en su prólogo a Norbert Elias (1985): la paradoja de la proximidad distante, articulada en las mediaciones y condiciones que hacen posible el contacto amoroso (2018b: 168), la reducción de la identidad a la apariencia, visible en el predominio del motivo de la mirada puesta sobre la honra femenina (2018b: 169), y la paradoja de la superioridad en la sumisión, presente en el problema generalizado del dominio de sí y de la represión de la animalidad humana (2018b: 170).

Este último punto es sobre el que profundiza en los otros dos trabajos, poniendo especialmente en el centro su dimensión política: el enaltecimiento de la figura del enamorado cortesano que surge paradójicamente de su autorrebajamiento ante la dama es, así, un correlato de la jerarquía ganada por el noble cortesano al aceptar su rebajamiento en relación con la figura monárquica, casualmente encarnada a finales del siglo XV por mujeres (2018a: 103; 2019: 60). Así, pone especial atención a los debates sobre la naturaleza de la mujer y del amor, encontrando en ellos una suerte de recurso metonímico para abordar problemáticas sociales y culturales más amplias y complejas, propias de la centuria, y al mismo tiempo un modo de adquirir *status* en la corte (2019: 59-60). De allí surge el capital asunto de la representación de la figura femenina, que aborda, trascendiendo “lo chocante, para nuestra mentalidad, de la ideología patriarcal que sostiene el texto” (2012c: 161), recalando, por un lado, en ese desfase producido por el contraste entre su enaltecimiento como figura literaria y su subordinación en el mundo real (2018b: 165) y, por otro, en su carácter siempre objetivado, a pesar de enaltecido (2019: 61), problema que encontrará subvertido en *Celestina* (Funes y Zubillaga 2023), como veremos más adelante.

B. Lírica cortesana y ficción sentimental

Un aporte central de Leonardo ha consistido en pensar de una nueva manera la relación entre la lírica cortesana y la ficción sentimental, que ha desarrollado en cuatro trabajos publicados entre los años 2010 y 2012, pero que había esbozado ya muy tempranamente como programa, unas dos décadas antes, en la primera de sus “Dos notas sobre *Cárcel de amor*” (1992: 333-6). Así, su propuesta se diferencia del tratamiento habitual de la crítica y propone pensar esa relación de manera independiente y separada del problema de los préstamos y las incrustaciones (2012a: 583; coincide en esto con planteos de Michael Gerli 1989). Para él, la presencia del género lírico en el relato sentimental en prosa es visible más allá de la presencia o ausencia de versos en los diferentes textos sentimentales. Es posible incluso decir que, en la medida en que los versos desaparecen de estos relatos, mayor es su influencia en ellos, porque eso implica que su espíritu está arraigado en sus formas, que el poema ha sido sustituido por la narrativa (2012c: 153, 166).

En términos concretos, lo que define al relato sentimental es una voluntad de hacerse cargo de la narración del proceso emocional (véase Canet Vallés 1992) implicado por los amores declarados

³ Este trabajo de 2012 está inscripto en un aporte mayor al estudio de las representaciones del sentimiento amoroso del siglo XV: la compilación del libro en el que se inscribe, dedicado a esos temas, y la ineludible introducción al volumen. Ambas tareas fueron compartidas con Martín Ciordia, dejando testimonio así de la constante compañía, la reflexión conjunta, la auténtica camaradería y la profunda amistad que los ha unido en las últimas décadas.

en el poema (2010a: 165-6; 2012c: 156-8), como si el relato quisiera descubrir (usemos la ambigüedad del término) la enorme extensión sumergida de ese iceberg del que el poema no es más que la punta emergente. Desde ya, los poemas no son verdaderamente una parte emergente de un iceberg, no suponen una parte sumergida, al menos no necesariamente. Lo que produce el poema es la ilusión de una zona recortada a su alrededor, la impresión de presentar solo un segmento limitado de una experiencia integral que en verdad no existe (o, nuevamente, no tiene por qué existir). El poema produce una incomodidad que lleva al lector a suponer un más allá de sus versos, se revela siempre como una semblanza incompleta, como un síntoma, o un indicio, o una sinécdoque de una realidad más amplia. El poema hace surgir, como su efecto, lo no-dicho, el hielo sumergido. Lo que hacen los autores sentimentales es hacerse cargo de ese efecto, sacarlo del lugar de mero *shifter*, mera impresión, mera alusión, mera incomodidad, y narrarlo.

Ahora bien, el poema sabe que esa porción de lo no dicho quedará bajo el agua, que cuenta con una serie de espacios de indeterminación que serán completados por el lector, o quedarán en el misterio, o sencillamente quedarán fuera de toda atención y conciencia, ocultos afuera del círculo luminoso que dibujan los reflectores. Cuando la novela sentimental se haga cargo de lo no dicho, se enfrentará con un problema, que es uno sobre el que Leonardo reparó lúcidamente: había cosas que era conveniente no resolver, menos aún decir, que debían quedar al margen, y de las que hacerse cargo implicará un problema. Una zona fundamental de ese problema tiene que ver con el fin último de la trama amorosa. ¿Terminan los amores en unión sexual? Jamás esta pregunta será un problema para un poema, despreocupado enteramente del después. Pero es una pregunta ineludible para la trama de una narración amorosa, y Leonardo da en el clavo cuando entiende que es esta la causa de la visión descarnalizada de la pasión amorosa propia de la novela sentimental: para eludir esa pregunta incómoda se la deja lejos, muy lejos, obligando al enamorado a quedar estancado en los lamentos propios del *fenbedor* que no llega siquiera a soñar con ser correspondido (2012c: 154-5).

Pero hay otra respuesta a este asunto, que también, creo, debe funcionar para entender ciertos problemas comunes a los textos sentimentales. Si las narraciones son poemas extendidos, si su origen, su impronta y su naturaleza están anclados en la lírica, entonces es probable que se sientan mucho más autorizadas a dejar en sombras, como hace el verso, ciertas zonas de lo no dicho, lo que probablemente jamás se permitirían los géneros puramente narrativos, al menos no sin una mayor incomodidad. La premisa de que una narración puede responder a todas las preguntas que le hagamos, sea mediante lo expresado o mediante lo interpretado, podría no ser válida aquí, y quedaríamos obligados a asumir que el relato no está hecho para enfrentar ciertas preguntas; algunas, quizás, incluso, muy elementales. ¿Cuál es la intención final del enamorado? ¿Cuáles son los sentimientos de la dama? ¿Qué pasaría si el amor fuera correspondido? ¿Qué formas podría asumir? ¿Qué generaría en el mundo? ¿Por qué percibimos esa posibilidad como el anuncio de algo terrible? ¿Dónde ha quedado, siglos después de Lancelot y Tristán, la posibilidad de un matrimonio que para Amadís y Oriana, sin ir muy lejos, resuelve todos los dilemas morales? Lo que nos cuesta aceptar, y quizás debiéramos, no es que el universo narrativo de la novela sentimental no responda a estas preguntas, sino que ni siquiera considera la posibilidad de hacérselas. Buscamos respuestas porque la lógica narrativa nos lo pide, pero no olvidemos que son preguntas que jamás le haríamos a un poema.

Hay otro asunto que señala Leonardo y que conviene mencionar aquí, que es el de aquello que Louise Haywood llamó “*stasis* lírica” (1997). Si la ficción sentimental despliega la situación emocional enunciada por el poeta, enamorado sufriente, eso quiere decir que es la extensión de una

situación en la que no ocurre nada: un sujeto sufre, en silencio, sin actuar hasta que llega el momento en que algo hace decantar la narración: a veces, el mero acto de tomar la pluma para escribir. Quizás, una carta; habitualmente, un poema. El escenario de la narración sentimental es entonces el interior del yo, y solo allí, en su fuero interno, es que ocurren sus peripecias (2012a: 582-83; véase Funes y Zubillaga 2023). Así, es una vez más la impronta de la lírica lo que explica una serie de rasgos centrales de la ficción sentimental: esa *stasis*, el enfoque en procesos psicológicos internos, la tendencia a la metáfora, a la alegoría, a la psicomaquia.

Describir el iceberg es también describir lo que emerge, es construir un panorama completo que incluye todo lo que jamás había sido expuesto, y también lo que sí. Creo que eso es lo que explica la presencia de poemas incrustados en los relatos sentimentales, y ese es el modo en que debemos entenderlos. Hay una suerte de inversión en la relación causal: el poema se presenta intradiegeticamente como la consecuencia del sentimiento, como su efecto y correlato material y visible, cuando en realidad es su causa, es aquello que da origen a la narración y que nos permite suponer el sentimiento que la funda. Los pasajes líricos incrustados, en esta doble relación de causalidad, pasan entonces a ser, como observa Leonardo (2010a: 166), presentados a partir de una relación de equivalencia con la prosa, y funcionan como herramientas para fijar el sentido del texto (coincide en esto con Gargano 2012: 160; véase también Haywood 1997; Von der Walde Moheno 1997: 10).

A medida que el género avanza empieza a considerar, a tratar, a girar sobre otros emergentes posibles, y eso implicará remplazar el poema incrustado por otros desarrollos de naturaleza más narrativa. Pero en todos los casos la novela sentimental se ocupa de una dupla, del vínculo causal existente entre dos asuntos separados: las peripecias que ocurren exclusivamente dentro de la psicología del personaje, la exploración del universo del sentimiento, por un lado, y por otro la exposición de la huella visible que ese sujeto que siente imprime en el mundo, sea esa huella un poema o una mirada comprometedor que desencadena una sucesión de eventos desafortunados. La aparición del poema en el segundo término es contingente, pero su presencia en el primero es fundante, ineludible. La novela sentimental pone en relación el poema y la peripecia psicológica que surge como su ilusión; aun cuando aquel desaparezca, esta seguirá siendo su fruto.

Otro aspecto central que señala Leonardo, y que también deriva de pensar la prosa sentimental como una amplificación del poema, es la herencia de la situación enunciativa propia del esquema lírico y de la figura del poeta enamorado (2012b: 164, 169-72; 2012c: 152; véase también Carmona Fernández 1999: 25). El poema no nos presenta una narración de amores en tercera persona, sino a un sujeto enamorado que se dirige a la dama amada intentando conmover sus emociones, y el lector es un testigo ajeno a esa relación comunicativa, no contemplado por ella como ocurre en el esquema narrativo tradicional, que le presenta una representación referencial (2012a: 581-82). El amor, así, no es (solamente) un tema o un origen de posibles peripecias, sino una modalidad enunciativa (2012a: 580).

Si el amor es más la modalidad enunciativa propia del poema que el referente de una narración, y si la intención hacia la segunda persona es antes la de conmover que la de representar (véase 2012c: 165), entonces la novela sentimental también deberá tomar del poema sus recursos estilísticos, y eso implicará una exploración de los modos de extrapolar las formas del verso hacia la prosa, a partir de lo cual aparece en esta una forma particular de escandir las palabras. Dijimos antes que cuando no haya más versos insertados en los relatos sentimentales no será el fin de la influencia de la lírica, porque seguirá presente en su modalidad enunciativa. Tampoco será, en realidad, el fin

del verso, que persistirá en las modalidades rítmicas que asume la prosa (2012a: 583-6; 2012b: 172-4).

Si pensamos, entonces, que el marco de referencia de la novela sentimental está más cerca de la lírica que del relato caballeresco (pongamos por caso), una serie de rasgos de la ficción sentimental se revelan bajo una nueva luz. Si son breves como narraciones, como textos poéticos resultan extensísimos (véase Brandenberger 2012: 177-8). Si como relatos parecen dejar demasiado a la indeterminación, como poemas revelan un notorio esfuerzo de desambiguación. Si como novelas se perciben demasiado estáticos, como poemas son una proeza de dinamismo. Si daban la impresión de estar muy concentrados en el proceso psicológico interno, al mirarlo como poema nos resulta lo más natural.

Todo lo dicho conduce a una imagen de la ficción sentimental que no es coincidente con la que se encuentra en el consenso de la crítica de los últimos años. Esto implica, desde ya, la presencia en el trabajo de Leonardo de un cuestionamiento y una aproximación polémica a algunos de esos consensos, a veces más implícitos y a veces más expresados, que quisiera repasar a continuación.

1) Inautenticidad del discurso retórico. Es rasgo general en estos textos sustentar el estilo elevado (véase Rohland de Langbehn 1989; Impey 2000: 1005-6; Brandenberger 2012: 173-4; Gargano 2012: 163) en una retoricidad ostensible, muy fuertemente patética, muchas veces verbosa y alambicada para el oído moderno, que en numerosas ocasiones ha sido tomada como prueba de la inautenticidad del sentimiento amoroso, o como elemento ridículo que es prueba de una intención paródica. Leonardo ha señalado que estas apreciaciones surgen de una mirada moderna, “dominada todavía por el mito romántico de la espontaneidad” (2012c: 161), que olvida que ese lenguaje fuertemente retórico es precisamente el vehículo que prueba la autenticidad del sentimiento amoroso y la jerarquía y dignidad del enamorado. Ese sobrepujamiento retórico es, al mismo tiempo, un recurso estético que pretende actualizar y permitir el goce del sentimiento amoroso a partir de una prosodia de la insistencia y de la búsqueda, siguiendo la lógica de que repetidos y diversos intentos de aproximarse a una experiencia, haciendo florecer arabescos en torno de lo inefable para hacer surgir su silueta, van a permitir hacerla parte del efecto estético del texto.

2) Inautenticidad del sentimentalismo ritual. Ese discurso retórico es el resultado de un esfuerzo, no menor ni desdeñable, para lograr transmitir la intensidad y el carácter excesivo del *pathos* amoroso. Se trata de un barroquismo plenamente sentimental, y está al servicio de una apelación a las emociones del lector. Dentro de estos recursos se encuentra el sincretismo erótico religioso, que sumerge esa retórica en una serie de lógicas litúrgicas que también lleva al pensamiento moderno a oponer ritualidad y autenticidad, y que introduce por otra parte una temática religiosa que la crítica habitualmente interpreta como destinada a superponerse, obturar y desviar el centro, y sobre todo el *ethos* del texto, fuera de la temática amorosa (2012c: 161-2; 2018b: 165-6). Sin embargo, Leonardo reivindica el carácter netamente solidario que la simbología religiosa guarda con la representación del sentimiento amoroso, así como rescata su eficacia narrativa como vehículo para la emocionalidad: “Esta es la manera en que estos impresos consiguen interpelar a sus lectores, hacerlos partícipes de lo trágico del amor, impactar en sus emociones; en suma, hacer que su experiencia estética adopte la forma de la conmoción” (2012c: 166). El sincretismo erótico-religioso está al servicio de este efecto, y no de una expresión ideológica propia de la moral cristiana (2012c: 164-5). Por otro lado, Leonardo expresa con tino que, en todo caso, la autenticidad del sentimiento amoroso es en realidad un problema que surge recién en una segunda instancia, una vez que ya queda definida la conformación de la ideología amorosa a la que los textos adscriben, en la que fallan o de la que se apartan. Lejos de

probar la falsedad de esa ideología amorosa de la que supuestamente se desvían, en cualquier caso se apoyan sobre ella, y por ende la afirman (2010a: 166).

3) Intencionalidad paródica. ¿Qué funcionalidad pueden tener una ampulosidad retórica y una simbología ritual que conducen a la inautenticidad de lo que se expresa? ¿Qué efecto estético puede tener una poética de la inautenticidad? La idea de que una textualidad se construye formalmente saboteando su contenido solo puede conducir a un modo de representación y de lectura, que es el de la ironía y la parodia (Corfis 1997; Severin 2003; Agnew 2003; Martín 2006: 143; Miguel-Prendes 2008). Así, la crítica ha establecido una imagen de la ficción sentimental cuya experiencia estética primordial es la de la ridiculización, y así

la insoslayable impresión de exageración y absurdo del drama amoroso suele estar detrás de la insistente búsqueda de parodia intencional en estos textos –y ya no solo *Celestina* sería parodia de la ficción sentimental, sino que la propia ficción sentimental sería parodia de esa ideología amorosa cortesana– (2018a: 100).

Leonardo ha argumentado enfáticamente en contra de esta imagen, como resulta evidente a partir de lo dicho en los dos puntos anteriores: la posibilidad de leer un sentimiento amoroso auténtico en esos textos determina la posibilidad de entenderlo como la base de su experiencia estética y, en caso contrario, la necesidad de suponerlo siempre en cuestión, siempre entrecomillado. Nuevamente en este punto Leonardo encuentra en la articulación de la lírica y la novela sentimental un anclaje para resolver este dilema: no es posible entender esta hermandad si vemos una “oposición del amor cortés sincero del poema a la cortesía hipócrita del relato que lo contiene” (2010a: 166); por el contrario, el poema fija el sentido del texto, y consolida una ideología amorosa.

Más arriba traía una cita de Leonardo que aludía a *Celestina*, y que da con ella en la tecla de uno de los problemas centrales que tiene la visión paródica de la ficción sentimental, que es la existencia de una parodia nítida e indiscutible de la ideología amorosa cortesana. Si la novela sentimental es paródica, ¿de quién se ríe *Celestina*? Si todos los textos son paródicos, ¿a quién están parodiando? Si es evidente que en Calisto vemos una sátira de la ampulosidad del enamorado, ¿dónde surgió esa ampulosidad? ¿Quiénes son los Calistos y Lerianos serios a los que Calisto y Leriano parodian? ¿Es normal que en un intervalo menor a la década se construyan dos parodias de una misma ideología tan disímiles, tan retóricamente opuestas, concentradas en aspectos tan diversos de esa ideología como *Cárcel de amor* y *Celestina*? ¿Debemos aceptar que finalmente Fernando de Rojas es un parodista notoriamente más explícito, menos sutil que Diego de San Pedro?

El camino para entender ciertos rasgos paródicos en la ficción sentimental aparece delineado en el comentario que hace Leonardo de *Grisel y Mirabella* (2019: 61), donde encuentra un claro cuestionamiento de ciertos supuestos de la ideología amorosa cortesana. Pero ese distanciamiento no puede deducirse meramente de la impresión surgida de una serie de supuestos excesos, sino que tiene que apreciarse como un gesto sistémico: a) En primer lugar, es preciso pensar el fenómeno desde una lógica evolutiva del género y de las tradiciones involucradas, que atienda a los modos de configuración y de variación propios de un horizonte de expectativas determinado. Así, los cuestionamientos que aparecen en *Grisel* no son vistos desde la pura inmanencia, sino que están relacionados con fisuras que se van haciendo insoslayables en la medida en que el contexto histórico y literario que cobija la ideología amorosa cortesana tensiona sus límites y sus lógicas. No todo es parodia: algunos recursos corroen elementos previos cristalizados, otros cristalizan nuevos

elementos que serán cuestionados en el futuro. b) En ese mismo marco de las lógicas evolutivas del género, ese quiebre debe poder constatarse en una serie de variaciones formales que den cuenta de un corrimiento de las normas traídas por la tradición, y bajo ese lente debemos rastrear la presencia de estructuras sociales y políticas que entran en contradicción con la lógica amorosa, con el lugar especial dado a la mujer en la pareja de enamorados y con el conflicto generado por sus representaciones y sus exigencias sociales.⁴ c) Además, esa variación en la tradición y en las formas debe estar en correlato con una variación ideológica concreta y corroborable en el texto, como es en este caso la introducción del punto de vista femenino. d) Finalmente, esos elementos irónicos no implican tampoco una subversión completa de la ideología amorosa cortesana, ni una destrucción de sus cimientos ni una completa ridiculización de la tradición previa, ni significa que tengamos que encontrar allí una *reprobatio amoris*, como la que suele encontrar una vez más la crítica (por ejemplo Grieve 1987: 72-3; Lacarra Lanz 1989: 224; Deyermond 1993: 40; Crespo Martín 2000: 85; en sentido opuesto argumenta Von der Walde Moheno 1996). Estos distanciamientos irónicos son complejos, ambiguos, sutiles, parciales, polifacéticos.

4) La sobredeterminación de lo doctrinal y la *reprobatio amoris*. Si fuera cierto que todo el contenido sentimental está en entredicho y contradicho en las novelas que tratan de él, ¿en función de qué valores, de qué pensamientos, de qué fundamentos que den cohesión a la comunidad se construye esta parodia? ¿Qué ideología se opone y asfixia a la ideología amorosa cortesana? La idea que aparece de manera predominante en la crítica es precisamente la de una *reprobatio amoris*:⁵ justamente, una ideología antiamorosa, lejos de una ideología amorosa cortesana. La ficción sentimental habla del amor para enunciar sus males y peligros, se sumerge en la psicología del enamorado para dar cuenta de su destrucción y dar una lección saludable, salvar al lector del flagelo del amor, alejarlo del camino del pecado y la decadencia. *Just say no to love*.

La apuesta de Leonardo por una ideología amorosa que hermane la lírica con la novela sentimental implica una intervención fundamental contra este consenso, justamente porque, según creo, se remonta al origen de la disyuntiva, al momento en que esos textos se anclan en un contexto ideológico que es el que nos permite discernir dentro del libre fluir de las interpretaciones. Tres aspectos están en juego en esta intervención de Leonardo, y resultan definitivos.

En primer lugar, está el problema de las fuentes. Anclar el género en una ideología es también anclarlo en una tradición, y eso implica considerar un camino de ida y uno de vuelta en la relación con el contexto de producción. De ida, porque no es posible trazar un puente entre unas fuentes y unos contenidos ideológicos sin un contexto que los vincule. ¿Dónde encontró el autor esas fuentes? ¿Cuán razonable es que las haya encontrado, las haya leído, las haya valorado? ¿Cuán esperable es que eso haya hecho mella en un público posible? ¿En qué medida los ámbitos de circulación que conocemos se apoyan en esas fuentes y esas ideas? Pere Torrellas sufrió décadas de escarnio por haberse atrevido a versificar hablando mal de las mujeres en el ámbito cortesano, ¿los autores de la novela sentimental hablaron largamente mal del amor sin pagar costo alguno?

⁴ Sobre la contradicción entre normas sociales y pasión amorosa en Grisel y Mirabella, véase Grieve (1987: 67); Checa (1988: 374-5); Von der Walde Moheno (1996; 1997: 16); Cull (1998: 421) y Crespo Martín (2000: 81).

⁵ Leonardo (2018a: 98) ha tomado unas afirmaciones de Fernando Gómez Redondo como muestra de esta perspectiva (2012: 1560-94). Añadimos que en la presentación al número monográfico de la *Revista de poética medieval* (2006: 11-2) había expuesto ya de manera particularmente nítida estas posturas, que son, desde ya, compartidas por muchos otros (Lacarra Lanz 1988; 1989; 2000; Cortijo Ocaña 2001: 301-2; Martín 2006; Miguel-Prendes 2009, solo por dar algunos ejemplos).

De vuelta: La reflexión sobre las fuentes no puede reducirse a una mera serie de coincidencias discursivas, y esto por dos razones principales. La primera es, desde ya, que las coincidencias pueden ser casuales o contingentes, y la evaluación al respecto termina siendo otro aspecto que queda librado a la interpretación. En segundo lugar, y principal, Leonardo evalúa el problema considerando un aspecto que debiéramos, creo, considerar más seguido, y es que no todas las influencias textuales tienen la misma profundidad, dejan la misma impronta en los textos (véase Carmona Fernández 2012: 198-201). Así, aun si aceptáramos que determinados movimientos de la trama fueron tomados de un texto o de una tradición precedente, ese préstamo no implica una adscripción genérica, ni una coincidencia ideológica, ni una comunión estética. Por caso: sin necesidad de ponerse a discutir la presencia de préstamos de la tradición penitencial (hipótesis que aparece, por ejemplo, en Deyermond 2000; Gerli 1997; Cortijo Ocaña 2000a y 2000b) podemos observar de todas formas que la inscripción de la novela sentimental en los espacios, las comunidades y las ideologías propias de la lírica se revela mucho más profunda. Leonardo le da a la lírica una centralidad entre las tradiciones que conducen a la novela sentimental que destaca entre las aproximaciones críticas, y esto se debe precisamente a que encuentra ahí la fuente de un marco general de pertenencia e identidad que define una comunidad estética compartida, algo que resulta mucho más determinante que una serie más o menos nutrida de préstamos.

El segundo aspecto que quisiera destacar es uno que aparece en todas sus reflexiones sobre el período, pero que está especialmente presente en su trabajo sobre la ideología amorosa cortesana (2018b), articulado sobre las tres paradojas que propone Norbert Elias, y es precisamente la recuperación de la naturaleza paradójica de ciertos fenómenos literarios. Las aproximaciones doctrinales están muchas veces cimentadas sobre el intento de diluir contradicciones, de transformar el texto en un monolito coherente, en una fuerza vectorial netamente direccionada siempre hacia un mismo punto y en línea recta. Leonardo entiende que no es este el modo de conducirse de la literatura, que muchas veces recalca en elementos que resultan contradictorios, que frecuentemente está construida en una serie de capas arqueológicas cuyas napas no fluyen siempre en la misma dirección.⁶

Esto deriva en un tercer aspecto, que es la recuperación del sentido superficial del texto. La operación crítica necesaria para armonizar todos sus niveles, para unificar bajo la isobara de la doctrina los elementos textuales que no son en apariencia doctrinales, necesita suponer una serie de recursos indirectos, de segundas intenciones o intenciones encubiertas: ironías, hipérboles paródicas, retóricas inauténticas, narradores confundidos, malintencionados o en cualquier caso poco confiables, héroes que son ejemplos negativos, intenciones autorales nunca declaradas, prólogos deshonestos o plagados de artimañas. La aproximación propuesta por Leonardo nos propone, y nos permite nuevamente, entregarnos al texto, a lo que efectivamente dice, y volver a leerlo bajo el supuesto de que podemos confiar en él, de que podemos despojarnos de la lectura paranoica y de la fiebre hermenéutica y entregarnos a las emociones que efectivamente son las que se adecúan a la letra.

Finalmente, quisiera destacar el valor de una de las hipótesis ya reseñadas, que es la de la necesidad en que se ve la novela sentimental de resolver zonas que en la lírica permanecían indeterminadas. Porque es a partir de esa hipótesis, me parece, que podemos entender ciertas

⁶ María Fernanda Aybar Ramírez (1994: 134-6; 1997: 226) coincide en este carácter paradójico, que explica a partir de procesos sociales igualmente contradictorios, y sugiere también muchos elementos de análisis que aparecieron aquí: efecto emocional, religión de amor, identidad.

paradojas, y la aparición de ciertas zonas doctrinales. La novela sentimental sigue en espíritu, en ideología y en estilo a la lírica, pero hay problemas que la lírica jamás indica cómo resolver, y es ahí donde intervienen otras tradiciones, incluso algunas contradictorias. Pensemos, por ejemplo, el problema del desenlace. Juan Rodríguez escribe el *Siervo libre de amor* en un patetismo surgido de un tono netamente lírico, pero la lírica no le dice cómo concluir un relato. Y es ahí que recurre a la tradición penitencial, y por eso termina produciendo ese final virtuoso que entra en contradicción con el estilo del resto del texto. Esa contradicción es percibida por sus sucesores, y por eso don Pedro deja la *Sátira* inconclusa, en una suerte de final abierto que deja el conflicto central irresuelto, y son Juan de Flores y Diego de san Pedro los que incorporan los finales trágicos, contruidos sobre el mismo patetismo que domina el resto del texto.

5) Presuposiciones sobre el público lector. Todo lo dicho antes en torno a la inscripción de la novela sentimental en una tradición, así como acerca de la ideología expresada en los textos, está estrechamente vinculado con una serie de presuposiciones, no siempre del todo manifiestas, acerca de la naturaleza del público lector.⁷ Leonardo ha entendido el ámbito cortesano como un lugar clave para generar estos espacios textuales, y es allí donde se produce la comunión entre lírica y novela sentimental, pero también es un asunto que ha pensado más allá de ese momento, en el ocaso del siglo XV, cuando los textos sentimentales más exitosos trascienden esos umbrales. Así, ha argumentado en varias ocasiones en favor de la aparición de un nuevo público lector y de unas nuevas prácticas de lectura a partir del surgimiento de la imprenta (2012b: 161; 2012c: 162-4; 2018a: 104), y ha entendido el peso de la lírica como síntoma y resultado de una comunidad textual caracterizada por su juventud, que es en la que se funda la novela sentimental y también a la que pertenecen, finalmente, los personajes que cantan en *Celestina*: Calisto, Melibea, Lucrecia, Sempronio (Funes y Zubillaga 2023).

6) El lugar de la impresión moderna. Dejo para el final, como corolario, una pregunta que Leonardo no responde, pero sí plantea con frecuencia (2012c: 161-2; 2018a: 100-1; 2018b: 165-6; Funes y Zubillaga 2023), y que es una sobre la que es muy raro encontrar una reflexión en nuestro ámbito, y que probablemente deberíamos, por el contrario, poner en el centro como problema metodológico fundamental de nuestra disciplina. Y es la que se pregunta cómo estudiar el efecto estético cuando no pertenecemos ni podemos alcanzar a la comunidad lectora, al horizonte de expectativas en el que estos textos pensaban producir ese efecto estético, en el que efectivamente ese efecto se produjo. El camino nos pone frente a dos grandes peligros a los que sucumbimos si no respondemos adecuadamente esta pregunta, contrarios entre sí pero igualmente catastróficos. El primero, y más obvio, es el de sacar conclusiones de nuestra propia lectura como si nosotros fuéramos o pudiéramos fingir ser representantes adecuados de esa comunidad lectora, y llegar así a lecturas netamente ligadas a preocupaciones contemporáneas que nada pueden decirnos sobre el campo literario del siglo XV. El segundo es su opuesto: desconfiar tanto de la recepción a nuestro alcance que terminamos prescindiendo de ella, suponer que es posible analizar un texto al margen de su efecto estético, y apoyarnos así en una serie de operaciones semánticas y hermenéuticas que se parecen más a las de un abogado discutiendo leyes que a las de un crítico tratando de entender un fenómeno artístico. El camino seguro que queda entre ambos abismos puede parecer excesivamente estrecho, quizás incluso inexistente, y no tengo la menor intención acá de dar más respuestas que las que dejó Leonardo. Pero sí quiero pensar que, sea cual sea la solución, el camino hacia ella es el que

⁷ Han reflexionado en este sentido Antonio Cortijo Ocaña (2003) y Gregory Kaplan (2003).

está señalado en estos trabajos suyos, es el de empezar por tener el problema presente, por invocarlo cada vez que sea necesario.

C. *Cárcel de amor*

Muy tempranamente, entre 1992 y 1994, Leonardo publicó en los primeros dos números del *Journal of Hispanic Review* sendos trabajos sobre el texto canónico de Diego de San Pedro, el segundo de ellos en coautoría con Carmen de la Linde. En ellos analiza en detalle tres pasajes de capital importancia para su análisis.

En primer lugar, se ocupó de su prólogo. Resalta allí una concentración de figuras retóricas basadas en una serie de paralelismos y contradicciones que concentran una zona de significación y remiten al campo semántico de la enunciación poética (1992: 332-33). Encuentra en estos paralelismos una homología entre la relación subordinada y problemática que el poeta establece con su audiencia y aquella que es fundante del vínculo del enamorado cortesano con su dama, y entiende que esta homología resulta central para la comprensión del texto, y del género. Se trata de un lugar de la enunciación que condiciona las formas del relato y que, como vimos, hereda del lugar ambiguo del poeta lírico: parte narrador, parte protagonista, parte sujeto cuya identidad queda contaminada por aquello que cuenta, como le ocurre al auctor, que termina comprometido con el lugar de Leriano (2012a: 579-80; 2012b: 167-69; 2012c: 150-52).

Otro pasaje que ha analizado en detalle es el inicio del texto, la presentación de sus espacios, desde el inicio hasta la cárcel alegórica, convencido de que esta apertura al lector es un lugar privilegiado para concentrar el análisis. A ello dedica la segunda de sus “Dos notas”, y desglosa con particular lucidez las varias escalas con que el texto se sumerge en el universo narrativo (1992: 337-41). Así, el texto se abre vinculado a espacios y tiempos reales, a geografías y eventos compartidos con el lector: Sierra Morena, el invierno, el amanecer, la guerra de Granada. La luz confusa del amanecer y la espesura de los robledales son razón suficiente para salir de ese espacio familiar e introducirse en el universo de lo simbólico, el paréntesis típico de las serranillas y las pastorelas, incorporado a la narración gracias a la personificación salvaje de Deseo. La noche y el rumbo extraviado empujan al auctor y a la trama a un nuevo salto espacial, esta vez al ámbito de la alegoría, cuando se nos presente propiamente la cárcel de amor. Es el contrato establecido entre Leriano y el auctor el que abrirá el último espacio, que es el ficcional: el del reino de Macedonia, en el que se desarrolla el resto de la trama. El auctor transita, entonces, diversos espacios (Sierra Morena, robledal, cárcel, Macedonia) que implican a su vez diferentes instancias semióticas del relato (real, simbólica, alegórica, ficcional). Es un tránsito a su vez por diferentes temporalidades: el tiempo real, caracterizado por anclajes de naturaleza cíclica (amanecer, invierno), el tiempo parentético simbólico, el tiempo ficcional propio de un universo narrativo paralelo, que es el de Macedonia.

Además de este análisis de la configuración de espacios y tiempos narrativos, Leonardo se detiene en algunas imágenes. Las exigencias del hombre salvaje le permiten dar cuenta del lugar exclusivo que ocupan los enamorados: el sufrimiento amoroso no es para cualquiera, sino solo para un grupo social privilegiado, que es a su vez la puerta de entrada a otro club selecto: el de los que pueden ver y reconocer el sentimiento amoroso y sus varias representaciones (1992: 339). A su vez, Deseo, hombre salvaje y enseñado en cortesía, es una cabal representación de la naturaleza paradójica del amor cortesano (2012b: 165). Resalta Leonardo la capacidad simbólica de la imagen femenina

que este lleva, y deduce de ella un modo y una necesidad de representar el sentimiento amoroso (1992: 338); la desnudez que incorpora la xilografía incluida en ciertos impresos da cuenta de este poder sugestivo de la representación simbólica (2012c: 165).

La cárcel alegórica, además, le permite reflexionar sobre las homologías que establece el texto entre la pasión amorosa y la Pasión de Cristo, y se distancia de la perspectiva que las entiende como un intento de traer los sentidos del Nuevo Testamento, sus significados, sus cargas morales, su interpretación del mundo. Cristo no está allí para permitir al autor producir un sentido, sino para permitir al lector acceder a unas emociones. La Pasión es un vehículo para conmover al lector, para apelar a su reacción emocional al patetismo de Leriano (2012c: 164-65; véase también Gerli 1989: 476).

El otro trabajo temprano de Leonardo sobre *Cárcel de amor*, el que compartió con Carmen De la Linde, analizaba el otro pasaje fuertemente anclado en la Pasión: el de las cartas bebidas por Leriano. El distanciamiento máximo del enamorado y la dama producido por el sincretismo erótico religioso propio de la ideología amorosa cortesana no solamente obturaba, sino incluso desterraba del horizonte la posibilidad de la satisfacción del deseo amoroso (véase Waley, 1966: 255). El problema es que ese amor no carece solamente de un final feliz, sino que priva a la narración de un desenlace, cualquiera fuera, feliz o no. No hay resolución posible para la peripecia amorosa. Dada esa situación, la respuesta es clara: el único desenlace posible es la muerte (1993: 64), y esta aparece como certeza desde el primer instante de la trama, no solo como futuro sino también bajo la forma de un presente representado como una muerte en vida. Esta muerte en vida no solamente expresa la intensidad, el grado del sufrimiento, sino que también explica un rasgo central de los enamorados sentimentales, que es su mínimo, incluso nulo, margen de acción. La capacidad de dilatar esa muerte, de soportar ese sufrimiento, de sostener esa *stasis* en la que parece no ocurrir nada pero que es en realidad fruto de un esfuerzo insoportable, como el de la bailarina clásica que se sostiene estática sobre las puntas de sus pies, será la verdadera proeza del héroe patético. De allí su gran valor: la constancia, la fe de firmeza, repetida una y otra vez por Leriano mientras es arrastrado por el hombre salvaje. ¿Cómo encontrar, entonces, un desenlace en una muerte anunciada desde un principio? ¿Cómo puede el texto resolver la trama con un acto que siempre fue parte de su conflicto? Leonardo y su compañera de ruta resuelven este problema gracias al acto de beber las cartas de la dama: la muerte implica un modo de simbolizar la unión carnal, no es el momento en que flaquea el esfuerzo sino aquel en el que el héroe puede salir triunfante en el único plano en el que eso era viable: en el simbólico-alegórico (1993: 65).

La satisfacción del deseo amoroso está desterrada del horizonte de los enamorados, y el único desenlace posible para ellos es, entonces, el de una muerte que es, sí, un final trágico, pero también un momento climático de la hazaña amorosa, un momento de máximo desarrollo de la virtud que define a los enamorados, una escena que condensa la más perfecta expresión de sus amores superlativos. La imagen que presenta Leonardo del desenlace de *Cárcel de amor* es particularmente precisa, y quisiera señalar algo que da cuenta de esa precisión. Habitualmente, *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores ha sido un obstáculo para las definiciones genéricas. Con su amor correspondido y consumado, los héroes parecieran ser la excepción a todas las constantes que suelen surgir a simple vista en las novelas sentimentales. Sin embargo, he aquí la clave que nos da Leonardo: ¿quién dijo que un amor correspondido y consumado es un amor satisfecho? Y hablando en términos de estructura narrativa, ¿quién dice que un amor correspondido y consumado no puede tener igualmente todos sus desenlaces bloqueados? Es lo que ocurre con *Grisel y Mirabella*, en efecto: no

importa cuántos encuentros hayan tenido, sus amores siempre tuvieron inscripto el desenlace de la muerte, el final trágico, como única resolución posible, de la misma manera en que le ocurre a Leriano. La resolución de su tensión narrativa no será ninguna unión sexual, ninguna satisfacción amorosa, sino la oportunidad dorada que tendrán para morir clamando su amor y su fidelidad por el otro.

D. *Celestina*

Dos trabajos recientes ha dedicado Leonardo a la obra maestra que inaugura la modernidad castellana. El primero de ellos está dedicado a la representación de la voz femenina, está anclado en las observaciones resumidas previamente sobre el lugar de la mujer en la ideología amorosa cortesana, y toma como punto de partida un trabajo de Maximiliano Soler (2018), discípulo suyo y compañero mío, que llama la atención sobre la autenticidad de la voz femenina en *Celestina*, sobre la configuración realista, no subsumida a roles o estereotipos, del hablar de las mujeres, que está comprometido con una expresión del deseo, un deseo que excede las condiciones materiales de su situación social. Leonardo llama la atención sobre dos asuntos en este sentido. En primer lugar, sobre la función formal primordial que tiene en este sentido la utilización del lenguaje coloquial (2019: 62). Por otra parte, da cuenta de una contradicción que surge del contexto en el que se inscribe la obra, y que se inscribe en ella a través del pesimismo de su representación social y humana (2019: 66-68). Esa contradicción da lugar a una tensión propia de los personajes femeninos dentro de la obra: la que existe entre un “marco de relaciones y de convenciones sociales dominado por el poder masculino” (2019: 68) y una afirmación de la figura femenina, de su deseo, de su voluntad, de su autonomía y de su iniciativa (2019: 65), afirmación que también es fruto, de alguna manera, de las fisuras que están surgiendo en las representaciones sociales en el período (2019: 68).

En el segundo trabajo, compartido con Carina Zubillaga (2023), estudia las diferentes apariciones y alusiones de la canción en *Celestina*, y ve en esa voz cantada la presencia del engaño, de las tretas propias del lenguaje. Argumenta asimismo sobre el modo en que la canción incide en el plano de la representación introduciendo al lector en una dimensión temporal más lenta y prolongada, más dilatada, que suele estar al servicio de la experiencia estética de la duración de la espera. Una duración que es necesariamente una experiencia subjetiva, y es precisamente a ella, a su representación mimética, a la que se aboca la lírica en la obra, a la emocionalidad del “anhelo”. Por otra parte, encuentra en las octavas de Alonso de Proaza una prueba de que estamos frente a un texto escrito para ser leído por actores especializados, y esto incluye las habilidades del canto. Finalmente, sostiene que la juventud es un atributo distintivo que comparte la comunidad lectora de *Celestina* con la de la novela sentimental, como ya vimos.

Hasta aquí lo que he podido decir para hacer justicia al fabuloso aporte que Leonardo ha hecho a la comprensión de los textos de temática amorosa, y con ella a construir un panorama del siglo XV castellano. Recuerdo, ahora que concluyo estas líneas, el momento en que leí por primera vez esos artículos publicados en 2012, recién estrenados, cuando me encontraba terminando mi tesis doctoral. Recuerdo la conmoción producida por unos textos que decían exactamente aquello que me encontraba en ese mismo momento tratando de escribir. Entre todos los numerosos artículos que había leído para esa tesis, escritos por decenas de personas que me eran completamente desconocidas y que estaban repartidas por el mundo, los que me hablaban directamente a mí eran precisamente

los que había escrito quien fuera mi profesor en la carrera de grado, quien me iniciara en el trabajo de investigación, quien estaba dirigiendo esa tesis, quien se sentaba todos los días en el Secrit a dos escritorios de distancia. Y el recuerdo de esa conmoción sintetiza lo afortunado y agradecido que me he sentido siempre por tener a Leonardo como maestro. Por eso, así como las novelas sentimentales buscan reproducir la emoción intensa de la experiencia amorosa poniendo en escena el fracaso de los denodados esfuerzos retóricos que la persiguen, así dirijo, en virtud de esa conmoción, este homenaje a Leonardo, que intenta hacer honor a su legado en el intento, siempre fallido, pero fiel, firme y constante, de continuarlo.

MANUEL ABELEDO es doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Su tesis ha sido publicada bajo el título *De la hormiga a la cigarra; Experiencia estética en Castilla en la literatura artúrica y la ficción sentimental* (San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2017). También ha preparado una edición crítica de la *Crónica de la población de Ávila* (Buenos Aires: Secrit, 2012) y ediciones modernas del *Poema de Mio Cid* (Buenos Aires: Colihue, 2011) y la *Sátira de infelice e felice vida* (Newark: Juan de la Cuesta, en prensa), además de una treintena de artículos en revistas especializadas. Es investigador en Conicet y docente de literatura española medieval en la Universidad de Buenos Aires, y ha trabajado en varias otras universidades nacionales, donde ha enseñado además literatura medieval europea, literatura clásica y teoría literaria.

Bibliografía

- ABELED0, Manuel. 2017. *De la hormiga a la cigarra. Experiencia estética en Castilla en las traducciones artúricas y la ficción sentimental*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.
- AGNEW, Michael. 2003. “The ‘Comedieta’ of the *Sátira*: Dom Pedro de Portugal’s Monkeys in the Margins”. *MLN*, Vol. 118, N° 2, 298-317. <<https://doi.org/10.1353/mln.2003.0036>> [Consulta: 8 de julio de 2023].
- BRANDENBERGER, Tobias. 2012. *La muerte de la ficción sentimental: Transformaciones de un género iberorrománico*. Madrid: Editorial Verbum.
- CANET VALLÉS, José Luis. 1992. “El proceso del enamoramiento como elemento estructurante de la Ficción sentimental”. En Canet Vallés, José Luis; Rafael Beltrán y Josep Lluís Sirera (eds.), *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV: Actas del coloquio internacional*. Valencia: Universitat de València, pp. 227-39.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando. 1999. “Tradición poética e inserciones líricas en la novela sentimental”. En Fortuño Llorens, Santiago y Tomás Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval: (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, 2. Castelló de la Plana: Servei de Comunicació i Publicacions, pp. 11-30.
- _____. 2012. “La novela sentimental y su tradición lírico-narrativa”. En Garribba, Aviva (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, 2*. Roma: Bagatto Libri, pp. 189-201. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7472268>> [Consulta: 8 de julio de 2023].
- CHARTIER, Roger. 1985. “Formation sociale et économie psychique: La société de cour dans le procès de civilisation”. En Elias, Norbert, *La Société de cour*. Paris: Flammarion, pp. i-lxxvii.
- CORFIS, Ivy A. 1997. “Sentimental Lore and Irony in the Fifteenth-Century Romances and *Celestina*”. En Gwara, Joseph J. y E. Michael Gerli, *Studies on the Spanish Sentimental Romance, 1440-1550: Redefining a Genre*. London: Tamesis, pp. 153-71.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio. 2000a. “Hacia la ficción sentimental: La *Rota Veneris* de Boncompagno Da Signa”. *La Corónica*. Vol. 29, N° 1, 53-74.
- _____. 2000b. “La ‘Confessio amantis’ portuguesa en el debate del origen del sentimentalismo ibérico: Un posible contexto de recepción”. En Freixas, Margarita y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*. Santander: Consejería de cultura del gobierno de Cantabria - Asociación Hispánica de Literatura Medieval, pp. 583-601.
- CRESPO MARTÍN, Patricia. 2000. “Violencia mitológica en *Grisel y Mirabella*”. *La Corónica*. Vol. 29, N° 1, 75-87.
- DEYERMOND, Alan D. 1993. *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México: UNAM.
- _____. 2000. “On the Frontier of Sentimental Romance: The Dream-Allegories of James I and Santillana”. *La corónica*. Vol. 29, N° 1, 89-112.
- FUNES, Leonardo. 1987. “*Comedieta de Ponça*: El método neolachmanniano en la praxis de una experiencia ecdótica”. *Incipit*. Vol. 7, 139-52.
- _____. 1992. “Dos notas sobre *Cárcel de amor*”. *Journal of Hispanic Research*. Vol. 1, 331-43.
- _____. 2010a. “Del amor en metro y en prosa: Lírica amorosa y ficción sentimental en tiempos de los Reyes Católicos”. *Letras*. Vols. 61-62, 161-66.

- _____. 2010b. “Primeros ecos de Petrarca en Castilla: Enrique de Villena y el Marqués de Santillana”. En AA. VV., *Francesco Petrarca*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 28-41.
- _____. 2012a. “Del amor en metro y en prosa. II: Composiciones líricas en los relatos de ficción sentimental”. En Haro Cortés, Marta; Rafael Beltrán Llavador; José Luis Canet, y Héctor H. Gassó (eds.), *Estudios sobre el cancionero general (Valencia, 1511): Poesía, manuscrito e imprenta*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, pp. 575-88.
- _____. 2012b. “La impronta lírica de la narrativa de ficción sentimental del siglo XV”. *CELEHIS*. Vol. 23, 159-76.
- _____. 2012c. “Tradiciones líricas y tradiciones narrativas del amor en la Castilla del siglo XV”. En Ciordia, Martín J. y Leonardo Funes (eds.), *El amor y la literatura en la Europa bajomedieval y renacentista*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, pp. 147-70.
- _____. 2018a. “Hacia *Celestina*: Paradojas del ideal amoroso cortesano en los textos sentimentales castellanos”. *Letras*. Vol. 77, 97-106.
- _____. 2018b. “Ideología amorosa cortesana en el siglo XV castellano: Autocontrol emocional y autorrebajamiento voluntario”. En Strosetzki, Christoph (ed.), *Aspectos actuales del hispanismo mundial*. Berlín: De Gruyter, pp. 162-73. <<https://doi.org/10.1515/9783110450828-010>> [Consulta: 8 de julio de 2023].
- _____. 2019. “La vida a manera de contienda: Conflicto social y universo femenino en *Celestina*”. *Melibea*. Vol. 13, N° 2, 56-70.
- FUNES, Leonardo, y Carmen DE LA LINDE. 1993. “Cartas bebidas por Leriano: Sobre el desenlace de *Cárcel de amor*”. *Journal of Hispanic Research*. Vol. 2, 61-66.
- FUNES, Leonardo, y Carina ZUBILLAGA. 2023. “¡Ande la música... cantemos canciones! Resonancias textuales de la voz cantada en *Celestina*”. *Filología*. Vol. 55, 67-86.
- GARGANO, Antonio. 2012. *La literatura en tiempos de los Reyes Católicos*. Madrid: Gredos.
- GERLI, E. Michael. 1980. “Eros y Ágape: El sincretismo del amor cortés en la literatura de la Baja Edad Media castellana”. En Gordon, Alan M. y Evelyn Rugg (eds.), *Actas del VI Congreso de Hispanistas celebrado en Toronto*. Toronto: AIH, pp. 316-19.
- _____. 1989. “Toward a Poetics of the Spanish Sentimental Romance”. *Hispania*. Vol. 72, N° 3, 474-82. <<https://doi.org/10.2307/343472>> [Consulta: 8 de julio de 2023].
- _____. 1997. “The Old French source of *Siervo libre de amor*: Guillaume de Deguilleville’s *Le rommant des trois pelerinages*”. En Gwara, Joseph J. y E. Michael Gerli, *Studies on the Spanish Sentimental Romance, 1440-1550: Redefining a Genre*. London: Tamesis, pp. 3-19.
- GRIEVE, Patricia E. 1987. *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance (1440-1550)*. Newark: Juan de la Cuesta.
- HAMLIN, Cinthia María. 2019. *Traducción, humanismo y propaganda monárquica: La versión glosada del Infierno de Pedro Fernández de Villegas (1515)*. Valencia: Universitat de València.
- HAYWOOD, Louise M. 1997. “Lyric and Other Verse Insertions in Sentimental Romances”. En Gwara, Joseph J. y E. Michael Gerli, *Studies on the Spanish Sentimental Romance, 1440-1550: Redefining a Genre*. London: Tamesis, pp. 191-206.
- IMPEY, Olga T. 2000. “Lectura bajtiniana de tres novelas sentimentales españolas”. En Freixas, Margarita (ed.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999, Palacio de la Magdalena, Universidad Internacional Menéndez Pelayo)*, 2. Santander: Consejería de cultura del gobierno de Cantabria - Asociación

-
- Hispanica de Literatura Medieval, pp. 1001-13.
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5759454>> [Consulta: 8 de julio de 2023].
- LACARRA LANZ, Eukene. 1989. “Juan de Flores y la ficción sentimental”. En Neumeister, Sebastián (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto de 1986, Berlín)*, 1. Berlín: Iberoamericana Vervuert, pp. 223-34.
- MARTÍN, Oscar. 2006. “Allegory and the Spaces of Love”. *Diacritics*. Vol. 36, N^{os} 3-4, 132-46.
- MIGUEL-PRENDES, Sol. 2008. “La retórica del margen y la prehistoria de la novela”. *eHumanista*, Vol. 11, 31-64.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula. 1989. “Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela sentimental española de los siglos XV y XVI”. En Criado del Val, Manuel (ed.), *Literatura hispánica, Reyes Católicos y descubrimiento: Actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el descubrimiento*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, pp. 230-36.
- SEVERIN, Dorothy Sherman. 2003. “The Sentimental Genre: Romance, Novel, or Parody?”. *La Corónica*. Vol. 31, N^o 2, pp. 312-15.
- SOLER BISTUÉ, Maximiliano. 2018. “Emancipación y deseo en *Celestina*”. Trabajo presentado a las Primeras Jornadas del Profesorado en Lengua y Literatura de la Universidad Nacional de General Sarmiento: La emancipación como problema y como práctica en la Lengua y la Literatura, realizadas en Los Polvorines (Buenos Aires) del 3 al 7 de diciembre de 2018.
- VON DER WALDE MOHENO, Lilian. 1996. *Amor e ilegalidad: Grisel y Mirabella de Juan de Flores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - El colegio de México.
- _____. 1997. “La ficción sentimental”. *Medievalia*. Vol. 25, 1-25.
- WALEY, Pamela J. 1966. “Love and Honour in the Novelas Sentimentales of Diego de San Pedro and Juan de Flores”. *Bulletin of Hispanic Studies*. Vol. 43, N^o 4, 253-75.