

EL HUMOR EN *TRISTE DELEYTACIÓN*. SOBRE UNAS ORIGINALES COPLAS DE DISPARATES¹

VICENTA BLAY MANZANERA
Universitat de València

El hombre medieval no descartaba la risa. Catártica y liberadora, era concebida como un rasgo diferencial del género humano, lo mismo que las lágrimas. «Hay que animar los temas tétricos con ocurrencias alegres», escribía ya en el siglo v el obispo Sidonio Apolinar. La idea hizo fortuna con el correr de los tiempos. Seis siglos más tarde Hugo de San Víctor declaraba: «a veces la mezcla de bromas y veras deleita más». Famosa es finalmente la advertencia del Arcipreste de Hita, muerto en fecha anterior a 1351: «E avéredes que reir», articulada repetidas veces en el «sermon joyeux» que representa el *Libro de Buen Amor*².

Paradójicamente, sin embargo, —y salvo raras excepciones— hasta fecha bien tardía es difícil encontrar humorismo en obras vernáculas en prosa, más interesadas en serios temas de historia, o en la enseñanza moral. En el terreno del verso, la presencia de rasgos cómicos en las *cantigas* de escarnio, o en las de amigo, en los fabliaux o en el *Libro de Buen Amor* no desmiente ni suple en suficiencia la escasez de poesía festiva y de entretenimiento, si la comparamos con su fértil cultivo vgr. en la lírica provenzal o en la francesa³.

¹ Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Rosa M.^a Gómez-Fargas por sus múltiples sugerencias y valiosas observaciones en la revisión de este artículo. Quedo igualmente agradecida a M.^a Jesús Lacarra y a Rafael Beltrán por su colaboración y ayuda en la publicación del mismo.

² Cf. Otis H. Green, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón*, vol. I, Madrid, Gredos, 1969, pp. 44 y ss.

³ Cf. Otis H. Green, *ibid.* Kenneth T. Scholberg advierte que los ciertos toques de humor en obras anteriores al siglo xv son escasos. Ninguna puede compararse, además, con el *Caballero Zifar* en la presentación de lances cómicos, ni siquiera el *Conde*

Un cambio de orientación se produce, no obstante, con el advenimiento del prehumanismo a finales del Cuatrocientos español. El siglo xv — como advierte Scholberg — representa en la literatura medieval española un fecundo período en la producción de sátiras e invectivas, — yo añadiría, de parodias y *contrafacta*⁴.

Tal fenómeno no surge *ex vacuo*. Al mismo contribuye, entre otras cosas, la incidencia de la atmósfera reinante en el ámbito paraescolar universitario, según estudia Pedro Cátedra. Habrase de observar, por esta vía, el exclaustramiento de ciertos ejercicios literarios, que en pos de un público nuevo difunden una literatura efímera humanística y humorística en buen grado. En ámbito semejante cabe alinear modalidades dispares de parodia, como eran el *disparate* y la *fatrasie*, las *pullas*, las *bernardinias* y los *gallos*, — con otros tipos frecuentes de vejamen o vilipendio. Asimismo hallará campo fértil la parodia de géneros serios, tradicionalmente consagrados y de las técnicas elocutivas de estos. Un *ludi vitandi*, en definitiva, que acaso pueda remontarse a siglos en el propio contexto del tratado de amor⁵.

Serán, pues, miembros de tales círculos sociales quienes, en porfía de formas sagaces, darán origen a nuevos tipos de discurso y aun de géneros literarios a la sazón no formulados. Frente a la alambicada vacuidad de la lírica cortesana, se le opondrá el cultivo de una literatura «fatrásica» de nuevo cuño; frente al exangüe *romance*, la balbuciente *novela* emprenderá el ensayo de sus escarceos más primigenios, sin que logre imponerse todavía⁶. Dato importante que

Lucanor (compuesto unos 25 años antes). Véase «La comicidad del 'Caballero Zifar'», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. [Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos]*, vol. II, Madrid, Castalia, 1966, pp. 157-63. Por su parte, Roger M. Walker ha detectado la presencia de rasgos cómicos en las cantigas de amigo, tal vez como reacción al ya desgastado amor cortés, o como afán de originalidad. Vid. «Possible Comic Elements in the Cantigas de Amigo», en *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 77-88. Conocido es asimismo el caso de composiciones anónimas como las «Coplas de Mingo Revulgo», escritas al parecer en 1464, en las que se parodia el reinado de Enrique IV. Cf. J. Rodríguez Puértolas, «Sobre el autor de las 'Coplas de Mingo Revulgo'», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, II, *ob. cit.*, pp. 131-42. Son escasos, sin embargo, los poemas satíricos en el Cancionero de Estúñiga, como señala Nicasio Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*, Madrid, Alhambra, 1977.

⁴ Kenneth T. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971, p. 227.

⁵ Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, (Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 212), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 132-33.

⁶ Según Blanca Perinián, el disparate, vinculado a la *fatrasie* («fruto tardío» con respecto a la misma) y a las *frottole* italianas, se erige en buena medida como anticódigo poético negador de las formas y contenidos saturadores de la gran lírica cortés. Vid.

conviene constatar —por razones en las que luego entraremos— es asimismo la llegada a España, desde Padua, del descubrimiento de la significación dramática del estilo de Séneca aplicado a la expresión del estado emocional de los *dramatis personae*⁷.

He aquí los visos de los nuevos tiempos, tal y como cristalizan en *Triste deleytación*.

Centrándonos en el terreno de la «ficción sentimental», emparentado con el de las «artes de amores», la presencia del elemento paródico y de la comicidad no ha pasado inadvertida a propósito del *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, de su *Sermón de amores* y de las conocidas producciones de Juan de Flores⁸. En esta línea, tam-

Poeta ludens. Disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII, Pisa, Giardini, 1979. Sobre estos términos, véase *infra*, n. 15. Con respecto a la diferenciación entre el género del *romance* heroico, más medieval y el de la *novela* moderna, seguimos las más recientes propuestas (realizadas especialmente por hispanistas británicos y americanos). La bibliografía al respecto es amplísima. Vid. Eugène Vinaver, *The Rise of Romance*, Oxford, Clarendon Press, 1971; e Ian Michael, «From Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification», *Bulletin of the John Rylands Library*, 68 (1985-86), pp. 498-527. Véase más recientemente, Fernando Gómez Redondo, «'Roman', 'romanz', 'romance': cuestión de géneros», en *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, José Romera, Antonio Lorente y Ana M.^a Freire (eds.) tomo I, Madrid, UNED, 1993, pp. 143-161. Añadiré tan sólo el estudio de E.C. Riley en el que se caracterizan ambos géneros, insistiendo en que sus límites no siempre son invariables, sino que hay un margen de superposición entre ellos. Un punto de inflexión fundamental es Cervantes, quien, en opinión de Riley, «no habría podido escribir nunca el *Quijote* si no hubiera conocido la diferencia entre lo que hoy llamamos *novela* y *romance*, aunque desconociera esta terminología moderna». Vid. *Introducción al «Quijote» [1986]*, Barcelona, Crítica, 1990.

⁷ Cf. Elena Gascón Vera, «El concepto de la tragedia en los escritos cultos de la corte de Juan II», en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), *Actas del VI Congreso de Hispanistas, celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, Toronto, Asociación Internacional de Hispanistas, 1980, pp. 305-308.

⁸ Sobre la presencia o ausencia de rasgos cómicos en el autor sampedrino, se ha escrito mucho desde la tesis doctoral de Regula Rohland de Langbehn, *Zur Interpretation der Romane des Diego de San Pedro*, (Studia Romanica, XVIII), Heidelberg, Carl Winter, 1970. Véase, entre otros, Keith Whinnom, *Diego de San Pedro*, (Twayne World Authors Series, 310), New York, Twayne, 1974; y su ed. Diego de San Pedro, *Obras completas, I- Tractado de amores de Arnalte y Lucenda y Sermón*, (Clásicos Castalia, 54), Madrid, Castalia, 1973. A propósito de Juan de Flores, destacan, en este sentido, los recientes estudios de Jorge Checa, «*Grisel y Mirabella* de Juan de Flores: rebeldía y violencia como síntomas de crisis», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 12 (1988), pp. 368-382; Juan Fernández Jiménez, «Visión social moderna en la obra de Juan de Flores», *Anuario Medieval* (New York), 1 (1989), pp. 96-106; M.^a Eugenia Lacarra, «Juan de Flores y la ficción sentimental», en Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 agosto 1986, Berlin*, tomo I, Frankfurt am Main, Vervuert, para la AIH, 1989, pp. 223-33; y especialmente Barbara F. Weissberger, «Role-Reversal and Festivity in the Romances of Juan de Flores», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1988-1989), pp. 197-213.

bién la *Celestina* ha sido estudiada en tanto que parodia de la literatura cortesana, o más en concreto de la ficción sentimental⁹. La crítica, sin embargo, no ha recabado suficientemente en la importancia y múltiples implicaciones que se derivan de tal fenómeno en *Triste deleytación* (y son índice de su originalidad).

En efecto, uno de los aspectos más relevantes en la construcción semántica y formal de *Triste deleytación* es el humor, cuestión cuya importancia ya fue advertida hace unos años por Michael Gerli en el prólogo a su edición¹⁰:

Triste deleytación is in many respects the Thermidor of the literary revolution effected by the sentimental romance even before that revolution fully began. While it brings together numerous new elements, especially from Italian literature and medieval discursive prose, the serious — indeed solemn and pathetic — strain of sentiment in works like *Siervo libre de amor* is often undermined by a subtle note of irony and a sense of fun which appear to burlesque the intensely romantic conventions of courtly love (p. XIV).

Y más adelante concluye:

Like Diego de San Pedro's *Sermón de amores*, *Triste deleytación* is a work which pokes fun at courtly love under the guise of its very affirmation. (...). Successful literary parody depends upon a knowledge and a mastery of tradition. In order to succeed at it an author must be thoroughly familiar with the conventions of a genre and be prepared to incorporate them all into his work to then mock them through

⁹ La bibliografía al respecto es inabarcable. Resaltaremos, a la zaga de los estudios pioneros de Rachel Frank, «Four Paradoxes in the *Celestina*», *Romanic Review*, 38 (1947), pp. 53-68; o de M.^a Rosa Lida, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1962, —por citar sólo unos pocos—, los más recientes trabajos de Daniel E. Gulstad, «Melibea's Demise: the Death of Courtly Love», *La Corónica*, 7 (1978-1979), pp. 71-80; Dorothy Sherman Severin, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», en *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 275-279; asimismo su *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina* (Cambridge Iberian and Latin American Studies), Cambridge, Cambridge University Press, 1989 y M.^a Eugenia Lacarra, «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*», en *Celestinesca*, 13:1 (mayo 1989), pp. 11-29.

¹⁰ E. Michael Gerli (ed.), *Triste deleytación. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*, Washington, Georgetown University Press, 1982. Contamos además con la edición de Regula Rohland de Langbehn, *Triste deleytación. Novela de F.A.d.C., autor anónimo del siglo XV*, Morón (Argentina), Universidad de Morón, 1983. Una primera edición nunca publicada fue la realizada, bajo la dirección de Riquer, por doña Rosa M.^a Gómez-Fargas. La mía propia, emprendida con motivo de mi tesis doctoral, será publicada próximamente en la colección «Textos recuperados» que publica la Universidad de Salamanca. En las citas del estudio presente sigo mi propia transcripción, si bien señalando las páginas correspondientes a sendas ediciones publicadas.

ironic distension. As such, *Triste deleytación* represents a potpourri af medieval sentimental fiction. In it we encounter an almost grotesque concentration of every conceivable character, motive, and theme of the literature of courtly love as it existed in the Middle Ages. (p. XV).

Sin embargo, Gerli no constató el alcance de tal fenómeno habida cuenta de que en *Triste deleytación* no sólo asistimos a la parodia de toda una convención cultural y de la literatura que ésta genera: los *romances* y la lírica cancioneril, sino que al mismo tiempo se abre paso a una nueva ideología más pragmática y preburguesa, y a una nueva literatura: la *novela*. Y ello, merced a la cooperación de la comedia, (no sólo en el sentido estilístico, sino también en el dramático de la palabra). En efecto, los vínculos de *Triste deleytación* con el género de los «autos de amores» y con la comedia se revierten en varias de las cualidades transgresoras y humorísticas del texto. A Lázaro Carreter, en su estudio *Teatro medieval*, no le pasó inadvertido el carácter lúdico de determinados pasajes de nuestra obra y los comparó con los juegos de momos y pantomimas cortesanas vigentes a la sazón, de manera que incorporó casi intuitivamente *Triste deleytación* dentro del ámbito del teatro medieval profano¹¹. Tal fenómeno de hibridación no resulta nada extraño en la segunda mitad del siglo xv. Como señala Bruce Wardropper, «the cross-fertilization of prose fiction and drama at the time is a wellestablished fact»¹².

El desarrollo de esta problemática requeriría mucho más que el breve espacio de que disponemos en estos momentos. Me centraré, en

¹¹ Afirma Lázaro Carreter, a propósito de la mención de la palabra «auto» en el prólogo de *Triste deleytación*: «Si es cierta —y resulta muy plausible— la sospecha de Riquer, de que la novela es, en lo sustancial autobiográfica (...), pudiera muy bien ocurrir que ese *auto* no hubiera existido nunca, y que aludir a él fuera una simple broma del autor; de lo contrario, nos hallaríamos, en 1465, con un modesto precursor de Rojas, si no en continuar una obra ajena, si en subsumirla en una creación propia». *Vid. Teatro medieval [1958]*, (Otres Nuevos), Madrid, Castalia, 1984, 4.ª ed. renovada y actualizada, pp. 68-69. Con todo, las alusiones de Lázaro Carreter a *Triste deleytación* son harto inexactas. La datación que propone para la obra queda exenta de justificación. Por otra parte, al menos la edición citada se halla plagada de erratas tipográficas, por ejemplo cuando constata las siglas con que se designa al autor: F.A.D.B., en vez de F.A.D.C. que aparece en el manuscrito, criptónimo que, desde Riquer, se ha venido identificando con Fra Artal de Claramunt. *Vid. los recientes estudios de Rosa Mª Gómez-Fargas, «Peculiaridades lingüísticas aragonesas en Triste deleytación», Anuario de Filología Aragonesa, 42-43 (Zaragoza, CSIC, Institución «Fernando el Católico» - Fundación Pública de la Diputación de Zaragoza, 1989), pp. 21-64; y «Triste deleytación, ¿novela de clave?», Revista de Literatura Medieval, 4 (1992), pp. 101-122.*

¹² Véase Bruce W. Wardropper, «Fictional Prose, History and Drama: Pedro de Urdemalas», en *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford, Dolphin, 1982, pp. 217-227.

consecuencia, en el caso concreto de las «coplas de disparates» en *Triste deleytación*, para revisar sucintamente la compleja tipología del humor que emerge de nuestra pieza.

Preciso será antes, según lo estimo, definir qué cosa son los *disparates*, cuáles son sus vínculos intertextuales y los rasgos históricos e immanentes que los caracterizan.

Según el *Diccionario de Autoridades*, el disparate es un «hecho ú dicho fuera de propósito y de razón». Para Covarrubias, «disparate es lo mesmo que dislate ... cosa despropositada, la qual no se hizo, o dixo con el modo devido, y con cierto fin, y assí disparar, es hazer una salida sin intento, dezir a lugar cierto (...)».

Vicente Beltrán ha advertido convenientemente que la literatura medieval desarrolló, junto con una fuerte tendencia a la coherencia lógica del discurso, deudora del rigorismo escolástico, y plasmada tanto en la novela artúrica cuanto en la poesía alegórico-doctrinal, ciertas «manifestaciones de creatividad basadas a menudo en la ruptura de elementos de cohesión textual, la asociación insólita de los contenidos y el desarrollo de grupos léxicos traídos simplemente por la atracción de la rima, de su entorno fónico o de la alternancia de morfemas derivativos»¹³.

Pese al arraigo popular de esta tradición (del cual da testimonio la fiesta carnavalesca de la *cornomannia*, documentada en Roma desde el siglo IX), se trata sin embargo de «un recurso de tipo letrado, basado en la destrucción de los mecanismos del lenguaje o en la creación de una lengua nueva, con resonancias exóticas y extrañas sugestiones». Tales orientaciones serán frecuentes entre los poetas medievales, cuyas manifestaciones encontraremos preferentemente entre los más cultivados y conscientes de su arte. Tal definición se aviene con exactitud al género de los disparates.

No se trata, en definitiva, de un tipo de literatura popular. Periñán añade que nacieron probablemente de «juegos estudiantiles en ambientes universitarios, al igual que sus antecedentes goliardos, o en competiciones, fiestas y academias, compuestos a veces al tropel, como improvisaciones sobre un tema. El autor de disparates —dice— maneja temas y formas de la tradición popular renovándolos según la rica propagación que especialmente el módulo del mundo al revés permitió en la literatura paneuropea». Confirman ese carácter semiculto las abundantísimas apariciones de elementos más estrictamente lite-

¹³ Vicente Beltrán, «La imaginación verbal en la literatura del Medioevo», en Juan Paredes Núñez (ed.), *Literatura y fantasía en la Edad Media*, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 99-115.

rarios, cosificados o personificados, —según será factible observar en *Triste deleytación*¹⁴.

Las pullas, los gallos y los disparates fueron, en resumen, un entretenimiento literario bien arraigado en el siglo xv. La práctica procede de antiguo y desde un punto de vista genético conecta estrechamente con la poesía del sinsentido francesa en sus varias etapas y modalidades: la *resverie*, la *fatrasie* y la *sottie*¹⁵, así como con la poesía latina medieval de los goliardos, —fusión promiscua de lo religioso y lo profano, en la que la diversión, la burla, la parodia y el ejercicio intelectual son características preeminentes—. En castellano, el Arcipreste de Hita es el primero en acoger esta corriente culta con su parodia de las horas canónicas aplicadas a la expresión de una problemática amorosa.

Además de los modelos citados, el disparate ahonda sus raíces en la proteica poesía hispana, conectando diversamente con procedimientos de las cantigas de escarnio y maldecir, generadoras de alquitarados retratos grotescos; con el prolífico debate en torno a la mujer; con la tradición de las carnales batallas entre viandas y hortalizas (sexo-no sexo); y con las canciones de *opposita* y *adynata* —de lejano origen clásico— en cuanto que extremadas expresiones de la crueldad del sentimiento amoroso. Los trovadores gallego-portugueses y provenzal-catalanes practicaron ya en el siglo xiii un tipo de sátira-inectiva en forma de *tenso* muy cercana al género de los «disparates». Tales contiendas rimadas (meros vehículos de ingenio

¹⁴ Vid. Blanca Perinián, *Poeta ludens*, ob. cit., p. 52. Esta misma idea la expresa Scholberg, a propósito de lo popular de la sátira-inectiva en el siglo xv. Es de suponer —dice— que estos vituperios indecentes serían leídos o escuchados con gusto por todas las clases (la gente siempre goza al saber las maldades ajenas). Pero ello no significa que las críticas o los libelos brotaran entre el vulgo. La mayoría son obras de grandes poetas, como Santillana y Gómez Manrique, cortesanos como Suero de Ribera o Tapia, y burócratas y oficiales como Mena y Álvarez Gato, conversos además, y hasta los más humildes, como Montoro y Juan Poeta, rivalizaban e intercambiaban poesías con los más altos. Casi todos se relacionaban más o menos estrechamente con los círculos dirigentes de la nación (*Sátira e inectiva...*, ed. cit., p. 302).

¹⁵ Según Pierre le Gentil, el género de los disparates se alinearía con el de las *ensaladas* y con el *fatras* francés, sucesión de extravagancias o imposibles nacida de un juego de sociedad que dejaba gran parte a la improvisación. En los siglos xiv y xv, el *fatras* se introduce en la poesía dramática, dando lugar al nacimiento de las *sotties*, y reapareciendo en el siglo xvi, en el *coq-à-l'âne* de Marot o en las divertidas parodias que recibieron el nombre de *fricassées*. Los ejemplos de *disparates* que pone son de dos autores dramáticos: Encina y Gil Vicente, lo cual resulta significativo en punto al discernimiento de la filiación de la *fatrasie* y la *sottie*. Vid. Pierre Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge [1952]*, vol. II, Genève-Paris, Slatkine, 1981, pp. 191-193. Tal filiación ha sido someramente esbozada por Hans-Robert Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1 (1970), pp. 79-101 [pp. 86-87].

para destacar la listeza del poeta) tuvieron sus continuaciones en las *requestas, replicaciones y respuestas* registradas, siglos más tarde, en los *cancioneros*. Poetas cultos de condición social varia intercambiaban entre sí agravios e insultos groseros en competiciones lúdicas que erigían como juez al rey, a un protector o a magnates diversos. Ejemplos significativos los hallamos, vgr. en el *Cancionero de Baena*¹⁶.

No obstante, según se ha señalado, el género de los disparates desvinculado de tales lides, no se consagra en España sino con la figura eminente de Juan del Encina, nacido — como es sabido — en Salamanca en 1468¹⁷.

Sólo entonces los mecanismos de lo grotesco dejan de hallarse inseridos en textos orientados intencionalmente hacia la comunicación explícita de contenidos¹⁸.

¹⁶ Véanse, entre las múltiples ocurrencias de contiendas rimadas cancioneriles, la serie de *requestas y respuestas* entre Villasandino y Baena llenas de vulgares insultos (C.B. 364 a 368). Baena comenzó el intercambio llamando a Villasandino «el viejo podrido, costal de gargajos» (C.B. 3364, v. 2) y éste le contestó con «...este vil borrico seputino, / torçino y rrelleno de vino e de ajos» (C.B. 365, vv. 1-2). Otro ejemplo de riña versificada nos lo ofrecen Villasandino y Ferrán Manuel de Lando (C.B. 253-259). Asimismo Juan García de Vinuesa, despensero del rey, entró en liza poética con Baena, en un ciclo de «disparates trobados» — en palabras de Scholberg — en que no faltan los insultos (C.B. 382-93). Otro tanto hizo Alvar Ruiz de Toro (C.B. 394-98). La práctica se extiende a generaciones posteriores a lo largo de la segunda mitad del siglo xv. Destacan por esta vía los nombres de Juan de Valladolid o Juan Poeta, de Antón Montoro, del comendador Roman o de Gómez Manrique. Las citas son tomadas de la edición de José María Azáceta (Madrid, CSIC, 1966). Véase Scholberg, *Sátira e inventiva...*, ed. cit., pp. 256 y ss.

¹⁷ Sobre el género de los disparates y Juan del Encina, véase Américo Castro, «*La Celestina*» como contienda literaria (castas y casticismos), Madrid, Revista de Occidente, 1965, pp. 70-72 y pp. 122-123. Asimismo Kenneth Scholberg, *Sátira e inventiva...*, ed. cit., pp. 257-64; R. Foulché-Delbosc, «Coplas de trescientas cosas más», *Revue Hispanique*, 9 (1902), pp. 261-268; «Coplas de trescientas cosas más II», *Revue Hispanique*, 10 (1903), pp. 234-35; y «De quelques jeux d'esprit. I. Les Disparates», *Revue Hispanique*, 33 (1915), pp. 385-445; M. Chevalier y R. Jammes, «Supplément aux coplas de disparates (en collaboration avec R. Jammes)», en *Mélanges offerts à Marcel Bataillon par les hispanistes français et publiés par les soins de Maxime Chevalier, Robert Ricard, Noël Salomon*, Bulletin Hispanique, tomo LXIV bis (Bordeaux: Fêret & fils editores, 1962), pp. 358-393; y Blanca Perrián, *Poeta ludens...*, ed. cit. *supra*. Intrascendente resulta a nuestro propósito, no obstante lo sugerente del título, el estudio de J. Bergamín, «El disparate en la literatura española», en *Beltenebrós y otros ensayos*, Barcelona-Madrid, 1973. Acabada la redacción de este trabajo, trató del tema de los disparates Antonia Martínez Pérez en su comunicación: «Las Coplas de disparates de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica», leída en el V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval celebrado en Granada del 27 de septiembre al 1 de octubre de 1993. *Actas*, en prensa.

¹⁸ Como afirma Perrián: «En los disparates como género se asiste, en cambio, a una independización de las técnicas de lo grotesco que se disponen como conjunto

No me consta que haya estudio alguno sobre manifestaciones de tal género, en época previa al poeta salmantino. De ahí la curiosidad que nos suscitan este tipo de versos en *Triste deleytación*, ficción sentimental probablemente anterior a las producciones de Juan del Encina¹⁹.

Otra cosa son las «pullas onestas» que se detectan en la *Penitencia de amor* (publicada en 1514), —otra de esas artes de amores, en las que lo dramático y lo narrativo convergen con lo doctrinal y lo lírico de manera altamente original²⁰. En definición de Covarrubias, la *pulla* es un «dicho gracioso, aunque algo obsceno, de que comúnmente usan los caminantes quando topan a los villanos que están labrando los campos». Es ofensiva y punzante. Pretende humillar, avergonzar, vejar.

Otro deslinde terminológico que conviene establecer es asimismo el existente entre disparates y *bernardinas*. La *bernardina* es en sí misma un disparate, pero dicho con cierto intento: engañar la atención del oyente, *pegarle a uno con la entretenida*. No es preciso que el dicho sea obsceno, ni que vaya dirigido por un caminante a un villano. No se trata, pues, del despropósito por sí mismo, sino del despropósito para engañar. Gonzalo Sobejano diferencia dos tipos: a) la *bernardina* verbal o de vocablos; y b) la *bernardina* conceptual o de razones. La

autónomo, desligado de cualquier otro registro... y no encaminado a la transmisión de sentido» (*Poeta ludens.*, ed. cit., p. 24).

¹⁹ Sabido es que el *Cancionero* de Encina apareció en Salamanca en 1496, cuando éste contaba con 28 años de edad. La producción contenida en el mismo data, según propia declaración, de entre sus 14 y sus 25 años. Al frente antepuso un *Arte de la poesía castellana*, a modo de preceptiva poética de orden básicamente medieval, i.e. fundamentada en la tradición cancioneril-trovadoresca. *Triste deleytación*, en cambio, es datable entre 1458 (fecha explícita textualmente) y 1480-85 (fechas en las que se pergeñan las conocidas producciones de Juan de Flores y Diego de San Pedro). Me consta, por otra parte, la existencia de coplas disparatadas en cancioneros varios, como el de Fernández de Ixar, vgr. «Disparates donde ay puestas muchas damas y señoras de Aragón». Vid. José M.ª Azáqueta (ed.), *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, (Clásicos Hispánicos), Madrid, CSIC, 1956, 2 vols.; vol. I, cap. VIII, pp. lxxxvi-xc; vol. II, pp. 785-794. Se cita aquí curiosamente a «Doñ'Isabel d'Oz», personaje tal vez coincidente con la dama «d'Oz» que aparece mencionada en otro pasaje humorístico de *Triste deleytación*.

²⁰ Las llamadas *artes de amores* suponen más bien una actitud ideológica que un género literario. Se caracterizan por su indefinición formal, a medio camino entre el *romance* y el tratado, el drama, el sermón y la novela. Vid. Edwin J. Webber, «The *Celestina* as an Arte de Amores», *Modern Philology*, 55 (1958), pp. 145-153. Sobre la obra de Urrea, pueden consultarse los trabajos de Robert L. Hathaway, ed. Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Penitencia de Amor (Burgos, 1514)*, (EHT, XLIX), Exeter, University of Exeter Press, 1990. Asimismo, Jesús Gómez, «Las 'Artes de amores', 'Celestina', y el género literario de la 'Penitencia de amor' de Urrea», *Celestinesca*, 14:1 (mayo, 1990), pp. 3-16.

primera confunde al oyente con palabras que no existen dentro del idioma o que son oscuras y aun ininteligibles para él; la segunda suspende al oyente con razones que, carentes de sentido, no violan sin embargo, la materia misma de la lengua. La bernardina o es jitanijáfora pura (palabras imaginarias) o es cultiparla (cuatrisílabos, palabras cultas, oscuras y largas)²¹.

Hechas estas salvedades pasaremos, de inmediato, al estudio de las «coplas de disparates» en *Triste deleytación*.

Por desgracia nada infrecuente en el terreno de la crítica y de la historiografía medieval española, como señalara nuestro admirado Keith Whinnom, estos complejos versos, al igual que muchos otros de *Triste deleytación* (y aun de muchas otras obras), han sido víctimas innmerecidas de una sistemática negligencia²². Nadie, en efecto, les ha prestado más atención que la mera alusión a su presencia. Es sintomático que se hallen todavía ausentes de los varios repertorios de versos cancioneriles de que se dispone en estos momentos²³.

Procederemos, por un lado, al análisis intrínseco de estos versos, en tanto que adscritos al género de los llamados disparates, insistiendo especialmente en los procedimientos semánticos a que se recurre en ellos. Por otro, esbozaremos la relación funcional de estas coplas dentro del amplio contexto de *Triste deleytación*. Por esta vía, veremos cómo varias de las atribuciones de que es objeto el Enamorado (E^o) se dramatizan en la trama argumental de nuestra obra, confirmando su antiheroicidad y redundando en la parodia. La acción narrativa corroborará, en efecto, el significado implícito en estas palabras.

Contextualicemos brevemente su ubicación:

Tras su falaz actuación como émulo de amante cortesano en la trama verosímil de *Triste deleytación*, viéndose reducido a la condición de «romero» una vez fracasadas sus tentativas amorosas, el antihéroe protagonista (designado por antonomasia Enamorado), emprende fortuitamente un recorrido alegórico por el Trasmundo (narrado en verso), del cual no emerge en modo alguno mejor parado.

²¹ Vid. «'Bernardinas' en textos literarios del Siglo de Oro», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, II, *ob. cit.*, pp. 247-59.

²² Keith Whinnom, *Spanish Literary Historiography: Three Forms of Distortion*, Exeter: Exeter University, 1968.

²³ A excepción de un único poema, sus versos se hallan ausentes del *Catálogo-índice* de Dutton, en donde ni siquiera se menciona su posible autor, consignándose tan sólo lo siguiente: «BC 2: BARCELONA, Biblioteca de Catalunya [770] 194 ff.: «*Triste deleytación*», novela sentimental en prosa y verso de hacia 1460. 4626 l (28v - 195v) 'Se priva aqua libertat: con entero complimiento'». Véase Brian Dutton, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, 2 vols., Madison, The Hispanic Seminar of Medieval Studies, 1982. *Vid. índice maestro*, p. 95.

Advertido por Tiresias de las dificultades de la empresa (por medio de una profecía que se le antoja irrisoria)²⁴, es apresado por una gente extranjera, ante la cual se revela débil y cobarde en extremo. Es entonces cuando bajo la rúbrica «Cómo los vel[1]acos se burlaban del Enamorado» el protagonista de *Triste deleytación* es objeto de un martirio, *contrafactum* irónico del martirio de Cristo en la pasión, siendo despojado de sus ropas y coronado, no con corona de espinas, sino significativamente con un «muy rompido arnero», objeto de conjuro y adivinación según consta, vgr. en el *Libro de Buen Amor*²⁵. Se inicia así la serie de coplas disparatadas, objeto actual de nuestro estudio²⁶.

Desde el punto de vista métrico, se trata de una composición isométrica, de siete «coplas reales», compuestas por diez versos octosílabos con cuatro rimas, según el esquema: abaab : cdccd. Gran cantidad de licencias métricas e irregularidades rítmicas diversas dan la medida de la calidad bastante inepta de su autor, el todavía anónimo F.A.D.C., como poeta²⁷.

²⁴ Ed. Gerli, p. 101; y ed. Rohland, p. 158: «[166 v] Reposando en el llano/ de mi mal me pareció/ un hombre muy ançiano,/ con un bastón en la mano/ a mí se representó,/ diziendo: 'Sy seguirás/ el viaje començado/ sepas que cuytas abrás/ tales y tantas, que más/ fue un hombre atribulado.'/ Yo, que reyr me quería,/ que lo vi profetizar/ d'otra parte presumia/ qu'el ábito que traýa/ alcançava tal hablar (...)».

²⁵ Vid. Daniel Devoto, «El harnero de Trotaconventos», en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, (BRH, 212), Madrid, Gredos, 1974, pp. 78-95. El comentario se refiere a la estrofa 723 de la obra del Arcipreste de Hita, que comienza: «La buhona con harnero va tañendo cascaveles».

²⁶ Es factible relacionar este pasaje con la pasión de Leriano en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y con el paralelismo (que no completa analogía) entre Cristero-Cristo en el *Tratado notable de amor* de Juan de Cardona. Se trata de las pp. 104-105, ed. Gerli; pp. 164-166, ed. Rohland.

²⁷ Según Tomás Navarro Tomás, la «copla real» aparece durante la primera mitad del siglo xv, con esquema abab:baabbb. «El tipo simétrico abaab:cdccd, iniciado en el *Cancionero de Baena* y repetido con preferencia por Juan de Mena fue destacándose sobre las demás combinaciones hasta hacerse reconocer como representación característica de la copla real y como una de las coplas más peculiares de la poesía castellana del siglo xv». Durante el Renacimiento, se utiliza con frecuencia en la lírica y en el teatro, predominando la forma de cuatro rimas. La fórmula que aparece en *Triste deleytación* se halla, por ejemplo, en la tragedia *Filomena* y en el paso de *La Razón y la Fama* de Timoneda, así como en la poesía de Boscán sobre la definición del amor. Vid. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva [1956]*, 5.ª ed., Madrid-Barcelona, Ediciones Guadarrama-Labor, 1978, pp. 130-132 y 218-219. Frente a las «coplas reales» de *Triste deleytación* hallamos en las «pullas onestas» de la *Penitencia de amor* de Ximénez de Urrea, quince «coplas de arte menor», con tres rimas, según el esquema abba:acca. Esta otra copla, instrumento principal en los decires del *Cancionero de Baena*, descendió en su popularidad desde mediados de tal siglo, a medida que fue extendiéndose la copla castellana de cuatro rimas (*ibid.*, pp. 128-29).

En cada una de estas coplas, un *verbum dicendi* introduce en estilo directo las imprecaciones o *improperia* que profieren, a título individual, los mencionados bellacos, en breves enunciados sin sentido paratácticamente articulados. Cada intervención resulta al cabo un puro ejercicio de ingenio. Más que de sátira *stricto sensu*, se trata de vejamen procaz y en buena medida obsceno²⁸.

La anáfora y el paralelismo organizan, en serie yuxtapuesta, un ensartado de microunidades dislatadas engarzadas como ristras por medio de un nexo incoloro o por la identidad de los sonidos de la rima. Un recuento sistemático de la distribución léxica en estas estrofas corrobora, de otro lado, la prevalencia del nombre y del verbo, frente a la pobreza del adjetivo, sustituido generalmente por especificaciones de base nominal. «Inundación de palabras», en suma, como advierte Blanca Perrián.

Son varios los comentarios que suscitan estos versos. En cualquier caso, hallamos siempre, por encima de todo, la derrota de lo previsible, — consecuencia de la demolición de las relaciones de coherencia semántica entre los varios elementos que componen cada unidad del discurso —.

[170v] **Cómo los vel[l]aquos se vurlavan del Eº.**

Tornados, ellos se dan
plazer con el proçeýdo,
yo, desnudo, con afán,
salbo d'un pobre gaván
que me daron, muy raydo;
pusiéronme por sonbrero,
¡mirá qué causó Fortuna!,
un muy rompido arnero;
dixéronme: «Scudero,
¿quánto tenemos de luna?»

²⁸ El concepto de *sátira* no alude a género literario alguno; se sirve de todos ellos. En su definición conviene tener presente que la comicidad que hoy en día se le asocia no era, en aquella época, un ingrediente fundamental. Según constata el Condestable de Portugal, la buena sátira, en teoría clásica, no debe carecer en absoluto de cierta responsabilidad moral. Se trata del castigo del vicio a través de un «*stilus humilis*», que a la vez que censura provee consuelo a quien se la destina. Para esta problemática, véanse E. Michael Gerli, «Towards a Revaluation of the Constable of Portugal's *Sátira de Infelice e Felice Vida*», en John S. Miletich (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond*, Madison, Hispanic Society of Medieval Studies, 1986, pp. 107-118; y Elena Gascón-Vera, «El concepto de la tragedia en los escritos cultos de la corte de Juan II», art. cit., pp. 305-308.

En primer lugar, es elocuente, — como se ha dicho —, que el protagonista sea coronado con tan extraño sombrero: un harnero, objeto utilizado en la práctica adivinatoria técnicamente denominada *coscinomancia*²⁹. Disfrazado de tal guisa, se nos ofrece como un ridículo mago que va a hacer propicia la hermética pregunta de los villanos, que aguardan burlescamente la escucha (nunca oída) de sus proféticas palabras. En tal pregunta subyace, además, una sátira contra los escuderos y caballeros que querían ascender de clase, modalidad ya presente en la lírica gallego-portuguesa³⁰.

Por otra parte, y en porfía de sagacidades interpretativas, sería tentador remitir la mención de la «luna» a cierta alusión velada a algún miembro de la renombrada estirpe de los «Luna» (¿tal vez Alvaro de Luna?). No obstante, una lectura tal de este pasaje resultaría tan sumamente polémica cuanto indemostrable. Más fácil sería interpretar la luna por su valor simbólico, de acuerdo con la íntima trabazón que, en esta época, se establecía entre la ciencia astrológica y las diferentes complejidades humanas, según se muestra en el *Arcipreste de Talavera*, parte III. Según Martínez de Toledo, la luna señorea los pechos y rige el signo de Cáncer. Este, a su vez, se inscribe entre los signos que responden a la calidad del hombre flemático, perezoso y negligente, flaco de saber, ligero de seso y judío de corazón³¹.

Las connotaciones peyorativas de tal interpretación son, en consecuencia, harto evidentes: no sólo se fustiga al Enamorado, rebajándolo socialmente a la condición de un mago irrisorio, sino también a la de un escudero, sutilmente tildado de «necio», «perezoso», y, por si fuera poco, «judío»³².

Otra posible interpretación de esta injuria partiría del complejo simbolismo de la luna en tanto que principio pasivo y dual, asimilado

²⁹ Cf. Daniel Devoto, «El harnero de Trotaconventos», en *Texto y contextos...*, ed. cit. *supra.*, p. 90.

³⁰ Vid. Scholberg, *ob. cit.*, p. 93.

³¹ «Estos tales son tibyos, nin buenos para acá, nin malos para allá, synón a manera de perezosos y ningligentes (...)». Vid. J. González Muela (ed.), Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Castalia, 1984, p. 182. Los flemáticos son, además, «flacos de saber, ligeros de seso, judíos de corazón, e mucho más de fechos» (*ibid.*, p. 183). Consúltense, también, las reflexiones de Lewis sobre la teoría de los temperamentos en *La imagen del mundo [1964]*, Barcelona, Bosch, 1980, pp. 130-132.

³² Sobre las invectivas contra judíos y, especialmente, contra los conversos en el siglo xv, véase Scholberg, *ob. cit.*, cap. VI, pp. 303 y ss. La vinculación entre el problema de los conversos, el debate sobre los sexos, y la ficción sentimental, ha sido señalada en más de una ocasión por la crítica. Cf. Regula Rohland de Langbehn, «El problema de los conversos y la novela sentimental», en *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516. Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, BHS (Special Issue), Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 134-143.

a lo femenino. Por esta vía, la luna se relaciona con el huevo del mundo y con la matriz, con la noche (maternal y ocultante, inconsciente y ambivalente, protectora y peligrosa), de donde su íntima conexión con la imaginación y la fantasía³³. De acuerdo con esta última explicación, cabría añadir a las invectivas anteriores, la socarrona atribución de mujer o, en el mejor de los casos, de hermafrodita, persona de sexo ambivalente, conectando estrechamente con la alusión posterior al caracol, animal lunar, en la 2.^a copla. Un disparate similar lo hallamos también en Juan del Encina, recogido por Foulché-Delbosc: «(...) Prometióle el arreból / del rostro de la Fortuna, / los dos cuernos de la Luna, / y los caballos del Sol, / un caracol / de escalera / la mollera / del cura de Talavera / con dos sillas / de costillas, (...) / y el ayre de contrapás, / y trescientas cosas más (...)»³⁴.

Pasemos a la siguiente estrofa:

Andando río ayuso,
 uno fabló con atajo:
 «Sy quería ser más fuso,
 memento, hombre confuso,
 pensamiento o badajo,
 o rastro de caracol
 o grúa ciegueta, sin alas,
 o paso, o faristol;
 díganle remifasol,
 o palacio sin galas».

En principio, y fuera de toda lógica, se equipara al E^o con un término de blasón (*fuso*) y con un vocablo propio del ámbito de lo litúrgico (*memento*)³⁵. Quedan como consecuencia burladas dos esferas

³³ José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología*, Madrid, Taurus, 1984, p. 211. (En adelante *DIS*). Consúltese asimismo Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, 7.^a ed., pp. 283-285. (Lo abreviaremos en próximas notas como *DS*). Se consideran animales lunares los que alternan apariciones y desapariciones, como los anfibios, el caracol, el oso, etc..

³⁴ Vid. «Coplas de trescientas cosas más II», *Revue Hispanique*, 10 (1903), pp. 234-35.

³⁵ Según el *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil de la REA, 3 vols., Madrid, Gredos, 1969, se entiende por FUSO, «S. m. Term. del blasón. Losange, cuyos ángulos agudos son muy pequeños y los obtusos muy grandes, y así queda su figura más larga». (En adelante *DAut*). Por otra parte, se refiere a MEMENTOS como «S. m. Aquellas dos partes del Cónon de la Missa, en que se ofrece el Sacrificio por vivos y difuntos. El primero es el de vivos, antes de la consagración, y el segundo el de difuntos, después de ella; y en uno y otro se detiene el Sacerdote a orar un poco, por aquellos que tiene obligación o voluntad. Díxose de la primer voz con que empiezan estas oraciones. HACER SUS MEMENTOS. Phrase que significa detenerse a discurrir, con particular atención y estudio, lo que a uno importa para algun fin». Dado el carácter carnavalesco y cuaresmal de la palabra MEMENTO, se puede interpretar asimismo en

de alta estima: el heráldico abolengo y la ortodoxia de la misa, — con la consiguiente irreverencia³⁶—. Sigue luego un sintagma nominal que connota ambigüedad en detrimento de la virilidad o de la consistencia ética del protagonista (*hombre confuso*). A continuación, una abstracción trastocada en personaje (*pensamiento*), seguida de un objeto real que nombra metafóricamente al hombre necio y charlatán: el *badajo*³⁷. Recuérdese, a este último propósito, cómo la incontinenencia en el hablar era uno de los defectos atribuidos desde antaño a las mujeres, de donde los múltiples proverbios que recomendaban el silencio y la acción virtuosa, antes que el hablar precipitadamente³⁸.

La enumeración descabellada de despropósitos se sucede en el resto de la estrofa. La construcción anafórica, coadyuvada por la rima,

relación con las palabras litúrgicas del Miércoles de Ceniza: «Memento homo qui in pulvis eris et in pulvis reverteris».

³⁶ Tal irreverencia es, no obstante, más aparente que real. Ciertos poetas predominantemente trágicos no se desdeñaban en tratar motivos cómicos ni en presentar cómicamente situaciones trágicas. No había barreras entre el ámbito religioso y el profano. Al lado de los himnos a la Virgen se encuentran los *Carmina burana* con su exaltación del placer sensual. Rige la «teoría de la doble verdad», en palabras de Alexander J. Denomy, *The Heresy of Courtly Love*, New York, McMullen, 1947. Con frecuencia el mismo autor que componía versos ligeros por puro deporte se ponía a celebrar en otros momentos las glorias de la Madre de Dios. Cf. M^a Rosa Lida, «La hipóbole sagrada en la poesía castellana del siglo xv», *Revista de Filología Hispánica*, 8 (1946), pp. 121-130.

³⁷ BADAJO. «S. m. El martinete, almilla, lengua o mazo de hierro con que se hacen sonar las campanas». «Metaphoricamente se llama el hablador, tonto y necio. Está tomada la metáfora del remate del badajo, que es grueso y basto, como lo es el entendimiento del necio y pesado en su conversación» (*DAut*). También recoge esta acepción Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española [1611]*, Barcelona, S.A. Horta, 1943; rpt. Sebastián de Cobarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española [1910]*, Madrid, Turner, 1977: «Al necio que sabe poco llaman BADAJO, porque es gordo de entendimiento como el extremo del BADAJO de la campana». (En adelante *DCov*).

³⁸ «En la lengua está el testimonio del corazón perverso» [n.º 1370]; «Deve hombre inclinarse más a oyr que non a fablar» [n.º 1493 y n.º 3086]; «No ay loco alguno que pueda callar» [n.º 3173]; «Quando non fueres enseñado, cállate» [n.º 1973]; o «Antes que comiences a fablar, piensa en tu corazón quién eres e qué es lo que quieres hablar, e guarda si la razón que dezir quieres pertenece de fablar a tí o a otro: si a otro pertenece, non te entremetas en ella» [n.º 2672]. Son numerosos los ejemplos registrados por R. Foulché-Delbosc, en su ed. «Floresta de philosophos», en *Revue Hispanique*, 11 (1904), [rpt. Kraus Reprint Corporation, New York, 1962], pp. 5-154. También Gonzalo Correas documenta la expresión «Es un badaxo»; y explica: «Baldón a uno por hablador komo: bazagón». Vid. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, (Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes Hispaniques, XXXIV), Bordeaux, Fêret, 1967, p. 624. (En adelante *DCorr*). Tal motivo se relaciona estrechamente con la cuestión femenina. Cf. Arcipreste de Talavera, especialmente cap. II, «De cómo la muger es murmurante e detractora». El tópico procede de antiguo y es especialmente frecuente en la literatura catalana.

contribuye a dar cohesión a las diversas unidades atributivas enarrazadas ilógicamente. La animalización y la cosificación redundan en la insignificancia y cobardía del protagonista. La mención del «caracol», además del hermafroditismo al que hemos aludido más arriba, connota sutilmente necedad, dada la segregación babosa que con frecuencia va desprendiendo a su paso, de donde *rastros de caracol*. Tal atribución peyorativa se corrobora por el valor simbólico de la *grulla*, mencionada en el verso siguiente, máxime descoyuntada y ciega, tal y como aquí se nos ofrece³⁹. La estupidez e impotencia del Enamorado quedan por ende desenmascaradas.

La mención del *paso*, en el verso siguiente, merece asimismo cierta atención. El vocablo nos remite con insondable ambigüedad a un contexto teatral (o parateatral, si se quiere), cuya presencia en *Triste deleytación* no ha sido, por el momento, suficientemente estudiada. El *facistol* o faristol, al que se coordina éste, se presta, por otra parte, a una plausible disemia. De un lado, su significado recto, como atril usado en la liturgia; de otro, su sentido oblicuo o figurado, como las espaldas de un reo condenado a ser azotado por el verdugo, en lenguaje de germanía⁴⁰. La imagen recuerda ciertos refranes, recogidos

³⁹ GRULLA. «S. f. Ave bien conocida, alta y corpulenta, de color ceniciento, y las últimas plumas de las alas, negras, las cuales cubren la cola. Tiene el cuello muy largo, el pico negro, las piernas largas y delgadas, cubiertas de una corteza negra, y los dedos divididos, del tamaño de los del hombre. Sale del latino GRUS, UIS, que significa lo mismo. Algunos la llaman GRUA (...) Las cigüeñas y las grullas huyen de la injuria del tiempo». (*DAut*). Según el *DJS*, la GRULLA, en Occidente, es símbolo común de necedad y torpeza.

⁴⁰ El vocablo FACISTOL es estudiado por Rosa M.^a Gómez-Fargas, «Particularidades lingüísticas aragonesas en *Triste deleytación*», art. cit., p. 53. Según Corominas y Pascual, la palabra es «resultant de fal.lestol, assimilat per faldestol, que prové del francic FALDISTÖL, 'cadiral plegable', compost de FALDAN, 'plegar, doblegar' i STOL, 'cadira, tronc'. Vid. J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 9 vols., Barcelona, Curial, 1980-1991, s. v. FARISTOL. (En lo sucesivo *DECLC*). Según el *D.Aut*, el FACISTOL es el «atril donde se pone el libro para el Preste o para el Diácono y Subdiácono, u para los que hacen el oficio en el choro. Distínguese del atril común, en tener un pie alto en proporción que puesto en el suelo pueda servir al que ha de cantar en pie. *Covarr.* le llama FACISTOR y le da el origen latino FALDISTORIUM». Los significantes castellano y catalán se relacionan con el germano antiguo «faldistöl», 'sillón plegable'. Antiguamente, en castellano, FACISTELO, con la acepción de «asiento especial que usaban los obispos en funciones pontificales». FACISTOL, en sentido moderno, en Oudin (1607) y en Luis Muñoz, c. 1640. Vid. asimismo J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-83, s. v. FACISTOL. (Lo citaremos seguidamente como *DCECH*). Con el significado de «atril», el vocablo es anterior a 1482 (vid. Antonio Alcover-Francesc de B. Moll, *Diccionari català-valencià-balear*, Palma de Mallorca-Barcelona, 1964-68. (En adelante *DCVB*). FARISTOL permanece vivo en Ribagorza; vid. R. Andolz, *Diccionario aragonés*, Zaragoza, Librería General, 1977. En lenguaje de germanía, por otra parte, se denomina

dos por Caro Baroja, en los que la Cuaresma y la justicia quedan equiparadas⁴¹. Compárese, por otra parte, con el poema siguiente que recoge el *Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, compilado alrededor de 1460, [f. 117v]: «Aveu lexat-ut re, mi fa, sol la, / Por infingir-de ha cuerpo de Dios / E no cureu-datanyer Absalon / Quel faristol-se dol de vostre veu»⁴². Esta composición pertenece a un grupo de cinco, copiadas en el *Cancionero* y dedicadas a ridiculizar a un tal Bernat Fajadell. Entre estos cinco poetas se halla Pedro Torrellas, personaje citado en varias ocasiones de nuestra obra⁴³.

Dos denuestos ingeniosos concluyen, por fin, esta copla. La mención del *remifasol*, — vocablo eufónico no referencial, creado a partir de las notas musicales de la escala — aparece de nuevo en el cálamo de Juan del Encina: «acordó re mi fa sol / a jugar la badalassa / y el juego de passa passa / púsose detrás del sol» (Enc. 2, 91-4)⁴⁴. Ejercicio semejante se esconde bajo la mención de «mifasoles» en la obra de Torres Naharro, según comenta Gillet⁴⁵. Tales juegos de palabras

FACISTOL O FACISTOL DE CUERO a (1) las espaldas del reo condenado a ser azotado o sufre el castigo; sin duda, porque colocado ante ellas el verdugo lleva el compás con la penca como hace el que canta ante el atril (facistol, lit.) en las catedrales, que dirige el compás del resto del coro.// (2) Germ. El reo mismo cuando está sufriendo el castigo de azotes. Véase José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977. Haremos referencia abreviada a este trabajo como *LM*.

⁴¹ En *El Carnaval. (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1965, p. 24. Julio Caro Baroja recoge de Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid, 1953, los refranes siguientes: «La Cuaresma y la justicia para los ruines», «La Cuaresma y la Justicia, en los pobres se ejecuta», «La Cuaresma sólo se hace corta al que tiene que pagar en Pascua».

⁴² *El cancionero catalán la Universidad de Zaragoza*, ms. 210, ed. Mariano Baelga, Zaragoza, Gasca-Miedes, 1896, p. 71.

⁴³ Los otros poetas son Perot Iohan, Francesc Ferrer, un tal Don Diego y un poeta anónimo. Parece que Fajadell, beneficiado de la catedral de Barcelona, dejó la religión por amor de una mujer. Vid. Martí de Riquer, *Història de la literatura catalana. Part Antiga*, III, Barcelona, Ariel, 1984, 4.ª ed., pp. 478-83. Asimismo, Scholberg, *Sátira e invectiva...*, ed. cit., pp. 219-221.

⁴⁴ Cit. por Blanca Perrián, *Poeta ludens...*, ed. cit., p. 52. La mención musical del *remifasol*, recuerda la fusión del elemento lírico y del musical que opera en la producción enciniana, (presencia ya notada por su editor Barbieri).

⁴⁵ Véase la nota correspondiente en la ed. de J.E. Gillet, *Propalladia and Other Works of Torres Naharro*, 3 vols., Pennsylvania, Bryn Mawr, 1943-1951, tomo III, p. 337. La denominación de las notas por medio de sílabas tiene su origen a principios del siglo XI. El benedictino Guido d'Arezzo, nacido c. 995, observó la particular coincidencia que ofrece la primera estrofa de un himno a San Juan Bautista, compuesto en el siglo IX por Pablo Diácono, en la que la primera sílaba del primer verso se canta sobre el sonido inicial de la escala diatónica de Do, comenzando cada uno de los versos restantes por el sonido diatónico siguiente en orden ascendente. Lo que en principio fue tomado por Guido d'Arezzo como simple recurso mnemotécnico, adquirió con el tiempo tal grado de utilidad que las sílabas y sonidos se identificaron hasta el punto de con-

fueron harto frecuentes a la sazón. Corre un dicho popular en Valencia que reza del modo siguiente: «Sí fa sol si Mila redola».

Por último, el sintagma *palaçio sin galas* que se predica del Enamorado resulta, por *adynton*, una cosificación antitética que alude al archiconocido tópico del «mundo al revés».

Según advierte Blanca Perrián, el género de los «disparates» no sólo entronca con el modelo citado, sino que lo transgrede y lo corroe hasta límites insospechados. Buen ejemplo de ello es la recurrencia a subvertidas personificaciones, incluso de material lingüístico, como fórmulas litúrgicas o rituales judíos, sin olvidar las hispanas prevaricaciones de latinajos, e incluso fórmulas métricas, elementos del folklore musical o juegos tradicionales.

Tales asertos convienen sobremanera no sólo a esta copla de *Triste deleytación*, sino también a la siguiente.

[171r] Otro [imaginativo]
se levantara con gana:
«Qu'era antes ablativo
asta Maron vocativo,
o sol texido en lana,
o sombra con fforradura,
o hombre sin elemento,
o Talmut sin escritura,
o jesto con gran [costura],
o animal sin aliento».

Reclama aquí nuestra atención la concreción disparatada de un metalenguaje gramatical perversamente deslexicalizado⁴⁶. Como con-

fundirse en un único concepto: el nombre de las notas. El himno decía: «Ut queam laxis/ resonare fibris/ mira gestorum/ famuli tuorum/ solve polluti/ labiere atum/ Sancte Iohannes». Al parecer, la nota Si fue creada posteriormente, en el siglo xvi, por Anselmo de Flandes, a partir de las letras iniciales de las dos últimas palabras del último verso del himno a San Juan. La sílaba Ut fue sustituida más tarde por la sílaba Do, al considerarse esta última más eufónica. Algunos atribuyen la invención del Do al teórico alemán Otto Gibel (siglo xvii); otros piensan, por el contrario, que la primera utilización de tal sílaba se debe al músico y erudito italiano de la misma época Giovanni Battista Doni, quien, ante las dificultades de pronunciación de Ut, sustituyó tal sílaba por la primera de su apellido. Cf. Salvador Seguí, *Teoría musical*, II, Madrid, Unión Musical, 1978, pp. 8-10.

⁴⁶ La frase «asta Marón vocativo» se halla confusa en el único manuscrito que se conserva de nuestra obra, el ms. 770 de la Biblioteca de Catalunya. Otra posible *lectio*, sugerida por doña Rosa M.^a Gómez-Fargas, sería: «as [tienes] camarón vocativo». En tal caso, la palabra «camarón» remitiría a ciertos pequeños crustáceos del suborden de los macruros, tales como el *Palemón serratus*, llamado también *Leander serratus*. Obsérvese la perduración del mito en los nombres propios de Leandro y Palemón, personajes ambos que murieron ahogados siendo sus cuerpos transportados a la playa por los delfines. Dámaso Alonso dice que Lope de Vega exagera cuando, en *La Filomena*,

secuencia, los vocablos con los que tradicionalmente se nombran los casos latinos se ven provistos de modo incongruente del rasgo sémico de lo humano. De este tipo de experimentos lingüísticos contamos con antecedentes remotos, estudiados por Peter Dronke, hace más de veinte años⁴⁷. También Juan del Encina hará uso semejante de tal alarde conceptual: «Paso Vigilate mecum / con un domine ynter gentes, / y el timebunt gentes / assido al Dominus tecum; / un vademecum / quis vel qui / mihi vel mi, / el guerto de Getsemaní, / un genitivo, / un dativo, / acusativo, ablativo, / amen vobis, heri et cras, / y trescientas cosas más (...)»⁴⁸.

Sigue otra serie de *impossibilia* susceptible, como en casos anteriores, de una lectura ambigua plagada de agravios diversos: erótico-sexuales (*hombre sin elemento*⁴⁹), étnicos (*Talmud sin escritura*⁵⁰), y sociales (*sonbra con fforradura*⁵¹, *jesto con gran costu-*

canto III, llama a los «camarones, átomos del mar». El «camarón» lo cita Lope también en *La Arcadia*: «El pez de escamas de plata/ el camarón lleno de hebras...». *Vid. Poesía española. Ensayo de método y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1957, 3.ª ed., pp. 469-471.

⁴⁷ El testimonio más antiguo pertenece al siglo II. De Hildegarda de Bingen se conserva, vgr., una lengua con novecientas extrañas palabras, de la que elaboró un glosario en latín, y que usó para esmaltar sus poesías con términos enigmáticos. Hay más testimonios: el *Ordo Stellae* de Rouen (S. XII), el barbariol, babariol/babarian de Guillermo de Peitieu, Jean Bodel y Rutebeuf. *Vid. La individualidad poética en la Edad Media [1970]*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 162-199.

⁴⁸ Cit. por Foulché-Delbosc, «Coplas de trescientas cosas más», *Revue Hispanique*, 9 (1902). Hallamos una ocurrencia similar en la composición «Otras suyas a Juan de Génova», en el *Cancionero de D. Pedro Manuel Ximénez de Urrea* (publicado en Logroño por Arnao Guillén de Brocar en 1513): «Conjur'os por Dios del cielo / Digays si sois renacuajo / O si soys escarabajo / Del que buela, ó del del suelo / Soys adverbio de latín...». *Vid. ed. Latassa*, (Biblioteca de Autores Aragoneses), Zaragoza, Exma. Diputación Provincial, 1878, vol. II, pp. 130-131.

⁴⁹ ELEMENTO. «Se llama el lugar u otra cosa a que se tiene afición y se halla particular gusto: como el coche, la cama...» (*DAut*). En este caso, sin embargo, parece tratarse de un eufemismo de tipo erótico-sexual, dado el contexto carnavalesco y anti-tético en que se sitúa esta alusión.

⁵⁰ TALMUD. «S. m. Libro de los judíos, que contiene la tradición, policía, doctrina y ceremonias, que observan tan rigurosamente, como la misma ley de Moysés. Hállanse en él mil extravagancias apócrifas, que escribieron después de la dispersión, y hicieron dos recolecciones, una de la Escuela de Jerusalem y otra de la de Babilonia» (*DAut*).

⁵¹ FFORRADURA. Grafía aragonesa. *Vid. Rosa M.ª Gómez-Fargas*, «Peculiaridades lingüísticas aragonesas en *Triste deleytación*», art. cit., p. 54. FORRO O AFORRO: «La tela u otro género que se pone, o con que se dobla por la parte interior la vestidura u otra cosa» (*DAut*). Según el *DCov*, «Andar aforrado, andar con ropa y bien abrigado. Aforros llaman algunas veces las pieles, o de martas, o de otros animales». Por otra parte, SER AFORRADO en Germ. es ser azotado por el verdugo. (*LM*, s. v. FORRADO). Observamos, pues, en esta mención, una nueva antítesis simbólica y satírica al tiempo.

ra⁵², animal sin aliento) . El estilo nominal en estos versos resulta sin duda bien palpable.

La copla cuarta, nos ofrece seguidamente otro prodigio verbal igualmente sustancioso:

Salido fue al través
 uno en son de poeta,
 dixo: «Qu'era el envés
 de contra sus o rrebes,
 o voz grande de trompeta,
 o contrapás de jubón
 compuesto de madrugada,
 o el quirieleysón
 [enyerydo] en canción,
 o pascua desabrochada».

Vemos aquí recreado el mundo alegre y desquiciado del Carnaval, por oposición al de la sobria Cuaresma. La antítesis *envés* - *rrebes* organiza el mecanismo conceptual todo⁵³, sobre la base significativa de términos musicales deslexicalizados y resemantizados de nuevo de un modo dislatado⁵⁴. La contaminación sacro-profana va, por otra

⁵² COSTURA. S xv. Acción de coser. «costura, sutura, -ae, sartura, -ae». Nebrija, *Voc. esp. lat.* (c.1495). Vid. Martín Alonso Marín Morales, *Diccionario medieval español*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986. (En adelante *DMEMA*). En *Triste deleytación* con el sentido figurado de COSTURÓN (3) «Cicatriz o señal muy visible de una herida o llaga». Vid *Diccionario de la Real Academia Española*, 2 vols, Madrid, 1984, 20.ª ed., (Abreviado *DRAE*). Por otra parte, la grafía de «jesto» es aragonesa: confusión de las palatales en posición inicial ya presente en *Los inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV*. Vid. Alonso Zamora Vicente, *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1970, p. 224. El significado, en este caso, correspondería a la acepción 4 del *DRAE*: «Semblante, cara, rostro». Este tipo de invectiva, ya documentado en las cantigas de escarnio, lo hemos visto anteriormente. Una acusación similar es, verbigracia, la sátira de Martín Soarez sobre un escudero que había recibido una cicatriz en una riña. Vid. Scholberg, *ob. cit.*, p. 92.

⁵³ ENVES. En GERM. «La espalda del reo condenado a ser azotado; por influencia del cordobán, cuero cuyo envés curtido se llama envesado o carnaza». (*LM*). REVES. 1.º Golpe que se da con la espada diagonalmente, partiendo de la izquierda hacia la derecha. // 2.º GERM. Cf. REVESA. La trampa mediante la cual un fullero gana a otro de su misma especie o al amigo. // 3.º GERM. En sentido figurado, y a partir de la primera acepción, el azote que da el verdugo al reo. // 4.º GERM. Bofetada. Por otra parte, SUS, según Covarrubias, es palabra antigua que vale SUPRA, y de allí SUSO. (*DCov*). Asimismo SUSO, en el *DAut* consta como «adv. Lo mismo que arriba, o sobre. Lat. SUPER, SUPRA» (*DAut*).

⁵⁴ CONTRAPAS. Cierta figura o paso de danza. CONTRAPASO: 1 (danza). Paso que se da en dirección opuesta al dado antes. /3 (música) Segundo pasaje que cantan unas voces mientras otras cantan el primero. Vid. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 2 vols., Madrid, 1966. (Abreviado *DUE*). La danza catalana CONTRAPAS, según Aureli Capmany, constituye quizás una reminiscencia del coro griego

parte, *in crescendo*, hasta transgredir lo insospechado. Así en la imagen del «quirieleysón enyerydo en cançión»⁵⁵, comparable con los versos siguientes del salmantino Juan del Encina: «kirieleysón ... / con su ropeta de momos / y una pega y un ratón / dançando en un cangilón» (Enc. 2, 23-7)⁵⁶. El humor estriba en la contradicción sémica que supone un canto religioso y serio en medio de una «canción» profana y, con frecuencia, de tipo amoroso. La alusión al

y no parecen casuales sus relaciones con las danzas helénicas. Parece que nació con las prácticas litúrgicas del cristianismo. Se bailaba en el atrio de las iglesias. *Vid. La dansa a Catalunya*, Barcelona, Enciclopedia Catalunya, 1930, vol II., cap. VII: El Contrapàs. Agradezco este dato a doña Rosa M.ª Gómez-Fargas. Por otra parte, JUBON. «S.m. vestido de medio cuerpo arriba, ceñido y ajustado al cuerpo, con faldillas cortas, que se ataca por lo regular con los calzones./ En estilo jocoso vale los azotes que se dan por justicia en las espaldas». (*DAut*). JUBON DE AZOTES; PONER UN JUBON. Germ. azotar; VESTIR UN JUBON. Germ. los palos que da el verdugo al reo; en el sentido de que cubren el cuerpo de éste de cardenales y hacen a manera de jubón bien ajustado (bien abotonado) pues se trata de la misma piel (*LM*). El sentido de este pasaje de *Triste deleytación* es ambiguo. Se podría sospechar que se trata de una metonimia: la prenda por la persona. En tal caso, la burla atribuiría a nuestro personaje la despreciable cualidad de un «jubón ligado a unos calzones». Algo así como llamarle «calzonazos», danzarín o cantor a contratiempo, — velada y despreciativa alusión a un juglar, en el sentido más peyorativo de la palabra. (Véase este tipo de sátira, en Scholberg, *ob. cit.*, p. 38, pp. 63 y ss., pp. 255 y ss.). Para la polémica y distinción entre trovadores, juglares, caballeros-clérigos y poetas, véase Fco. López Estrada, *Introducción a la literatura española*, BRH, [4.ª ed. renovada de la de 1952], Madrid, Gredos, 1979, cap. 11, pp. 300-326, 329-331, 371, 476. No obstante, también podría tratarse de una velada alusión al hecho de verse convertido en un reo azotado por el verdugo al amanecer y con el cuerpo cubierto de cardenales (con el jubón vestido). Una acusación semejante aparece en las «pullas» insertas en la *Penitencia de amor*, entre Lantoyo y Renedo. *Vid.* Robert L. Hathaway (ed.), Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Penitencia de Amor (Burgos, 1514)*, (EHT, XLIX), Exeter, University of Exeter Press, 1990, p. 44.

⁵⁵ KYRIELEISON. «S. m. Voz que se usa sólo con alusión a los entierros o reposos, y para significarlos, por las veces que se repite en ellos. Es voz Griega (...)» (*DAut*). Según María Moliner, KIRIELEISON, 1/. Reunión de las dos palabras (...) con que se designan también los KIRIES. 2/. (inf.) Canto fúnebre con que se acompañan los entierros o que se canta en los funerales. CANTAR EL KIRIELEISON (inf.). Pedir perdón o misericordia (*DUE*). Por otra parte, y aunque poco tiene que ver con la aparición de la palabra en nuestra obra, resulta significativo apuntar que QUIRIELEISON es uno de los nombres maravillosamente ridículos que aparecían en los libros de caballerías. En concreto, aparece en la parte inglesa del *Tirant lo Blanc* narrada por boca de Diafebus (caps. 75 a 84) y posteriormente aludida por Plaerdemavida, en cap. 355. *Vid.* Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell, a cura de Martí de Riquer*, (Clàssics Catalans 1), Barcelona, Ariel, 1982, 2.ª ed., p. 26, pp. 34-36, p. 39, pp. 260-79, y p. 964. E. C. Riley, además, cita otros antropónimos cómicos vgr. Contumeliano de Fenicia, Ledardín de Fajarque, Angriote de Estravaus, Pintiquiniestra, Cataquefarás, etc., en su *Introducción al Quijote [1986]*, ed. cit., *supra* en n. 6., p. 55.

⁵⁶ Cit. por Periñan, *Poeta ludens...*, ed. cit., p. 52.

kirieleysón aparece asimismo en la composición paródica de Juan de Dueñas titulada «Misa de amores», que se conserva en el *Cancionero de Gallardo*. En la misma hallamos citada una escandalosa Santísima Trinidad greco-latina, «Cupido, Venus y Apolo», así como a Tristán y a «Lanzarote del Lago» con otros «canonizados / leales enamorados / que en tu santo reino están». El poema consigue un indudable efecto humorístico al situar en el Evangelio a Paris y Elena, contando a Venus el sufrimiento de amor, o reproduciendo el siguiente soniquete canónico: «Crieleyson, crieleyson, / crieleyson, si por bondad, / cristeleyson y lealtad / de aver mal mi corazón...», para acabar, tras el «Ita misa est», con una Salve a Venus que remata una construcción repleta de juego y de transgresividad cultural⁵⁷. Asimismo, en el *Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza*, entre las invectivas antes citadas contra Bernat Fajadell, Francesc Ferrer se refiere jocosamente a la habilidad musical del ex-beneficiado, recomendándole que vuelva al «Quirieleison»⁵⁸.

El juego del amor-muerte; lo seglar frente a lo sagrado; lo sexual frente a lo asexuado, convergen carnavalescamente en la imagen anti-tética de la *pascua desabrochada* con que culmina el último verso de esta estrofa⁵⁹. El participio «desabrochada» tiene aquí un sentido metafórico, por «liberada, transgredida». Se propone, irreverentemente, la liberación del tejido de la *cupiditas* (del cuerpo, de la carne) durante los días de Cuaresma, en los que se preceptúa la abstinencia⁶⁰.

⁵⁷ Vid. A. Alatorre, «Algunas notas sobre la Misa de amores», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14 (1960), pp. 325-328. Asimismo, José Carlos Rovira, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto Juan Gil Albert, 1990, pp. 72-73.

⁵⁸ Vid. *supra*, nota 43.

⁵⁹ PASCUA (Del lat. *pascha*, y éste del hebreo, *pesah*, sacrificio por la inmunidad del pueblo, con influencia del lat. *pascuus*, *pascualis*, adj. de *pasco*, pacer) n. p. f. Fiesta la más solemne de los hebreos, que celebran a la mitad de la luna de marzo, en memoria de la libertad del cautiverio de Egipto.// 2. En la iglesia católica, fiesta solemne de la Resurrección del Señor, que se celebra el domingo siguiente al plenilunio posterior al 20 de marzo. Oscila entre el 22 de marzo y el 25 de abril. (DRAE). La imagen del cuerpo como vestido del alma es, por otra parte, proverbial. Vid. F. Delbosc, *Floresta*, n.º 1580 y 3181: «El que tiene cuidado del cuerpo e non del alma semejante es aquellos que visten vestidura preciosa en cuerpo suzio». Por otra parte, el amor-vestido es una imagen cortesana y petrarquista bien documentada en Ausiàs March, a través del cual pasara exitosa al Renacimiento.

⁶⁰ Cf. Caro Baroja, *El Carnaval...*, ed. cit., p. 48: «la carnalidad implica, pues, no sólo realizar actos opuestos al espíritu cristiano, sino también actos irracionales, o, mejor, si se quiere, locos. Pero no hay que olvidar que la idea de que la falta de razón puede suponer también un estado de alegría es muy antigua. Erasmo de Rotterdam no hizo más que sistematizarla en su obra más leída: *Stultitiae Laus*». Vid. asimismo, Pierre Alzieu, Robert Jammes y Yvan Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984; y Monique Joly, *La Bourle et son interprétation. Recherches sur le*

Pasemos a la siguiente copla:

[171v] Un biejo quiso ablar
 con un jesto: «¡Sabe Dios!
 Que fuese un tajamar
 salido d'un repicar
 primo de seys, tres y dos,
 o duçamelis de canya,
 forado d'un gran afán,
 o tema de Alamanya
 con un responso d'Espanya
 cantado por ademán».

Se advierte, en esta quinta copla, la insistencia en la gestualidad y en otras circunstancias de la enunciación, (cualidades teatrales de *Triste deleytación* mayormente presentes en otros pasajes). Aquí, no obstante, la prodigalidad lingüística e ingeniosa parlería del autor, priva en perjuicio de lo satírico y del presunto efecto dramático de la escena. Se recurre, en el segundo verso, al énfasis de una fórmula exclamativa fosilizada (*sabe Dios*), con que se reclama la atención del oyente-lector, con vistas a los siguientes denuestos. Tal atención, sin embargo, queda defraudada intencionadamente, por cuanto que lejos de toda complicidad suplementaria entre el emisor y el receptor, éste se convierte al cabo en víctima del malintencionado autor. Se le reta burlonamente al desciframiento de un texto críptico, carente de toda lógica significación. De manera subrepticia, se cuestiona el pretendido placer intelectual del lector, en tanto que depredador a la caza y captura del texto. Por sutil manejo irónico, el presunto lector-cazador resulta, al cabo, ser la presa.

A continuación, la coherencia semántica del pasaje queda transgredida de nuevo, merced a la cosificación de nuestro infausto personaje. Privado por ende de toda consistencia humana, es desplazado hacia la esfera de lo abstracto, de los objetos materiales más insospechados. También aquí el vocablo seleccionado es susceptible de una doble *lectio*: *tajamar*, en tanto que obra de cantería en el lenguaje náutico, y como «cuchillo de campo», en el registro de la Alemania⁶¹.

passage de la facétie au roman (Espagne XVIe-XVIIe siècles), [tesis presentada en la Universidad de Montpellier III, el 28 de junio de 1979], (Lille-Toulouse: Atelier National de Reproduction des Theses. Diffusion France - Iberie Recherche. Université Lille III et Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982).

⁶¹ TAJAMAR. «S. m. Término náutico. Es un tablón algo curvo, que nace desde la quilla, y va endentado en la parte exterior de la roda, en cuyo extremo se pone el león, que es donde rematan las perchas. *Vocab. Marit. de Sev.*. Lat. CRASSA TABULA CURVA, DENTATAQUE IN NAVIBUS (...). TAJAMAR. Significa también una obra de cantería que se construye en la corriente de las aguas en figura angular para

Tal sustantivo, estático e inanimado en su esencia, accede a la movilidad por aplicación de una expresión verbal: el participio *salido*, cuyo complemento adverbial remite asimismo a otra acción. En efecto, el origen caótico de la misma es un sustantivo verbal distorsionado (*repicar*), al que se vinculan, por desquiciamiento analógico tres cifras numéricas: *seys, tres y dos*.

La segunda semiestrofa, coordina luego en construcción anafórica, dos nuevas y sorprendentes evocaciones alusivas al mundo de la música. El *duçamelis de canya* se refiere a un instrumento musical de la familia del salterio, cuya integridad conceptual queda imprevisiblemente violentada merced al complemento que se le aplica — *forado d'un gran afân*⁶²—. He aquí, una vez más, la infracción de las leyes combinatorias entre el sustantivo y sus complementos, en esta ocasión debido a la cosificación de una entidad abstracta. Tras la imagen es posible vislumbrar también acaso audaces connotaciones sexuales denigrativas.

Finalmente, los sintagmas coordinados: *tema de Alamanya* y *responso d'Espanya*, aluden a dos variantes musicales de distante procedencia geográfica, puestos en pie de igualdad. La última contiene, en su ejecución, retorcidos y violentos matices fúnebres, rayanos «*por ademán*» en lo hiperbólico (valga la paráfrasis).

Véamos ahora la sexta y penúltima de estas coplas:

Un otro desymulando
con un muy diforme jesto,
más loco que no cansado,
dixo: «Qu'era compasado
de la firmeza d'un çesto,
albada d'un bodegón,
tanida de una [cuerda]
quando dize su razón
el villano d'Aragón
quando sale de la Guerba».

que corte el agua y se reparta igualmente por la madre del río. Lat. ANGULARIS FABRICA AD FLUMINIS AQUAS DIVIDENDAS (...). TAJAMAR. En la Germania vale cuchillo de campo. Juan Hidalgo en su *Vocabul.* Lat. ACINACIS, IS» (*DAut*).

⁶² Se trata del llamado DULCEMEL, DULCIMER o DULCÉMELA, (Barcia, *Diccionario de la lengua española*, tomo II, Madrid, 1881). DULCEMEL o DULCEMELE. n.m. (bajo lat. DULCE MELOS). Instrumento musical de la Edad Media, de la familia del salterio, pero cuyas cuerdas se golpeaban con macillos de madera. DULCIMER, n. m. Instrumento musical de teclado del siglo xv, procedente del antiguo dulcémere. *Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Planeta, 1979. En catalán tenemos DULCIMER, «Instrument medieval de la familia del saltiri, de cordes percudides per dues baquetes molt fines — o per un mecanisme —, afinades diatònicament i fixades damunt una caixa de ressonància de forma trapezoïdal o rectangular». *Vid. Gran Enciclopèdia Catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1970.

En ella la alocución se introduce, como en el caso anterior, haciendo especial énfasis en el gesto y en los atributos desquiciados del interlocutor (*diforme jesto*). Se nos ubica, de nuevo, en un mundo penetrado de atmósfera carnavalesca, de jovial locura, deformidad y disimulo (travestismo, acaso).

La aliteración, el ritmo y la rima dan soporte material a un nuevo ensarto de atribuciones soeces, al cabo de las cuales se introducen, por hipotaxis, dos proposiciones temporales insospechadas: una dentro de la otra, violentando todo nexo lógico. Observamos, en su seno, la presencia de un personaje (*el villano d'Aragón*⁶³) en medio de un espacio referencial (*la Guerba*), referido tal vez al afluyente derecho del río Ebro, que nace en la sierra de Cucalón, cerca de Fonfría⁶⁴.

Por ingeniosa audacia conceptual, la densidad humana del Enamorado hace mella truncándose en una miríada de desconexiones que versan caleidoscópicamente en torno a una misma idea. Se le atribuyen, en primer lugar, las cualidades de un cesto inconsistente, — objeto villano y ruin—. Lo incólume de su denuedo queda así puesto en un brete, y maculada su virilidad, habida cuenta que la falta de firmeza o volubilidad de carácter era un rasgo aplicado con frecuencia a las mujeres.

En el verso siguiente, otra imagen procaz fustiga al Enamorado, ilustrando su indignancia y su natural proclive a la beodez. Cabe matizar que, en este caso, el vocablo *albada* es tal vez, por metátesis, una deturpación del original «aldaba», en el sentido de picaporte⁶⁵. Se

⁶³ Ignoro de quién se trata. Según noticias de Martí de Riquer (*Història de la literatura catalana, I. Part Antiga*, ed. cit., p. 39), hubo un trovador catalán conocido por el nombre de «bord del rei d'Aragó», aunque quizá el dato no sea significativo. En todo caso se trata de una figura degradada.

⁶⁴ Se trata acaso del Huerva, río de Aragón, afluyente derecho del Ebro, 143 Km. Nace en la sierra de Cucalón cerca de Fonfría, desciende por el pie de monte de la cordillera Ibérica, atraviesa la depresión del Ebro con dirección SO-NE, hasta desembocar en el Ebro, en Zaragoza. (*Gran Enciclopedia Larousse*, ed. cit. *supra*). Así lo sugiere Rosa María Gómez-Fargas, «Peculiaridades lingüísticas aragonesas en *Triste deleytación*», art. cit.. Según M.ª Luisa Ledesma Rubio y M.ª Isabel Falcón Pérez, *Zaragoza en la Baja Edad Media*, Zaragoza, Librería General, 1977, pp. 170-73, la barca llega hasta el mar y «[e]l Ebro era navegable desde Tudela o desde la zona de Tauste, sin embargo la mayor proporción de tráfico se realizó entre Zaragoza y Tortosa. Los zaragozanos tenían un derecho preferente a navegar por el río, desde Navarra a Tortosa».

⁶⁵ ALDABA o ALDAVA, «del lat. PESSULUS, i, REPAGULUM, CATAPYGES: Parece ser nombre compuesto del artículo árabe AL y de DAVA, A DANDO, porque golpeamos con ella a la puerta. (...) ALDAVADA, el golpe que se da con la aldava; y los trabajos y peligros y enfermedades en los hombres que están distraídos y olvidados de sus conciencias dezimos que son ALDAVADAS, y para todos lo son, pues todos somos pecadores». (*DCov*). ALDABA, en Germ. significa «oreja» (*LM*). Por otra parte, BODEGON, «S. m. El sótano o soportal en que se hace y guisa

evoca de este modo la figura de un villano mendigando comida o bebida a las puertas de un bodegón. En cualquier caso, si se opta por la lección de *albada* (ronda al amanecer) la significación críptica de este verso no varía, según lo estimo, en exceso. El Enamorado, pendenciero, zafio y tunante, asistiría a un festejo de tal cariz, en el grotesco ambiente de una lóbrega bodega.

Por otra parte, volvemos al ámbito de lo musical en la alusión que se hace acto seguido a la *tanida d'una cuerba*. En este caso, el sentido propio del verbo «tañer», en tanto que hacer sonar un instrumento musical, hace factible la enmienda de la palabra *cuerba* por *cuerda*⁶⁶. Una interpretación de tal imagen podría ser sintomática del carácter vocinglero del protagonista, de donde la insistencia en su villanía, e incluso, forzando el ingenio, en su ambivalencia sexual, ya tantas veces referida. En todo caso, la insistencia en la feminidad se concreta morfológicamente en el uso preferente del femenino: *albada*, *tanida*, *cuerba*.

Al final de esta copla toda la atribución anterior se especifica en el seno de un marco espaciotemporal aragonés de lejanos resabios juglarescos. La *razón* del *villano* que aparece referida en estos últimos versos, evoca ambiguamente el mundo de la literatura de cordel y del romancero, e incluso el variado acervo de la lírica popular con sus canciones de viandantes y peregrinos que corrían en pliegos sueltos. Recuérdese la moda cortesana vigente en el siglo xv de insertar romances y villancicos populares dentro de una propuesta lírica culta de talante conceptista, según recogen los cancioneros.

Así concluye, pues, este fragmento:

[172r] Ny su crueldat çesava,
 ni me querían matar;
 ni la set me perdonava,

de comer a la gente pobre y ordinaria; y porque se ponen mui comunmente estos puestos a las puertas de las tabernas y bodegas de cosecheros, para que los que entran a beber tomen alguna cosa que les sirva de materia, pudo tomar el nombre de la palabra BODEGA; aunque Covarr. dice puede venir del italiano BUDELLA, que son los intestinos del animal por la semejanza de la voz, y ser lo que allí se vende más regularmente estos despojos para los pobres» (*DAut*).

⁶⁶ TAÑIDA o tocada, del lat. TANGERE. Tañer. Según Corominas, desde el principio aparece con las acepciones que hoy han predominado, pero en latín TANGERE era «tocar» en general, aplicado a cualquier cosa, y acepciones más amplias que las actuales son frecuentes en la Edad Media. Véase *DCELC*, s. v. TAÑER. Según Marín Morales, la palabra TAÑER, tenía en la Edad Media las acepciones siguientes: TAÑER (l. *tangere*, tocar) tr. S. xii al xv. Tocar, hacer sonar un instrumento músico (...). // 2. S. xii y xiii. Hacer seña de llamada (...). // 3. fig. S. xiv y xv. Tratar o hablar leve o superficialmente de una materia sin hacer asunto principal de ella. // 4. S. xv. Canción. // 5. impers. S. xiv y xv. Atañer, tocar o pertenecer. *vid. DMEMA*.

ni'n mi libertat stava
 agua osar demandar.
 Tanta pena consintió
 a mi alma la Fortuna
 que tanto le conoçió,
 después que mi mal sintió,
 no ser su pena ninguna.

Mediante una copla de transición se retoma el hilo de la trama detenido por breves momentos. Tras el «lapsus» de los disparates en una a modo de digresión, el Enamorado recupera la palabra, para continuar en primera persona la relación autobiográfica de su experiencia por el Trasmundo.

Perversamente, sin embargo, —y lejos de lo que convendría esperar—, en el diseño del citado transmundo subyace asimismo la parodia y el ambiente transgresor del Carnaval.

En este punto, la complejidad de *Triste deleytación* es insólita: si bien los disparates se revisten de una plausible motivación global que legitima su presencia, no obstante, el paradigma estructural al que se recurre (el viaje-peregrinación) nos provee un universo caótico sumamente desquiciado. La parodia de la lírica cortés, que subyace subliminalmente acaso en la propuesta de los disparates, se inserta curiosamente en el más amplio marco de la parodia de otros moldes narrativo: el *romance* amoroso y la autobiografía alegórica.

En efecto, lejos de un trasmundo ideal, heredero del modelo dantesco, nos las tenemos aquí con un universo desfigurado, un «mundo al revés», plagado de inversiones sistemáticas, expresiones tópicas y festejos carnavalescos. La locura del mundo corre pareja a las locuras del texto: las desinhibitorias transgresiones de la lógica desatan una eclosión de la fantasía que da la medida de los nuevos tiempos⁶⁷.

⁶⁷ Cf. Blanca Perinián, *Poeta ludens...*, ed. cit., pp. 43-44: «en el disparate converge además la sugestión coeva de la idea de la fuerza liberadora de la irracionalidad en momentos lúdicos que coadyuvan a sustentar el equilibrio de la cordura; idea también erasmiana y relacionada con la visión de la 'fiesta' carnavalesca como contemporánea subversión del orden natural y social». Y más adelante: «El disparate pudo adquirir, en sus manifestaciones más tempranas, visos de una forma literaria de la locura, paralela y no convergente con otras realizaciones europeas del tema como las tantas naves de los locos, locuras de amor, locos sabios. La locura del mundo se refleja así en las locuras del texto (...)». Sobre el tópico del «mundo al revés», véase, —además del citado trabajo de Julio Caro Baroja (1965)—, el estudio de Helen F. Grant, «The World Upside-Down», en R.O. Jones (ed.), *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, presented to Edward M. Wilson*, London, Tamesis, 1973, pp. 103-135. Un aspecto inadvertido que merecería la pena estudiar es la vinculación de la ficción sentimental y otras artes de amores con la literatura erasmista de origen paraescolar, especialmente tras la

A este propósito cabe traer a colación, la mención del «*entremés*» inserto en un «*triunfo d'amores*», al que asiste el peregrino Enamorado (no sólo como testigo, sino como partícipe incluso) al llegar al Paraíso⁶⁸.

A lo largo del comentario anterior se ha aludido repetidas veces a la incidencia de lo dramático en la articulación de *Triste deleytación*. El pasaje al que me refiero ahora abunda sobremanera en tal aserción. (Lo mismo cabe decir de la mención del «auto de amores», al principio de nuestra obra, del «paso» al que hemos aludido antes, y de la inserción del diálogo dramático y narrativo en la parte en prosa de *Triste deleytación*, cuestiones todas ellas que relego a mejor ocasión).

También aquí se hallan presentes las modalidades de transgresión semántica que operan en los disparates.

Observamos básicamente la escasa aparición de lo escatológico —rasgo que lo diferencia de lo carnalesco auténticamente popular— así como la abundante irrisión de la esfera de lo religioso. Además de las fórmulas litúrgicas materializadas, aparecen por doquier frailes, abades y jerarquías eclesiásticas entre seres y cosas dislatadas, y hasta sacramentos degradados.

Demuestra qué vio en aquéll.

Vy en ste entremés
 ser un coronado Valde
 con otro aragonés,
 non goso dezir quién es,
 dixendo: «Regina Salbe»;
 con muchos de Calatrava
 y otros que sobreseo,
 una de Chipre gozava;
 dona Françisqua cantava
 «Gloria in eccelçis Deo».

reforma emprendida por Cisneros (1436-1522). Nos hallamos en una época casi contemporánea a Nebrija (1444-1522), el gran impulsor y defensor del castellano, profesor en Salamanca desde 1476 a 1513; y en la época en que el cardenal pergeña la *Biblia Poliglota* y funda la Universidad de Alcalá. Tan sólo unos pocos críticos han apuntado de soslayo el problema, vgr. Agustín Redondo, «Antonio de Guevara y Diego de San Pedro: las cartas de amores de Marco Aurelio», *Bulletin Hispanique*, 78 (Julio-diciembre, 1976), pp. 226-39; Edward Dudley, «The Inquisition of Love: Tratado as a Fictional Genre», *Mediaevalia*, 5 (1979), pp. 233-43; Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media* (1989), ob. cit. supra.

⁶⁸ Recuérdense, entre las obras con tal título en la época, el *Triunfo de las donas* del padronés Juan Rodríguez, los *Triomphi* de Petrarca, el *Triumphete de amor* de Santillana, y sobre todo el *Triunfo de amor* de Juan de Flores. En esta línea, no está de menos advertir que, también Juan del Encina, tiene en su repertorio una obra con tal nombre.

Y más adelante:

[192r] En ste triunfo d'amores
 al[l]í vi, y os dó la ffe,
 gran cantidat de Menores,
 no menos Preycadores,
 y muchos de la Merçé;
 Jerónimos, Beneditos,
 con gran plazer resolfar
 los gozos muy infinitos
 d'amor, que stán encritos
 en los deleytes d'amar.

En efecto, en el marco dantesco de una visión (que justifica la inserción de lo «fatrásico» en aras de la verosimilitud) asistimos a la presencia de un «entremés», en el que damas aragonesas, clérigos y monjas de distintas órdenes bailan con Elena de Troya en un ambiente festivo de recalcitrante lubricidad. Queda así como resultado la sátira de los estamentos nobiliario y clerical, degradados irrisoriamente. Y al cabo, por sutil ironía, la parodia de los presupuestos básicos afectos a toda la convención cultural sobre la que se asienta la intriga. Así la dama, puesta en religión al ver malogrado su deseo de matrimonio, encarna el tópico de la malmonjada, —mal avenido con los canones del *romance*— y el Enamorado, ingresado en una orden militar, sin dejar por ello de perseverar en su recuesta amorosa, se convierte cómicamente en un émulo «galán de monjas». La parodia es evidentemente sustancial. En vez del banquete comunal con que culminan los *romances*, hallamos en *Triste deleytación* un contexto parateatral, cercano al género de la comedia: el entremés, susceptible de ser enmarcado en la llamada, por Bajtin, «cultura carnavalesca»⁶⁹.

El entremés, «esqueje desgajado de la comedia», en palabras de Eugenio Asensio, se ha definido, diversamente, como «[p]ieza dramática jocosa y de un solo acto» que «solía representarse entre una y otra jornada de la comedia, y primitivamente alguna vez en medio de una comedia». El hacer reír convive y domina, en el entremés, con otros ingredientes que son, como mínimo: a) satirizar una serie de aspectos de la vida social; b) reflejar la época, bien por inversión o por transgresión, pero siempre mediante una intensificación deformadora,

⁶⁹ Javier Huerta Calvo, «Risa y Eros. Del erotismo de los entremeses», *Edad de Oro*, 9 (1990), pp. 113-23. Véase asimismo su estudio *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989). Según Javier Huerta Calvo, el entremés no es sólo una «machine à rire», sino un artefacto accionado por un personaje con valores casi demiúrgos: la mujer, verdadera *dea ex machina* del género entremesil.

para ser así, paradójicamente y con mayor eficacia, más fiel a la realidad; c) constituirse en espectáculo que debe entretener en breve plazo⁷⁰.

Conectando con la comedia y con el mundo dislatado del Carnaval hallamos, en la intriga verosímil de *Triste deleytación* un tipo especial de humor-ironía, que ilustraremos con la sola mención de dos de sus más significativas ocurrencias:

En un momento climático de la obra, el Amigo del Enamorado que ha seducido a la Madrastra, con vistas a favorecer la relación de aquél con su señora, es víctima de la agresión del marido cornudo, quien por medio de un vasallo, intenta perpetrar su propia venganza. Sin embargo, con paso cómico, el criado sólo logra cortarle «el cavo de la oreja» (transgrediendo toda heroica convención). El germen de la comicidad se basa al principio en el gesto cobarde del marido y en su envío de un inepto personaje en calidad de asesino. Pero el episodio se torna más cómico todavía en la medida en que al cabo se revierte la relación entre urdidor de la trama y víctima. De manera que observamos al marido y a la espía que delató a los amantes penando en el infierno erótico y desquiciado que se recrea en el poema alegórico con el que concluye la obra. Transgresiones y reversiones de este tipo operan por doquier en *Triste deleytación*, afectando incluso a sus protagonistas.

⁷⁰ Sobre la mención del ENTREMÉS en *Triste deleytación*, véase Rosa M.^a Gómez-Fargas, «Peculiaridades lingüísticas aragonesas en *Triste deleytación*», art. cit., especialmente § 38, pp. 51-52. En castellano la primera documentación se encuentra en Juan de Mena y en Alonso de Cartagena, fallecidos en 1456. (Vid. DCECH, s. v. ENTREMÉS). Eugenio Asensio reconoce en la matriz festiva del entremés, y previa a su fijación literaria, el sentido de farsa, carnavalización y permisividad moral que solidifica el entramado del género hasta su cristalización en la forma evolucionada que reconocemos en el seiscientos. Desde este punto de vista, la obra dramática corta se define básicamente por dos conceptos sobre los que los teóricos vuelven con insistencia: a) Lo cómico en el entremés reside en la burla y en el concepto clásico de la *turpitud et deformitas*; b) Existe una clara relación de proximidad (no necesariamente dependencia) respecto a la comedia. *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomos 17-18), Madrid, 1911. Véase también su *Itinerario del entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971. Así pues, el entremés realiza una propuesta dramática de transgresión de la proporción, armonía y decoro (de lo que resulta que su esfera de acción es *lo ridículo*). De ahí que se trate de verificar su origen en los *sátiros* y *mimos*, que vehiculan la risa del entremés a lo grotesco, festivo y la sospecha de intención obscena. Para una moderna delimitación del género, de su estructura dramática y de su funcionalidad como espectáculo, véase «Introducción biográfica y crítica» a la edición de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, de Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mogigangas*, (Clásicos Castalia, 116), Madrid, Castalia, 1982.

Un ejemplo significativo son las varias ocasiones de travestimo que se observan en nuestra obra. El intercambio de ropas y roles entre los sexos, (que engarza con las *saturnalia* romanas y las *kalendae*, remontándose por lo menos hasta Dionisio y Afrodita y a las leyendas de Hércules y Aquiles) es frecuente en la comedia y remite al modelo del «mundo al revés». No se trata, sin embargo, de una propuesta de cambio en el orden social establecido, sino de pura y simple diversión. Como afirma Helen F. Grant, «On the whole comedy even at its best is conservative in such matters, and by making us laugh at changes of roles we are deflected from action». Tal idea se aplica asimismo al marco genérico de la «ficción sentimental», al que se adscribe *Triste deleytação*⁷¹.

Concluamos, este trabajo con breves alusiones a otros mecanismos humorísticos presentes en *Triste deleytação*.

Además del *topos* del «mundo al revés», recreado en muchas más ocasiones de nuestra obra (vgr. el testamento irreverente que profiere el Enamorado, y que conecta con una modalidad del «non-sense» contemplada por Perriñán en su estudio), un especial tipo de humor, a medio camino entre la *parodia* y el *humorismo verbal*, lo hallamos presente a lo largo de la pragmática conversación entre la Senyora protagonista y su madrina en el episodio justamente llamado por Impey «doctrinal para las doncellas enamoradas»⁷².

Lo que agrada de tal interlocución es que surge de la situación misma, sin parecernos forzada. El efecto de humor se deriva, en este caso, no sólo de la temática sobre la que versa este pasaje (el prolífico debate entre los sexos, la contraposición entre la vieja y la nueva concepción del amor), sino del manejo de un estilo coloquial, más propio de la comedia, que contrasta sobremanera con el estilo trágico y elevado que se suele asignar a estas piezas⁷³. Se incluyen, en este pasaje,

⁷¹ Helen F. Grant, «The World Upside-Down», art. cit., p. 118. Sobre el travestimo, véase también Vicente Graullera, «Mujer, amor y moralidad en la Valencia de los siglos XVI y XVII», en Agustín Redondo (ed.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe - XVIIe) siècles*, La Sorbonne (Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe Siècles, II), París, 1985, pp. 109-119.

⁷² Olga T. Impey, «Un doctrinal para las doncellas enamoradas en la *Triste deleytação*», *Boletín de la Real Academia Española*, 66 (1986), pp. 191-234.

⁷³ Cf. Regula Rohland de Langbehn, «Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela española de los siglos XV y XVI», en Manuel Criado de Val (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, PPU, 1989, pp. 230-236. El tuteo, presente también en la *Cárcel de amor*, es en opinión de Jesús Gómez «una marca latinizante, presente en la comedia humanística, por oposición a otros géneros romances o vulgares» (en «Las 'Artes de amores', 'Celestina', y el género literario de la 'Penitencia de amor' de Urrea», art. cit., p. 11). Véase asimismo Julián Muela Ezquerro, «Fórmulas de tratamiento en la narrativa me-

agudezas cortesanas, dichos, refranes y sentencias, que confeccionan un especial idiolecto con el que se individualiza y caracteriza al tiempo a sus portavoces.

Al dulce hablar de la doncella en determinados momentos, se le contraponen la lisonjera facundia de que hace alarde en muchos otros. El contraste es detectable, en mayor grado, en los parlamentos profiridos por la docta madrina, donde hacen crisis, mediante la parodia, no sólo los presupuestos ideológicos del amor cortés, sino incluso su tan compleja retórica⁷⁴. Los ejemplos son numerosos: la madrina, curiosamente, se hace portavoz de varios argumentos misóginos. La doncella traiciona con sus palabras las normas de actuación vigentes en la sociedad. El doctrinal, lejos de los cánones tradicionales de los *specula principis* pasa a dar cabida a la vida doméstica y a las costumbres cotidianas, infringiendo el ámbito espaciotemporal sobre el que se apoyaba el viejo esquema del *romance*. Concluido el doctrinal, todo ello se verá dramatizado en la trama argumental de la obra.

La parodia y el humor en *Triste deleytación* afecta a toda la convención: no sólo a las historias sentimentales en su nivel anecdótico, sino a todos los personajes claves, así como al código lingüístico que los codifica, a los elementos temporales y espaciales que los enmarcan, e incluso a la presentación de los personajes como lectores y autores de literatura cortesana. En este sentido de parodia, la ficción sentimental engarza con los *fabliaux*, divertidos cuentos destinados a provocar la risa fácil. Conviene tener presente que no se pretende satirizar (con ánimo amigable de corregir); no hay propósito corrector en el trasfondo ideológico de la obra. En modo alguno se postula una revolución en el orden jerárquico y la ética vigentes a nivel social. Se trata simplemente de divertirse catárticamente a costa de algo que se admira⁷⁵. La misma intensidad de la risa provocada por la parodia

dieval en verso: el ejemplo del *Roman de Eneas*», en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, del 2 al 6 de Diciembre 1985*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 473-484.

⁷⁴ Como señala Ottavio di Camillo, la influencia escolástica está tan arraigada en el siglo xv que oscurece la tradición literaria basada en la sencillez, en la claridad y en la brevedad: «En las primeras décadas de dicho siglo encontramos, sobreimpuesto a la artificiosidad de las artes deliberativas que se enseñaban en las escuelas, un estilo florido y superelaborado, derivado del reciente *ars dictaminis* y de la retórica de las artes poéticas provenzales, con su insistencia en la dicción y en el ornato». *Vid. El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 48-49. Frente a este estilo alambicado, en *Triste deleytación* se da cabida a la vez, a una concepción retórica más afin con la estética humanista del Renacimiento y con los ideales defendidos por el erasmista Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* (probablemente escrito en 1535 y no publicado hasta 1736).

⁷⁵ Afirma Agustín Redondo: «El tiempo carnalesco es, pues, un tiempo diferente del tiempo ordinario; es el tiempo de las inversiones sistemáticas. La visión carna-

constituye *per se* un índice de la seriedad de la estima en que se tenían en realidad las ideas, las personas o los objetos parodiados. Como afirma Otis Green: contra más aprecio merecen ciertas costumbres, más se disfruta con su parodia. También Huizinga se hace eco de esta idea⁷⁶.

La «ficción sentimental» es arcaica y conservadora, anacrónica en su propio tiempo, perpetuadora de los cánones aristocráticos y feudales del amor cortés en medio de una sociedad que hace inviable sus propuestas. De ahí que el mundo de ideales añorado, fenecido, se re Cree como más excelso y deseable en oposición y a expensas de la nueva realidad cotidiana. Sin embargo, la realidad omnipresente no puede ser soslayada. De ahí que el género lleve desde su origen la semilla de su desintegración. La fórmula del viejo *romance* se resquebraja permitiendo entrever por sus grietas las luces de una nueva realidad, cultural y literaria⁷⁷.

valesca del universo se caracteriza por la lógica del mundo al revés, por las diversas formas de parodia, por las exaltaciones y los derrocamientos burlescos. Se rebajan los valores impuestos por la ideología dominante y glorificados en la vida cotidiana (lo noble, lo alto, lo ideal) para enaltecer los valores antitéticos (lo bajo, lo grotesco, lo corpóreo). Por ello la risa carnavalesca es destructora y renovadora. Se invierte ella misma y afecta a todos, aun a los burladores». En «De Don Clavijo a Clavileño: Algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en *El Quijote* (II, 38-41)», *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 181-99 [p. 182].

⁷⁶ Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, ed. cit., p. 55. Johan Huizinga afirma que toda la cultura caballeresca está marcada por un equilibrio entre la burla y el sentimentalismo. Vid. *El Otoño de la Edad Media. Estudios sobre las formas de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, tomo I, Madrid, Revista de Occidente, 1930, p. 114.

⁷⁷ En efecto, en *Triste deleytación*, tras el episodio del enamoramiento, construido sobre la maquinaria formal del *romance*, a manera de pseudoautobiografía amorosa en primera persona, el Enamorado cae en un debate interior expresado en forma de psicomachia alegórica. Concluido éste, con el vencimiento de la voluntad, sin advertencia alguna, se pasa de los cánones del *romance* a los de la *novela*, en tercera persona, dando cabida en ella tanto al proceso epistolar, cuanto al diálogo narrativo o ficción conversacional, especialmente entre la madrina y la señora. Finalmente, imposibilitado el éxito de la empresa amatoria inicial, se retorna a los cánones del *romance* en su modo de expresión más arcaico, en verso y en primera persona, pero no para afirmarlo, sino para negarlo en su inoperatividad. Se trata ahora de un viaje-visión alegórico del Enamorado por un Otro mundo erótico, tras el cual, vuelto al terreno de la realidad, el protagonista insistirá irónicamente en su *requesta amoris*. En efecto, en la parte en prosa pretendidamente histórica (novelesca, si se me permite la palabra), se dramatiza el fracaso de los presupuestos teóricos del amor cortés, vertidos de manera teórica en la conversación-doctrinal entre la madrina y la doncella. La teoría se revela inoperativa al objetivarse en el plano de la realidad cotidiana. De manera similar, en la parte final narrada en verso en primera persona, y bajo la apariencia del retorno a los cánones del viejo modelo con que se iniciara el relato (por medio de la autobiografía y de la alegoría), se concretan trastocados y revertidos varios de los tópicos y metáforas presentes en los poemas cancioneriles y en los artúricos romances de amor, motivos todos ellos

Nos las habemos aquí con un texto de naturaleza transicional en el cual, a las puertas del Renacimiento, se da cabida al *homo facetus* años antes de la producción enciniana, proveyéndonos acaso de una de las manifestaciones más tempranas del llamado género de los Disparates en España⁷⁸.

Por otra parte, como se ha visto, la literatura dramática se erige sin duda en un punto de inflexión operativo, que coadyuva en el transvase genérico del *romance* a la novela que se vislumbra en nuestra obra y ha sido advertido por Brownlee⁷⁹.

La literatura fatrásica, metamorfoseada en diversión organizada —como afirma Perinán—, adquiere un nuevo vigor en feliz entronque con la literatura jocosa cortesana cultivada por el *homo ludens* renacentista. Nos las habemos, pues, con una privilegiada atalaya para divisar un cambio de época.

Las coplas de disparates de *Triste deleytación*, al tiempo que apuntan hacia la tradición paródica más medieval, son índice de la nueva estética prerrenacentista que germina, en tierras aragonesas, a finales del Cuatrocientos en lo que Huizinga llamara el Otoño de la Edad Media.

vertidos a lo largo del debate tratadístico entre la Razón y la Voluntad ocurrido durante el sueño-visión del Enamorado. Del fracaso del *romance* en aras de la verosimilitud que rige la *novela* es suficientemente elocuente el hecho de que en vez del banquete comunal con que solía concluir aquél, hallemos en *Triste deleytación* una fiesta-entremés carnavalesca.

⁷⁸ Posteriores a Encina sí se ha documentado tal modalidad de literatura fatrásica. Véase Frank Dominguez (ed.), *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, Valencia, Albatros, Hispanofila, 1978. El *Cancionero* fue publicado en Valencia por Juan de Viñao el 22 de febrero de 1519. Recoge composiciones de la última sección del *Cancionero General de Hernando del Castillo*, Valencia, 1511.

⁷⁹ Vid. Marina Scordilis Brownlee, *The Severed Word: Ovid's 'Heroides' and the 'Novela Sentimental'*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990. Cap. 7: «Etiological Subversion (*Triste deleytación*)», pp. 128-41 y 236-39. Para Brownlee, el anónimo autor de nuestra obra dramatiza, a la zaga de Boccaccio, el paso del *romance* a la fórmula innovadora de la *novela*. Sin embargo, algunas de las cualidades transgresoras que señala, serían igualmente explicables si ampliáramos nuestro punto de miras hasta abarcar el género de la comedia. No se debe soslayar el hecho de que la novela, como tal, todavía no se había consagrado y nos hallamos en una época en la que priva el ensayo de nuevas fórmulas literarias, la contaminación o el trasvase genérico. Cf. Pedro M. Cátedra, «De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en A. Deyermond y Ian Macpherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs, 1474-1516, Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, ed.cit. *supra* en n. 32, pp. 7-18.