

LAS CUALIDADES DRAMÁTICAS DE *TRISTE DELEYTACIÓN*:
SU RELACIÓN CON *CELESTINA* Y CON LAS LLAMADAS
«ARTES DE AMORES»

VICENTA BLAY MANZANERA
Universitat de València

El presente ensayo forma parte de un proyecto más amplio, tendente a sopesar las relaciones genéricas entre la ficción sentimental y el teatro medieval profano (géneros en cuyo vértice se ubica *Celestina*). En otro trabajo, concebido desde similar óptica, he analizado la presencia de determinadas manifestaciones de espectáculos en tanto que legado terminológico consignado en este tipo de relatos. Formulaba entonces la hipótesis de que la incidencia de dicha literatura dramática contribuiría, de alguna manera, en la explicación del transvase genérico del *romance* a la novela moderna¹.

Otra de las cuestiones que dejaba allí someramente apuntadas era la medida en que el autor de *Triste deleytación* podría ser considerado como «modesto precursor de Rojas», como proponía Lázaro Carreter en su edición y estudio del *Teatro medieval*². Decía entonces que la sola mención del sintagma «auto de amores» en la obra no ofrecía una

¹ Vicenta Blay Manzanera, «Espectáculos cortesanos y parateatralidad en la ficción sentimental», en prensa para el *Bulletin of Hispanic Studies*. Sobre la translación del *romance* a la *novela* que opera en nuestra obra, 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, si bien las razones que aduce para semejante cambio etiológico nada tienen que ver con el fenómeno teatral. En otro momento he advertido de semejante trueque, haciendo hincapié en las imbricaciones de esta obra con el mundo transgresor de la comedia y el Carnaval. Vid. «El humor en *Triste deleytación*. Sobre unas originales coplas de disparates», *Revista de Literatura Medieval*, VI (1994), pp. 45-78. En todo caso, quede claro que tomo la palabra «teatro» en la más amplia de sus acepciones.

² Fernando Lázaro Carreter, *Teatro medieval [1958]*, Odres Nuevos, 4ª ed. renovada y actualizada, Madrid, Castalia, 1984.

garantía suficiente para avalar semejante aserción, si bien la idea podría ser defendible si nos atuviéramos a otras razones de mayor envergadura.

Retomando el hilo de tales consideraciones, cimentaré ahora mi argumentación en el estudio de la peculiar factura formal y la técnica compositiva de esta pieza, así como de sus cualidades dramáticas inherentes. Problema vinculado con su adscripción a las llamadas «artes de amores».

Otro aspecto, igualmente pertinente, habrá de ser postergado a mejor ocasión. Me refiero a la recurrencia en *Triste deleytación* a motivos temáticos y argumentales semejantemente manipulados por Fernando de Rojas en *Celestina*, y perfectamente documentados en la tradición de las comedias humanísticas de la España del Cuatrocientos.

Como paso previo, antes de adentrarme en el análisis que nos ocupa, debo explayarme en ciertas consideraciones preliminares que den respuesta a las preguntas siguientes: ¿qué son las artes de amores? y ¿qué se entiende por cualidades dramáticas?

Vale decir que, ya desde su mismo origen, la dramatización —siquiera incipiente— de los estados anímicos de los personajes se halla presente en la ficción sentimental, merced sobre todo a la alegoría y a la personificación (*fictio personae*). Un ejemplo nos lo ofrece la *Sátira de infelice e felice vida* del Condestable de Portugal, donde el recurrente tema de la «querelle des femmes», ya presente cuando menos en las obras de Rodríguez del Padrón y en el *Tratado e despido a una dama de religión* de Fernando de la Torre, se dramatiza al presentarse ante el abúlico enamorado, las virtudes de su dama personificadas.

No obstante, hemos de tener cuidado a la hora de delimitar lo puramente teatral de lo que no son sino manifestaciones dialogadas determinadas en los debates casuísticos por la fórmula de la *altercatio*³. Para poder hablar de cualidades dramáticas de un texto habrán de tenerse en cuenta ciertos caracteres indispensables. No se trata de la mera recitación oral, sino de una interpretación o recreación del mismo que atiende igualmente a factores extra-elocutivos de otro cariz, como

³ Deyermond observa, en este sentido «una curiosa trayectoria que va primero de la oralidad a la escritura y, luego, vuelve a la oralidad»: «Los debates literarios medievales nacieron de varios aspectos de la vida universitaria, eclesiástica y jurídica del siglo XII: las disputaciones escolásticas, la práctica de los pleitos jurídicos y los debates entre los representantes de iglesias y religiones [...]. Durante el siglo XV el debate se configuró como recurso literario más que como género [...]». Llegados a este punto, no es fácil decidir sobre un cauce de difusión oral o escritural para con el mismo. Vid. Alan Deyermond, «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 21-32 (pp. 26-27).

señalan Josep Lluís Sirera, Angel Gómez Moreno y Javier Huerta Calvo (entre otros). En palabras de Rohland Barthes, consiste en ese «espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir de un argumento escrito [...], esa especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior»⁴.

Sobre esta idea ha insistido Fabián Gutiérrez Flórez: «El teatro es potencia y acto, previsión textual y plasmación escénica, género literario y producto semiótico privilegiado en la representación de unos hechos imbricados en una acción, por unos actores o actrices, en un espacio concreto, durante un tiempo limitado, para que pueda ser contemplada por los espectadores que asisten a su desarrollo». En otras palabras, el hecho teatral consiste en «un conjunto de elementos cuya combinación es heterogénea (aunque tales elementos presenten homogeneidad al ser agrupados en sistemas o códigos), en el que pueden detectarse dos fases: la textual y la espectacular (nacidas respectivamente de sus dos componentes básicos citados: el literario —texto— y el espectacular —representación—)» (p. 136)⁵. Ya Alonso

⁴ Josep Lluís Sirera se propone delimitar, dejando aparte la cuestión de su representación o no, los elementos constitutivos que otorgarían a determinadas composiciones su adscripción al ámbito de lo dramático: a) la existencia de un diálogo que vehicule una acción: comprobar si la extensión y cantidad de réplicas y parlamentos se adapta a las necesidades de la situación o es cuestión prefijada por una convención poética; b) la presencia de un *texto secundario* (Ingarden), i.e. el conjunto de las indicaciones (deícticos incluidos) que el autor dispone a lo largo de su texto para marcar movimientos, cambios espaciales y temporales, jerarquías en la disposición espacial de los hablantes, etc.; c) la aparición de acotaciones espaciales; d) idem de acotaciones temporales. *Vid.* su «Diálogos de cancionero y teatralidad», en *Historias y Ficciones. Coloquio sobre la literatura del Siglo XV. [Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filologia Espanyola de la Universitat de València, celebrado en València los días 29, 30 y 31 de octubre de 1990]*, eds. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1992, pp. 351-63. Por su parte Ángel Gómez Moreno habla de tres elementos definitorios: acción, caracterización y diálogo, en *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, p. 93. Javier Huerta Calvo distingue, en toda pieza teatral breve, la existencia de: a) una oralidad primera, propia del discurso referente —el entremés—; b) una oralidad segunda, que correspondería al discurso referido —un villancico o un cantar incluido en aquel; y c) una teatralidad, en cuanto visualidad, gestualidad, musicalidad, etc.. *vid.* «Formas de la oralidad en el teatro breve», *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 105-17.

⁵ *Vid.* Fabián Gutiérrez Flórez, «El espacio y el tiempo teatrales: propuesta de acercamiento semiótico», en *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada [editada por el Departamento de Lingüística General e Hispánica. Universidad de Zaragoza]*, I, pp. 135-49. Este investigador nos dota de una amplísima bibliografía sobre el tratamiento del fenómeno teatral desde diversas perspectivas críticas. De modo semejante, también María del Carmen Bobes Naves, apunta — con un criterio semiótico — que la obra dramática se singulariza frente a otros géneros «por

López Pinciano, en su *Philosophia Antigua Poética* (1596), discriminaba en el teatro («poema activo») lo que era el texto y lo que era la representación. Semejante dicotomía emparenta con la distinción de los preceptistas griegos entre *diégesis* («narración») y *mímesis* («representación»). Entre ambos términos, sin embargo, no existe oposición alguna, pues el texto contiene ya virtualmente su propia representación⁶.

Sin embargo, el concepto que hoy tenemos de lo dramático dista un buen trecho del que se tenía en la Edad Media (e incluso en el Renacimiento). Resulta curioso observar cómo un autor como Carlos de Viana (1421-1461), en su traducción al vernáculo de la *Ética a Nicómaco*, pergeñada a instancias de su tío Alfonso el Magnánimo, creyó conveniente consagrar algunas de sus glosas a la explicación de vocablos como «theatro» o «scena»⁷. Añádase, por otra parte, que ni el concepto de «tragedia», ni el de «comedia» se circunscribían al ámbito de lo teatral. Con respecto a la *tragedia*, se olvidaron los conceptos griegos y se recogió y reelaboró la noción dada por los gramáticos latinos del siglo IV, Diomedes y Donato. En 1490 todavía se tenía a éstos como única autoridad. Así lo ha estudiado Elena Gascón Vera, a propósito del significado de este término en *La tragedia de la insigne reina doña Isabel* del Condestable don Pedro de Portugal, concluyendo que «el género trágico en el siglo xv comprendía cualquier poema que tratara, en forma explícita o implícita de caída de príncipes, ciudades o dinastías y que estuviera escrito en un elaborado estilo con intención didáctica y moral». Se trataba pues — como proponía, entre otros, Dante, en su Epístola XIII al Can Grande de la Scala — de composiciones que partiendo de una circunstancia feliz, acababan de modo desgraciado. Por otra parte, Miguel Ángel Pérez Priego ha escrito: «Durante la Edad Media [...] cobró enorme difusión un concepto muy peculiar del término *comedia*, enteramente desprovisto de su pura denotación dramática, teatral. En general, se daba el nombre de *comedia* a un tipo de composiciones poéticas [...] caracterizadas por la presencia o la combinación total o parcial de estos tres rasgos: el empleo del estilo humilde, la introducción de personajes privados y un

diversos rasgos que se refieren al modo de creación, a la forma que adoptan y a los modos de recepción», haciendo especial hincapié en la distinción entre «texto literario» y «texto espectacular». Vid. «Cómo está construida *«La dama duende»* de Calde-rón», en *Tropelías*, *ibid.*, pp. 65-80.

⁶ Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética*, ed. Alfredo Carballo Pica-zo, Madrid, CSIC, 1953, pp. 276-77.

⁷ Vid. Carlos Heusch, «La Morale du Prince de Viana», *Atalaya*, 4 (1993), pp. 93-226.

desarrollo argumental que iba de unos comienzos luctuosos a un final feliz»⁸.

Sobre esta idea abunda José Luis Canet (1993) en una reciente monografía que nos brinda más de una sugerencia interesante acerca de las múltiples conexiones entre las comedias humanísticas, la *Celestina* y los relatos amorosos que nos ocupan⁹:

[...] la comedia humanística no es uniforme, y por tanto podemos vislumbrar desde textos pensados para la representación en fiestas estudiantiles de carácter farsesco, hasta textos a imitación de la comedia romana a fines del xv, pasando por obras de estructura intermedia, es decir específicamente didácticas, las cuales a lo sumo fueron recitadas por los estudiantes en las aulas, pero sobre todo fueron pensadas para la lectura (bien en alta voz, o individualmente). La mayoría de las comedias humanísticas, por su específica estructura alejada de las tres reglas clásicas (pero sobre todo de la unidad espacial y temporal, con cambios continuos de lugar, tanto entre escenas como en la misma escena) muy difícilmente se pensaron para su representación en un escenario convencional (terenciano). De ahí que [...], la mayoría están pensadas para la lectura o recitación (pp. 30-31).

Creo conveniente, a este propósito, reparar en la tesis postulada por Edwin J. Webber en 1958, que incluye las ficciones sentimentales, así como *Celestina* y las obras dramáticas que contempla Canet, en el más amplio terreno de las escurridizas «artes de amores», noción resemantizada por Jesús Gómez (1990) en el sentido denotativo de una actitud ideológica más que de un género literario. Caracterizadas por su indefinición formal, las «artes de amores» conforman un modelo literario proteico que se erige como puente entre la vieja fórmula narrativa y la moderna. Bajo semejante rúbrica, cabría inscribir cierto tipo de obras en las que lo narrativo y lo doctrinal convergen con lo dramático y lo lírico de manera altamente original. Se trata, en defini-

⁸ Miguel Ángel Pérez Priego, «De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de 'comedia'» en 1616, *Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I (1978), p. 152. Por cuanto respecta al concepto de «tragedia», vid. Elena Gascón Vera, «El concepto de la tragedia en los escritos cultos de la corte de Juan II», en *Actas del VI Congreso de Hispanistas, celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, eds. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, Asociación Internacional de Hispanistas, 1980, pp. 305-08.

⁹ Resultan pertinentes las consideraciones de José Luis Canet, en los apartados que dedica en su introducción a «Las reglas retóricas y poéticas de composición» y a «La lectura (*Lectio*)», dentro del capítulo primero: «La tradición de la comedia humanística como teatro escolar», en su libro *De la comedia humanística al teatro representable [Égloga de la Tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina]*, (Serie Textos Teatrales Hispánicos del Siglo xvi, 2), Valencia, Universidad de Valencia-Universidad de Sevilla-UNED, 1993.

tiva, de una de esas «poéticas no formuladas», frente a las «poéticas formuladas» de que habla Poggioli, y que pretenden dar cabida a composiciones de talante experimental tan difíciles de encasillar genéricamente como la *Celestina* de Fernando de Rojas, la *Penitencia de amor* de Pedro M. Ximénez de Urrea, e incluso —añado— la *Triste deleytación*¹⁰.

Quede claro, no obstante, que en ningún momento pretendo decir que las ficciones sentimentales sean obras compuestas con vistas a su representación; ni siquiera sabemos con certeza cuál fue el cauce de transmisión al que fueron destinados estos textos: si el acústico (la recitación oral) o el visual (la lectura privada)¹¹. Tampoco conviene desestimar la oralidad residual que hallamos en los mismos y a la que luego recurriría Cervantes. Son varios, en efecto, los indicios de la contaminación entre el eje de la oralidad (transmisión acústica) y el de la escritura (transmisión visual): indicios auditivos, visuales y estructurales, como apunta Michel Moner. Extremadamente operativa se revela la noción de «texto transicional» que postula Deyermond en un artículo publicado en 1988¹².

¹⁰ Afirma Jesús Gómez: «Las «artes de amores» no son un nuevo género literario, sino una serie de obras con un núcleo temático parecido, pero con tradiciones literarias diferentes: Ovidio, la comedia latina, los libros sentimentales, *Celestina* y sus continuaciones». Vid. «Las 'Artes de amores', *Celestina*, y el género literario de la *Penitencia de amor* de Urrea», *Celestinesca*, XIV, 1 (mayo, 1990), pp. 3-16. Asimismo, el clásico estudio de Edwin J. Webber, «The *Celestina* as an Arte de Amores», *Modern Philology*, LV (1958), pp. 145-53. A tal actitud remite José Luis Canet.

¹¹ Existe un volumen casi monográfico dedicado al tratamiento de la oralidad en obras de ficción. Me refiero a la revista *Edad de Oro*, VII (1988). Interesan destacar, aparte de los ya citados trabajos de Deyermond y de Huerta Calvo, los realizados por Michel Moner, «Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos», pp. 119-27; Ana Vian Herrero, «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», pp. 173-86; Elias L. Rivers, «La oralidad y el discurso poético», pp. 15-20; Aurora Egido, «Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los siglos de oro», pp. 69-87; Mercedes Blanco, «La oralidad en las justas poéticas», pp. 33-47; Francis Cerdan, «El sermón barroco: un caso de literatura oral», pp. 59-68; y María Cruz García de Enterría, «Romancero. ¿Cantado-recitado-leído?», pp. 89-104.

¹² Alan Deyermond, en «La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», art. cit., afirma: «La oralidad influye en casi todos los géneros literarios que nos ofrece esta época de transición, sea de una o de otra manera [...] De modo que la relación oralidad/cultura escrita en la época de transición entre Edad Media y Renacimiento se nos aparece como una transformación, como una superación, desde luego, pero también una simbiosis» (pp. 21-22). No obstante, advierte que «toda época es de transición: no hay ningún momento estático en la historia de la humanidad» (p. 21). En época de Cervantes todavía no se había consumado, según advierte Riley, en *Introducción al Quijote [1986]*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 18. Sobre los fenómenos de la oralidad y de la gestualidad o kinesia, pueden consultarse los siguientes trabajos: Paul Zumthor, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval [1987]*, Madrid, Cátedra, 1989; Julius Fast, *El lenguaje del cuerpo*, 5ª ed., Barcelona, Kairós, 1980; Alexander

Añadamos, además, que es en el siglo xv, cuando —bajo los auspicios de los humanistas italianos— asistimos en nuestras fronteras a una exaltación inusitada del fenómeno teatral, coincidente con el redescubrimiento (principalmente en Padua) de la significación dramática del estilo de Séneca aplicado a los estados emocionales de los *dramatis personae* y con el renovado interés por la definición y evaluación del tema del amor, tanto desde la vertiente médica como desde la filosofía moral. En España la influencia humanística italiana se centró en los círculos de las Universidades, concretándose al menos en dos focos irradiadores: uno en Castilla (Salamanca); y otro, posterior, en Aragón (Zaragoza y Valencia) —como ha estudiado Canet. Y al parecer nuestros autores (como los autores de semejantes ejercicios escolares raras veces exclaustrados) no sólo conocían, sino que manejaban hábilmente las técnicas del arte verbal. Un ejemplo es la recurrencia al tuteo, presente en varias de nuestras ficciones (vgr. en *Cárcel de amor*): «Se trata de una marca latinizante propia de la comedia humanística, por oposición a otros géneros romances o vulgares»¹³. El problema estriba en dilucidar las fuentes de las que se nutrirían para tal efecto: las novelas de caballerías, las composiciones cancioneriles dialogadas, la herencia del teatro romano, los sermones, los dramas litúrgicos, la juglaría residual, o la tradición escolar y humanística universitaria, por ejemplo. Deyermond habla de persistencia oral de las tradiciones épicas que influyó en la literatura de las últimas décadas del siglo xv y en el xvi. El romancero mismo demuestra la relación compleja entre lo oral y lo escrito, como ha estudiado García de Enterría. Lo mismo vale decir de las justas poéticas, de los certámenes al estilo del que registra la *Coronación de la señora Gracisla*, o de otros tipos de literatura efímera tan en boga por aquel entonces.

Por otra parte, debemos traer a colación las apreciaciones de aquellos investigadores que, como José Luis Canet, han recabado en

Lowen, *El lenguaje del cuerpo: dinámica física de la estructura del carácter*, Barcelona, Herder, 1984; Michael Argyle, *Psicología del comportamiento interpersonal*, Madrid, Alianza, 1978; Ricci Bitti y Santa Cortesi, *Comportamiento no verbal y comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

¹³ La cita es de Jesús Gómez, «Las 'Artes de amores', *Celestina*, y el género literario de la *Penitencia de amor* de Urrea», art. cit., p. 11. Vid. asimismo Julián Muela Esquerri, «Fórmulas de tratamiento en la narrativa medieval en verso: el ejemplo del *Roman de Eneas*», en *Actas del I Congreso de la AHLM, Santiago de Compostela, del 2 al 6 de Diciembre 1985*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, pp. 473-84. También Francisco Rico, en su introducción a la edición de Petrarca, *Obras. I. Prosa*, Madrid, Alfaguara, 1978, señala que éste se enorgullecía de haber sido el primero y único en usar en la correspondencia el *tu* siempre empleado por los antiguos, en vez del *vos* medieval. Rechazaba el tratamiento de *vos*, la segunda persona del plural, «cum sim unus, integerque utinam nec in multa dissidentium bella distractus»: porque era uno y quería ser cabal, sin desgarrarse en mil sentires en conflicto (p. xv).

el origen paraescolar común a las comedias humanísticas y a las ficciones sentimentales que nos ocupan, insistiendo, además, en sus vínculos temáticos, retóricos e ideológicos:

Tanto la filosofía moral como las teorías médicas forman parte integrante de la comedia humanística latina (sobre todo en la configuración psicológica de los galanes), siendo ampliamente conocidas en las universidades españolas, e incluso incorporadas a otras corrientes literarias (como por ejemplo la ficción sentimental o la poesía de cancionero). [...] Pero la diferencia sustancial entre la ficción sentimental y la comedia es que, en esta última, la descripción de la enfermedad del amor en los galanes es más bien una parodia o una burla de la sintomatología de los galanes heroicos, puesto que si bien parece que sufren las mismas pasiones y dolores, sin embargo a lo largo de la obra demuestran con su actuación que era todo «comedia» para conseguir sus fines (p. 36).

A mi juicio, tal diferencia resulta menos sustancial de lo que opina mi colega valenciano, al menos si atendemos a algunas de estas ficciones sentimentales en las que la parodia del caballero-amante cortesano actúa de modo inexcusable, como son los casos del *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, de las obras de Juan de Flores, y sobre todo de *Triste deleytación*¹⁴. Disiento asimismo de su consideración

¹⁴ Vid. sobre Diego de San Pedro, 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. Con respecto a las obras de Juan de Flores la bibliografía es abundante. Destacaremos los trabajos de Joseph J. Gwara, «A Study of the Works of Juan de Flores, with a Critical Edition of *La historia de Grisel y Mirabella*», tesis doctoral inédita, Universidad de Londres, Westfield College, 1988; Jorge Checa, «*Grisel y Mirabella* de Juan de Flores: rebeldía y violencia como síntomas de crisis», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XII (1987-88), pp. 369-82; Juan Fernández Jiménez, «Visión social moderna en la obra de Juan de Flores», *Anuario Medieval* (New York), I (1989), pp. 96-106; Alan D. Deyermond, «Notes on Sentimental Romance, II: On Text and Interpretation in *Grisel y Mirabella*: The Missing Tower and Other Difficulties», *Anuario Medieval*, III (1992), pp. 101-13; y su «El heredero anhelado, condenado y perdonado», comunicación leída en el III Colloquium on XVc Literature, Medieval Hispanic Research Seminar (Westfield College, Universidad de Londres), junio 1991; ahora impreso en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, (Publicaciones Medievalia, V), México, Universidad Autónoma Nacional de México, 1993, pp. 105-24. Así como Barbara F. Weissberger, «Authors, Characters and Readers in *Grimalte y Gradissa*», en *Creation and Recreation, Experiments in Literary Form in Early Modern Spain: Studies in Honor of Stephen Gilman*, eds. Ronald E. Surtz y Nora Weinerth, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1983, pp. 61-76; y su «Role-Reversal and Festivity in the Romances of Juan de Flores», *Journal of Hispanic Philology*, XIII (1989), pp. 197-213. También Patricia E. Grieve, «Juan de Flores' Other Work: Technique and Genre of *Triumpho de Amor*», *Journal of Hispanic Philology*, V (1980-81), pp. 25-40; y su interesante libro, *Desire and Death in the*

de estas ficciones como sólomente interesadas en el análisis introspectivo del fenómeno amoroso:

En estas «novelas» no existen prácticamente aventuras, sino que se muestra el estado anímico de los personajes enamorados; el argumento se puede reducir a unas someras líneas, pues lo realmente importante es mostrar que la pasión amorosa es tan extrema que está por encima de cualquier sentimiento. De ahí *la inexistencia de descripciones de la realidad cotidiana*, y lo mismo sucede con la intemporalidad narrativa. Sin embargo, el elemento estructurante es similar al de la comedia humanística, la pasión amorosa, pero descrita en este caso con un *estilo elevado*, frente al bajo de la comedia (pp. 38-39). (Los subrayados son míos).

La ficción sentimental no siempre soslaya el plano de la experiencia social. Además, el recurso al estilo elevado cuenta con algunas (muy pocas, pero relevantes) excepciones, como en el caso de *Triste deleytación*. El propio Canet lo reconoce en otro momento (p. 51).

No obstante, y a pesar de las matizaciones que he creído conveniente realizar, el magnífico trabajo del citado investigador revela como pocos las múltiples imbricaciones entre los géneros que nos ocupan, y no sólo desde el punto de vista conceptual, sino también desde su propia gestación y recepción en ámbitos universitarios y nobiliarios (pp. 39-40):

A fines del Cuatrocientos coexisten en estas cortes dos corrientes literarias: la cortesana propiamente dicha (églogas pastoriles, ficción sentimental, poesía cancioneril y debates o tratados) y la humanista procedente de Italia, cuyo máximo deseo es apartar la «barbarie» mediante la instrucción. Los humanistas, que han utilizado como elemento docente la comedia latina (Terencio sobre todo) y la humanística en latín, al intentar transplantarla al ambiente nacional en vulgar recogen la tradición literaria existente: la ficción sentimental, la poesía de cancionero, la prosa de debate, la sátira antifeminista, etc. De ahí que, tanto *La Celestina* como las otras comedias [...], presenten esta influencia, que las diferencia en parte de la tradición cómica anterior, retomando, además, algunos aspectos de las «artes de amores»: sus modos de argumentar, y, sobre todo, la crítica a la mujer por su lujuria. Al elegir estas «artes de amores» como actitud ideológica, se sitúan en la tradición de los moralistas del siglo xv. Así pues, estas comedias se escribieron con la misma intencionalidad: la de servir de escarmiento y remedio a una juventud noble, cada vez más ociosa, y que utiliza el

Spanish Sentimental Romance (1440-1550), Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1987. Con respecto a *Triste deleytación* ya he tratado el tema de la parodia en otras ocasiones (vid. nota 1).

galanteo amoroso como una forma más de diversión (y en este aspecto se separan, de alguna forma, de la tradición cortés).

Este talante adocinador me parece igualmente preeminente en buena parte de las ficciones sentimentales. Recuérdense, cuando menos, los elocuentes títulos de uno de los precedentes del género, el *Tratado e despido a una dama de religión por el qual la amonesta*, o de la obra del Condestable de Portugal, *Sátira de felice e infelice vida*, donde la palabra *sátira* se usa en el sentido que le daría un Santillana, en tanto que «reprehensión con ánimo amigable de corregir»¹⁵.

Las concomitancias entre ambas modalidades genéricas se extienden asimismo al terreno del estilo y de la retórica. El propio José Luis Canet aplica la valoración que de la retórica de *Cárcel de amor* hace Whinnom a la que manejan los autores de las comedias que estudia (p. 30).

Hechas estas salvedades, pasaré a adentrarme de inmediato en el estudio de las cualidades dramáticas de *Triste deleytación*.

Dejando un poco de lado el análisis espacioso de los parámetros espacio-temporales —cuestión que ya ocupó mi atención en otro momento (donde insistía en la dinámica entre interior/exterior, público/privado, arriba/abajo, jerarquización simbólica del espacio, etc.)—¹⁶, atenderé ahora al diseño de otros factores como los personajes, el atrezzo, diversos elementos escenográficos funcionales (vgr. puertas y ventanas, a menudo cargadas de significado simbólico sexual). Así como a otros recursos teatrales varios: tanto en el plano del discurso (verso y prosa, acotaciones o didascalias, recurrencia al registro escritural propio del teatro, etc.), como de la fábula o de la intriga (situaciones susceptibles de representación, técnicas como los apartes, los mutis, la insistencia en la gestualidad o kinesia, los efectos de humor, el travestismo y demás)¹⁷.

¹⁵ Añadamos, además, el consabido hecho de que algunas de estas ficciones —como *Arnalte y Lucenda*— fueron utilizadas en las aulas como manuales para la escritura de cartas amatorias. Vid. William G. Crane, *Wit and Rhetoric in the Renaissance: The Formal Basis of Elizabethan Prose Style*, New York, Columbia Univ. Press, 1837.

¹⁶ Vid. «La dinámica espacio-temporal como elemento estructural en la *Triste deleytación*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. María Isabel Toro Pascua, 2 vols., Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, I, pp. 187-96.

¹⁷ Acepto, por su operatividad, la distinción formalista entre plano del *discurso*, plano de la *fábula* o *intriga* y plano *actancial*. Sobre estos conceptos narratológicos puede consultarse, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.

Son varios los pasajes que en *Triste deleytación* presentan un carácter teatral, o mejor dicho teatralizable: disputa entre la Razón y la Voluntad, diálogo entre la Señora (S^a) y su sirvienta, diálogo entre el Enamorado (E^o) y aquélla, diálogo entre el Amigo (A^o) y el Enamorado, conversación (más bien monólogo) del Enamorado con la imagen personificada de su Señora, diálogo entre la Señora y el Amigo, larga conversación entre la madrina y la Señora.

Destacaremos, en principio, este último fragmento, en el que el narrador introduce las voces de sus personajes mediante fórmulas con *verba dicendi* en tiempo de perfecto, del tipo: «dixo la madrina», «respondió la doncella», etc., en una recurrencia al diálogo narrativo (frente al diálogo dramático, es decir, sin verbo de lengua, que observaremos en otros momentos). Se trata de la pragmática conversación justamente llamada por Impey «doctrinal para las doncellas enamoradas»¹⁸.

Como apunté de soslayo a otro propósito, lo que agrada de tal interlocución es su aparente naturalidad. La dinámica de la conversación es fluida: hay elementos fáticos o de contacto, regresiones e insistencia sobre lo dicho, pausas, preguntas que cortan la conversación en un punto determinado que precisa aclaración, digresiones que luego se resuelven retomando el hilo de la plática, ejemplos aclaratorios, recordatorios saltos de tema, etc. El diálogo, en definitiva, da la apariencia de campar por sus propios fueros, de manera que los interlocutores profieren sus palabras en función de la circunstancia concreta y de las mutuas replicaciones que surgen entre ambos¹⁹.

Veamos un solo ejemplo:

«La sisena cosa que deve con más diligençia guardar y ver: que escoxa hombre de edat asentada»

— «¡Virgen María!», dixo la donzella, «¿y qué me dezís, senyora?, ¿e no sería mejor de veynte asta en veynte y cinco anyos?».

¹⁸ Olga T. Impey, «Un doctrinal para las doncellas enamoradas en la *Triste deleytación*», *Boletín de la Real Academia Española*, LXVI (1986), pp. 191-234. Es, en efecto, un adoctrinamiento por vía oral del *doctus* al *novus*, del viejo-experimentado al joven inexperto, al estilo de como ocurre en el *Conde Lucanor* (aunque con notables diferencias, pues aquí no hay un interlocutor activo y uno pasivo, sino una dialéctica mucho más compleja). El diálogo sirve en *Triste deleytación* como mecanismo didáctico, lo mismo que en la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre —obra cuyas conexiones con *Triste deleytación* son numerosas, en concreto por su común substrato ideológico, fundamentado en la peculiar filosofía moral que ambas postulan, y que emparenta estrechamente con la figura del príncipe Carlos de Viana. Contamos ahora con la edición de Jorge García López, ed. Alfonso de la Torre, *Visión deleytable*, 2 vols., (Textos Recuperados, VI y VII), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

¹⁹ Vid. «El humor en *Triste deleytación*. Sobre unas originales coplas de disparates», art. cit. *supra*.

- Respondió la madrina: «No».
- «¿Cómo?», dixo la donzella.
- «Porque los tales no son en el tiempo perfeto para poderlos amar nin servir quanto en la honrra ni deleytes d'aquella, porque lo [inno-
ran] todo».
- /70r/ «¡Pues entienda ahora ste secreto, por vuestra vida, senyora!»,
dixo la donzella [...].

Y tras la consecuente perorata de la madrina:

- Santiguando respondió la donzella: «¡Ar[r]edro vays, diablo, de se-
mejante enganyo! E, cuánto que dixo verdat que /71r/ quien de viento
s«inchó las faldas no nada traxo a casa».

Un cierto efecto de humor persiste durante todo el pasaje, no sólo por cuanto concierne a la temática sobre la que se centra (el célebre debate entre los sexos, la dialéctica entre la vieja y la nueva concepción del amor), sino también por la recurrencia a un nivel de estilo coloquial, más acorde con la comedia y distante un buen trecho del estilo trágico y elevado que se suele asignar a estas piezas²⁰. Se articulan curiosamente en su seno agudezas cortesanas, dichos, refranes y sentencias, que confeccionan un especial idiolecto con el que se individualiza de modo peculiar a cada una de las hablantes²¹.

Por ejemplo, la madrina se caracteriza por usar insistentemente determinada fórmula de *abbreviatio* con el propósito de zanjar una

²⁰ Cf. Regula Rohland de Langbehn, «Fábula trágica y nivel de estilo elevado en la novela española de los siglos xv y xvii», en *Literatura hispánica Reyes Católicos y Descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, dirección Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, 1989, pp. 230-36. La influencia de la retórica escolástica está tan arraigada en el siglo xv que oscurece la tradición literaria basada en la sencillez, en la claridad y en la brevedad. Vid. Ottavio di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 48-49. Junto a este estilo alambicado hallamos en este pasaje de *Triste deleytación* una concepción retórica más afin a la estética renacentista y a los ideales defendidos por el erasmista (o iluminado) Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* (probablemente escrito en 1535 y no publicado hasta 1736). Recuérdese, finalmente, que nos situamos 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 Cisneros (1436-1517) está llevando a cabo su labor reformadora.

²¹ En contra, María Eugenia Lacarra, «Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, del 2 al 6 de Diciembre 1985*, ed. Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, 1988, pp. 359-68. Con todo, no creo exagerado afirmar que hallamos en *Triste deleytación* un curioso precedente de lo que se ha dado en llamar «el personaje autónomo». Joseph E. Gillet, «The Autonomous Character in Spanish and European Literature», *Hispanic Review*, XXIV (1956), pp. 179-90.

cuestión: «E sobre d'aqueste paso y caso yo diría muchas cosas, de las quales por no ser [prolixa] me dexaré» /71v/; o a fin de introducir otra: «Aquí abló la madrina e dixo: “Sobre d'aqueste caso y paso se deven las discretas senyoras fundar”» /71r/. Y acude también, con frecuencia, a frases lapidarias acuñadas popularmente: «aquél le muestra a rezar el credo fasta la encarnación» /78r/; «¡Graçias ne vayan a Dios», dixo la madrina, «que navegáys en mis aguas!» /78v/; «[N]o abrá cuerda en casa que no lavore»/86r/. También la doncella: «L»ave que pocas [plumas] tiene no puede mucho sobir» /83v/; «sto non se gana corriendo mas a pie firme» /109r/ ; «[Q]u»el bocado revesado no se deve más comer» /83r/ y un largo etcétera.

Tal y como ocurre con los personajes bajos de la comedia —según apunta Canet (p. 27)—, tales discursos se hallan plagados de máximas, proverbios y refranes de tipo popular, concurrendo con sentencias de filósofos morales y otras *auctoritates*. Su uso, en el caso de la madrina, no resulta tan impropio, habida cuenta de que quien los profiere posee la requerida experiencia. Muy distinto es el caso de la muchacha noble, joven e inexperta, en cuya boca resultan notas un tanto discordantes.

Sorprende, no obstante, la frescura de las exclamaciones y apóstrofes de la doncella, cuando, por ejemplo, reclama su libertad a la hora de elegir marido, en un gesto que —tras la huella de otras heroínas femeninas, «mujeres nuevas» como diría Rodríguez Puértolas²², del estilo de las protagonistas de las epístolas originales del *Bursario*, la Cardiana del *Triunfo de las donas* o la Braçayda del *Grisel y Mirabella*—, nos conduce hasta la Melibea de *Celestina*²³:

/76r/ «¡Do al diablo tantas particularidades, maneras ni pláticas yo aya de buscar! ¿Monta aora que todas las senyoras que deseosas de enamorados ayan de tomar aquél[!]os pora morir nin bivar para siempre con ellos?».

/79v/ «¿Cómo?», dixo la donzella, «¿só yo obligada para siempre d'estar con uno si no me plaze?».

La doncella propone una homologación de criterios a la hora de evaluar la conducta femenina, desarticulando la vieja dicotomía dona/femina. El amor, para ella, es independiente del estamento social al

²² Julio Rodríguez Puértolas, «La mujer nueva en la literatura castellana del siglo xv», en *Literatura hispánica Reyes Católicos y Descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, dirección Manuel Criado de Val, Barcelona, PPU, 1989, pp. 38-56.

²³ Vid. Patricia Grieve, «Mothers and Daughters in Fifteenth-century Spanish Sentimental Romances: Implications for *Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVII (1990), pp. 345-55.

que uno pertenezca²⁴. La idea no es en modo alguno original. No obstante, lo que aquí sorprende es el hecho de que sea una voz femenina quien argumente a favor o en contra de la propia actuación de su sexo. El elemento que, a la sazón, definía la posición de la mujer en la sociedad no era su personalidad sino su sexo, y por sexo ella era inferior al hombre y debía someterse a su autoridad. El matrimonio era, por consiguiente, un «yugo». Así lo entendía también Fernando de la Torre en el *Tratado e despido a una dama de religión*²⁵. Esta tesis era la defendida por los Santos Padres, quienes —siguiendo fundamentalmente la opinión de San Pablo (I Cor. 11, 2 y sigs.)— consagraron una serie de preceptos por los cuales toda virgen debiera someterse a su marido y dueño. El derecho medieval apoyaba asimismo tales argumentos (vgr. el Decreto de Graciano, siglo XII; y Gilles Bellemere, 2ª mitad siglo XIV, quien enumera treinta y una razones por las que la mujer es inferior al hombre). Nuestra protagonista, como años después la Marcela del *Quijote*, se niega a ser definida a base de criterios falocéntricos y patriarcalistas²⁶.

Como se puede apreciar, tanto en éstos como en otros parlamentos (en especial los proferidos por la docta madrina) hacen crisis, mediante la parodia, no sólo los presupuestos ideológicos del amor cortés, sino incluso su tan alambicada retórica.

En efecto, la madrina se hace eco en ocasiones de varios argumentos misóginos, al tiempo que la doncella traiciona con sus gestos y 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 espacio-temporal sobre el que se apoyaba el anciano es-

²⁴ Cf. los diversos tipos de relaciones amorosas que contempla Andreas Capellanus, en el apartado «Qualiter amor acquiratur et quot modis» de su *De ars honeste amandi*. Vid. Inés Creixell Vidal-Quadras, ed. bilingüe Andrea Capellani, *De Amore. Tratado sobre el amor*, Barcelona, El Festín de Esopo y Quaderns Crema, 1985.

²⁵ Vid. María Jesús Díez Garretas, ed. *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1983, p. 170.

²⁶ Vid. Carrol B. Johnson, «La sexualidad en el *Quijote*», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 125-36. Recuérdese, además, el pasaje del *Roman de la Rose* de Jean de Meun en el que la Vieja aboga por la libertad de amar en la mujer: «[y]a que las mujeres han nacido libres/ y es la sociedad quien las condiciona» (vv. 13875-76). Vid. «Libertad y matrimonio» (vv. 13875-14037), en Juan Victorio, ed. Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Roman de la Rose*, (Letras Universales, 87), Madrid, Cátedra, 1987, pp. 416-20. Sobre esta problemática, la bibliografía es abundante. Por citar sólo dos recientes ejemplos, vid. Georges Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos [1988]*, (Alianza Universidad Historia, 659), Madrid, Alianza, 1990; y Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, 5 vols. Interesa el vol. II. *La Edad Media*, bajo la dirección de Christiane Klapisch-Zuber, Madrid, Taurus, 1992.

quema del *romance* y abriendo las puertas a un género más moderno y más acorde con los nuevos tiempos: la novela.

Llama la atención además la kinesia y las didascalias referidas a la gestualidad, el movimiento escénico, el porte o el tono de la voz de los personajes. En este sentido, *Triste deleytação* — como ninguna otra de las ficciones sentimentales — prenuncia la *Celestina* y obras de compleja adscripción genérica como la *Penitencia de amor*²⁷.

En esta última advertimos la presencia de mutis y apartes, jugando con lo que se ha dado en llamar «zonas de acecho» y «espacios latentes», por contraste con los «espacios patentes», en el sentido que a estos términos les imprime María del Carmen Bobes Naves²⁸. Un ejemplo lo tenemos en el primer encuentro entre Darino y Finoya, que tiene por testigos ocultos a Renedo y Angis, y que se inicia en estos términos, con las palabras de Darino a modo de didascalia:

[...] Forçado tengo de yr a hablar con ella; ella me a de sentenciar; por ella e de saber mi destierro para siempre. Y según va mi desdichada persona, assí me puede ella a mi conoçer en el gesto mi tristura, como yo a ella en la habla su desamor. Dame acá el cavallo, vamos a la batalla, que mi lengua ha de ser mis armas y mi adversario es lo que yo [!]levo comigo: el corazón y pensamiento son dos enemigos que se me an revelado sin hazerme alevosía [...] Ya yo veo la casa que a de ser sepoltura mía. Ya me tiemblan las carnes, temiendo la cruda sentencia que me ha de ser dada. Ya salen las lágrimas de los ojos; ya se muda mi gesto de color; ya sudo gotas de congoxa. La vista se pierde, la lengua se enmudeçe. Ya estoy al cabo de mi jornada y al principio de

²⁷ Ya Foulché-Delbosc, en «La *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea», *Revue Hispanique*, IX (1902), pp. 200-15, apuntó en la configuración de esta obra la influencia de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y de la *Celestina* de Fernando de Rojas. La influencia del *Grisel* y *Mirabella* en la misma fue remarcada asimismo por Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion. A Study in Comparative Literature*, [1ª ed. New York, Institute of French Studies, 1931], Genève, Slatkine Reprints, 1974, pp. 181-84. Aparte del citado estudio de Jesús Gómez sobre la vinculación de esta obra a las «artes de amores», son de imprescindible consulta los varios artículos que Roger Boase ha dedicado al estudio de la biografía y de la obra literaria de Pedro Manuel Ximénez de Urrea, autor con una singular autoconciencia literaria y enormemente preocupado por el problema de la originalidad. Vid. «Poetic Theory in the Dedicatory Epistles of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIV (1977), pp. 101-106; «Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530): A Biographical Inquiry», *Iberorromania*, new series, VI (1977 [1980]), pp. 35-46; y «Imagery of Love, Death and Fortune in the Poetry of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII (1980), pp. 17-32. Vid. ahora la edición y estudio de Canet, citado *supra* en nota 9.

²⁸ En «Cómo está construida «*La dama duende*» de Calderón», art. cit. *supra* en nota 5.

mi esperança. Fuerço, fuerço, que no puedo faltar a lo que soy obligado (p. 149)²⁹.

Sigue la entrevista entre la pareja, tras la cual Darino reclama la opinión de los criados:

Visto avéys todo lo que a passado. Dizen que los sabios por lo presente pueden juzgar lo que está por venir. ¿Qué os parece de lo que tratamos? (p. 152).

Se supone que en el intervalo se ha cumplido lo propuesto anteriormente por Renedo:

Esfuerça, no desmaye tu cavallerosa sangre, que nosotros dos yremos contigo, que aunque para las razones no te podemos ayudar, porque parecería ygualdad, harto haremos, que estando delante te daremos algún ánimo; que la soledad naturalmente es triste y parece que trahe cobardía y encogimiento. Siempre es bueno tener hombre cabe sí de quien espere favor o ayuda o quien le mire con buenos ojos (p. 148).

Por otro lado, hallamos también una especie de acotaciones descriptivas que marcan el desplazamiento escénico e indican la disposición espacio-temporal (el *hic et nunc*) de los personajes. A menudo son ellos mismos quienes, con sus palabras, nos informan al respecto:

Finoya. «Pues que para sólo ver y practicar, venga él debaxo de mi ventana y a las doze de media noche solo, que pues yo estaré arriba, poco miedo le terné. Y aún assi me tiembla el corazón, que me parece desonestidad; quanto más haviéndole escrito y hablado con tanto enojo, ¿qué dirá él, syno que soy loca que hago tan presto tanta mudança? Mas no creo que ofendo a mi onra, pues que tan lexos hablo con él [...]» (p. 157).

Renedo. «No temas, señora, nada, que no es cosa nueva, agora que haze gran calor, estar las damas tan tarde a la ventana y pasar cavalleros. Ni sabrán quién eres tú ni quién es él; cada qual cura de sus negocios [...]» (p. 157).

²⁹ De la *Penitencia de amor*, publicada en 1514 en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea, además de la edición de Foulché-Delbosc (1902), recogida por Keith Whinon, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550. A Critical Bibliography*, (Research Bibliographies and Checklists, 41), London, Grant and Cutler, 1983, entrada M-2, tenemos en la actualidad dos ediciones modernas: Robert L. Hathaway, ed. Pedro Manuel Ximénez de Urrea, *Penitencia de Amor (Burgos, 1514)*, (Exeter Hispanic Texts, XLIX), Exeter, University of Exeter Press, 1990; y José Luis Canet (ver nota 9). El pasaje se halla en las páginas 24-26 de la ed. de Hathaway y en las pp. 149-52, de la ed. de Canet. Cito, en lo sucesivo, por esta última edición.

Adviértase la asociación simbólica entre la ventana y el himen de la dama, así como la disposición jerárquica del espacio («debaxo» / «arriba»), ubicándose la dama —objeto de reverencia— en un plano superior con respecto a su vasallo.

Los ejemplos abundan por doquier. En *Triste deleytaçión* hay también pasajes narrativo-descriptivos que actúan funcionalmente a manera de acotaciones, por medio de las cuales se da cuenta de qué lugares transitan los personajes, en qué momento, con qué tono de la voz hablan, con qué porte se presentan, o cuál es su estado de ánimo, entre otras cosas. Así ocurre, por seleccionar un ejemplo, cuando la doncella (denominada abreviadamente S^a) recibe de manos de una joven criada la misiva del Enamorado (E^o), reaccionando según la convención³⁰:

(La criada) em presençia d'aquella llegada, y dada la carta; y apenas fue leyendo, en la mitat d'el[la] venida, ¡cómo fue su gracioso rostro vestido de una amarilla scuredat, que no biva mas casi [muerta] la judicariades! Mas, regida por la discreçión, detuvo su [yra], que lu[e]go fue tal segunt su condiçión requería; y sin tardar las tales palabras sembrava: «¿Y qué me truxiste?». La criada vino a considerar algún error aver cometido, e de bergüença /34v/ la su cara más colorada que una rosa se mostrava; y así, atada d'aquella y temor, más de los ojos que de la lengua se sirbiere. Mas la graciosa S^a, considerando el su temor, en tal manera le dixo: «La tu edat no te condenna. Tinta e papel me trae». E sin más, la respuesta a la carta del E^o a fazer se puso³¹.

Se presume aquí la presencia de un lugar escénico contiguo o inmediato (aunque no visible) —«espacio latente»—, al que habrá de

³⁰ De igual manera, como Laureola y el resto de las heroínas de la ficción sentimental, reacciona Ysiana ante el recibimiento de la primera epístola de Cristerno, en el *Tratado notable de amor*: «Florismena la tomó [la carta] y se la llevó, la qual recebi-da, se apartó a leerla y, visto el desvarío de Cristerno, recibió muy gran enojo dél y más de su atrevimiento, y estubo aquel día que no quiso comer ni menos ver a nadye» (p. 82). Cito a través de Juan Fernández Jiménez, ed. Juan de Cardona, *Tratado notable de Amor*, (Colección Aula Magna, 27), Madrid, Ediciones Alcalá, 1982.

³¹ Las citas de *Triste deleytaçión* corresponden a mi propia edición del ms. 770 de la Biblioteca de Catalunya, en prensa para la serie «Textos Recuperados» que publica la Universidad de Salamanca. Contamos además con las ediciones de E. Michael Gerli, ed., *Triste deleytaçión. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance* (Washington: Georgetown University Press, 1982); y de Regula Rohland de Langbehn, ed. *Triste deleytaçión. Novela de F.A.d.C., autor anónimo del siglo XV*, Morón, Argentina, Universidad de Morón, 1983. Téngase en cuenta que el autor (o más probablemente el amanuense) recurre al uso de siglas para abreviar los apelativos con los que se designa por antonomasia a los personajes. Afirma en el f. 3 v: «Mas ase aquí de considerar una cosa: que allá donde se allaran aquestas quatro l[et]ras ansy fechas cada una por sy: S^a, M^a, E^o, A^o, se an de comprender, la primera por Senyora, la segunda por Madrastra, la tercera por Enamorado, la quarta por Amigo».

dirigirse la criada a fin de cumplir el mandato de su señora. Igualmente se colige la localización de la escena en un ámbito cerrado (probablemente una estancia de la casa) en el que, primero, habrá de penetrar la sirvienta, y del que habrá de salir, a continuación, una vez realizado su cometido.

Lo mismo ocurre en otros pasajes de la obra, en los que los contertulios son entidades abstractas personificadas. Me refiero al pasaje de la alegórica disputa entre la Razón y la Voluntad³². También en ocasiones como ésta destaca el hecho de que el enunciado reciba, en el coloquio oral, las características de la enunciación³³.

Volviendo al citado doctrinal de *Triste deleytación*, interesa destacar, por otra parte, la curiosa incidencia en el mismo de la llamada figura del «narrador interior», cuando la doncella refiere en estilo directo lo que oyera decir a «tres señoras quejosas» (ff. 91 v- 92 v). El diálogo (ficción conversacional) se abre a otras modalidades narrativas como el ejemplo, la fábula o la anécdota, que se relatan en pasado y forcejean con el presente de la alocución. De esta manera, uno o varios de los interlocutores se convierten en narradores interiores, que

³² El debate entre la razón y la voluntad —con origen en el *conflictus* latino-medieval—, emparenta con las *tensos* y *partimens* provenzales y con las *controversiae* escolásticas. Los debates casuísticos entre las potencias tienen larga tradición, desde las *Confesiones* de San Agustín (354-43) o la *Psicomaquia* de Prudencio (348-410?), el *Anticlaudianus* de Alain de Lille, et al.. Vid. C. S. Lewis, *La Alegoría del Amor. Estudio sobre la tradición medieval [1936]*, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969. Recuérdense las conocidas *Disputa del alma y el cuerpo* y *Razón de amor*. Según Alan Deyermond, probablemente la obra alegórica medieval que sirve como modelo más consciente de los varios debates entre la Razón y otros elementos es el *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca. Vid. *The Petrarchean Sources of «La Celestina»*, Oxford, Oxford University Press, 1961. Un inventario muy preliminar nos lo provee J. K. Walsh, *El Coloquio de la Memoria, la Voluntad y el Entendimiento (Biblioteca Universitaria de Salamanca, Ms. 1.763) y otras manifestaciones del tema en la literatura española*, New York, Lorenzo Clemente, 1986, p. 10, n. 16 y n. 17.

³³ Pedro M. Cátedra, en su estudio *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, (Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 212), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 164, n. 370., sugirió la vinculación de este pasaje con una Requesta compuesta por Francesc Alegre, inserta en la miscelánea *Jardinet d'Orats* (ms. 151, de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, fols. 246v-247v). Sin embargo, salvo por el título, son escasas las concomitancias entre el texto citado y nuestra obra. Interesa señalar un mayor parecido de nuestra *disputatio*, con el «Debate de Voluntad y Entendimiento», presente en el *proemio* que antecede la *Visión deleytable* del Bachiller Alfonso de la Torre. Por otra parte, según Regula Rohland, son numerosos los elementos que en *Triste deleytación* proceden de la obra de Santillana, así —afirma— «en el *Sueño* figura una disputa entre el seso y la razón (coplas XVII y sigs.) comparable a la disputa de Voluntad y Razón que constituye el primer excursus en nuestra novela. *Triste deleytación* amplió considerablemente el modelo» (Introducción a su ed. cit., p. XXV).

vieron, leyeron, oyeron contar o presenciaron algo que ahora someten a la consideración o juicio público de los demás contertulios³⁴:

— Respondió la madrina e dixo: «Quien del más caro no da, ninguna cosa ofreçe».

— «Pues, con liçençia de vuestra merçé, senyora», dixo la donzella, «diré, pues que aze al caso, lo que mucho me ofende y al presente causa sospecha: es que allándome yo en companya de tres prinçipales senyoras d'aqueste reyno, ablando de cosas muy dulçes y amigables a nuestra natura, que súbitamente sentí a una de aquéllas con lágrimas de piadosas palabras así manifestar sus querellas: «¿quál sperança puede sostener nuestra desventurada vida, pues que la libertat que más cara sintimos tenemos del todo perdida?» Que las dos otras senyoras, maravilladas del breve trocamiento de Fortuna, demandando la causa de su dolor sin comparación se dolían; mas ella, con sentimiento de pena grande, en son de senyora ofendida, así prinçipió su dezir: /92r/ «¡O vosotras, senyoras tan entendidas y discretas!, ¿no sentís los grandes quexos y exçesivos tormentos que natura por nuestros agravios continuamente pasa? Y sto por el gran sujuzgamiento y no menos despreçio que por los hombres cadaldía reçebimos, no considerando que en la criación nuestra Dios sobrepuyándonos en grado, de más perfección que ellos mereçedoras nos fizo, segunt que aquél, más virtuoso de todos los onbres, Rodrigo del Pedrón, coronándonos de gloria en el *Triunfo de las senyoras*, largamente avía tratado. E yo, por más confirmación suya, mostraré la nobleza nuestra en sta manera con las razones siguientes: cómo en las cosas criadas sea más perfeto el fin que no el prinçipio». Respondió una d'aquéllas: «¿Cómo poría ser eso, senyora?» Dixo ella: «Todo prinçipio sin término queda defetuoso, porque careçe de cumplimento». Dixo aquélla: «Verdat dezís, senyora». «Pues», dixo la /92v/ senyora, «Adam fue prinçipio de nuestra natura e la mujer, formada, dio fin y acabamiento en aquélla, es forçado atorgar aquélla sea más noble. Otra: toda cosa que puede peccar y no pequa, sea más perfeta que aquélla que la trae y conduze a defeto». Díxele yo: «¿Çierto es eso, senyora?» «Pues, como la mujer sea por diversas maneras requerida por los hombres, se allan infinitas buenas y d'el[]os muy pocos leales, se confirma por sta razón más nuestro dicho»; con otras alegaçiones muy finas, las quales, por sotilidat de las sentençias, no las pude comprender ni menos quedar en mi memoria. Mas todas, quexosas de su martirio, como de la destemplada fuerça que los hombres nos fazen, quedamos con nuestros sentidos quemados».

Añadamos, finalmente, que un doctrinal pragmático del tipo que provee la vieja nodriza a la donzella en *Triste deleytación* podría ha-

³⁴ Vid. Ana Vian Herrero, «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», art. cit. (en nota 11), p. 186.

ber suplido el déficit educacional de que se queja Ysiana, protagonista femenina del *Tratado notable de amor* (1545-47) de Juan de Cardona, en un pasaje en extremo irreverente, habida cuenta de su ubicación en un contexto religioso³⁵.

Me refiero a esa escena en la que, en el oratorio, Ysiana profiere el siguiente monólogo, harto elocuente por cuanto se alza la protesta de una voz femenina contra el represivo sistema de valores que imponen los padres y la sociedad:

A Cristerno deste desvarío no le echo la culpa porque aquélla tiénela mi padre en traerle consigo. Y más la tiene en no aver dispuesto de mí, syno olvidarme en esta cárcel, que así se puede dezir pues aún del campo no podemos gozar, según las vistas desta casa son altas. Y devieran de pensar mis padres que como ellos no sean de yerro ni de azero, syno de carne, que asý no pudieron engendrar syno hija de carne, y que los estímulos della pocos y pocas se lee averlos podido rresistir, pues el mismo dotor de las gentes se quexa dellos. Y lo (que) es peor es que he visto que de otras hermanas menores an dispuesto en darles marido (y no más hermosas) y con crecidas dotes, y a mí, aún un bestido que me dan, les tengo de ymportunar por él, y con solos ducientos ducados en cada un año que me tienen sytuados y mal pagados, me hazen pago, aviendo dado a mi hermana menor sesenta mill ducados [...] Por esto me parece locura dexarme (de) servir de Cristerno, porque le conozco tan sometido a toda rrazón y tan sujeto mío que en todas [las] cosas me será obediente, y sy algún descuido entre él y mi oviese, la culpa de mi padre sería y de mi madre, que me mandaron hiziese por él (y le hiziese) toda merced y favor (pp. 89-90).

Con este alzamiento de la voz de la protagonista, la obra postula un nuevo concepto del amor más naturalista y sensual: el amor libremente otorgado sin intenciones matrimoniales claras. En ese sentido representa una audacia mayor que la de su precedente en *Celestina*. Súmese que también en el *Tratado* de Juan de Cardona el elemento espectacular aparece contemplado en más de una ocasión (vgr. con motivo de las fiestas celebradas en el convento a propósito de la profesión como monjas de las hermanas de Ysiana, o, también, el pretendido concurso de modas consiguiente). A nivel retórico, la *elocutio* resulta mucho menos ampulosa, más en la línea del *ordo naturalis* postulado por un Juan de Valdés. Se elimina el elemento alegórico y el lastre ideológico-doctrinal. El debate sobre la mujer queda reducido a los monólogos de Ysiana y el carácter teatral se intensifica llegando

³⁵ Esta pieza se conserva en un manuscrito único de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 8589), inédito hasta fecha muy reciente. Son escasos los estudios sobre la misma. Vid. Keith Whinnom, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550...*, bibliografía cit., entradas Q-1 a Q-8.

a incluirse a la cabeza de la obra, posiblemente por obra del editor y siguiendo un procedimiento común en las obras dramáticas, una lista de los *dramatis personae* que participan en la misma, como ocurre en la *Penitencia de amor*.

Volviendo, no obstante, al texto que aquí nos interesa, señalaremos que el diálogo dramático (sin verbo introductorio) también se halla presente en *Triste deleytación*. Tal recurso aparece con ocasión del diálogo en verso —mucho más medieval— entre el Amigo (A^o) y el Enamorado (E^o)³⁶. Se recurre aquí —como años más tarde en *Cuestión de amor*— al procedimiento escritural propio del teatro, esto es: inicial del personaje, dos puntos y estilo directo. En este pasaje es curioso observar la medida en que la unidad estrófica no coincide en ocasiones con la extensión del parlamento, lo cual abunda en su teatralidad.

Por otra parte, conviene tener presente que, no sólo se articula en su transcurso los tópicos *remedia amoris* ovidianos, sino que la escena se origina e introduce haciéndose especial hincapié en la escenografía (didascalia, kinesia) que sirve de marco al diálogo:

/36v/ Absentado el E^o de la criada de su S^a, por tomar aquella soledad triste, que mayor e sin impedimiento representa la S^a que ama y mata asy mismo; y así ymaginando se fue en aquel paso qué fue la causa que su enamorada voluntat su amada S^a a su criada comunicar le quiso: si movida de mucho o poco querer. Y vuelto el ojo en son de fatiga a la parte drecha do vio unos spesos granados, a los quales, por la potencia del sol grande, debaxo d'aquéllos se ffue a echar. Y al[í], pensando y recorriendo sus sentidos lo que por indicios y jestos pasados por razón alcançar podía, a la fin, con innumerables sospiros, su parecer determinó y confirmó ser de las dulçes recreaciones d'amor muy apartado, e así [atormentado] /37r/ entre amor y poca sperança el pensamiento del E^o, que casi a sí mismo innorava. Mas llegado en aquel instante del E^o un A^o quanto a sy mismo, en los quales entr» ellos por el verdadero amor gran deleytación se causara; mas el A^o, viendo al E^o demudado y costrenido d'estrema pasión, conoçió que desconoçimiento d'amor debía ser causa; con atrevimiento de bien querer, sperando su dolor —benida a su notiçia — remediar, aquéll en tal forma s»estendiera:

³⁶ Recuérdese la aparición del Amigo en el *Roman de la Rose* de Jean de Meun (vv. 7229 y sigs.), ed. Juan Victorio, pp. 236-54. El pasaje, en coplas, ofrece al Enamorado todo un elenco de *remedia amoris* en la más pura tradición ovidiana. En *Triste deleytación*, este episodio (igualmente en verso) adquiere cierta autonomía funcional. El «diálogo dramático» recuerda en extremo la práctica de los *jochs partits* y de las *tenso*s provenzales, y sus reflejos en los poemas dialogados de cancioneros españoles. En nuestra obra, los pasajes líricos y expositivos alternan con los dramáticos y los narrativos.

El Amigo.

- A°: «Entre los afortunados
males que [causa] amor
veo librado, senyor,
vuestros sentidos juntados».
- /37v/ E°: «Cierto, amor no guer[r]ea
mi deseo».
- A°: «Vos andáys, segunt yo veo,
con más pena que Medea».[...]

Así pues, el uso del diálogo dramático, mecanismo amplificativo tan operante como imprescindible, junto con otros tipos de discurso —poesía lírica, epístolas, narración en prosa o en verso, discursos de tipo jurídico, etc.—, hacen de *Triste deleytación* una obra singular, en la que entran en juego los modos de hablar y de escribir vigentes en la época, por alusión, reproducción o parodia.

También en *Triste deleytación*, como después en la *Penitencia de amor* (1499; pub. 1514) nos las habemos con un subtexto terenciano. Afirma Pedro Manuel Ximénez de Urrea, en su prólogo: «Esta arte de amores está ya muy usada en esta manera por cartas y por çenas, que dize el Terencio; y naturalmente es estylo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento... Ya no va nadi a infierno syno por lo que otros an ydo; ninguno puede hazer ni dezir cosa que no paresca a lo dicho y hecho; nadie puede trobar syno por el estylo de otros, porque ya todo lo que es a sido» (pp. 125-26)³⁷.

Ya Rodríguez del Padrón declaraba: «amonestándome por la ley de amiatat consagrada, no tardar instante ni hora embiarle vna de mis epístolas en son de comedia, de oraçión, petición o suplicaçión, aclaradora de mi voluntat» (p. 73)³⁸.

A diferencia del relato medieval, de naturaleza monolingüe, *Triste deleytación* se nos revela, en fecha temprana (antes incluso del logro, en esta dirección, de la *Celestina* o del *Lazarillo*), una obra heterológica (diversidad de tipos discursivos) y hasta cierto punto también heterofónica (diversidad de voces individuales que alternan en los

³⁷ Con respecto a la mayor influencia de Terencio que de Plauto en la época contamos con el trabajo de Edwin J. Webber, «The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain», *Hispanic Review*, XXIV (1956), pp. 191-206. *Vid.*, en el estudio preliminar de su libro (1993), las páginas que dedica José Luis Canet a Pedro Manuel Ximénez de Urrea y su *Penitencia de amor*, especialmente el apartado 4.1 «La penitencia de amor: entre la ficción sentimental y la comedia» (pp. 49-53) y 7.1 «Pedro Manuel Ximénez de Urrea» (p. 62). Nótese la errata del índice de su libro, que cambia el nombre de Pedro por el de Juan (p. 9).

³⁸ Cito por la ed. de Antonio Prieto, Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, Madrid, Castalia, 1976.

diálogos), rasgos que — según Todorov, Bajtin y otros — son característicos de la llamada *novela* moderna. Si bien escasos los instantes en que aparecen son, no obstante, muy significativos, pues nos permiten contemplar en su fase incipiente el nacimiento del diálogo renacentista novelesco, al recurrir a lo que podríamos denominar, con Impey, «pluralidad de yos» o «yo acumulativo»³⁹.

Por razones evidentes, no es éste el momento de estudiar en profundidad cada uno de los personajes de *Triste deleytación*, no obstante sí interesa destacar la aparición inusitada de un personaje singular cuya esfera de acción complica en extremo la trama verosímil de la obra. Me refiero al personaje de la Madrastra (M^a), insólito en la ficción sentimental pero que sí aparece, no obstante, en comedias humanístico-elegícas y en obras de raigambre terenciana.

En *Triste deleytación* el citado personaje dramatiza el motivo cancioneril (y del romancero) de la «bella malmaridada» e introduce un triángulo amoroso que prenuncia las comedias de capa y espada características de los siglos de oro, dando ocasión a singulares efectos dramáticos⁴⁰.

Además del episodio en el que el Amigo del Enamorado es víctima de la agresión del inepto vasallo del marido cornudo de la Madrastra, quien de modo risible sólo logra cortarle «el cavo de la oreja» (transgrediendo toda heroica convención)⁴¹, haré mención de los varios casos de travestismo que se observan en nuestra obra, y que — a pesar de lo que pudiera opinarse — no pretenden oponerse al orden jerárquico establecido en la sociedad, sino tan sólo proveer entretenimiento y mera diversión, como advierte Helen F. Grant. Tal idea se aplica por extensión al marco genérico de la ficción sentimental toda⁴². Semejante recurrencia al disfraz es un motivo folklórico tradi-

³⁹ Vid. Olga T. Impey, «Un doctrinal para las doncellas enamoradas en la *Triste deleytación*», art. cit. *supra* (nota 18). Cf. Fernando Lázaro Carreter, «El *Lazarillo de Tormes* en los albores de la novela», in *Studia in Honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 363-78. Sobre la dialéctica entre naturaleza monológica y dialogismo en las ficciones sentimentales ha insistido más recientemente Olga T. Impey, en su comunicación «Palabras de persuasión interna en *Cárcel de amor*», presentada en el XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Birmingham los días 21 a 26 de agosto de 1995

⁴⁰ Vid. mi «El humor en *Triste deleytación...*», art. cit. *supra* (nota 1).

⁴¹ Cf. la lectura de Vera Castro Lingl, en un trabajo todavía inédito que amablemente me ha permitido leer durante mi estancia en el Queen Mary and Westfield College a finales de junio de 1994: «*Triste deleytación*'s Madrina: Godmother or Midwife?», en prensa para el *Anuario Medieval* (Nueva York).

⁴² Helen F. Grant, «The World Upside-Down», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age, Presented to Edward M. Wilson*, ed. R. O. Jones, London, Tamesis, 1973, pp. 103-35. Sobre el travestismo, vid. también Vicente Graullera, «Mujer, amor y moralidad en la Valencia de los siglos XVI y XVII», en *Amours légitimes, amours*

cional, cuya presencia en varios romances artúricos ha sido advertida por Jacques Le Goff. Stith Thompson lo contempla como: «Disguise of man in chess of woman», K. 1836⁴³.

De manera similar a como ocurre en el *Arnalte* cuando el personaje disfrazado de mujer intenta acercarse a su amada Lucenda, aquí los enamorados adoptarán cómicamente un ropaje femenino. La teatralidad de la escena es diáfana y emparenta directamente con Ovidio y su Historia de Achilles y Deidamia (*Ars Amatoria*, I), así como con aquellos cuentos del *Decamerón*, en los que los personajes usan vestimentas ajenas (*Decameron*, II, 9 y III)⁴⁴. También en la «Historia de Pí-

illégitimes en Espagne (XVIe - XVIIe) siècles, ed. Agustin Redondo, (Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe Siècles, II), París, La Sorbonne, 1985, pp. 109-19.

⁴³ Vid. Jacques Le Goff, capítulo VI: «Algunas observaciones sobre los códigos de la vestimenta y las comidas en el *Erec et Enide*», en su libro *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1985, pp. 65-81. Asimismo, Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols., Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1958.

⁴⁴ La ostentación en el vestir por parte tanto de las damas como de los varones es fuertemente criticada por los moralistas de la época en sus sermones y tratados. Así vgr. el *Tractado de vestir y de calçar* de Hernando de Talavera (1495), o el *Libro llamado Reprobación de trajes, abuso de juramento* de Tomás Trujillo, especialmente el capítulo «Contra las mujeres que usan superfluos chapines y afeytes», citados por Barbara Matulka, *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion*, ed. cit., p. 151. El asunto data de antiguo. Como explica Scholberg, la parodia de los modos de vestir y engalanarse fue un asunto ya utilizado por juglares y trovadores tanto gallegopotugueses como provenzalo-catalanes, en los siglos XIII y XIV. Vid. *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 92, 102, y 290. Alfonso de la Torre, en la *Visión deleytable*, a propósito de la «templanza» y en una recreación del tópico de marras, culpa a los hombres por su excesivo interés hacia lo material, considerando que ellos piensan que la bienaventuranza y perfección está fuera de ellos y no en el cultivo de la propia virtud y del intelecto. También, en el siglo XV, la idea fue tratada con seriedad por Fray Íñigo de Mendoza en su *Vita Christi*, como parte de sus quejas sobre el trastorno general de la humanidad. Sin embargo, la composición de intención satírica más importante al respecto en Castilla fueron las *Coplas sobre la gala*, escritas por Suero de Ribera. Vid. Scholberg, *ibid.*, pp. 292-93. El tema resultaba ya un tópico. Así es recogido en múltiples sentencias, proverbios y apotegmas de la época. Sobre las leyes suntuarias que prescribían modos de consumo adecuados a los diferentes grados de hombres y comprendían capítulos como vestidos, artículos de la casa, gastos de boda y funeral, alimentos, etc., vid. Roger Boase, *El resurgimiento de los trovadores [1978]*, Madrid, Pegaso, 1981, p. 26. Sobre el tema del lujo y el boato, puede consultarse, además, Juan Sempere y Guarinos, *Historia del lujo [1788]*, 2 vols., Madrid, repr. Ediciones Atlas, 1973. La cuestión del vestir bien y de ostentar lujo conecta con el tema del debate sobre la mujer que se cierne en el siglo XV, sobre todo en Cataluña. Especialmente en la medida en que resulta un subterfugio eficaz — aunque engañoso — a favor de la conquista de la dama por el varón, o del varón por la dama (Cf. Ovidio, *Ars amatoria*).

ramo y Tisbe» Ovidio recurría a este artificio (*Metamorfosis*, IV, 121-24). Hay que tener en cuenta además que el vestido, amén de ser un elemento escenográfico importante, era también emblemático de la idiosincrasia de quien lo adoptaba⁴⁵:

Fue la respuesta d'aquéllas, seyendo la redondez yqual: «Con ábitos no husados, seréys diligentes, que a la ventana vos speramos, que si no la muerte o vosotros no nos quitará». Mas ellos, desimulados, con el tiempo devido con alegres pasos fueron. Y llegados, por ffazer cada uno su parte más digna de premio, como por ser lexas las palabras que, como deseavan, no podían ser comprendidas, más acordaron a lla fin, la vienaventurada companya, por dar más [complimiento] a sus deseos, entrasen adonde ellas stavan, aunque fuese muy peligroso, echándoles una toqua con la qual llegaron al lugar tan deleytoso do días avía speravan.

Otro caso de travestismo, pero esta vez de intención contraria, es decir, ensalzar el ánimo viril de la dama, tiene lugar en el pasaje siguiente, cuando descubierto el adulterio por parte de una vieja malvada, la Madrastra (M^a) toma sin vacilar una determinación trascendental para el desenlace funesto de la obra:

y con la tan çierta avisación, deliberó la M^a que el danyo más que a ninguno de todos tocava; olvidando las femeniles fuerças, en forma de paje, con una pequenya carta de la S^a para el E^o, con desyqual llanto de la fija partió; deçendiendo por aquella misma ventana medianera de las consolaciones, apartada de toda hútil companya, a la ciudat adonde los atribulados enamorados stavan, endreçó su vía.

En esta recurrencia al disfraz por parte de la mujer es posible advertir un recurso a la vez erótico y teatral⁴⁶. En teatro hallamos precedentes de este uso en la comedia erudita italiana, en concreto, *La Calandria* de Bibbiena, y *Gl'Ingannati*, comedia colectiva de la Academia de los *Intronati* de Siena, de la que luego Lope de Rueda haría su ver-

⁴⁵ Según Johan Huizinga: «La última Edad Media ha dado en el vestido continua expresión a una cantidad de estilo vital de la que hoy día, incluso, la solemnidad de una coronación no es más que un pálido reflejo. En la vida diaria las diferencias en pieles y colores, gorro y caperuza indicaba el orden riguroso de las clases sociales, las ostentosas dignidades, el estado de alegría y de dolor, las delicadas relaciones entre los amigos y los enamorados». 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 [1924]*, 2 tomos, Madrid, Revista de Occidente, 1930, I, pp. 81-82.

⁴⁶ El travestismo en la mujer como recurso a la vez erótico y teatral ha sido observado por Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL, 1976.

sión, *Engañados*. Posteriormente, como señala Juan Oleza, el recurso fue ampliamente explotado por los valencianos en comedias tempranas, como en el caso de La Sabina de *Las suertes trocadas y torneo venturoso*, o La Casandra de *El Cerco de Pavía*, del canónigo Tárrega⁴⁷.

Por otra parte —inversamente a lo que sucedía en el caso del varón—, la mujer asciende a la jerarquía del mismo en virtud del ropaje que adopta (y de su singular iniciativa). La masculinización honorífica de la dama se daba ya en tiempos de Guillaume IX, duque de Aquitania (1071-1127)⁴⁸. En el caso de España, se atribuyó tan honorable virtud (la virilidad) al ánimo, por ejemplo, de Leonor, condesa de Foix y gobernadora de Navarra, en lugar del Príncipe de Viana, desde 1456 a 1461. También a María de Castilla y a Isabel, Reina Católica⁴⁹.

Por otra parte, este uso del disfraz es puesto en relación con la asociación simbólica de la ventana al consuelo erótico. Esta escena nos recuerda inevitablemente la «Historia de Julián y de Medusa» inserta, a manera de *exemplum* narrativo, en el *Tratado e despido a una dama de religión*, dentro del *Libro de las veinte cartas e quüestiones* de Fernando de la Torre —posible precursora del género⁵⁰. También aquí la dama desciende por una ventana (disfrazada, en este caso, con una «toca») en busca de su amado, aun a riesgo de su vida. Según Matulka, este episodio influyó en el *Grisel y Mirabella*⁵¹. Dado lo incierto de la cronología a propósito de Flores y de nuestro autor, nos preguntamos qué tipo de vinculación pudo haber entre ellos (si es que la hubo). No es imposible, aunque sí indemostrable, que Flores conociera la *Triste deleytación*, ya que probablemente vivió en territorio aragonés en la década de los ochenta o incluso antes, cuando todavía estaba redactando sus obras.

Pero no sólo la Madrastra, también la Senyora invierte los roles en determinado momento. Temerosa de los males que pudieran ocurrirle a su amado en la guerra (f. 47 v):

⁴⁷ Vid. Juan Oleza, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 203-220 (p. 214).

⁴⁸ Vid. René Nelli, *L'Érotique des troubadours*, Toulouse, Editions Privat, 1963, p. 96 y ss.

⁴⁹ «La virilidad, como decía Charles Aubrun, «es una virtud de moda que la mayor parte de las mujeres medrosas intentan adquirir, y que se le atribuye a ella sin ninguna duda por los amantes y los poetas» (*Canc. Herberay*, p. lxii)». Cit. por Roger Boase, *El resurgimiento de los trovadores*, ed. cit., p. 113.

⁵⁰ Ed. Díez Garretas, citada *supra* (nota 25) pp. 174-76.

⁵¹ Vid. *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion. A Study in Comparative Literature*, ed. cit., p. 50.

acordó — pues vio [[que]] Fortuna de sus cosas así hordenava — scrivir una carta y tomar una caja, y poner dentro de aquélla ciertos dineros, encomendándola a hun basallo suyo que secretamente al Eº la diese

En *Triste deleytación* asistimos a la primera aparición del factor dinero en el género, antes que en *Cuestión de amor*. Este dato es soslayado por Martínez Jiménez y Muñoz Marquina⁵². En *Penitencia de amor* hay, también, una diatriba contra el fatuo poder dinero (ed. Carnet, 152-53). Por otra parte, el envío de cartas era preceptiva ovidiana. También las dádivas eran recomendadas por Ovidio como procedimiento ejecutable por los varones. Se trata de la conocida *largueza* de los trovadores⁵³. Aquí la iniciativa de la Senyora la provee de ciertas cualidades viriles (siempre positivas). En ello se advierte, efectivamente, una cierta inversión de papeles — giro carnavalesco, que emparenta con la comedia como se ha dicho⁵⁴. Por otra parte, el envío de dinero por parte de la Senyora es gesto que da la medida en que queda abolido el ideal de la *donna angelicata*, del amor *de lohn*. Nuestra dama — como la Melibea de Rojas o la Dulcinea de Cervantes — ha sido destronada del altar ideal en el que la situaran los trovadores y los poetas del *Dolce Stil Nuovo*. Su imagen se ha convertido en *contrafactum* y parodia de la figura original. La dona angélica se ve contaminada por el dinero, revestida de un comercialismo cada vez más imperante en la sociedad nueva.

En otra ocasión he abordado el tema del humor y las coplas de disparates de *Triste deleytación*, las cuales encarnan textualmente técnicas del mundo transgresor carnavalesco y se insertan además en

⁵² José A. Martínez Jiménez y Francisco Muñoz Marquina, «Hacia una caracterización del género 'novela sentimental'», *Nuevo Hispanismo*, II (1982), pp. 11-43.

⁵³ Vid. «Perilhos Tractat» de Matfre Ermengaud, vv. 31966-32125. Vid. Peter T. Ricketts, ed. *Le «Breviari d'amor de Matfre Ermengaud*, vol. V, Leiden, E. J. Brill, 1976. También para Juan de Mena, las dádivas son «trujamanas delos amores». Vid. Maria Luz Gutiérrez-Araús, ed. *Tratado de Amor [atribuido a Juan de Mena]*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1975, p. 96.

⁵⁴ Como señala Juan Oleza: «La transgresión y la ilegalidad nacen casi siempre de los subterráneos del deseo, el lugar donde se engendran estrategias inconfesables y donde dejamos florecer el instinto de la anarquía. La comedia nos lanza entonces hacia un viaje en el que se busca la felicidad individual por encima y aun a costa de todas las conveniencias sociales, incluidas muy especialmente la institución paternal y el gran fetiche del honor [...]. Es el triunfo del mundo al revés, de la excepción sobre la regla, de la ficción sobre la realidad, del amor sobre el matrimonio, del deseo erótico sobre el honor, de la fantasía sobre el resignado pragmatismo». Vid. «La comedia: el juego de la ficción y del amor», art. cit., p. 207. Elementos carnavalescos de este tipo se hallan asimismo en *El Quijote*, como por ejemplo, en la actuación de Marcela o de Altisidora. Vid. Carrol B. Johnson, «La sexualidad en *El Quijote*», art. cit.; y Monique Joly, «El truhán y sus apodos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV (1985-86), pp. 723-40.

un contexto que resulta asimismo desquiciado (un mundo al revés, contrahechura del transmundo dantesco). Entonces delimité la diferencia entre las «*pullas onestas*» que se detectan en la *Penitencia de amor* y los *disparates de Triste deleytación*. Añadiré ahora que, en esta obra, el autor provoca una complicidad suplementaria entre él y sus lectores (u oyentes) ya que éstos con frecuencia se ven obligados a descifrar el texto. Por otra parte, el papel que al destinatario se le concede en la resolución de la trama es innovador; igual que lo será el que se le otorga en la *Cuestión de amor*⁵⁵.

El narrador (como años después haría Cervantes en el prólogo a su *Quijote* de 1605), alude a la «oçiosydat» de los lectores en una manera de invitación a los mismos a debatir acerca de la justicia o no justicia del asesinato de la Madrastra, implicándolos en la ficción. La contienda estará servida, y nuestro anónimo autor, como Rojas (salvando las distancias), se mostrará consciente de la polémica erigida, tratando a un tiempo de exculparse y de justificar su actuación ante sus posibles detractores:

/148v/ Quer[r]án algunos por compasión o oçiosydat movidos, dezir la culpa de tal danyo ser de los desdichados amadores, [ajuntadas] en [sus] razonamientos diversas allegaçiones a sus propósitos aparentes. Mas por quanto yo, que b»amistat grande que con ellos huve me fizo sentir la lícita y enffinita voluntat d'aquéllos, no consintría tal cargo les ffuese atribuydo, aunque la fin la verdat, que mentir no puede, los desculpaa. E aun yo, si nada vale entre los maliçiosos, quise en la presente obra fazer minçión: fue çierto entre ellos el letigio muy grande, syquiera por el obligaçión [grande] d'amor que fue entr»ellos confirmada [...]. Mas a tú, maldiziente, a quien mis dichos yo buelvo, que segunt opinyón del que arías tú juzgas, abastar te debía de lo que Dios se contenta, que es del perfeto querer, pues que fue entre ellos confirmado.

Las cualidades dramáticas de *Triste deleytación* no se limitan a la intriga verosímil (en prosa) de la obra. También las hallamos con frecuencia en el poema alegórico con el que concluye la obra. En el pasaje del encuentro en el trasmundo entre el Enamorado y la dama Ysabel, transcurre entre ambos una conversación que se introduce de manera altamente teatral *in medias res*. Es a través de la alternancia de los mecanismos del diálogo y del monólogo como nos enteramos de la acción. Aquí las rúbricas —de diversa índole— se asemejan, por un lado, a las usadas en los decires narrativos de los cancioneros y, por otro, a los epígrafes que introducen los parlamentos en las come-

⁵⁵ Vid. Regula Rohland de Langbehn, «El papel del lector en *Cuestión de amor* (1513)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIV (Octubre, 1992), pp. 335-46.

días humanístico-elegíacas. Tal fenómeno ocurre asimismo en otras ficciones sentimentales, y es aplicable tanto a la prosa como al verso.

Tras describirnos el marco espacial movable en el que se sitúa el Enamorado, de pronto éste afirma oír voces extrañas y espantosas (estrofas 6 y 7). Y a partir de la estrofa 9, nos cuenta:

- [...] Stando con tal querella
vi venir sin ademán
una en son de donzella
y un galán tras de aquélla
y otra tras del galán.
- /157r/ El qual armado traýa 10
alto la spada desnuda,
muy feroz así dezía:
«¡Atende!» Ella fuýa,
a mí demandar ayuda.
Yo me fize adelante
en son de la socorrer,
él me abló con senblante
terrible: «¡Stat costante,
amigo, y queret ver!».
- Uviendo compasión 11
de la inhumanitat,
le dixre: «¿Por quál razón,
cavallero, sin perdón
husáys tanta crueldat?».
Satisfazer no curó
a la mi pena suçinta,
mas con yra le dio
un golpe que la fendió
de la çabeça a la çinta.
- /157v/ Y depués con [sanya] luego 12
el coraçón le saquó
con spantables de fuego
tenazas, que sin sosiego
quemándolo consumió.
Mas no uvo acabado
el feo caso sygundo,
la otra uvo llegado
trayendo al diestro llado
un espíritu inmundo.

Y en la 13, prosigue diciendo que aquél espíritu tomó al caballero «sin benignidat» y lo partió en dos mitades, dando a cada dama su parte correspondiente. El Enamorado se interesa por el asunto, y la

dama, tras infringirse un cruel automartirio⁵⁶, le cuenta lo sucedido, bajo la rúbrica «Repuesta de la senyora»(f. 159 r, estrofa 18):

Por quanto sé que andáys
 por do anduve y guía
 Amor, quiero que sepáys
 el quaso que innoráys
 en sta dudosa vía:
 sabet que mi libertat
 fue por fama cativada,
 amando con lealdat
 me dava seguredat
 de no quedar desamada.[...]

Y bajo la rúbrica: «Cómo demuestra aver miedo la senyora de la muerte de su enamorado, lo requirió s»apsentase de al[1]y» (f. 159 v), la dama explica cómo habiendo quedado embarazada de tal galán, éste se enamoró luego de una doncella de Mallorca, la cual, aprendida la lección, en vistas de lo que le sucediera a la primera, denegó sus requerimientos, lo cual provocó la tragedia y el castigo final.

Bajo el título: «Cómo la senyora inculpava a su enamorado de ingratitude y, reprendiéndolo, que amava a quien no lo quiso», la voz femenina se eleva esta vez en los términos siguientes. Primero, increpa al caballero (estrofas 23 y 24) y luego prosigue su relato dirigiéndose al protagonista de *Triste deleytación* (estrofa 25):

Con la razón que tenía,
 causa de mi mal secreto,
 su palabra detenía,
 pues forma no consentía
 reparar al su defeto.
 Mas lugo de continente,
 sin complazer mi persona,
 la tomara reverente
 cavalgando prestamente
 la buelta de Barçelona.

Más adelante la dama explica «Cómo la donzella, considerado el desconocimiento d'aquél, deliberó de dexarlo» (estrofa 27):

⁵⁶ Estrofas 16 y 17: «/158 v/ Do mi seso fue torbado/ de la verdat [de] la obra,/ e por ser bien informado/ quiso saber, muy ossado,/ la causa de la soçobra;/ donde fuy con reberencia/ a la dama de rondón,/ pidiéndole por clemencia/ me yziese su prudencia/ la tal absolbiçión.// Con diforme catadura/ su cara se me mostrara,/ que no siento creatura/ que su stranya figura/ spanto no le causara./ Después con manos y braços/ yo la vy muy criminosa/ azer sus carnes pedaços,/ mostrando [los] crúos lazos,/ con boca muy rabiosa».

«Asý visto la donzella
 d'aquél la ingrattut
 a mí fecha sin querella,
 uvo temor de aquélla
 en la mayor joventut.
 A la ciudat ya nonbrada
 llegada, se ofreció
 adonde fuera criada
 bolver, sin dezirle nada;
 mas yda, él se mató».

El castigo fue ineludible, como señala en la estrofa siguiente (f. 161 v):

«Siguiendo la voluntat,
 causó fuese pervertida
 mi natural calidat,
 e mi franca libertat
 a este ser sometida;
 y con stas pasiones
 seguimos stos caminos,
 damos, sentimos dolores,
 pasamos sin más razones
 el gran juicio de Minos».

Sólo después, a petición del Enamorado (estrofa 30), se revela la identidad de los personajes y se saben los intrínquilis de la trama (estrosas 31):

«No consiente gentileza
 palabra ser retratada,
 pues vos dixé mi tristeza,
 vos, reçebit sin pereza
 quién soy, ni de do dirivada:
 Ysabel, por hordenanca
 de Fortuna que despoja,
 fija del dalfin de França,
 me llamo; sy da bonança,
 bien sabe volber la foja».

Continúa la «Demanda del Enamorado» sobre quiénes eran los otros dos personajes (f. 162 v), y bajo el título «Torna a responder la senyora», ésta procede a la identificación (estrofa 33):

«Aqueste feroz donzell
 amador sin bien amar,
 se llamó Mosén Castell,
 a mí más crúo qu'aquél

que a Dido fizo matar;
 la senyora, Leonor,
 de Mal[]orqua natural es,
 d'aquélla fue amador
 ella no d'él seguidor,
 mas yo reparé sus males».

El pasaje concluye (f. 163 r) según se declara tras la pertinente rúbrica: «Continúa la Sª y muestra el fin suyo y de su Eª» (estrofas 34 y 35):

«Mas agora entenderás,
 toda la conclusión
 de nuestro mal fallarás:
 yo me maté porque más
 tuviera afectión
 a la muerte y olbido
 mi querer enamorado,
 mas también él se mató
 porqu»ella lo desdenyó
 por no sentir tal cuydado.

E segunt que nos tratamos
 en l»otro mundo menguado
 tal pena aquí pasamos,
 sy bien jamás no llegamos
 al fin, por nuestro pecado;
 e siempre nuestro vivir
 de fuyr y alcanzar
 aze el amante morir
 l»amado, sin redemir,
 gozando de lo matar».

También en este pasaje, resulta sorprendente que sea la voz femenina de Ysabel quien profiera una diatriba misógina, en la estrofa 38, f. 164 r:

Fría, blanda, variable
 es la dona, y mutable
 por su éser natural [...].

El paralelismo con la argumentación de Tefeo en *Cárcel de amor* resulta más diáfano por cuanto será contestada, de seguida, por el panegírico que el Enamorado hace en loor de su dama (y por extensión de todas). La *vituperatio* proferida por boca femenina tiene un precedente en el discurso de la Vieja en el *Roman de la Rose* de Jean de Meun.

El propio Enamorado reconoce el carácter engañoso del sexo masculino, como anteriormente Ysabel lo haría del femenino. Se confirman, pues, las palabras, proferidas por la madrina en su doctrinal —*speculum*— destinado a las doncellas enamoradas, concretadas en la figura de nuestra Senyora (estrofa 41, f. 164 v):

[...] Amor no terná forçado
de la mujer el su grado
syno por solla bondat;
que la cuytada que vemos
de su virtud prevertida
será porque nos fazemos
tan muertos que las traemos
matarse por darnos vida.

En conclusión, no me parece lícito desestimar la relación entre *Triste deleytación* y *Celestina* y su conexión con las «artes de amores».

Fernando de Rojas y nuestro anónimo F.A.D.C. operan de manera análoga, pero en diferentes direcciones. El autor de *Triste deleytación* da cabida en el seno de un discurso trágico al estilo cómico más propio de la comedia. Rojas hará lo contrario, desviando el discurso cómico de la comedia hacia las trazas del estilo elevado y trágico, más acorde con la ficción sentimental. Urrea operaría de modo similar, intentando elevar la materia de la comedia humanística a un ambiente nobiliario (más acorde con su propio posicionamiento social), modificando el estilo de acuerdo con los canones usuales en la ficción sentimental. Según Canet, en su citado libro de 1993: «Es una experiencia similar a la que realizó Eneas Silvio Piccolomini unos años atrás, al elevar el estilo mediante la inclusión de personajes nobles, el proceso epistolar y el final trágico o semi-trágico, que le corresponde en cuanto a estilo elevado» (p. 53). Más cercano que el modelo de Piccolomini le sería a mi entender el que le propondría —también en tierras aragonesas (o catalanas)— el autor de *Triste deleytación*.

Mientras no se demuestre lo contrario, al parecer Fernando de Rojas escribió su *Comedia* (y luego su *Tragicomedia*) a partir de un supuesto *auto* anónimo, que condicionó —cual «contienda literaria», en palabras de Américo Castro— su reelaboración posterior⁵⁷.

Ya en *Triste deleytación*, no sólo la nomenclatura (y la ambigua acepción de «auto» de amores a que se alude en la obra) —cuestiones estudiadas en otro momento—, sino incluso la técnica dramática ad-

⁵⁷ Américo Castro, «*La Celestina*» como contienda literaria (castas y casticisms), Madrid, Revista de Occidente, 1965.

quiere un papel sustancial, integrándose funcionalmente en la maquinaria formal de la obra toda. La teoría, que en su aspecto de tratado y como predicación universal, presenta la obra en sus partes discursivas, es llevada a la práctica en el terreno de la ficción narrativa mediante dos *exempla* en contrapunto de lo que son el loco o falso amor, en contraste con el bueno o fin'amors, de manera que las acciones se trasladan al plano experiencial, que a menudo se vivifica con ciertas pinceladas dramáticas por medio de un diálogo más coloquial que alivia al lector moderno de la enojosa retórica.

En múltiples ocasiones, se ha señalado las diversas conexiones entre *Celestina* y las obras sentimentales que nos ocupan.

Ya en 1924, Castro Guisasola —a la zaga de Menéndez y Pelayo— relacionaba el lamento de Pleberio con el de la madre de Leriano, y señalaba ciertas reminiscencias verbales entre *Cárcel de Amor* (y su continuación por Nicolás Núñez) y *Celestina*. En 1947, Rachel Frank hablaba en un artículo de los estrechos vínculos entre la «sentimental novel» y la obra de Rojas⁵⁸. Once años después, Edwin J. Webber, relacionaba también esta última con diversas obras del siglo xv que él engloba bajo el título común de «arte de amores»⁵⁹. Y también Lida de Malkiel dedicaría varias páginas de su estudio sobre *Celestina* a analizar las relaciones genéricas entre la obra de Rojas y la «novela sentimental», a la que considera como antecedente de aquella⁶⁰.

Por las mismas fechas, Deyermond señalaba la dependencia casi literal de la escena I de la obra del Bachiller de la Puebla de Montalbán con ciertos diálogos del libro I del *De Amore* de Andreas Capellanus⁶¹. Y más recientemente, considera que el influjo de la *Cárcel* sobre *Celestina* no se limita a los préstamos textuales, sino que trasciende al tema e incluso al desarrollo argumental de la obra toda. *Celestina*, según él primera novela europea, debe más a la ficción sentimental que a otra cosa: «Temáticamente —dice— Rojas parodia el amor cortés, mostrándonos cómo la retórica cortesana de Calisto es mero disfraz para la lujuria egoísta». «Estructuralmente» —señala— «transforma el argumento típico de la comedia humanística, con el cual el anónimo autor del primer acto empieza la obra, para desembo-

⁵⁸ Rachel Frank, «Four Paradoxes in The *Celestina*», *Romanic Review*, XXXVIII (1947), pp. 53-68. Distingue entre «observed sentimental novel» e «ideal sentimental novel», respectivamente en la línea de la *Fiammetta* y de la *Vita Nuova*. Inserta *La Celestina* en la primera modalidad.

⁵⁹ Edwin J. Webber, «The *Celestina* as an Arte de Amores», art. cit. (nota 10).

⁶⁰ María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1962; 2ª ed., 1970.

⁶¹ Alan D. Deyermond, «The Text-Book Mishanded: Andreas Capellanus and the Opening Scene of *La Celestina*», *Neophilologus*, XLV (1961), pp. 218-21.

car en la tragedia que es característica de la ficción sentimental»⁶². En esta idea, ya advertida por Dorothy Severin, insistirá también María Eugenia Lacarra⁶³.

No obstante, con *Celestina* surge algo nuevo, algo inconcebible en la visión del mundo que las ficciones sentimentales presentan. En éstas, por lo general (salvo muy escasas pero importantes excepciones, como en *Triste deleytación*), sólo lo aristocrático y noble tiene cabida. Será, en efecto, con Fernando de Rojas, cuando se conjuguen por vez primera en la literatura española la nobleza patricia y la brutalidad plebeya, en clara y cordial armonía.

Pero si *Celestina* debe mucho a las ficciones sentimentales que la precedieron, también la ficción sentimental debe mucho a *Celestina*, pues con su éxito inmediato llegó a influir en la trayectoria evolutiva de este género. Así lo constata acertadamente Alan Deyermond, cuando considera la *Penitencia de Amor*, de Ximénez de Urrea como un cruce entre la ficción sentimental y la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; y Regula Rohland de Langbehn, para quien la aparición de *Celestina* hace que estas ficciones absorban y transformen con nueva vitalidad su temario sentimental, en una tercera fase⁶⁴.

No es de extrañar, por consiguiente, que J. L. Varela se pregunte si estamos efectivamente entre «novelas» o si estos ensayos —que hemos convenido en llamar ficción sentimental— no descansan estilísticamente en la experiencia dramática: «Frente a lo propiamente novelístico —que es el análisis, el flotar a salvo entre lo obvio, la libre disposición de tiempo y de espacio— la novela sentimental aprieta en síntesis sus formas [...]»; y añade más adelante: «la novela sentimental ve y realiza en síntesis dramática lo que nació para el análisis novelístico y psicológico de las pasiones»⁶⁵. El propio Varela

⁶² Alan D. Deyermond, «Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», en *Symposium in Honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona y Quaderns Crema, 1986, pp. 75-92; reproducido y ampliado en su libro *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, ed. cit., pp. 43-64.

⁶³ Dorothy Sherman Severin, «La parodia del amor cortés en *La Celestina*», en *Edad de Oro*, III (1984), pp. 275-79; y su *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*, (Cambridge Iberian and Latin American Studies), Cambridge, Cambridge University Press, 1989. También María Eugenia Lacarra, «La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*», en *Celestinesca*, XIII, 1 (mayo 1989), pp. 11-29. Cf. Daniel E. Gulstad, «Melibea's Demise: the Death of Courtly Love», *La Corónica*, VII, 2 (1979), pp. 71-80. Años antes ya había tratado el tema Edwin J. Webber, en su artículo, «Tragedy and Comedy in the *Celestina*», *Hispania*, XXXV (1952), pp. 318-20.

⁶⁴ Alan D. Deyermond, «Las relaciones genéricas...», art. cit., y Regula Rohland de Langbehn, «Desarrollo de los géneros literarios: la novela sentimental española de los siglos xv y xvii», *Filología*, XXI (1986), pp. 57-76.

⁶⁵ J. L. Varela, «La novela sentimental y el idealismo cortesano», en *La transfiguración literaria*, Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 1-51 (pp. 36-37).

advierte asimismo que, con frecuencia, el autor participa en el desarrollo argumental de la trama, interrumpiendo la acción cuando le viene en gana, como si se tratara de un altivo apuntador que, hastiado de la clandestinidad de su concha, subiera a escena para intervenir como confesor o tercero en la acción de los personajes o para proferir sus juicios en voz alta. Es decir, que ni el propio creador se concede distancia para presenciar y narrar el ejercicio de la libertad en sus criaturas.

En definitiva, *Triste deleytación* se nos revela un parteluz inestable dentro del marco genérico de la ficción sentimental española (siglos xv y xvi). A la zaga del Condestable de Portugal, es el primer eslabón dentro del grupo de obras que integra su etapa climática; y, dadas sus cualidades dramáticas, se anticipa a piezas experimentales que algunos consideran teatro (como la *Queja* del Comendador Escrivá, o la *Penitencia de amor*) y engarza, por esta vía, con ese monumento literario que supone *Celestina* —según algunos comedia o tragedia humanística; según otros, novela, narrativa amorosa, arte de amores o ficción sentimental dialogada y paródica.

El teatro es síntesis visual, la novela, análisis intelectual. Así pues, las ficciones sentimentales, y en concreto la nuestra, son obras híbridas difíciles de encajar dentro de un estrecho ámbito de miras con rígidas normas de funcionamiento y claras fronteras distintivas. Son —valga el anacronismo— «novelas», pero en ocasiones se revisten con la intencionalidad y la estructura de los llamados «tratados» didácticos o morales⁶⁶; son narraciones (pseudo)autobiográficas, pero también obras diseñadas a partir del modelo estructural que provee el *ars dictaminis* medieval⁶⁷; mezclan el lírico espíritu de la poesía cancioneril con el elemento teatral (o parateatral, si se quiere); aúnan, finalmente, en su seno la alegoría y lo fantástico, lo religioso y lo profano, lo ficcional caballeresco y lo realmente histórico. Subjetividad y objetividad, vida y ficción se entrelazan en un sincretismo total.

⁶⁶ Pedro M. Cátedra ha insistido recientemente en las relaciones genéricas de la ficción sentimental con los tratados naturalistas sobre el amor surgidos de ambientes medievales de tipo paraescolar. Vid. Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, ob. cit. *supra* (nota 33); y también su *Del Tostado sobre el amor*, Barcelona, Stelle dell'Orsa, 1986.

⁶⁷ Para la cuestión de la autobiografía puede consultarse María Eugenia Lacarra, «Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental», art. cit. *supra* en nota 21. Para la vinculación con el arte epistolar, vid. Françoise Vigier, «Fiction épistolaire et novela sentimental en Espagne aux XVe et XVIe siècles», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XX (1984), pp. 229-59; y Olga T. Impey, «Ovid, Alfonso X and Juan Rodríguez del Padrón: Two Castilian Translations of the *Heroides* and the Beginnings of the Spanish Sentimental Prose», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII (1980), pp. 283-97 y «The Literary Emancipation of Juan Rodríguez del Padrón. From the Fictional «*Cartas*» to the *Siervo libre de amor*», *Speculum*, LV, 2 (1980), pp. 305-16.