

## CRITERIOS DE EDICIÓN

### *Penitencia de amor*

Ejemplar utilizado como texto base la edición realizada por Fadrique alemán de Basilea, Burgos, 1514; ejemplar de la Bibliothèque Nationale de París, Rés. Y2. 856, que se cita como texto, o Texto A.

Se ha consultado, además, el *Cancionero de todas las obras...* de D. Pedro Manuel de Urrea, Toledo, Juan de Villaquirán, 1516, ejemplar de la Bibliotheca Nacional de Lisboa, Res 254 A.

Se ha tenido presente la ed. de Robert L. Hathaway, *Penitencia de Amor* de Pedro Manuel de Urrea, University of Exeter Press, Exeter Hispanic Texts nº XLIX, 1990.

Para más datos, se puede consultar también mi edición en *De la comedia humanística al teatro representable (Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea, Penitencia de amor, Comedia Thebayda, Comedia Hipólita, Comedia Serafina)*, Valencia, UNED-Univ. de Sevilla y Univ. de València, col. Textos Teatrales Hispánicos del siglo XVI, 1993.

### *Los criterios gráficos y ortográficos so:*

a) Modernización de la puntuación, acentuación y uso de mayúsculas según el uso actual.

b) Desarrollo de las abreviaturas.

c) Introducción de aquellas partículas omitidas en el texto, como *a, de, que*, etc., para una mejor comprensión del texto, colocándolas entre corchetes.

d) Se separan las palabras aglutinadas mediante el apóstrofe: *quel* por *qu'él*, *qu'es*, etc. (se mantienen las contracciones propias del siglo XVI: *della, desto, daquello*, etc.), y se agrupan aquellas que hoy en día constan de un solo grafema: *tan bien* por *tanbién*, *aun que* por *aunque*, etc.

e) Simplificación de consonantes dobladas sin ningún valor fonológico, como la *rr* doble o la *ll* (*honrra* por *honra*; *sallir* por *salir*), y se mantienen siempre y cuando tenga un valor fonológico palatal (*salle* al rimar con *calle*, por ejemplo)

f) Mantenimiento de la *h* como en el texto. En el caso de la interjecciones se regulariza con la forma actual (*¡Ah, Oh,*), y lo mismo con el adverbio *ay= ahí*.

g) Modernización de las grafías según el siguiente criterio:

1.- La *u* y *v* se transcriben según su valor: vocálico en *u*, consonántico en *v*

2.- La *i* y *j* se transcriben según su valor: vocálico en *i*, consonántico en *j*.

Para una mayor comprensión de su estructura teatral, anoto los apartes y separo con un espacio mayor en blanco los cambios de escenario o de lugar. Por otra parte, entrecomillo los refranes, sentencias, etc.

## INTRODUCCIÓN

### *Juan Manuel Ximénez de Urrea*

Juan Manuel Ximénez de Urrea, procede de una de las grandes familias nobiliarias zaragozanas. Su padre Lope Ximénez sirvió en las guerras de Cataluña contra Juan II. Fernando el Católico le nombró Conde de Aranda. Poco tiempo después moría dejando tres hijos. Juan Manuel, el segundón de la familia, nació en 1486. Sabemos que casó con doña María de Sessé, hija de D. Manuel, camarero mayor del rey Católico, y de doña Blanca de Agramonte, camarera de la reina Isabel. La fecha de su muerte no se sabe con certeza, encuadrándose entre 1529 y 1536. De su vida, pocos datos más conocemos, a no ser lo que nos cuenta en sus poemas. Muy pronto empezó su afición a la literatura, como se puede ver en su *Cancionero*. Nada sabemos de su educación, pero por sus afanes literarios, posiblemente tuvo algún preceptor humanista, o se educase junto con otros nobles aragoneses al amparo del círculo de Alfonso de Aragón.<sup>1</sup>

### La penitencia de amor: *Entre la ficción sentimental y la comedia*

Esta obra de Pedro Manuel de Urrea es quizás una de las más conflictivas a la hora de encasillarla en el interior de un género determinado. A partir de la frase lapidaria escrita por D. Marcelino Menéndez Pelayo: “Dos libros se hallaban entonces en el momento culminante de su éxito: la *Celestina* y la *Cárcel de Amor*. Urrea, sin hacerse cargo de la radical oposición del sentido artístico de ambos libros, ni de la profunda semejanza de su plan y estilo, intentó fundirlos en uno solo, no olvidando sus hábitos de poeta cortesano. Resultó de aquí una producción híbrida...”, podemos encontrar la

---

<sup>1</sup> Para su vida, vid. Martín Villa, (ed.) del *Cancionero de D. Pedro Manuel Ximénez de Urrea*, Zaragoza, Diputación, 1878, pp. iii-xxxii; Eugenio Asensio (ed.) *Eglogas dramáticas y poesías desconocidas*, Madrid, Colección Joyas Bibliográficas, V, MCML, pp. xi-xxiv y Roger Boase, “Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530): A Bibliographical Inquiry”, *Iberoromania*, nº 6, 1977, pp. 35-46.

*Penitencia de amor* incluida tanto en la ficción o novela sentimental como en las imitaciones celestinescas.<sup>2</sup>

Tanto una como otra clasificación ha tenido sus *pros* y *contras*, llegándose incluso a intentar definir un género híbrido para catalogar esta pequeña obra de don Pedro Manuel: el “arte de amores”.<sup>3</sup> Es cierto que el propio Pedro Manuel de Urrea en su Prólogo declara: “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”; ahora bien, la crítica realizada por María Rosa Lida de Malkiel a este nuevo “género”, creo que aún está vigente, puesto que la división en *çenas* de la obra no sería aplicable a la teoría defendida por J. Edwin Webber, ni tampoco tendría cabida el diálogo directo con acotaciones o la clásica estructura de apartes de la comedia humanística, todo ello sin entrar en el estilo.<sup>4</sup> Ahora bien, como ha resaltado Robert L. Hathaway y Jesús Gómez, es verdad que la relación epistolar, así como la temática, tiene mucho que ver con la tradición ovidiana.<sup>5</sup>

Hagamos un poco de historia para poder comprender esta obra atípica en la tradición literaria española. En la mayoría de los trabajos críticos sobre la ficción sentimental se cita con profusión la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini. No hace falta resaltar la enorme difusión que esta obrita tuvo durante el siglo XV en toda Europa (27 ediciones latinas), e incluso con ediciones en lengua vernácula, como las realizadas en Salamanca, 1495, y Sevilla, 1512. En el prólogo se nos indica inmediatamente la intencionalidad del autor en componer un texto en “reprehensión de locos amores”, y por tanto con carácter ejemplar. Estamos, pues, ante una ‘arte de

---

<sup>2</sup> Vid. por ejemplo, Juan Ignacio Ferreras, *La novela en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987, o María Rosa Lida de Malkiel, *Originalidad artística de ‘La Celestina’*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970, 2ª ed., quienes la catalogan, el primero como “novela amatoria” o “novela dialogada”, y la segunda como la primera imitación celestinesca.

<sup>3</sup> Vid. J. Edwin Webber, “The *Celestina* as an *arte de amores*”, en *Modern Philology*, nº LV, 1957, pp. 145-153; Robert L. Hathaway en su Introduction a *La Penitencia de Amor* de Pedro Manuel de Urrea, University of Exeter Press, 1990, quien después de repasar las diferentes posturas de la crítica, parece decantarse por un género impreciso, característico del Renacimiento: las artes de amores, que ofrecen relatos de experiencias amorosas, tanto ejemplar como reprehensibles; o el reciente artículo de Jesús Gómez, “Las ‘Artes de Amores’, ‘Celestina’ y el género literario de la ‘Penitencia de Amor’ de Urrea”, *Celestinesca*, vol. 14 nº 1, 1990, pp. 3-16, quien concluye su artículo señalando que: “Desde su peculiar óptica aristocrática y desde su teoría poética cancioneril, Urrea reinterpreta *Celestina* a la luz de las “artes de amores”. Trata de adaptar la tragicomedia de Rojas a los cauces ideológicos de los libros sentimentales, y ello origina la mixtura genérica entre narración y representación de la que ya hemos hablado: “por cartas y por çenas”. Por supuesto, que esta mixtura genérica no es un simple capricho literario, sino una consecuencia en cierto modo inevitable de la dialéctica que se produce, ideológicamente al menos, entre las “artes de amores”, *Celestina* y, posteriormente, entre *Celestina* y *Penitencia de Amor*”.

<sup>4</sup> *Originalidad artística...*, ed. cit., p. 54 en nota.

<sup>5</sup> Vid. Introduction a *La Penitencia de Amor*, ed. cit.; Jesús Gómez, “Las ‘Artes de Amores’, ‘Celestina’ y el género literario de la ‘Penitencia de Amor’ de Urrea”, art. cit. y también Rudolph Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913, p. 124.

amores'. Sin embargo presenta una serie de innovaciones que harán fortuna en la tradición posterior: me refiero, sobre todo, al proceso epistolar. Cartas que tienen como principal función mostrarnos el análisis de los sentimientos y el progresivo nacimiento de la pasión. El marco narrativo donde se inserta este proceso epistolar es asimismo una carta justificatoria a Mariano Sozino, que sirve de prólogo y epílogo, con declaración de las intenciones y argumento, fórmula muy imitada por los autores de la ficción sentimental española. Estamos ante un perfecto desarrollo de las *ars dictaminis*, que llega aquí a su apogeo, superando la tradicional elegía utilizada por Boccaccio.

Sin embargo, muchos son los críticos que insisten en la escasa influencia de esta obra de Piccolomini en las ficciones amorosas posteriores, a no ser el proceso epistolar.<sup>6</sup> Creo que la influencia va más allá de este simple aspecto. Para empezar, el título de la obra: *historia*, o *tractatum*, como también lo llama Eneas Silvio, representa una superación de la *elegía*, que había caído en desuso en el siglo XV a causa del estudio por los humanistas de Quintiliano, quien en su *Institutio oratoria*, I, 8, la marginó de la categoría de los géneros literarios valiosos moralmente y utilizables para fines pedagógicos. La utilización del término *historia*, sugiere la intencionalidad de crear un relato ejemplar; de ahí el cariz de hecho real, como dirá el propio Piccolomini: “no usaré de enxemplos antiguos.... mas hachas ardientes de nuestros tiempos contaré”; para ello, el futuro Papa Pío II, relata su texto como narrador omnisciente, con mezcla del estilo directo e indirecto, dejándo las epístolas para sugerir los sentimientos internos de los amantes. También tiene estrecha relación con el *tratado* por la mezcla de elementos retóricos dispares en su interior y su afán didáctico-demostrativo. Fórmulas ambas usadas con fruición por los autores posteriores, incluso por Pedro Manuel de Urrea. Ahora bien, algunos de los elementos constitutivos de esta *Historia* no cuajaron en la ficción sentimental, puesto que su autor en su afán ejemplificador utiliza ante todo la *narratio* del *exemplum*, la inclusión de personajes bajos (criados, marido engañado, alcahueta), el uso abundante del diálogo, las citas amorosas, etc., procedentes del estilo cómico o bajo, que el autor dominaba perfectamente, puesto que lo había practicado en su *Chrysis*, comedia humanística escrita por la misma época. Así pues, estos aspectos, que la crítica ha catalogado de burgueses, son los que distancian la obra de Eneas Silvio de los planteamientos trágicos algunas veces y del estilo elevado de la ficción posterior (aunque en algunas obras podemos entrever estos mismos pasos, caso de la *Triste deleytación*); pero ello no quita que la maestría y ciertos aciertos, sobre todo la de unir elementos retóricos diversos en un mismo texto, hayan tenido una gran influencia posterior.

---

<sup>6</sup> Vid. Françoise Vigier, “Fiction épistolaire et *novela sentimental* en Espagne aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20, 1984, pp. 229-259.

Si tenemos en cuenta, que la *Estoria de dos amantes*, *Euralio y Lucrecia* ha servido como fuente de parte de la ficción española<sup>7</sup> así como de *La Celestina*, no nos debe extrañar que pueda servir de base a la *Penitencia de amor*. Si además nos apercebimos que la tradición epistolar podía asimilarse al estilo cómico, puesto que “la conexión estriba en la vieja definición de la epístola como un tipo de «diálogo per absentiam»,”<sup>8</sup> y reconocemos que la temática de la comedia es la amorosa,<sup>9</sup> se pueden entender perfectamente las alusiones de Pedro Manuel 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”.

Bajo mi punto de vista, *La penitencia de amor* es una adaptación de la comedia humanística al ambiente nobiliario. El propio Pedro Manuel, gran conocedor de *La Celestina*, es consciente de la modificación realizada por Rojas al estilo cómico, dentro del género dramático. También me parece claro que el ambiente retratado por *La Celestina* es el estudiantil o ciudadano de una gran urbe, en ese afán ciceroniano de *immitatio vitæ, speculum consuetudine, imago veritatis*, que embarga a todos los estudiosos de la época. Como poeta cortesano, Urrea está inserto en el ambiente nobiliario-cortés, tanto en lo referente a la ficción sentimental (como otra ‘arte de amores’), como a las composiciones y juegos poéticos cancioneriles. Por tanto, si quiere componer una comedia humanística que relate los amores entre unos enamorados apasionados, cuya única finalidad del galán es la consecución física de la dama (como ha demostrado perfectamente Robert L. Hathaway en su *Introduction a La penitencia...*), tiene que seguir los modelos de la comedia humanística, de ahí que no intente mostrar los sentimientos internos de dichos enamorados (elemento básico de la ficción sentimental, realizada mediante alegorías, visiones, etc.), al igual que había hecho Diego de San Pedro. Tenía, además, el modelo de Eneas Silvio Piccolomini, quien había creado una nueva fórmula para mostrar dicha pasión, de una manera verosímil, con mezcla del estilo bajo, en un ambiente elevado.

Por todo ello, Pedro Manuel de Urrea plantea una historia amorosa con inclusión de criados que son el verdadero motor de la intriga amorosa (como los *servus fallax* de la comedia terenciana, o como el Sosia de la *Historia duobus amantibus*), pero sitúa el ambiente fuera del universo ciudadano, y por supuesto universitario. Al relatar la pasión

---

<sup>7</sup> Vid. J.L. Canet, “El proceso del enamoramiento como elemento estructurante de la Ficción sentimental”, ponencia presentada en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura española del siglo xv*, celebrado en Valencia, los días 29-31 de octubre de 1990.

<sup>8</sup> J.N.H. Lawrance, “Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español” en *Academia Literaria Renacentista, V: Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad, 1988, pp. 89-90.

<sup>9</sup> Isidoro de Sevilla habla de los *amores meretricium* como objeto propio de la comedia (*Etimologías* 18, cap. 46). El tema central de toda la comedia humanística, como dirá María Rosa Lida: “es un amor ilícito, ya meretricio, ya adulterino, ya resuelto en casamiento...”, *Originalidad artística...*, ed. cit. p. 40.

entre dos enamorados nobles: “un cavallero llamado Darino, hijo de Galmano y de Volisa, el qual andando un día solo a cavallo, passeando llegó a un castillo y casa fuerte en muy gentil asentamiento puesto. Vio a la ventana a Fynoya, muy gentil dama, hija de Nertano y de Solona...”, incluye toda la tradición amorosa de la época, como un espejo de costumbres de la vida que él, como noble, conocía y usaba. De ahí que le parezca mejor introducir la relación epistolar, el “proceso de cartas”, como elemento convencional y harto usado en la ficción sentimental, y mucho más verosímil entre personas de cierto rango social que la utilización de alcahuetas de baja estofa; se explican así también todos los motes o letras con invenciones, tan caras al mundo cortesano y plasmadas en el *Cancionero General*. Pero su autor es consciente del estilo en el que escribe, de ahí que divida su obra en çenas; entreteja sentencias en el diálogo (si bien la mayoría provienen de los *Proverbios* de Séneca -véanse las notas-); utilice la misma estructura de debate entre los criados y el amo, la misma temática en pro y contra las mujeres; o incluya escenas cómicas, casi independientes de la acción, como las octavas, que el autor llama «pullas honestas» entre Renedo y Lantoyo (nombres que suenan inmediatamente a los personajes de las églogas pastoriles), y que no son ni más ni menos que las escenas ridículas entre pastores de las églogas encinescas (y que probablemente el autor ya tenía compuestas), incluyéndolas como algo natural, puesto que era la materia ridícula de la tradición cortés. La única variación en cuanto al estilo es el final, que no llega a ser trágico como *La Celestina*, pero tampoco feliz (quizás pueda haber sido inspirado por la obra de Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*, como ha sugerido Bárbara Matulka, aunque algo modificado o por la propia obra de Eneas Silvio).<sup>10</sup>

Como conclusión, Pedro Manuel de Urrea con su *Penitencia de amor* intentó elevar la materia de la comedia humanística a un ambiente nobiliario, de ahí que intente modificar el estilo mediante la inclusión de elementos diversos (epístolas, versos, diálogos), como era usual en la ficción sentimental española. Al igual que había realizado Rojas, modifica el final feliz, característico del estilo cómico, por un final más en consonancia con la moralización que le quiere imponer su autor: cárcel perpetua como recompensa a la mala acción, y no la muerte por el simple hazar, como ocurre en *La Celestina*. En definitiva, estamos ante una nueva variación del estilo cómico, pero esta vez incorporando los elementos del ambiente donde se inscribe la obra, como un ‘espejo de las costumbres cortesanas’, y no simplemente ciudadanas. Es una experiencia similar a la que realizó Eneas Silvio Piccolomini unos años atrás, al elevar el estilo

---

<sup>10</sup> *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion*, New York, 1931, pp. 181-184.

mediante la inclusión de personajes nobles, el proceso epistolar y el final trágico o semi-trágico, que le corresponde en cuanto a estilo elevado.