

LAS 'ARTES DE AMORES,' 'CELESTINA,' Y EL GÉNERO LITERARIO DE LA 'PENITENCIA DE AMOR' DE URREA

Jesús Gómez
Universidad Autónoma de Madrid

La *Penitencia de Amor* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea se edita en Burgos, en 1514, dedicada a la condesa de Aranda, madre del autor. El argumento de la obra es como sigue: Darino se enamora súbitamente de una "gentil dama" llamada Finoya. Desesperado porque no es correspondido, Darino pide ayuda a sus criados Renedo y Angis. Y resume el autor: "Fue tal la diligencia y astucia de sus criados, que alcanço Darino al principio reçebir cartas de Finoya y al cabo gozar de su persona" (4-5).¹ Pero el padre de Finoya, que sorprende a los amantes in fraganti, los encierra en dos torres separadas junto con sus respectivos criados: "y todos hyzieron penitencia alli en aquellas torres hasta el cabo de sus dias" (5).

¹ *Penitencia de Amor* (Burgos: Fadrique Alemán de Basilea, 1514). Cito esta edición según la reimpression de R. Foulché-Delbosc, vol. X de la Bibliotheca Hispanica (Barcelona-Madrid: L'Avenç, 1902).

El esquema de seducción erótica por intermedio de los criados aparece también en la comedia latina clásica, por ejemplo, de Terencio.² Escribe Urrea, en el prólogo: "Esta arte de amores esta ya muy vsada en esta manera por cartas y por çenas que dize el Terencio, y naturalmente es estilo de Terencio la que hablan en ayuntamiento; mas esta es cosa quel estylo no se puede quitar ni vedar, pues que las mismas razones no sean" (3). Sin embargo, Marcelino Menéndez Pelayo negaba de manera tajante que Terencio hubiese sido el modelo de Urrea ("ni era posible que lo fuese"), porque el caballero aragonés "no tenía más que leve tintura de estudios clásicos, a pesar del alarde que hace de sembrar por su diálogo sentencias de Séneca tomadas de alguno de los florilegios morales que entonces se manejaban tanto."³ Según el polígrafo santanderino, que sigue en esto la opinión de R. Foulché-Delbosc,⁴ los modelos principales de Urrea eran dos libros que entonces se hallaban en el momento culminante de su éxito: *Celestina* y *Cárcel de Amor*. Aunque añade que "el tipo de Diego de San Pedro es el que predomina, no sólo en la parte epistolar, sino en la retórica culta y alambicada del estilo."⁵

² Terencio era más conocido que Plauto en la España de finales del siglo XV. Véase Edwin J. Webber: "Plautine and Terentian cantares in Fourteenth-Century Spain," *Hispanic Review* 18 (1950): 93-107; "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain," *HR* 24 (1956): 191-206; "Manuscripts and Early Editions of Terence and Plautus in Spain," *Romance Philology* 11 (1957-58): 29-39.

³ *Orígenes de la novela* (Santander: Aldus, 1953), IV: 10. Es la misma opinión que sostiene Eugenio Asensio, en el prólogo a su edición de las *Eglogas dramáticas y poesías desconocidas de Pedro Manuel de Urrea*, vol. 5 de la colección Joyas Bibliográficas (Madrid, 1950), p. xxvi: "De Terencio, aunque insinúa lo contrario en la dedicatoria a su madre de la *Penitencia de amor*, poco aprendió."

⁴ Escribe R. Foulché-Delbosc que *Penitencia de Amor* "procède à la fois de la *Célestine* et de la *Cárcel de amor*; de ce mélange de réalisme et de symbolisme il est résulté un livre hybride des plus curieux," "La *Penitencia de amor* de Pedro Manuel de Urrea," *Revue Hispanique* 9 (1902): 201-202.

⁵ *Orígenes de la novela*, IV: 11-12.

Desde luego, *Penitencia de Amor* no pertenece a la "descendencia directa" de *Celestina*, porque en la obra de Urrea no reaparece ninguno de los personajes que interviene en la tragicomedia de Rojas. Y éste es uno de los rasgos básicos de las continuaciones de *Celestina*, tal y como las ha estudiado Pierre Heugas:⁶ la *Segunda Celestina* (1534) de Silva, la *Tercera* (1539) de Gaspar Gómez, la *Cuarta obra y tercera Celestina* (1542) de Sancho de Muñón, la *Tragedia Policiana* (1547) de Sebastián Fernández, la *Comedia Florinea* (1554) de Juan Rodríguez Florián y la *Comedia Selvagia* (1554) de Alonso de Villegas.

Por otra parte, hay varias diferencias notables entre la tragicomedia de Rojas y la *Penitencia de Amor* de Urrea. La más evidente es que ha desaparecido el personaje de Celestina y los otros personajes, prostitutas y rufianes, directamente relacionados con ella. Por el contrario, en las continuaciones de la tragicomedia de Rojas uno de los elementos más desarrollados literariamente es el mundo celestinesco,⁷ cuya aparición había sido una de las principales novedades literarias de *Celestina* y una de las causas más probables de su éxito. Urrea rechaza el motivo celestinesco presente en el mundo de la prostitutas y de los rufianes. En su obra sólo intervienen dos criados de Darino que, a diferencia de los de Calisto, son fieles a su amo. Los intereses de los criados y amos no se cruzan ni chocan entre sí nunca en *Penitencia de Amor*, sino que trascurren paralelos. Por eso, no hay apartes en la obra de Urrea, porque no hay una verdadera

⁶ "*La Célestine*" et sa descendance directe (Bordeaux: Bière, 1973), pp. 37 y 54-70. Véase ahora el artículo de Keith Whinnom: "El género celestinesco: origen y desarrollo," en *Literatura en la época del Emperador. Actas de la Academia Literaria Renacentista (V-VII)*, ed. Víctor García de la Concha (Salamanca: Universidad, 1988), pp. 119-131, y Consolación Baranda, introducción a su edición de la *Segunda Celestina* de Silva (Madrid: Cátedra, 1988), pp. 35 y ss.

⁷ Escribe Keith Whinnom (art. cit., p. 129): "(...) las imitaciones de *La Celestina* suelen conceder más espacio e importancia a las más bajas capas de la sociedad; a las putas y a los ladrones, y en muchas obras del género celestinesco hallamos una escabrosidad que asustó no sólo a Menéndez Pelayo sino también a María Rosa Lida." Comp. Pierre Heugas, pp. 457-538.

oposición entre las diferentes clases sociales, como sucede en *Celestina*,⁸ ni entre la actuación de los personajes y sus reflexiones psicológicas.

Renedo y Angis son fieles consejeros de Darino, además de diligentes servidores. Renedo es el encargado de llevar las cartas de Darino a Finoya y de abogar por él, sin extraer ningún provecho material de su embajada. Aunque, en justa compensación, Angis y Renedo reciben de las criadas de Finoya lo mismo que Darino recibe de ésta: "y vaya por recta linea como la erencia: si el señor con la señora, los servidores con las donzellas, porque mejor nos encubramos" (50). Por lo menos, cuando el padre de Finoya los descubre, todos (criados y amos) sufren el mismo castigo, encerrados en una torre. Ordena Nertano: "toma vosotros a Darino y a estos dos criados suyos; sali, vosotras vellacas donzellas, que todos terneys el pago de la vellaqueria y la penitencia del pecado y traycion."

La vida particular de los criados no aparece apenas en *Penitencia de Amor*. Únicamente asistimos a una competición en verso, sin conexión con la trama principal, entre Renedo y un criado de Finoya. Esta composición, un juego de pullas, tiene lugar delante de la casa de Finoya, por la noche, cuando Darino acude a una de sus citas amorosas. Dice Renedo: "Dexame yr, señor, delante, porque estoy yo desafiado con Lantoyo, criado de Finoya, para echarnos pullas onestas; y entretanto aguardarás tiempo para entrar" (60). Una vez finalizado el canto amebeo, dice Renedo: "Llega, señor, que agora es la propia sazón; que esto a abisado a Finoya y descuydado a los de la casa" (65). La explicación está fuera de lugar, ya que no parece muy razonable discutir con el criado de la casa donde uno pretende entrar sigilosamente. el juego de pullas, una convención que Urrea utiliza

⁸ Téngase en cuenta que, en *Celestina*, como dice María Rosa Lida: "con una sola excepción del débil Calisto, intimidado por sus propios sirvientes, el aparte está exclusivamente en boca de la gente baja," *La originalidad artística de "La Celestina"* (Buenos Aires: EUDEBA, 1970²), p. 139. Comp. Marcel Bataillon, *"La Célestine" selon Fernando de Rojas* (Paris: Didier, 1961), pp. 83-87.

también en sus églogas teatrales,⁹ no tiene ninguna justificación lógica o verosímil en las relaciones entre Darino y Finoya, o en la trama de *Penitencia de Amor* que, en este sentido, es muy diferente de la tragicomedia de Rojas, cuyo argumento está gobernado por una sucesión lógica de causas y efectos, salvo algunas raras excepciones.¹⁰

El proceso erótico de *Penitencia de Amor* no está motivado psicológicamente, sino descrito de acuerdo con las normas de las "artes de amores." Ni Darino ni Finoya reaccionan como personajes individualizados, o reaccionan de acuerdo con una progresión abstracta perfectamente establecida. Darino ve a Finoya por primera vez y, súbitamente, se enamora de ella. Le declara su amor, pero Finoya lo rechaza. Entonces Darino, por intermedio de su criado Renedo, envía varias cartas de amor a su amada. Finoya ni siquiera lee la primera (15). A la segunda sí responde, aunque de manera desabrida: "Esta quiero que sea la primera y postrera carta que de mi as de tener" (22). En respuesta a la tercera carta, Finoya concierta una cita con Darino a plena luz del día, sólo para darle explicaciones (29-30). Después de esta primera cita, y en respuesta a la cuarta carta de Darino, Finoya concierta una segunda cita, ahora por la noche. Y, a partir de este momento, los sucesos se precipitan hacia su fin: hay una tercera cita, donde los amantes consuman sus deseos (52), y en la cuarta cita (la segunda noche de amor), el padre de Finoya los descubre. Se puede observar que todo el proceso erótico, desde la indiferencia hasta la consumación, se sucede de manera casi matemática. Además, los amantes obran de acuerdo con un orden ya establecido, por ejemplo, en el *Ars amatoria* de Ovidio. Así, cuando Darino es rechazado por Finoya, Renedo le dice que no se preocupe: "que, como dize Ovidio, por arte de los remos y velas van las fustas por la mar, por arte son ligeros los carros y carretas, y por arte se a de regir el amor" (pp. 10-11).¹¹

⁹ Por ejemplo, en la égloga cuarta, hay un juego de pullas donde intervienen varios pastores (Solino, Arfineo, Rolano) y un rufián, en *Églogas dramáticas*, ed. cit., pp. 59-60.

¹⁰ Lida, *Originalidad*, pp. 198-250.

¹¹ *Ars amatoria*, ed. José-Ignacio Ciruelo (Barcelona: Bosch, 1987), lib. I, vv. 3-4: "Arte citae veloque rates remoque moventur, / Arte

Este proceso erótico de seducción (la recuesta amorosa) es de carácter retórico, ya que se apoya en el *arte* de persuadir por la palabra, como aconseja Ovidio.¹² Nada más conocer a Finoya, Darino se da cuenta de que la dama vive aislada en una fortaleza "lexos de conversacion de gentileza" (p. 5). Por el contrario, Darino es un cortesano experimentado en las artes sermocinales, como advierte Finoya inmediatamente: "Tus lisongeras razones, Darino, son de hombre cortesano, que se precian por si mismos burlar de nosotras para despues tener que contar" (6). A partir de esta situación inicial, se desarrolla la recuesta amorosa, donde se imponen los valores cortesanos de la conversación. Finoya no despide a Darino "porque no me tengas por mal criada" (7) o, como dice más tarde: "porque no me tengas por neçia que huyo de la conversacion, avnque para algunas es lazo donde caen" (44). Y, en efecto, por la conversación cae Finoya en brazos de Darino, aunque éste se sirve también de otros dos medios muy ovidianos para llevar a buen puerto su recuesta amorosa: el intermediario y las cartas.

En el *Pamphilus*, durante mucho tiempo atribuido a Ovidio, Venus aconseja que exista un intermediario (*interpres*) entre los amantes.¹³ Precisamente en esta comedia, aparece una alcahueta (*anus*), pariente próxima de la Trotaconventos del *Libro de Buen Amor* y, más tarde, de la Celestina de Rojas.¹⁴ Pero el *interpres* de

leves currus: arte regendus Amor." Comp. *Pamphilus*, ed. L. Rubio y T. González Rolán (Barcelona: Bosch, 1977), vv. 71-87.

¹² *Ars amatoria*, lib. I. vv. 457-60: "Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus, / Non tantum trepidos ut tueare reos; / Quam populus iudexque gravis lectusque senatus, / Tam dabit eloquio victa puella manus."

¹³ *Pamphilus*, vv. 135-8: "Et placeat uobis interpres semper utrisque, / Qui caute referat hoc quod uterque cupit, / Emula nam iuuenum diiudicat acta Senectus / Et simul hos prohibet litigiosa loqui." Sobre la figura del intermediario en las obras de Ovidio, véase Rudolf Schevill: *Ovid and the Renaissance in Spain* (Berkeley: University of California, 1913; reimpr. Hildesheim- New York: G. Olms, 1971), p. 94.

¹⁴ Véase Michael J. Ruggiero: *The Evolution of the Go-Between in Spanish Literature Through the Sixteenth Century*, vol. 78, University

Penitencia de Amor no pertenece a este tipo celestinesco, sino que se relaciona más bien con el tercero que aparece en algunos libros sentimentales, como en la anónima *Triste deleitación* o en las ficciones de Diego de San Pedro. Porque el criado Renedo de *Penitencia de Amor*, con independencia de su condición social, no actúa con doblez ni movido directamente por el interés, como sí sucede en *Celestina*.

El uso de las cartas es también un procedimiento ovidiano, ya que Ovidio dedica una parte de su *Ars amatoria* a este asunto y, además, compone una antología de epístolas amorosas, las *Heroidas*, que fue traducida por Juan Rodríguez del Padrón, a mediados del siglo XV.¹⁵ En esta utilización del procedimiento epistolar, *Penitencia de Amor* se separa igualmente de la primitiva *Celestina*, donde no aparecen cartas de amores, aunque sí aparezcan en su "descendencia directa," por influencia de los libros sentimentales.¹⁶

Las cartas de amores son un recurso utilizado con frecuencia en la literatura sentimental y caballeresca, donde Urrea ha podido encontrar sus modelos más próximos. La carta se puede presentar aislada o, como sucede en *Penitencia de Amor*, formando parte de un proceso epistolar.¹⁷ El primer antecedente español de este caso es la *Triste deleitación* (c. 1458) y, posteriormente, las dos novelas (1491-92) de

of California Publications in Modern Philology (Berkeley-Los Angeles: University of California, 1966), y María Rosa Lida, *Originalidad*, pp. 534-72.

¹⁵ *Ars amatoria*, lib. I, vv. 435-84. *El Bursario*, ed. P. Saquero Suárez y T. González Rolán (Madrid: Universidad Complutense, 1984).

¹⁶ Véase Heugas, *Descendance* pp. 283-301. María Rosa Lida (*Originalidad*, pp. 109-110) dice que "*La Celestina* desechó el empleo de las cartas, como recurso ajeno al drama."

¹⁷ El "proceso epistolar" no se utiliza en la literatura caballeresca, como dice María Carmen Marín Pina: "el citado procedimiento nunca se convierte en marco ni en hilo conductor del relato en su totalidad y las cartas no se inscriben en una reglada comunicación epistolar." *Réception du texte littéraire (Colloque franco-espagnol, Jaca avril 1986)*, ed. Jean-Pierre Etievre y L. Romero (Zaragoza: Universidad de Zaragoza- Casa Velázquez, 1988), p. 16.

Diego de San Pedro, el *Grimalte y Gradisa* (1495) de Juan de Flores y la *Repetición de amores* (c. 1496) de Lucena, esta vez por influencia directa de la *Historia de duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini.¹⁸ Sólo cuando el procedimiento epistolar se apodera enteramente del relato, como sucede en el *Proceso de cartas de amores* de Juan de Segura, podemos hablar con propiedad de novela epistolar.¹⁹ Sin embargo, el *Proceso* de Segura no se publica hasta 1548, 34 años después que *Penitencia de Amor*.

No son éstas las únicas coincidencias entre *Penitencia de Amor* y los libros sentimentales. El "combate de generosidad" que, al final de la obra, entablan Darino y Finoya para salvar uno al otro del castigo tiene un claro antecedente en el *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores.²⁰ Se trata de un castigo ejemplar en un doble sentido, ya que sirve como "penitencia de amor"; pero también como glorificación de los amantes, convertidos en paradigmas de los valores cortesanos precisamente por este trágico desenlace. Nada más alejado del final de *Celestina*, donde se produce un castigo simplemente expiatorio: el "saltaparedes" de Calisto, un el colmo del prosaísmo, se cae desde la tapia del huerto de Melibea y ésta, en el colmo de la enajenación, se suicida.²¹

¹⁸ Véase Françoise Vigier: "Fiction épistolaire et novela sentimental en Espagne aux XV^e et XVI^e siècles," *Mélanges de la Casa de Velázquez* 20 (1984): 229-59.

¹⁹ Véase Domingo Ynduráin: "Sobre el *Proceso de cartas de amores* (Venecia, 1553) de Juan de Segura," en *Homenaje a Manuel Alvar* (Madrid: Gredos, 1986), pp. 585-600. Del mismo autor: "Las cartas de amores," en *Homenaje a Eugenio Asensio* (Madrid: Gredos, 1988); pp. 487-95; y "Las cartas en prosa," en *Literatura en la época del Emperador* [n. 6], pp. 53-79.

²⁰ Véase Barbara Matulka: *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion* (New York: Institute of French Studies, 1931), pp. 181-4, y Lida, *Originalidad*, p. 482.

²¹ Sobre el problema del suicidio en la literatura española medieval y clásica, véase Otis H. Green: *España y la tradición occidental* (1965), trad. Cecilio Sánchez Gil (Madrid: Gredos, 1969), III: 237-59.

Hasta ahora sólo he subrayado aquellos elementos (formales y temáticos) que separan a *Penitencia de Amor* de *Celestina* y que la asemejan a los libros sentimentales: ausencia del mundo celestinesco, ausencia de apartes, convencionalismo cortesano, utilización del "proceso de cartas de amores." Sin embargo, también se podrían mencionar varios rasgos de la tragicomedia de Rojas presentes en *Penitencia de Amor*, como el uso generalizado del tuteo o la disposición dialogada.

El tuteo es uno de los rasgos más significativos de *Celestina*, aunque aparece también en *Cárcel de Amor*.²² Se trata de una marca latinizante, presente en la comedia humanística, por oposición a otros géneros romances o vulgares. El tuteo generalizado aparece no sólo en *Penitencia de Amor*, sino en varias continuaciones de *Celestina*: en la *Cuarta obra* y *tercera Celestina* o en la *Policiana*.²³

En cuanto a la forma dialogada, es herencia directa de *Celestina*. Al menos, ninguno de los libros sentimentales agrupados en la clásica bibliografía de Keith Whinnom,²⁴ incluida *Cárcel de Amor*, está escrito enteramente en forma dialogada, como *Penitencia de Amor*. Sin embargo, el diálogo de Urrea es más monótono que el de Rojas, quien utiliza diferentes variedades conversacionales, entre las que María Rosa Lida de Malkiel distingue cuatro fundamentales: 1) el "diálogo oratorio," de largas réplicas y muy artificioso estilísticamente, 2) el "diálogo de largos parlamentos y réplicas breves," 3) el "diálogo de réplicas breves," que es el más frecuente, y 4) el "diálogo muy rápido."²⁵ Por el contrario, en *Penitencia de Amor*, han desaparecido prácticamente las tres últimas variantes, excepto al final de la obra, sobre todo en las escenas escabrosas entre los amantes 46-49, 52-56 y 65-67), donde se utiliza el "diálogo de réplicas breves" y "muy breves."

²² Véase Bataillon, *La Célestine*, pp. 78-80.

²³ Véase Heugas, *Descendance*, pp. 319-24, y Nadine Ly, *La Poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega* (Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-americanas, 1981).

²⁴ *The Spanish Sentimental Romance (1440?-1550). A Critical Bibliography* (London: Grant and Cutler, 1983).

²⁵ Lida, *Originalidad*, pp. 108-122. Véase Bataillon, *La Célestine*, pp. 80-81.

En el estudio de la forma dialogada de *Penitencia de Amor*, se imbrica un problema mucho más complejo: la discusión sobre su posible carácter teatral. Por supuesto, que no todo texto escrito en forma dialogada es un texto dramático, o viceversa: no todo texto dramático está escrito en forma dialogada. Hecha esta salvedad, conviene advertir que en *Penitencia de Amor*, cuando el diálogo es más rápido, se acentúa la presencia de una serie de rasgos teatrales, como las acotaciones implícitas o los índices deícticos. Pero esto sucede en muy raras ocasiones, sobre todo en las escenas escabrosas. Durante toda la trama, interrumpida además por constantes excursos epistolares, predomina un tipo de "diálogo oratorio" muy poco dramático.²⁶

En *Penitencia de Amor*, el diálogo se utiliza tan sólo como un recuerdo o como un recurso formal carente de la funcionalidad dramática que poseía en *Celestina*. Lo mismo sucede con otros rasgos aparentemente teatrales de *Penitencia de Amor*, cuya disposición formal pudo copiar Urrea de la tragicomedia de Rojas o incluso de las comedias de Terencio. Me refiero al argumento inicial (4-5), al monólogo de Darino (8) o a la sucesión de escenas.²⁷ Desde luego, Urrea no concibe su obra pensando en la representación y su conciencia teatral es mínima: un recuerdo formal de *Celestina*, que aparece mezclado con una serie de procedimientos narrativos, básicamente epistolares.

El hibridismo formal de la *Penitencia* de Urrea es más que evidente: "por cartas y por çenas que dize el Terencio" (3). Hay una mezcla de procedimientos narrativos epistolares ("por cartas") y una serie de rasgos tomados de la comedia celestinesca o vagamente terenciana: "por çenas." He aquí un buen ejemplo de "novela dramática," si se quiere llamar así a esta rara categoría genérica. Pero el nombre no es muy adecuado, ya que resulta ingenuo aplicar una

²⁶ Ya señalaba María Rosa Lida (*Originalidad*, p. 118) que: "De las imitaciones, son la *Comedia Thebayda* y la *Penitencia de amor* las que mayor acogida dan al diálogo oratorio, ésta para desplegar su casuística amorosa, aquélla para lucir su erudición y sátira."

²⁷ Sobre la división en escenas, véase la nota de María rosa Lida, p. 53n; y Joseph Andrieu, *Le Dialogue antique. Structure et présentation* (Paris: Les Belles Lettres, 1954).

categoría como la de "novela dramática," creada por la crítica posterior al neoclasicismo, para definir una obra editada a principios del siglo XVI, cuando en España todavía no se había difundido la teoría poética de Aristóteles.

En realidad, la dificultad para definir la tradición o el género literario al que pertenece *Penitencia de Amor* reside en la indefinición formal de esas "artes de amores" (3) a las que el propio Urrea aludía en el prólogo. 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.²⁸ Urrea ha intentado conjuntar los elementos formales de todas estas tradiciones, al menos teóricamente, y de ese intento nace la "originalidad artística" de su *Penitencia de Amor*, "originalidad" que responde a una determinada actitud ideológica. Hablando de *Celestina*, escribe Domingo Ynduráin que:

arranca de las artes de amores (por supuesto, no como género literario, ya que, como tal, las artes de amores no existen, pero sí como actitud ideológica), aceptando sus planteamientos retóricos, sus modos de argumentar y, en parte, el ambiente cultural en que reside gran parte de su prestigio y, en consecuencia, de su efecto. A partir de ahí, Rojas hace contrastar sistemáticamente los presupuestos teóricos con la realidad de la vida, de manera que la falsedad de aquéllos queda de manifiesto.²⁹

Si este análisis es correcto, como parece, se podría extrapolar a *Penitencia de Amor*; que resultaría ser una obra polémica o escrita en

²⁸ Véase Edwin J. Webber: "The *Celestina* as an *arte de amores*," *Modern Philology* 55 (1958): 145-54. Comp. Heugas, *Descendance*, pp. 303-17.

²⁹ "Un aspecto de *La Celestina*," *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin* (Madrid: Editora Nacional, 1984), p. 523. Posteriormente, especifica que *Celestina* se opone a las "artes de amores de una manera semejante a como el Quijote se opone a los libros de caballerías" (534).

contra de los presupuestos ideológicos de *Celestina*. En efecto, Urrea intenta anular las críticas de Rojas a las "artes de amores" y lo hace, desde una perspectiva cortesana, eliminando de la tragicomedia todos aquellos aspectos donde se ponen de manifiesto los contrastes entre la fantasía y la realidad; es decir, eliminando el inframundo celestinesco de rufianes y prostitutas. Eliminando también el marco urbano donde viven los nobles y sus criados, que aparecen así libres de toda atadura social, pero anclados en un mundo de sólidos valores cortesanos y aristocráticos.

Sin embargo, en *Penitencia de Amor*, persiste todavía un elemento celestinesco importante: el dinero.³⁰ Aunque sus criados le son fieles, Darino sabe que sólo son sus asalariados: "Siempre he yo conocido en vosotros muchos seruiicios sin los que yo os e mandado hazer, que estos son los que mas se agradeçen, y por esto doy por bien empleados los dineros que por vosotros e gastado" (11). El dinero es el principal móvil de las acciones humanas: por dinero se ganan las guerras o se conquista a las mujeres (36-37), lo cual ha causado la corrupción del mundo y de la virtud: "Todos somos ya tan malos, que ya es la fin del mundo: ya es nacido el Ante Christo" (39-40). Como Calisto, Darino responde fielmente a la figura del joven miembro de la clase ociosa y Urrea advierte, como Rojas, que una de las principales causas de la decadencia nobiliaria es la inactividad bélica, en tiempos de paz, cuando los cortesanos ociosos se entregan a los placeres eróticos (37-38).

El análisis que de la sociedad de su tiempo hace Urrea coincide básicamente con el de Rojas. Pero hay una diferencia fundamental entre ambos autores, ya que mientras que este análisis se refleja literariamente en el comportamiento de los personajes de la tragicomedia, en *Penitencia de Amor*, Urrea retrata criados convencionales y cortesanos idealizados. Angis le dice a su amo: "Algunas mugeres an sido por interesse deçevidas, mas Finoya no es de poner en el numero destas" (37). El dinero sólo sirve para marcar las diferencias sociales que hay entre el mundo de los criados y el de sus amos. Como dice Darino, refiriéndose a los criados de Finoya: "a esos pagas con dinero, y a mi no me pagarias con todos los tesoros

³⁰ Véase José Antonio Maravall: *El mundo social de "La Celestina"* (Madrid: Gredos, 1968), pp. 55-73 y *passim*.

del mundo" (35). En último extremo, los valores cortesanos y aristocráticos permanecen intactos. El "mundo social" de *Penitencia de Amor* está firmemente jerarquizado y, en su cúspide, se dibujan las figuras de dos amantes como representantes de los valores que habían sido puestos en entredicho justamente en *Celestina*.

Esta interpretación ideológica de *Penitencia de Amor* es coherente con los que sabemos de la vida y de la obra de Urrea: miembro de una familia noble aragonesa, poeta de cancionero y con unos gustos literarios marcadamente cortesanos. Su perfil se corresponde con el de un típico representante del "resurgimiento de los trovadores" de finales del siglo XV.³¹ No es el perfil de un profesional de las letras, sino el de un diletante que defiende una concepción aristocrática de la literatura, como servicio amoroso y cortés.³²

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

³¹ Roger Boase: "Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c. 1530): un trovador del fin de la Edad Media," en *El resurgimiento de los trovadores* (1978), trad. J. M. Muro (Madrid: Pegaso, 1981), pp. 165-83.

³² En su *Cancionero* de 1513, Urrea afirma que un galán no debe componer "sino vna copla o vn Mote, vn Villancico, vna Canción para entre Cavalleros, o quando hombre mucho se alarga, vn Romance." En el prólogo a la *Rueda de Peregrinación*, un extenso poema alegórico incluido por primera vez en su *Cancionero* de 1516, le dice a su madre: "no soy tan sin conoscimiento que no vea no ser cosa de cavallero estas largas escripturas" (cit. por Eugenio Asensio [ver n. 3], p. xxv). Véase Roger Boase: "Poetic Theory in the Dedicatory Epistles of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c. 1530)," *Bulletin of Hispanic Studies*, 54 (1977): 101-106, trad. en *El resurgimiento de los trovadores*, pp. 175-83. Y del mismo autor: "Imagery of Love, Death and Fortune in the Poetry of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486- c. 1530)," *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980): 17-32.

inevitable de la dialéctica que se produce, ideológicamente al menos, entre las "artes de amores," *Celestina* y, posteriormente, entre *Celestina* y *Penitencia de Amor*.



Calisto y Sempronio (Acto I^o). P. HOWARD