

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamaçión e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

DEL *BURSARIO* DE JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN
A *LA CELESTINA*. OVIDIO, HEROÍNAS Y CARTAS

MARÍA E. BREVA ISCLA
Valencia

Resumen: El *Bursario* de Juan Rodríguez del Padrón marca un paso más en la transmisión de las *Heroidas* en la literatura castellana de la baja Edad Media. Esta traducción –*Bursario*– va a dejar una profunda huella en otras obras del padronés, así, en las tres cartas que añade a su traducción, en *El planto que fizo la Pantasilea* o en *Siervo libre de amor*, primera obra del género sentimental. Dentro de este género, *Sátira de infelice e felice vida* de don Pedro de Portugal presenta una referencia a las *Heroidas* muy similar a la de *Repetición de amores* de Luis de Lucena. Pero también las composiciones líricas del Marqués de Santillana y *La Celestina* se van a beneficiar ampliamente de esta herencia que, sin embargo, va a cuestionar en muchos casos su dependencia del *Bursario*.

Palabras clave: *Heroidas*, Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, cartas originales, *El planto que fizo la Pantasilea*, *Siervo libre de amor*, *Sátira de infelice e felice vida*, *Repetición de amores*, Marqués de Santillana, *La Celestina*.

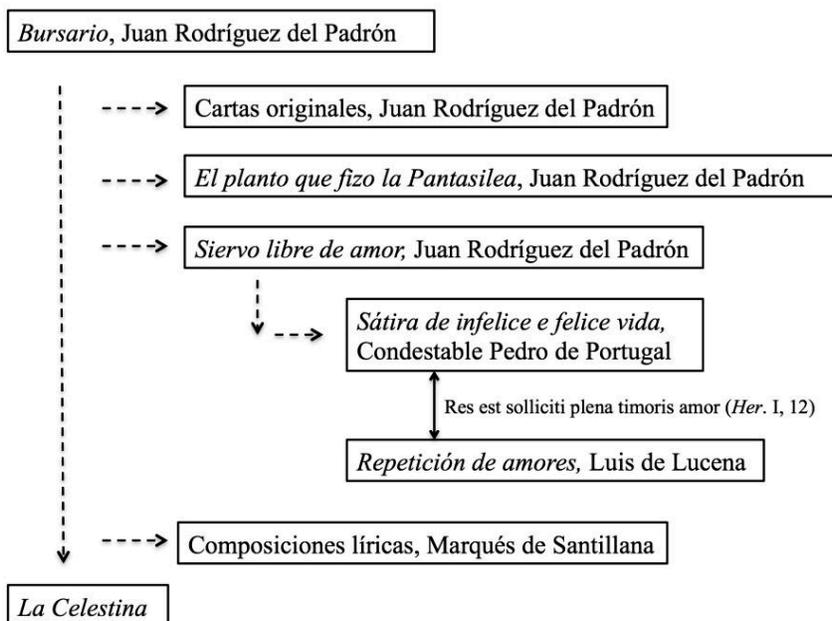
Abstract: The *Bursario* by Juan Rodríguez del Padrón marks a further step in the transmission of the *Heroides* in Spanish literature of the late Middle Ages. This translation –*Bursario*– will leave a deep imprint in other works by Rodríguez del Padrón as well, such as: in the three letters that he adds to his translation, in *El planto que fizo la Pantasilea* and in *Siervo libre de amor*, which is the first work of the sentimental genre. Within this genre, *Sátira de infelice e felice vida* by don Pedro de Portugal has a reference to the *Heroides* very similar to *Repetición de amores* by Luis de Lucena. But also the lyrical compositions by the Marqués de Santillana and *La Celestina* benefit greatly from this legacy, which, however, often questions their dependence on the *Bursario*.

Keywords: *Heroides*, Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, original letters, *El planto que fizo la Pantasilea*, *Siervo libre de amor*, *Sátira de infelice e felice vida*, *Repetición de amores*, Marqués de Santillana, *La Celestina*.

La herencia de las *Heroidas* de Ovidio en la literatura castellana de la baja Edad Media viene condicionada, en gran medida, por la traducción que Juan Rodríguez del Padrón realiza de esta obra con el título *Bursario*. Objeto de este artículo va a ser establecer influencias, reminiscencias, recuerdos y, en definitiva, relaciones de esta herencia ovidiana, debida en parte al padronés con su *Bursario*, a través de algunos ejemplos de diferentes obras y autores.

En el orden de presentación no sigo un criterio cronológico sino que dejo que sean las relaciones e influencias entre obras y autores –si existen– las que dicten el curso a seguir.

De forma esquemática, el contenido de este artículo es:



EL *BURSARIO*

Con el *Bursario* estamos ante una traducción más o menos ajustada de las *Heroidas* –excepto la epístola XV⁻¹, a la que nuestro autor, Juan Rodríguez del Padrón (h. 1390–h. 1450), añade un prólogo general y unos *accessus*.

María Rosa Lida señala sobre esta traducción que Juan Rodríguez del Padrón amplía despaciosamente a la manera de la escuela alfonsí, si bien con distinto ideal estilístico y con no menos tropiezos en cuanto a la comprensión del texto².

El prólogo y los *accessus* del *Bursario*, tanto el particular a las *Heroidas* como los particulares a cada una de las epístolas ovidianas, quedan esclarecidos cuando en 1986 John Dagenais localiza los *Bursarii ovidianorum* como modelo de Juan Rodríguez del Padrón. Los *Bursarii* son comentarios de hacia 1200 que abarcan todas las obras de Ovidio y su autor sólo es conocido por su nombre, Willelmus Aurelianensis, siendo el lugar de origen una mera indicación de que el autor enseñó allí –Aurelianensis, de Orleans–. El título, *Bursarius super Ovidios* («compañero para las obras de Ovidio»)³, se explica debido a que en esa obra se encuentran distintas aclaraciones a pasajes difíciles como diferentes monedas en una bolsa; además, el texto se puede guardar fácilmente en la bolsa, y así, si se encuentra a alguien que lee a Ovidio se puede opinar y discutir con él; también, las aclaraciones hacen que se pueda memorizar más fácilmente.

Los *Bursarii* forman un paso más en el desarrollo de los comentarios ovidianos en el ámbito francés. Tienen una orientación principalmente filológica y,

1. La epístola XV, de Safo a Faón, fue transmitida por vía diferente al resto de las *Heroidas*. La mayor parte de los códices latinos medievales, unos 200, nos ha transmitido la obra de Ovidio sin esta epístola. Salé a la luz en 1420 y, después de la edición *princeps* de 1471, se añade a las *Heroidas* en último lugar. Será D. Heinsius en 1658 quien la coloque en el lugar actual. Cf. Heinrich Dörrie, *Der heroische Brief. Bestandsaufnahme, Geschichte, Kritik einer humanistisch-barocken Literaturgattung*, Berlin, 1968, p. 80 y Pilar Saquero y Tomás González (eds.), Juan Rodríguez del Padrón. *Bursario*, Alcalá de Henares (Madrid), Centro de Estudios Cervantinos, 2010, p. 37.
2. Cf. María Rosa Lida («Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VI, 6 [1952], pp. 313-351, p. 336) comenta que a diferencia de Mena –que al traducir la *Iliada* se mantiene a distancia sin osar imitarla, actitud que coincide con los poetas renacentistas–, Juan Rodríguez del Padrón, nada intimidado por la aureola de su modelo, practica repetidamente la imitación recreadora.
3. Cf. Wilken Engelbrecht, *Textkritik am Anfang des 13. Jahrhunderts als Bild der damaligen universitären Gesellschaft. Kritische Ausgabe der Bursarii super Ovidios (Teil carmina amatoriae) des Wilhelm von Orléans (ca. 1200) mit Kommentar*, Olomouc und Amsterdam, Verlag des Rektorats des Palacky-Universität Olomouc, 1997. En el texto: «Gefährte für die Werke Ovids» (p. v).

seguramente, hubiesen tenido más influencia –debido a su resumida estructura– si hacia 1240 no hubiese aparecido la compilación anónima conocida como el comentario *Vulgata*. Esta compilación retoma casi sin cambios la parte gramatical y etimológica de las glosas de los *Bursarii* mientras que las alegorizaciones provienen seguramente de los comentarios de Arnulfo de Orleans⁴. De este modo los *Bursarii* pasaron a un lugar secundario: los comentarios perdieron importancia y los *accessus* se transmitieron de forma separada. La traducción de las *Heroidas* por Juan Rodríguez del Padrón es la última obra que se puede comprobar influida por los *Bursarii*.

«CARTA DE MADRESELVA A MAUSEOL», «CARTA DE TROYLOS A BREÇAYDA» «CARTA DE BREÇAYDA A TROYLOS»

A continuación del *Bursario* y como cierre del mismo, Juan Rodríguez del Padrón añade tres cartas, cartas originales de él –«Carta de Madreselva a Mauseol», «Carta de Troylos a Breçayda» y la respuesta de ésta, la «Carta de Breçayda a Troylos»– que imitan las ovidianas y, por tanto, recogen sus rasgos principales.

P. Saquero y T. González reivindican para estas tres cartas originales de Juan Rodríguez del Padrón el título de herederas directas de las *Epistulae Heroidum*, y esto sin necesidad de comprobaciones sobre la presencia o ausencia de elementos ovidianos. Su afirmación se basa en el hecho de que estas cartas cumplen, en primer lugar, las reglas internas que rigen la epístola heroico-literaria y, en segundo lugar, por contener motivos de las *Heroidas* y surgir de idénticas circunstancias. Por estas razones y por su traducción de las *Heroidas*, Juan Rodríguez del Padrón puede ser calificado como heredero de Ovidio⁵.

Las reminiscencias, recuerdos y alusiones a las *Heroidas* a través del *Bursario* abundan. En la «Carta de Madreselva a Mauseol» Juan Rodríguez del Padrón nos presenta el tema favorito de las *Heroidas*: la amante abandonada que reprocha al ausente su infidelidad; además, la elaboración del tema, que empieza casi *in extremas res* para retroceder a los comienzos y acabar con hechos posteriores a los del comienzo, es reflejo de la *Her. IX*, epístola de Deyanira, en donde la queja por la infidelidad de Hércules con Yole le da motivo para pasar a contar sus amores anteriores. La «Carta de Troylos a Breçayda» y su respuesta, la «Carta de

4. *Ibid.*, pp. xvi-xvii.

5. Cf. Pilar Saquero y Tomás González (eds.), Juan Rodríguez del Padrón. *Bursario*, cit., pp. 53 y ss. Cito por esta edición tanto para el *Bursario* como para las cartas originales. Para las *Heroidas* cito por Francisca Moya del Baño (ed.), Ovidio. *Heroidas*, Madrid, CSIC, 1986.

Breçayda a Troylos», corresponden formalmente a las cartas dobles o por parejas de las seis últimas *Heroidas* y el tema es la separación de los jóvenes amantes durante la guerra de Troya, tema que proviene del *Roman de Troie*.

Si pasamos a referencias concretas tenemos que, por ejemplo, de la *Her. IV*, de Fedra a Hipólito, proviene la erótica alusión de la Carta de Madreselva, «despojó el árbol [...] del primero fruto»⁶:

<i>Her. IV, 29-30</i>	<i>Bursario, p. 122</i>	<i>Carta de Madreselva, p. 260</i>
Est aliquid plenis pomaria [carpere ramis Et tenui primam deligere [ungue rosam.	Y si esto hizires, serás semejable al que corta los primeros ramos llenos de fruta del mançano, y con su delgada uña corta la primera rosa del rosal.	Quien despojó el árbol de las blancas flores y del primer fruto, de las verdes fojas del postrimero lo despojará.
[Es un gran placer coger una manzana de las ramas cargadas // y elegir con delicados dedos la primera rosa.]		

Troylos cierra su carta comparando el comportamiento de Breçayda con el de las Danaides, lo que es una clara referencia a la epístola XIV:

Ca no eres tú menos digna de pena que las *hijas del rey Dánao*, de Argos, las cuales cruelmente mataron a sus maridos, ni que muchas otras que padecen lo semejante (p. 276)⁷.

Breçayda contesta a Troylos con una carta bastante más extensa en donde abundan las referencias a nuestras heroínas:

E, así, si *Paris*, tu hermano mayor, quebrantó la fe a la *ninfa Oenone* en amar a *Elena*, bien se sigue que tú, su hermano menor, la oviste falsado a la triste *Breçayda* (p. 283).

6. Olga T. Impey («Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilian translatios of the *Heroides* and the beginnings of Spanish sentimental prose», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 57: 4 [1980]), relaciona esta alusión con la traducción que realiza Alfonso X de la *Her. IV, 29*, «tomar omne la primera fruta» (p. 289).
7. Aquí y en todas las citas el énfasis es mío.

[...] ni los días alegres y noches pazibles que después ovo, oviese con *Daymira* (pp. 285-286).

¡O amante *Fedra*⁸, das tu querella del tardante nieto del Egeo, dios del mar, hijo de la ninfa y de Teseo [...] (p. 288).

[...] el peligroso paso que el leal amador *Leandro*, reinante la madre de los volubles amores, passó vegadas sin cuento por se dar a *Hero*, su bien quista señora (p. 290).

*EL PLANTO QUE FIZO LA PANTASILEA*⁹

Poema del género del lamento en voz femenina de Rodríguez del Padrón cuya autoría se asignó en un primer momento al Marqués de Santillana¹⁰. Presenta una situación dramático-sentimental como otras obras del padronés y relaciones textuales con la obra del mismo, principalmente con las cartas de Breçayda y Madreselva y con el *Triunfo de las donas*.

Pantasilea, la reina de las amazonas, acude a Troya para ayudar a Príamo o por amor a Héctor, según las fuentes, y al encontrarle muerto llora sin consolación. Impey señala que en esta composición del padronés lo interesante es que la reina amazona desdobra su planto: «llora líricamente no sólo a Héctor sino que se llora también a sí misma»¹¹.

En las *Heroidas* hay una única alusión a Pantasilea, se trata de la epístola XXI, de Cidipe a Aconcio, y los versos que la citan hacen referencia al conocido motivo de que no es gloria quien vence a una doncella, o se burla de ella, que no está –como en este caso– «armada de escudo y hacha» como lo está Pantasilea:

Improbe, quid gaudes aut quae tibi gloria parta est,
Quidve vir elusa virgine laudis habes?

8. María Rosa Lida («Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras», cit., p. 334) señala que Juan Rodríguez del Padrón confunde aquí a Fedra con Filis.
9. Sigo la transcripción del poema realizada por Guillermo Serés, «La elegía de Juan Rodríguez del Padrón», en *Hispanic Review*, 62 (1994), pp. 1-22.
10. Olga T. Impey, («El planto de una amazona sentimental: Pantasilea llorando a Pantasilea», en *Revista de Literatura Medieval*, 7 [1995], pp. 137-158), señala que «Menéndez Pelayo, suponiendo que el autor del *Planto* era el Marqués de Santillana, se deshace en elogios ante el poema, ante su “arrogancia y brío”, sus “arranques de pasión tan elocuentes y hermosos, que cualquier gran poeta dramático pudiera honrarse con ellos”» (p. 137) y añade que no menos admiración demuestra por el poeta Rafael Lapesa.
11. *Ibid.*, p. 138.

Non ego constiteram sumpta peltata securi,
 Qualis in Iliaco Penthesilea solo; *Her.* XXI, 117-120

[Malvado, ¿de qué te alegras, o qué gloria has conseguido, o qué mérito tienes como hombre por haber burlado a una doncella? No me alzaba yo frente a ti, armada de escudo y hacha // cual en suelo ilíaco Penthesilea].

La representación de Pantasilea en las *Heroidas* viene a coincidir con la idea general que de ella se tenía en la Antigüedad clásica: de ánimo y aspecto varonil, virgen guerrera, *virgo bellatrix*, llena de audacia e ira que desafía a los hombres en el campo de batalla. Esta idea, aunque perdura en la Edad Media, se intercala con otras representaciones de la misma que la humanizan y que nos presentan su aspecto afectivo: conmovida por la muerte de Héctor o enamorada de Héctor¹².

Juan Rodríguez del Padrón nos presenta en su *Planto* el retrato patético de una Pantasilea en una situación sumamente dramática, llorando ante el cuerpo del amado. La imagen de mujer viril de la Antigüedad clásica deja paso a una mujer abatida que recuerda entre suspiros sus victorias bélicas, sus esperanzas y celos amorios. No hay en este planto ningún destinatario del lamento, aunque sí *in absentia*: Héctor, por lo que no se trata propiamente de una epístola sino de la expresión de dolor, sin embargo, «el hecho de que esté puesta en boca de mujer, su carácter retrospectivo, la imposibilidad del amor por la muerte del amado (en otras *Heroidas*, la imposibilidad la causa la lejanía, la separación o ruptura del *foedus amoris*), el tono elegíaco consecuente, los recursos retóricos y la estructura nos hacen pensar en una epístola heroico-elegíaca en verso a imitación de las ovidianas»¹³. Aunque también el condicionante cultural y moral característico de la Edad Media —«Ovidios moralizados» medievales y obras afines— se va a reflejar —por lo que nos interesa— en los motivos y tópicos que encontremos.

12. De la Antigüedad clásica Pantasilea heredó su ánimo y aspecto varonil. Ávida de lucha pero también de dinero la presentó el pseudo-Dictys de Creta en las *Ephemerides belli troiani* a quien Juan Rodríguez del Padrón menciona en el epígrafe de la epístola de Troylos a Breçayda. El perfil afectivo de Pantasilea lo vislumbró el padronés también en las *Ephemerides*: la reina de las amazonas se conmueve tanto por la muerte de Héctor que quiere regresar a su tierra. Quizás fue este detalle el origen de la amazona que nos pinta Benoît de Saint-Maure: amaba a Héctor más que a persona viva. Cf. *Ibid.*, p. 139.
13. Guillermo Serés, «La elegía de Juan Rodríguez del Padrón», cit., p. 8.

Un motivo de este poema que se repite en Rodríguez del Padrón –aparece también en el *Triunfo de amor* y en *Diez mandamientos de amor*– es el «amor de oídas»¹⁴:

Por fama fuy enamorada
del que non vi en mi vida;
por armas vencí cuytada,
e fuy por fama vencida. (vv. 17-20)

que procede de las *Heroidas*, XVI, 36-38, de Paris a Helena, en donde Ovidio nos muestra a Paris impaciente por conocer la famosa belleza de Helena y por ver cumplida la promesa de Venus tras el juicio de la manzana:

Te prius optavi quam mihi nota fores;
Ante tuos animo vidi quam lumine vultus;
Prima fuit vultus nuntia fama tui. Her. XVI, 36-38

[te deseé antes de conocerte; vi tu rostro antes con la imaginación que con mis ojos.
El rumor de tu hermosura fue la primera noticia.]

El padronés combina y adapta los códigos del amor cortés con los motivos ovidianos básicos¹⁵. Varios de los motivos amorios del *Planto* se remontan a la canción de *fin'amor*, a la cantiga gallego-portuguesa y forman parte de la poesía cancioneril. Así, Pantasilea ama «de oídas» como Jaufré Rudel, que amaba y cantaba a la nunca vista por él condesa de Trípoli, o como la doncella del romance *Rosafloreda*, («enamórose de Montesinos / de oydas que no de vista») reelaborado por Juan Rodríguez¹⁶.

Otro motivo de esta composición relacionado con las *Heroidas* (XVI, de Paris a Helena) es el de la *peregrinatio amoris*. «El camino, la peregrinación (*iter*), que

14. Pantasilea aparece por primera vez enamorada «de oídas», o por fama, en el *Roman de Troie* de Benoit de Sainte Maure, donde Pantasilea se enamora de Héctor por la fama de sus hazañas. De este autor y de Guido delle Colonne «dependen la mayor parte de las crónicas o sumas en castellano: desde la *General estoria* y las *Sumas de historia troyana* de Leomarte hasta los contemporáneos de Padrón, pues tanto en la obra alfonsí como en la de Leomarte la reina amazona conoce de oídas la fama del troyano y se enamora» (*ibid.*, 6-7).
15. *Ibid.*, p. 13.
16. Olga T. Impey, «El planto de una amazona sentimental...», cit., pp. 141-142. También Boccaccio en *De mulieribus claris* y Leomarte en *Sumas de historia troyana* mencionan el mismo motivo.

ha de emprender Paris, impulsado por un *divino monitu* y protegido por un *non leve numen*, para conocer a la nunca vista Elena no deja de parecerse al proyecto de Pantasilea»¹⁷:

<i>Her. XVI, 14-18, de Paris a Helena</i>	<i>El planto que fizo la Pantasilea</i>
<p>Spem facit hoc recipi me quoque posse modo. Quae rara sit, nec te frustra promiserit, opto, Hoc mihi quae suasit, mater Amoris, iter. Namque ego divino monitu (ne nescia pecces) Advehor et coepto non leve numen adest.</p> <p>[Sea esta esperanza confirmada, y que no te haya prometido en vano, deseo, quien me exhortó a este viaje, la madre del Amor.</p> <p>Pues yo por consejo divino (para que no peques sin saber) me dirijo aquí y una de la divinidad no de las menos poderosas favorece mi empresa.]</p>	<p>Partí de mi señoría Valer lo que más valiese. Faziendo la luenga vía (vv. 35-38) [...] Caminando en claro día, Deseo que me guiava, (vv. 45-46)</p>

También en este motivo encontramos una clara influencia de la poesía trovadoresca, Pantasilea se revela como peregrina de amor pero su *peregrinatio* está impregnada del espíritu de cruzada amorosa y ella se nos presenta como «trobairitz».

*SIERVO LIBRE DE AMOR*¹⁸ Y LA FICCIÓN SENTIMENTAL

Con la ficción sentimental estamos ante un género abierto capaz de combinar la tradición artúrica, la *Fiammetta* de Boccaccio, las *Heroidas* de Ovidio, la alegoría amorosa del *Roman de la Rose*, o de insertar poemas y epístolas en el relato en prosa. Este género nace, según acuerdo unánime de la crítica, con *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón —obra claramente influida por las *Heroidas*— aunque va a ser la *Estoria de dos amadores* —relato contenido en el *Siervo*— la que defina la obra como ficción sentimental¹⁹. Algunos de los principales

17. Guillermo Serés, «La elegía de Juan Rodríguez del Padrón», cit., p. 10.

18. Cito por Antonio Prieto (ed.), Juan Rodríguez del Padrón. *Siervo libre de amor*, Madrid, Castalia, 1986³.

19. «La *Estoria de dos amadores*, de la primera mitad del siglo xv, suele considerarse como prototipo de la novela sentimental castellana» (Alan Deyermond, «El hombre salvaje en la novela

rasgos de la ficción sentimental —el uso de epístolas, el carácter autobiográfico y la visión trágica del amor— están presentes en las *Heroidas*, aunque también en otras tradiciones que forman el género, como son la ficción italiana²⁰ —con una clara influencia de las *Heroidas*—, la poesía cancioneril y los libros de caballerías²¹.

El *Siervo libre de amor* se conserva en el manuscrito 6052 de la Biblioteca Nacional de España. Va precedido por el *Bursario* y por las tres cartas originales de Juan Rodríguez del Padrón y le acompañan otras cinco composiciones de las cuales dos son epístolas humanistas²². De este modo, señala Antonio Cortijo, «si podemos hablar de algún criterio de compilación éste es el de la literatura epistolar. A su vez, este hecho nos ayuda a confirmar que la estructura epistolar (o estructuras epistolares superpuestas) es fundamental en el *Siervo*»²³. Gómez Redondo comenta, dentro de la misma línea y refiriéndose al manuscrito que lo conserva, que «*Siervo* no desentona en este conjunto cuanto no es más que una larga carta de respuesta de un penado amador»²⁴.

El *Siervo* —análisis psicológico-alegórico de un proceso amoroso, verdadero o no, expuesto en primera persona— queda definido como la carta de Juan Ro-

sentimental», en Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen [eds.], *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nijmegen, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 265-277, p. 267). «Si se considera la *Estoria de dos amadores* y el *Siervo libre* que la contiene como *exemplum*, a la luz de las varias definiciones propuestas para la novela sentimental, se nota que la *Estoria* cumple con los requisitos, y el *Siervo libre*, no» (Gregory Peter Andrachuk, «Prosa y poesía en el *Siervo libre de amor*», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, University Press, 1980, pp. 60- 62).

20. Principalmente la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio y la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, futuro Papa Pío II. Esta influencia se deja sentir, sobre todo, en la segunda etapa de la ficción sentimental.
21. Alan Deyermond («Las relaciones genéricas de la ficción sentimental española», en *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Cuaderns Crema, 1986, pp. 72-92), señala que la verdad sobre el origen de la ficción sentimental es posiblemente más complicado, ya que también tenemos la *Historia calamitatum* y las cartas anejas de Abelardo y Eloísa, obra que parece casi un borrador de la ficción sentimental y que supone una fuente indirecta del género.
22. Las otras composiciones son: una lista de cuentas de letra diferente; el *Scala Celi* de Diego de Cañizares y la *Yliada* de Juan de Mena de la que sólo se contienen seis capítulos. Cf. Antonio Cortijo, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, London, Tamesis, 2001, p. 82 y Antonio Prieto (ed.), Juan Rodríguez del Padrón. *Siervo libre de amor*, cit., pp. 57-58.
23. Antonio Cortijo, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, cit., p. 82.
24. Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana. III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 3308.
25. Cf., entre otros, María Rosa Lida, «Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras», cit., p. 321 y Antonio Prieto (ed.), Juan Rodríguez del Padrón. *Siervo libre de amor*, cit., p. 35.

dríguez del Padrón a Gonzalo de Medina en la que le relata la aventura de su padecimiento amoroso. La relación o dependencia de esta obra con el *Bursario* y las epístolas originales de Juan Rodríguez del Padrón, y por lo tanto su dependencia con las *Heroidas* está, ya sin profundizar y sólo ateniéndonos al aspecto formal, fuera de duda. Para Impey la influencia de Ovidio y de Alfonso X en *Siervo libre de amor*, aunque no es tan fuerte como en las cartas imaginarias, es notablemente visible y sólo una lectura superficial podría pasar esta relación por alto²⁶. Pedro Cátedra añade que la traducción ovidiana de Rodríguez del Padrón –*Bursario*– debe de ser considerada como una especie de «preparación literaria, que no va a tener más remedio que desembocar en cosa tal como el *Siervo libre de amor*, [...] con lo que puede llegarse a mantener que el tono de la ficción sentimental toda es ovidiano, excepto en lo que concierne a la exclusión de los elementos lascivos o eróticos»²⁷. Antonio Prieto señala que las tres epístolas originales junto con el *Bursario* «expresan ya, en acción narrativa, los elementos básicos que, [...], se conjugan en el *Siervo*. [...] Y, en gran parte, el descubrimiento de la función narrativa de las cartas que, aunque muy primariamente jugado en el *Siervo*, será una función que llegará a constituirse en forma narrativa total en el *Proceso de cartas de amores*, de Juan de Segura, como primer ejemplo de novela epistolar en lengua románica»²⁸.

Además del marco epistolar, hay otras características en la forma de narrar en *Siervo* que recuerdan a las *Heroidas*: la retrospectión psicológica en la narración, como aparece en la *Her.* IX, de Deyanira a Hércules²⁹; o el monólogo, forma de expresión preferida en las *Heroidas* y que en *Siervo libre de amor* se encadenan, un monólogo da paso al siguiente.

Pasando a referencias concretas, tenemos menciones a las *Heroidas* IV y II cuando en la segunda parte –solitaria e dolorosa contemplación– habla el Entendimiento:

[...] e con toda su fortaleza no podia la rauiosa furia a su partesano e buen amigo Theseo, marido de la incontinente Fedra, padre del ynoçente Ypólito y del muy desleal a Félix, Demofón, según dize Ovidio en sus Epístolas (*SLA*, p. 78).

26. Olga T. Impey («Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilian translations...», cit., p. 290) se refiere a Schevill y, siguiendo a éste, a Kany.

27. Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 143.

28. Antonio Prieto (ed.), Juan Rodríguez del Padrón. *Siervo libre de amor*, cit., p. 32.

29. Véase, por ejemplo, María Rosa Lida, «Juan Rodríguez del Padrón: Vida y obras», cit., p. 330.

Como referencia a la *Heroida* XIV, de Hipermestra a Linceo, tenemos:

a las hijas de Danao, griego, condenadas [a] secar la laguna infernal con vanos açetres que no trahen suelo (*SLA*, p. 80).

El hecho de que no es honroso vencer a los débiles, tan repetido en las *Heroidas* aparece también aquí:

Por ende, tu que eres vitorioso contra las flacas mugeres, mas dignas de piedat, cumple que de aquí adelante aperçibas ser vençido o vençedor de los hombres: que más vale con destreza ser vençido de los vençedores, que syn denuedo ser vençedor de los vençidos (*SLA*, p. 99).

Dentro de la *Estoria de dos amadores* –relato de una relación amorosa frustrada contada en tercera persona– encontramos abundantes referencias a las *Heroidas*. El triángulo amoroso es motivo de la mayoría de las epístolas ovidianas y con éste juega Juan Rodríguez del Padrón en su *Estoria*, aunque la relación entre los tres personajes, Liessa, Ardanlier e Yrena, no esté tan clara. Además, Liessa como mera espectadora de los hechos, en segundo plano, recuerda a la gran mayoría de nuestras heroínas. Igualmente, la amenaza que supone Dánao para Hipemestra y Lynceo en la *Heroida* XIV la representa Creos –o Croes– a Ardanlier y Liessa en el *Sieruo*. La crueldad del padre de Ardanlier viene ejemplificada por la epístola XI, en la que Cánace se ve empujada al suicidio por su padre. Paris y Enone antes que Ardanlier y Liessa se refugiaron en bosques en donde vivieron felices durante muchos años, aunque también Dido se refugia con Eneas en una cueva o gruta. El trágico encuentro de Liessa con Creos y el hecho de su embarazo como motivo de piedad para dejarla con vida podrían provenir de la *Her.* VII, en donde Dido intenta conmovier a Eneas para que se quede en Cartago introduciendo la idea de un hijo³⁰. El epitafio de la tumba de Liessa y Ardanlier está inspirado, probablemente, en las inscripciones funerarias que finalizan muchas *Heroidas*³¹.

30. «Tanto en Ovidio como en Virgilio el hijo posible o deseado se saca a colación en un intento desesperado de retener a Eneas: en el texto virgiliano Dido pretende que Eneas se quede con ella un tiempo más en espera –parece ser– de concebir un hijo suyo [...], mientras que en el texto ovidiano la posibilidad de haberlo concebido ya es un argumento que usa la heroína para retener al amante que se le escapa» (Vicente Cristóbal [ed.], Ovidio. *Cartas de las heroínas*, con traducción, introducción y notas, 2008, pp. 137-8 y n. 171).

31. Cf. Olga T. Impey «Ovid, Alfonso X, and Juan Rodríguez del Padrón: two Castilians translations...», cit., p. 291.

En cualquier caso, no hay duda de que a Juan Rodríguez del Padrón habrá que adjudicarle el papel de iniciador en el uso del recurso epistolar en la narrativa hispánica³².

*SÁTIRA DE INFELICE E FELICE VIDA DEL CONDESTABLE DON PEDRO DE PORTUGAL*³³

La obra, escrita entre 1449 y 1453³⁴, es una historia sentimental, aunque su consideración de sátira o alegoría moral y la cantidad de glosas eruditas que contiene hace que se la sitúe en los márgenes del género. Se trata de un sueño-visión de tipo alegórico que relata la pasión amorosa del narrador por una princesa de la que no conocemos el nombre.

La *Sátira* está considerada como una imitación del *Siervo* y además hace referencia explícita a otras obras de Juan Rodríguez del Padrón. En palabras de María Rosa Lida:

Uno de los más fieles y sistemáticos satélites de Juan Rodríguez del Padrón es el Condestable don Pedro de Portugal, entusiasta cultor de la lengua y moda literaria de Castilla. En su juvenil *Sátira de infelice e felice vida* [...], Juan Rodríguez es el modelo más importante, aunque no el único. Por su asunto y sus personajes, la *Sátira* se remonta a los poemas franceses de psicología amorosa expresada mediante ficción alegórica, pero sin duda no directamente, sino al arrimo de *Siervo libre de amor*. Como éste, adopta la forma de un relato en prosa, con algunos insertos poéticos [...]; como éste lamenta el autor en primera persona su amor desdénado; como éste, es reprendido por la Discreción; como éste, peregrina por un bosque, cuyas hierbas se agostan a su paso [...]³⁵.

32. Dinko Cvitanovic (*La novela sentimental española*, Madrid, Prensa española, 1973), que remite a Kany, señala: «El uso de la carta en la obra de Rodríguez del Padrón, aunque también primario y sin la profusión de San Pedro y Flores, implica el comienzo de una constante en el género que llegará hasta el *Proceso de cartas de amores*, de Juan de Segura, de 1548, considerada como la primera novela epistolar moderna en prosa» (p. 119).
33. Cito por Guillermo Serés (ed.), Pedro de Portugal. *Sátira de infelice e felice vida*, Alcalá de Henares (Madrid), Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
34. Don Pedro, condestable de Portugal, compuso la primera versión de su *Sátira* en portugués entre 1445 y 1449 y es probable que la versión castellana, traducción de la primitiva, se haya redactado entre 1450 y 1453. Cf., entre otros, Antonio Cortijo, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, cit., p. 89.
35. María Rosa Lida, «Juan Rodríguez del Padrón: Influencia», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 8 (1954), pp. 1-38, pp. 14-15.

Don Pedro representa al noble culto pero no letrado que pretende incorporar a su obra lo aprendido de las letras clásicas, muy apreciadas en el ambiente cultural en el que se mueve. Sus fuentes y modelos son Santillana, el Tostado, Alfonso de Cartagena y Rodríguez del Padrón, representantes, a su vez, de los grupos intelectuales de la época: noble culto, universitario, alto clero y curial culto y letrado³⁶.

La relación de *Sátira* con *Siervo libre de amor* queda reflejada ya en la forma, el marco epistolar del *Siervo* está también presente en la *Sátira* aunque con una función estructural un tanto diferente. El Condestable no parece haber asimilado la función de diálogo del recurso epistolar que le presenta Juan Rodríguez del Padrón. Más tosco que éste, don Pedro concibe su carta a modo de *dedicatoria-accessus* de tipo escolástico: está dedicada a la «muy virtuosa e perfecta señora doña Isabel, reyna de Portugal», es decir a su hermana. Luego, el relato comienza en primera persona sin que haya referencia alguna al soporte epistolar del principio, que no vuelve a aparecer más en la estructura de la obra.

Además, como apunta Lida³⁷, hay otros aspectos: la *Sátira* inserta gran número de ejemplos de mujeres ilustres –tomados del libro de don Álvaro de Luna, como Juan Rodríguez del Padrón en el *Triunfo de las donas*, para demostrar la excelencia de las mujeres; alude a Ardanlier y a Cardiana; aparecen reminiscencias del *Siervo libre*, del *Triunfo de las donas*, y de los *Siete gozos de amor* en la misma *Sátira* o en sus glosas; y hay una dependencia de estilo, caracterizada por la abundancia simultánea de latinismo y galicismo y por su erudición mitológica y astronómica.

Las glosas, más de cien en la versión castellana, ocupan ahora nuestra atención³⁸. En una glosa a Cupido, glosa 55, el Condestable se explaya en una larga

36. Cf. Guillermo Serés (ed.), Pedro de Portugal. *Sátira de infelice e felice vida*, cit., pp. 15-16.

37. «Juan Rodríguez del Padrón: Influencia», cit., p. 15.

38. Sobre la importancia de las glosas Julian Weiss («Las hermosas e peregrinas ystorias: sobre la glosa ornamental cuatrocentista», en *Revista de literatura medieval*, 2, 1990, pp. 103-114) escribe: «Dando cuenta de las razones que le motivaron a añadir cien glosas a su *Sátira de felice e infelice vida* (c. 1450), [don Pedro de Portugal] confiesa que, sin ellas, su historia de amor frustrado quedaría inevitablemente “desnuda e sola, e más causadora de quísticas que no fenescidora de aquéllas; ca, demandando quién fue ésta, o quién aquél, qué es esto o qué es esto otro, no fenescerían jamás demandas a los ignorantes, e aun en algunas cosas a los scientes sería forjado de rebolver las foias” (p. 104).

María Eugenia Lacarra (2002, *apud* Guillermo Serés, [ed.], Pedro de Portugal. *Sátira de infelice e felice vida*, cit.) señala: «son como hijas mayores que tienen cierta autonomía de la madre con quien guardan un equilibrio difícil...; contienen extensas digresiones en las que el autor hace alarde de sus conocimientos y erudición, de manera que... las historias narradas adquieren

definición-explicación sobre el dios-niño Amor. En la misma glosa se refiere a la diferencia entre buen amor y loco amor y define la virtud ennoblecedora del primero, «por cuanto a algunos plase el amor mover a los mancebos a la claridad de noblesa e virtud humana». La glosa cuenta además con la justificación de citas de Séneca, San Isidro y Ovidio del que dice:

Así lo dise Ovidio, libro de las *Ereidas*, epístola prima: «El amor es cosa llena de temor e de sospecha». E entre los amadores ha una cualidad de amantes que súbito aman e súbito desaman, contienden, reconcílianse, tienen cuasi en un mismo tiempo deseos contrarios, lo cual no fases los otros poseedores de algunas pasiones; e por lo suso dicho debieron dar a Cupido alas: así lo dise el mencionado arçobispo en el nombrado libro (*Sátira*, pp. 133-134, g. 55).

Estamos, pues, ante el famoso verso de la epístola de Penélope:

Res est solliciti plena timoris amor (Her. I, 12)
 [Cosa henchida de angustiado recelo es el amor]

Aunque tiene gran parecido a la versión que hace Rodríguez del Padrón en el *Bursario* («el amor es cosa llena de temor solícito» p. 99).

*REPETICIÓN DE AMORES DE LUIS DE LUCENA*³⁹

La *Repetición de amores* de Luis de Lucena de fines del xv, parodia de los ejercicios universitarios de la *repetitio*, nos presenta una explicación similar al hablar sobre Cupido.

elementos propios del discurso novelístico [...]. El discurso de carácter novelístico e historiográfico que les es propio subvierte el subjetivo de la alegoría..., porque la enormidad de su tamaño hace que la historia principal se difumine. Ciertamente son un mecanismo de distanciamiento entre el glosador y el narrador» (p. 18 y n. 16).

39. Sigo la edición de Miguel M. García-Bermejo, Luis de Lucena. *Repetición de amores*, en Pedro M. Cátedra *et alii* (eds.), *Tratados de amor en el entorno de la Celestina (siglos XV-XVI)*, con selección, coordinación editorial y envío de Pedro M. Cátedra, 2001, pp. 93-160.

La obra escrita por «Lucena, hijo del muy sapientísimo doctor y reverendo prothonotario, don Juan Remírez de Lucena...»⁴⁰, pertenece al tratadismo paródico universitario⁴¹.

Lucena inicia su repetición con un exordio «dirigido a unas *preclarísimas señoras*» en el que se alaba la castidad y la virtud. El razonamiento cambia abruptamente para indicar el texto sobre el que se va a basar la repetición, Luis de Lucena toma como base de su obra una copla del texto misógino de Pere Torroella, el presidente o padrino designado va a ser Cupido («el dios Cupido»):

Assi que, señoras, por abreviar, viniendo a la declaración del capítulo que en el presente acto he de examinar, sabrán vuestras mercedes que el orden de mi repetición no diffiere del que en las científicas letras se usa. Y por tanto ago presidente al dios Cupido, en cuyo nombre comienzo por servicio de mi amiga, hallando por mejor poner en afruenta mis malas razones, quedando yo publicado por nescio, que no que quedasse su merescimiento occultado.

El texto que por el presente acto delibero examinar, salió del libro del pensamiento de Torrellas (*Repetición*, p. 103).

Posteriormente pasa a un amplio *excursus* sobre Cupido, y al aclarar las cosas que los poetas le atribuyen tenemos en primer lugar «que es mozo o niño», para pasar a decir que «lo segundo es que pusieron a Cupido con alas». El significado es el siguiente:

Cupido significa el amor, el qual haze a los hombres más inestable para otra pasión; e como las alas son instrumento para súbito passar de un lugar a otro bolland, así el amor haze al enamorado de poca firmeza e de mucho mudamiento. Son los enamorados muy sospechosos; súbito creen e súbito descreen, e estando siempre colgados de un pensamiento e poseídos de temor. Ansí lo escribe Ovidio, *Libro de las Heroidas*, epístola primera, que es de Penélope a Ulixes: «El amor es cosa llena de temor e de sospecha» (*Repetición*, p. 118).

40. Pedro M. Cátedra (*Amor y pedagogía en la Edad Media*, cit.) añade que Juan de Lucena era «protonotario al servicio de los Reyes Católicos y autor de un diálogo bien serio, que casi podría representar la otra cara de la moneda cultural y ética de la obrita del hijo» (p. 126).
41. «La extensión de la práctica de la *repetitio* para la obtención de diversos grados nos permite imaginar la abundancia de estos actos académicos, cuyo alcance suntuario se percibe por las expresas prohibiciones que al respecto se leen en la mencionada reglamentación universitaria de la primera mitad del siglo XVI» (*ibid.*, p. 128).

que corresponde, como en la *Sátira* de don Pedro de Portugal, a *Heroidas*, I, 12⁴²:

Res est solliciti plena timoris amor.
[Cosa henchida de angustiado recelo es el amor.]

EL MARQUÉS DE SANTILLANA

Las obras del señor de Hita y de Buitrago y desde 1445 marqués de Santillana y conde del Real de Manzanares (Carrión de los Condes, Palencia, 1398; Guadalajara, 1458) fueron compuestas en el curso de más de treinta años.

Los textos que aparecen mencionados en las obras del Marqués o aquellos de los que extrajo nombres, hechos, giros y fábulas, sólo dan cuenta de una pequeña parte de su biblioteca⁴³. Por otra parte, varias de las obras clásicas que menciona, y que evidentemente conoció, faltan en ella, es el caso de las *Metamorfosis* –que, según testimonio propio hizo traducir– y de las *Heroidas* de Ovidio⁴⁴. Para las *Heroidas*, es posible que el Marqués cite por la traducción alfonsí de las mismas introducida en la *General estoria* y en la *Estoria de España* o por la de Rodríguez del Padrón, el *Bursario*. La semejanza en la onomástica de los motivos de estas obras hace que el criterio para fijar una de ellas como fuente resulte muy difícil, hecho que se agrava por la influencia de otros autores y composiciones con recuerdos de las *Heroidas*.

En las obras del Marqués de Santillana abundan las referencias a las *Heroidas* a través de muestras de erudición –catálogos o enumeraciones de personajes mitológicos o literarios– típicas de la Edad Media. Así, por ejemplo, en el *Triumfete de amor* o en la *Comedieta de Ponça* Santillana nos presenta catálogos de mujeres agrupadas en algunos casos por su semejanza en lo que hacen. Algunas de ellas provienen de las *Heroidas* seguramente a través del *Bursario*. También

42. Vemos aquí una relación con la *Sátira* del Condestable Pedro de Portugal estudiada más arriba. Sin embargo «la reflexión sobre los poderes de Cupido no es una amplificación y reelaboración de un pasaje de la *Sátira de felice e infelice vida* del Condestable Pedro de Portugal, según se sugiera a partir del texto de A. Paz y Melia, *Opúsculos literarios de los siglos XIV y XV* [...] sino que más bien depende de la fuente de éste, *Las diez cuestiones vulgares* del Tostado» (Pedro M. Cátedra et al. [eds.], *Tratados de amor en torno de la Celestina*..., cit., p. 117 y n. 49).
43. En 1905 Mario Schiff publica *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, obra capital en la que fija el corpus de códices que debieron de pertenecer al Marqués.
44. Rudolph Schevill (*Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1913, p. 71 [reimpresión, 1970]) argumenta la posible existencia de una traducción de las *Heroidas* –en base al epígrafe de un soneto– hecha por el hijo del Marqués.

en *Infierno de los enamorados*⁴⁵ Santillana nos presenta un catálogo de parejas de amantes desdichados de la mitología grecorromana (vv. 417-448), casi todas ellas provienen de las *Heroidas* de Ovidio, probablemente a través del *Bursario*. Las mismas y otras personas se encuentran aludidas en el canto V del *Infierno* de Dante, en donde se nombran sin sus respectivos amantes. También en el *Triumphete* son mencionados varios de estos personajes:

Non vimos al can Çervero,
a Minus nin a Plutón,
nin las tres fadas del fiero
llanto de grand confusión,
mas *Félix e Demofón*,
Canasçe e Macareo,
Euródiçe con Orfeo
vimos en una mansión. (vv. 417-424)

Vimos Poris con Tesena,
vimos *Eneas e Dido*,
e la muy hermosa *Elena*
con el segundo marido;
e más, en el dolorido
tormento vimos a *Ero*
con el su buen compañero
en el lago peresçido. (vv. 425-432)

Archiles e Poliçena,
e a *Ipermestra con Lino*,
e la dona de Ravena,
de que fabla el florentino,
vimos con su amante, digno
de ser en tal pena puesto;
e vimos, estando en esto,
a Semíramis con Nino. (vv. 433-440)

Olinpias de Maçedonia,
madre del grand batallante,
Ulises, Çirce, Pausonia,

45. El tema está tomado a partir del primer canto de la *Divina Comedia* de Dante, singularmente imitado durante el siglo xv. Es un texto de tema cortesano, falto de toda intención filosófica. Cf. Regula Rohland de Langbehn (ed.), Marqués de Santillana. *Comedita de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, con estudio preliminar de Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 75-98. Tanto para el *Infierno* como para el soneto VII y la carta de amores cito por esta edición.

Trisbe con su buen amante,
Hércules e Yolante
vimos en aquel tormento,
e muchos que non recuento,
que fueron después e ante.

(vv. 441-448)

En donde tenemos Félix, que es la misma figura que «Félix de Redope» en *Triumphete*, y hace referencia a la *Heroida* II, de Filis a Demofonte; Cánace y Macareo (*Her.* XI); Dido y Eneas (*Her.* VII); Helena (*Her.* XVI y XVII); Hero y Leandro (*Her.* XVIII y XIX); Hipermestra y Linceo (*Her.* XIV); y Hércules (*Her.* IX). Sobre la referencia a la *Heroida* XIV, Hipermestra a Linceo (v. 434), María Rosa Lida apunta que el nombre «Lino» deriva de la *General estoria*, en el *Bursario* el nombre Lino alterna con Lyno. En el verso 445, Yole es personaje de las *Heroidas* (de Deyanira a Hércules, *Her.* IX) y aparece con el nombre de Volante/Yolante en el *Bursario* por lo que la traducción de Juan Rodríguez del Padrón podría considerarse fuente directa de esta cita.

En el soneto VII el rubricista⁴⁶ señala la *Heroida* IV como fuente de la mención de Fedra. Aunque también existía la versión de la *General estoria* y la traducción de Rodríguez del Padrón del *Bursario*. En las tres obras se habla de Hipólito como hijastro –*privignus* (*Her.* IV), «annado» (*GE*), «alnado» (*Bursario*)– de Fedra⁴⁷. En el soneto tenemos:

En este sétimo soneto, el actor muestra en cómo él non avía osar de mostrar a su señora el amor que le avía, ni la lengua suya era despierta a gelo desir; por tanto gelo escrivía segund que *Fedra fiso a Ipólito su armado, segund que Ovidio lo muestra en el libro de las epístolas*⁴⁸.

Fedra dio regla e manda que amor,
quando la lengua non se falla osada
a demostrar la pena o la dolor

46. El texto de los sonetos fue comentado en algunos códices mediante rúbricas que los preceden. En algunos de ellos estas rúbricas constituyen el más antiguo corpus de interpretaciones.
47. El término ‘alnado’ es una alteración de ‘antenado’, ‘nacido antes’, y traduce con exactitud la palabra latina *privignus* ‘hijo de un matrimonio anterior, el que ha nacido antes o aparte de los otros, hijastro’.
48. Vicente Cristóbal ([ed.], Ovidio. *Cartas de las heroínas*, cit., p. 98) señala que sin duda son las palabras de la *Her.* IV las que dieron pie al Marqués de Santillana para el séptimo de sus sonetos: *Dicere quae puduit, scribere iussit Amor* (*Her.* IV, 10) [Lo que me dio vergüenza decir me lo ha mandado poner por escrito Amor].

que en'l ánimo afficto es enplentada,
 la pluma escriva e muestre ell ardor
 que dirruye la mente fatigada.
 Pues osa, mano mía, e, sin temor,
 te faz ser vista fiel enamorada;
 e non te pienses que tanta belleza
 e sinçera claror quasi divina
 contenga en sí la feroçe crüeza
 nin la nefanda sobervia maligna.
 Pues vaya lexos inútil pereza
 E non se tema de imagen benigna.

En el siguiente decir tenemos una referencia a la *Heroida* VII, a la imagen del canto del cisne a la hora de la muerte, en donde se compara la propia misiva con la epístola ovidiana de Dido a Eneas, aunque la referencia podría proceder de la versión alfonsí incluida en la *Primera crónica general*⁴⁹:

<i>Her. VII, 3-4</i>	<i>Bursario, p. 149</i>	<i>Decir 35, p. 183</i>
Sic ubi fata vocant, [udis abiectus in herbis Ad vada Maeandri [concinit albus olor.	E asý acabaré yo mi vida como el çisne blanco, el qual, quando los fados de la su muerte lo llaman, lánçase en la yerva úmeda que está çerca del vado del río Menadro, e haziendo su doloroso canto, muere.	Quando la Fortuna quiso, señora, que vos amase, ordenó que yo acabase, como el triste de Narçiso: [...] Qual del çisne es ya mi canto, e mi carta la de Dido: coraçón desfavorido, causa de mi grand quebranto, pues ya de la triste vida non avedes compassión, honorad la defunsi3n de la muerte dolorida.
[Así, cuando los hados le llaman, abatido en la húmeda hierba, canta el blanco cisne junto a las aguas del Meandro.]		

49. Cf. Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), Marqués de Santillana. *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra, 2008², pp. 183-185.

Santillana escribe una carta de amores que pasa por ser el ejemplo más antiguo conocido de la literatura cuatrocentista castellana. Los orígenes de la carta de amores –género cancioneril de relativo éxito– hay que buscarlos en las *Heroidas* de Ovidio, el *salut d'amors* provenzal y el *Filostrato* de Boccaccio⁵⁰. La «Carta del Marqués», en donde el nombre de la dama –tan apropiado como los de «dios» y «hombre» a Jesús y «claro» y «luciente» al sol– queda silenciado por imperativo de las convenciones amorosas, comienza:

Gentil dueña, cuyo nombre
vos es assí conviniente
como al Jhesú dios e hombre
e al sol claro e luziente,
mi desseo non consiente
que ya non sepa de vos;
pues, consoladme, por Dios,
con letra vuestra plaziente.

LA CELESTINA

La Celestina de Fernando de Rojas, no podía dejar de tener huellas, reminiscencias y recuerdos de nuestras *Heroidas*. La primera edición que conocemos es de 1499, Burgos.

Sobre las fuentes de *La Celestina*, parece haber una tendencia entre los críticos a derivarlas, salvo alguna que otra excepción, de colecciones de extractos de diferentes autores o del uso de *florilegia*⁵¹. Fernando de Rojas parece conocer la literatura griega, latina e italiana. En el prólogo se cita a Heráclito, a Aristóteles, a Plinio, a Lucano, así como un pasaje de Petrarca. Sin embargo, su grado de conocimiento del mundo greco-romano es discutible, ya que los rasgos de sus fuentes son imprecisos e indeterminados.

Según Alatorre «*La Celestina*, coronamiento de toda la producción prosística del s. xv, no podía dejar de lucir en sus maravillosas páginas la huella de las *Heroidas*, que tanto habían influido en los balbuceos de la prosa artística castellana»⁵².

50. Cf. Regula Rohland de Langbehn (ed.), Marqués de Santillana. *Comedita de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, cit., 62-63.

51. Alan Deyrmond, *Historia y crítica de la literatura española, I Edad Media*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1980, p. 493.

52. Antonio Alatorre (ed.), *Obras completas de Publio Ovidio Nasón. Heroidas*, con introducción, versión española y notas, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1950, p. 61.

Muchas son las ideas de *La Celestina* que podrían considerarse como reflejo de ideas ovidianas sacadas de la *Heroidas*. Así, por ejemplo, las palabras de la epístola X de Ariadna a Teseo⁵³:

Morsque minus poenae quam mora mortis habet. *Her. X, 82*
[Y la muerte tiene menos de tormento que la espera de la muerte.]

Podrían ser la fuente de las palabras de Calisto (acto V), en donde nos dice:

[...] es más penoso al delincuente esperar la cruda e capital sentencia que el acto de la ya sabida muerte (*La Celestina*, 175).

aunque es una frase muy propia de florilegios recopiladores de máximas y sentencias.

De la epístola de Enone, tenemos el tema de la virginidad como el mayor tesoro de la dama:

Tu quoque clamabis. Nulla reparabilis arte
Laesa pudicitia est; deperit illa semel. *Her. V, 103-104*
[tú también te lamentarás: con ningún artificio se puede reparar el pudor lesionado; él muere de una vez.]

palabras que parecen tener eco en las de Melibea (acto XIV):

Guarte, señor, de dañar lo que con todos tesoros del mundo no se restaura (*La Celestina*, 284).

En la *Heroida XVIII*, Leandro, en su carta, llama a Hero su dios:

Vera loqui liceat: quam sequor ipsa dea est. *Her. XVIII, 66*
[Permítaseme decir la verdad; a la que sigo es una diosa.]

Pentámetro con el que algunos críticos relacionan las palabras de Calisto a Melibea:

53. Sigo los ejemplos de Florentino Castro Guisasaola, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, en *Revista de Filología Española (Anejo V)*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924 (reimpresión, CSIC, 1973). Para *La Celestina* cito por Dorothy S. Severin (ed.), Fernando de Rojas. *La Celestina*, Madrid, Cátedra, 1997¹⁰.

Por dios la creo, por dios la confesso y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora (*La Celestina*, 95).

También las quejas de Melibea dispuesta a despeñarse de la torre (acto XX):

Yo fui causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud [...] (*La Celestina*, 333).

son las que presentía Leandro que Hero diría viéndole muerto:

Flebis enim tactuque meum dignabere corpus
Et «mortis», dices, «huic ego causa fuit». *Her. XVIII*, 199-200
[Llorarás, y considerarás digno de tus caricias mi cuerpo, // y dirás: «Yo he sido la causa de su muerte».]

Las posibles fuentes de la escena de la muerte de Melibea, es decir, su suicidio premeditado arrojándose de una torre, ha ocupado y ocupa a la crítica ampliamente. Las opiniones sobre el origen de la misma son diferentes.

La escena podría provenir, según R. Walthaus, de la historia de Dido y Eneas tal y como la había transmitido la tradición medieval española. «Melibea, antes de matarse, sube a la alta azotea de su casa, con el pretexto de buscar alivio mirando las naves del mar, lo que recuerda el motivo virgiliano de la reina abandonada que mira desde un atalaya las naves de los troyanos que se alejan de Cartago»⁵⁴.

María Rosa Lida señala las coincidencias entre la muerte de Fiammetta, la de otras «heroínas de novela» y la de Melibea, aunque la misma autora señala el contraste entre la débil heroína de Boccaccio, Fiammetta, frustrada hasta el suicidio, y la enérgica Melibea, quien, así que muere Calisto, decide morir y muere inmediatamente de igual modo que él⁵⁵.

Podría ser que Fernando de Rojas siguiera aquí la leyenda de Hero y Leandro, en la que ella se suicida de idéntica manera aunque violenta y repentinamente. Según Cejador y Frauca los últimos parlamentos de Melibea recuerdan

54. Rina Walthaus, «La fortuna de Dido en la literatura española medieval (desde las crónicas alfonsíes a la tragedia renacentista de Juan Cirne)», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 1989)*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo xv, 1994, vol. II, pp. 1171-1181, p. 1177.

55. Cf. María Rosa Lida, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba, 1970² (1962¹), pp. 446-449.

el carteo de las *Heroidas* entre Hero y Leandro obra que posiblemente nuestro autor conoce⁵⁶.

También Castro Guisasola señaló que el desenlace podría proceder del *Tristán de Leonís*.

En cualquier caso, el suicidio constituye un tema fijo de la ficción sentimental, final literario autorizado por obras como las *Heroidas*.

56. Julio Cejador y Frauca (ed.), Fernando de Rojas. *La Celestina*, con notas, Madrid, Espasa-Calpe, 1931³ (1913¹), 2 vols., t. II, pp. 190-191 y n. 22.

