

Armando López Castro

María Luzdivina Cuesta Torre

(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)**

VOLUMEN I



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Secretariado de Publicaciones

2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores). -- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán
ISBN 978-84-9773-357-6

1. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

MEMORIA Y PARODIA DEL AMOR CORTÉS

Elena Carrillo

Universiteit Utrecht (Holanda)

Salvo alguna excepción, la interpretación de *La Celestina* como obra paródica cuenta con una respetable tradición, si bien no hay consenso en cuanto al objeto de la parodia que tanto puede ser *De amore* de Andreas Capellanus, como *Cárcel de amor*, el amor cortés, el *Roman de la Rose* o la novela sentimental en general.¹ Sobre la parodia de la terminología religiosa no hay disidencias notables. Ya Juan Ruiz nos ofrece una muestra ejemplar en varios pasajes de su obra sin necesidad de acudir a *La Celestina*.

Una de las más valiosas aportaciones sobre el fenómeno del amor cortés, después de la recopilación de teorías e interpretaciones que hizo Roger Boase (1977), es sin duda *Causa Amoris* de Rüdiger Schnell (1985). Sorprende observar que en recientes publicaciones en torno al tema del amor cortés en la literatura española no se recojan las conclusiones del citado investigador de Basilea. Después de la sonada controversia en 1968,² que surgió sobre la necesidad de abandonar o mantener el término amor cortés, Schnell opta (hasta hoy) por esto último y estoy plenamente de acuerdo con él. Fundamentalmente la definición de amor medieval, no tiene nada que ver con la definición de Gaston Paris u otras posteriores sobre el amor cortés. La literatura sobre el amor en las lenguas vulgares no viene tampoco codificada por *De Amore* de Andreas Capellanus, texto, por otra parte que encierra contradicciones poco estudiadas hasta la fecha. Es decir, existe un discurso literario sobre el amor que se cuaja, por una parte, en diversas definiciones: mediante el uso de contrarios, por sus clases (al estilo de la patristica: el amor de concupiscencia o el de amistad) o atendiendo a la tradición naturalista (Aristóteles) y, por otra y a partir de Gaston Paris (1889), un discurso que teoriza sobre el amor en función a la definición del famoso investigador francés y las variantes que la parafrasean desde entonces. Según Schnell (1985) y con él Alfred Karnein (1985), el libro de Capellanus no resume sistemáticamente la supuesta noción de *amor cortés* (codificada por Gaston Paris) de reglas inflexibles, sino que es una recopilación, caricatural con frecuencia, de diversos aspectos del amor. Recordemos en este sentido el estudio de Bowden (1979) sobre la ambigüedad terminológica en Capellanus (estudio por otra parte poco citado por la crítica en la literatura española a pesar de la novedosa brecha que abrió sobre este tema de la ambigüedad y dentro de nuestra literatura Keith Whinnom). Uno de los más interesantes pasajes alegóricos que no se tradujeron en la primera versión o adaptación francesa del *De amore* de Capellanus, realizada por Drouart la Vache, es el quinto diálogo, donde se describe el palacio de amor y el purgatorio

¹ Véase la bibliografía recogida por Martin Hall (2001). Castells (1991) se aparta decididamente de esta general opinión arguyendo que el primer encuentro de Calisto con Melibea no se da en el huerto sino que es el resultado de una visión o sueño del protagonista, al igual que ocurre en las obras pertenecientes al género celestinesco hasta llegar a *La Dorotea*. Apunta Castells además, secundando a Garcí Gómez, que los amantes se conocían con anterioridad. La interpretación paródica de *La Celestina* tiene como punto de partida efectivamente la primera escena, como apunta Castells, si bien la postura que adopta este investigador no se riñe del todo, en contra a lo que él mismo pretende, con la de aquellos investigadores que defienden otros aspectos paródicos en la obra, como puede ser el religioso, que es casi un lugar común en la literatura amorosa, no sólo en *La Celestina*. Verdad es que el énfasis que la crítica ha puesto sobre este tema ha inducido a observar casi con dogmatismo a Calisto y Melibea, como si se tratara de la pareja prototípica que encarna la parodia de los amantes cortesanos.

² Véase especialmente el estudio de Robertson (1968).

de las ‘cruelas damas’ que Bowden (1979: 70 y 79) califica como un explícito ejemplo de simbología erótica, concluyendo que: «Andreas, I thus suggest, was writing in a clerical tradition of Latin wordplay, and from a knowledge of at least Ovid, who is very often the author cited [...]. A translation of *De amore* must take into account the probability that Andreas understood Ovid’s use of common erotic metaphors [...]».

Por ello (y sigo con Schnell) son precisamente los textos literarios en donde se vislumbra la ironía o el humor, los más interesantes para descubrir la naturaleza del amor sobre la que se escribe. Existe, según Schnell, una contradicción entre la teoría sobre el amor, sobre lo que debiera ser, y la práctica. La teoría, no ya pensada como una sistema codificado medieval, sino como una serie de valores morales en torno al amor que perduran naturalmente en la sociedad actual y que se traduce en esa característica terminología cortesana que tiende a la idealización, al uso de una terminología platónica. En la práctica, por otro lado, en la experiencia amorosa, se manifiesta la incapacidad de atenerse a ese ideal (ya sea la causa, un enamoramiento irresistible, como en el caso de Melibea, la magia o el envenenamiento), lo que provoca el confrontamiento entre terminología y sentido. Este choque, esta contradicción, que es la base de la teoría de Schnell, es precisamente lo que para él legitima la vigencia del término amor cortés. Pienso que en el fondo es esta discrepancia entre ‘minneteorie’ y ‘minnepraxis’, y no la intención paródica, lo que provoca los golpes cómicos que con tanta profusión aparecen no sólo en *la Celestina* sino también en la novela sentimental y en la caballeresca especialmente.

Por el contrario, estos pasajes cómicos se han observado como una burla a un “verdadero” amor cortés ‘idealizado’ que en realidad no aspira al galardón. Es notorio en este sentido que en los tratados medievales sobre el amor, no haya interés por ese supuesto amor cortés en términos sólo platónicos, sino que el tema nuclear en ellos es precisamente el amor carnal.³ A mi modo de ver, muchos de los pasajes humorísticos de la literatura amorosa no son más que las señales de los personajes o de su entorno que delatan la imposibilidad que tienen los amantes de atenerse a un ideal amoroso. De ahí la burla del criado infiel, por ejemplo. En la historia de Troylo y Criseyda, es Troilo incluso el que se burla de los “locos enamorados” antes, naturalmente, de enamorarse él. En la novela sentimental vemos, por ejemplo, como dice Carmelo Samonà, que «donde hay amor el escándalo es inminente, hay una necesidad de secreto y disimulo, un anuncio de muerte». Y si se observa la actitud de las parejas míticas y dispares de la historia del amor literario, incluyendo a Calisto y Melibea, pero sin olvidar a Lanzarote y Ginebra, Tristán e Isolda, Troilo y Criseida, Eurialo y Lucrecia o Abelardo y Eloísa, en todas ellas aparecen estos rasgos cómicos, que pueden interpretarse como parte esencial de esa contradicción referida, tan detalladamente estudiada por Schnell. Abelardo, por dar el ejemplo más desafortunado de todos, no sólo infringe las reglas morales de la época que recriminaban el

³ Sirvan de ilustración los recogidos por Pedro Cátedra (2001), por no volver sobre el de Capellanus, obra que sigue en espera de ser editada de forma crítica, según me indicó amablemente Díaz Bustamante tras la lectura de mi comunicación en León. Sólo así dispondremos algún día del texto fidedigno que sirva para dilucidar las controversiales posturas que ha suscitado esta obra. Además la influencia de Capellanus sobre nuestra literatura justifica de sobra esta deseada labor editorial. Deyermond (1961: 220), con el objetivo de saber si Rojas pudiera haber conocido el *Tratado de amor*, traza un breve recorrido de su rastro en la literatura peninsular: en lo que respecta a la literatura castellana, Mario Penna adujo ya algunas reminiscencias del *Tratado* en el *Corbacho* (1438), especialmente basándose en el tercer libro y en la edición de la *Cadira del honor* de Juan Rodríguez del Padrón, Paz y Meliá menciona a Capellanus como a una de sus autoridades. De la literatura catalana, Deyermond recoge de la edición del *Tratado de amor* de Pagès su influencia en varias obras poéticas desde la *Faula* de Torroella (c. 1381) hasta la *Gloria d’amor* de Fra Rocabertí (c. 1461). También Clarke (1972) ha encontrado la huella de Capellanus en el libro de Juan Ruiz, en cuanto a la inversión de su estructura, las características del amante cortés, su preceptiva y parodia. De esta última señala Clarke (1972: 97 y ss.) el episodio de don Melón y doña Endrina como el más representativo, así como los episodios de las serranas. Gerli (1981: 30-31, 169, 177, 148 o 303), siguiendo a Mario Penna, señala los préstamos de la parte tercera del *De Amore* en la figura de Alfonso Martínez de Toledo con su reprobación del amor mundano.

amor carnal, sino que además, por combinar la vida de clérigo con la de amador, la de marido, la de divorciado y, a la postre, por dejar embarazada a Eloísa, no sólo fue castigado por la separación sino que dichos desmanes amorosos le llevaron a lo peor, la castración; nada de idealización tiene su biografía, aunque las cartas (cuya autoría está probada) estén llenas de retórica y pasión (Clanchy 1997, *passim*).

Lo que quiero decir es que esa discrepancia entre lo que leemos y lo que fue o, dicho de otra forma, entre el amor de los personajes y la burla de la que son víctimas no tiene porque ser interpretada como parodia de un género completo determinado u obra determinada o tratado de amor determinado, sino que son la piedra angular para determinar sobre qué criterios se desarrolla el discurso sobre el amor o enamoramiento en la Edad Media y la dificultad que se observa en rimarlos con la norma religiosa sobre el amor. Si se tratase únicamente de parodia, me pregunto ¿qué interpretación deberíamos subrayar en las continuaciones celestinescas? ¿también la paródica? y es entonces Troilo, con parecidos rasgos a los de Calisto, parodia a su vez de otra obra inglesa también?. Sorprende asimismo leer la detallada comparación entre *La Celestina* y el *Roman de la Rose* que el estudio de Hall Martin (2001) dedica al tema de la parodia. Para más detalle, las diez ‘cualidades’ a las que se refiere, no aparecen literalmente en *La Celestina*, más que en la forma ‘realista’ que las aplica Hall Martin, es decir, transformadas o interpretadas en personajes. A raíz de esa supuesta analogía entre las “cualidades” adversas al amor que aparecen en la obra francesa y su ‘transformación’ o ‘encarnación’ en los personajes de *La Celestina*, Hall Martin establece un paralelismo estructural entre el *Roman de la Rose* y *La Celestina*, si bien ella misma reconoce que no se puede probar que exista una dependencia directa entre una y otra obra. También compara Hall Martin (2001: 491) a Calisto con Arcite en su actuación en el *Cuento del caballero* de Chaucer afirmando que los dos cometen los mismos errores, en contraposición a Palamón, que es quien se merece a la dama. Los errores consisten en admitir cualidades “no corteses en el mundo cortés” y estas cualidades las extrae Hall Martin de las alegorías, nefastas para obtener el amor, que aparecen pintadas en el muro exterior (el denominado muro de las imágenes, vv. 129-462) que precede a la descripción del jardín de las delicias en el *Roman de la Rose*. No entiendo bien la comparación, pues Calisto se sale con la suya y consigue no sólo el galardón sino el amor incondicional de Melibea, amor, por otra parte, que Rojas recrimina de forma muy explícita. Pero siguiendo con la comparación, las cualidades que se exhiben en el muro, son las que deben ahuyentar a cualquier galán y, en orden de aparición, son estas diez: Aversión (Haine), Traición (Felonnie), Villanía (Villenie), Codicia (Convoitise), Avaricia (Avarice), Envidia (Envie), Tristeza (Tristesse), Vejez (Vieillesse), Hipocresía (Papeldarie) y Pobreza (Povreté)⁴. Calisto, por haberse rodeado de todos los personajes que según Hall Martin representan estas inversas ‘virtudes’, representa la versión ‘real’ de esta ‘alegoría’. El inconveniente, en mi opinión, es que no son los personajes ‘de abajo’ los que tienen que reunir o no las cualidades enumeradas, sino Calisto, que es el personaje que Hall Martin compara con Arcite por haberse rodeado de las ‘malas figuras’, como quedó ya dicho. En el caso de que Fernando de Rojas tuviera en mente las alegorías del ‘muro de las imágenes’ del *Roman de la Rose* al esbozar el carácter de sus personajes, idea interesante como hipótesis, queda por resolver el paralelismo entre esas alegorías y los personajes. Deduzco de la explicación de Hall Martin que no todos los personajes vienen representados por ellas, especialmente los padres de Melibea, y, naturalmente Calisto y Melibea, que, siguiendo esa argumentación, no representan entonces las alegorías adversas al amor, mientras que algunos de los otros personajes ‘extramuros’, especialmente los ‘primeros’ criados de Calisto y, claro, Celestina reúnen varias de esas cualidades. ¿Será que estos cuatro personajes pertenecen a un mundo ‘intramuros’ donde el *amor cortés* se siga practicando a pesar del acoso de los demás personajes? En mi opinión, aunque no descarto la hipótesis de entrada, el paralelismo que parece

⁴ Utilizo la edición del *Roman de la Rose* de Victorio (1987: 45).

haber entre una y otra obra no puede establecerse sólo con el criterio de la descripción del ‘muro de las imágenes’, y, lo que me parece más fundamental, es que dicho paralelismo no puede trazarse sin explicar detalladamente porqué es el *Roman de la Rose* la codificación del *amor cortés*. Hall Martin (2001: 521) opina en definitiva que: «La vileza de Calisto, oculta bajo un ligero baño de erudición cortés, nos lleva a la conclusión de que quizá sea en ese enorme vacío que queda entre lo que Calisto es y lo que aparenta ser donde reside la parodia». En primer lugar, no creo que la parodia ocupe un “enorme vacío” entre lo que Calisto es y lo que se finge ser, sino que creo que ese vacío no existe y, por tanto, no creo que haya parodia; el “fingimiento” de Calisto está en función del objetivo ‘real’ de Calisto, que es la consecución del amor.⁵ Como ya decía, Hall Martin establece además un somero paralelismo entre las cualidades de Calisto y las de Arcite también, observando así en este personaje la misma parodia que representa Calisto, concretamente en la forma de morir, que en el caso de Arcite es por accidente también, si bien, aquí no interviene el problema de la supuesta inversión de la ‘escala mística’ de la que se ha hablado acerca de la caída de Calisto, puesto que Arcite se cae de un caballo antes de morir, en lugar de despeñarse por la fatídica escalera.⁶ No se puede negar que hay ciertas semejanzas entre Arcite y Calisto, aunque la historia de Chaucer es incomparable con *La Celestina* desde diversos puntos de vista. El más notable punto en común entre una y otra obra, en este contexto que me ocupa, es la enfermedad de Arcite, que después de haber sido liberado de la ‘real’ prisión, se ve obligado a pasar sus días en Tebas, alejado de Atenas, donde vive Emilia, por lo que cae en la esclavitud que le impone el ‘amor hereos’. A Palamón, que sigue en la cárcel de Atenas, tal vez por seguir pudiendo contemplar a Emilia, no le afecta de igual forma, al menos el texto no lo dice. Por lo demás, las diferencias son numerosas. El ‘padre’ (Teseo) de Emilia (hermana ésta de Hipólita, esposa de Teseo, no es su ‘padre’, como Pleberio de Melibea, sino su tío y, además no es burgués enriquecido, sino rey; Emilia no sólo no está enamorada ni de Arcite ni de Palamón, sino que no quiere casarse con ninguno de ellos dos ni con nadie, ya que cuando se ve acorralada por las decisiones que toma Teseo, se encomienda a Diana para que le preserve su castidad. Calisto, por el contrario, tiene toda la libertad para pedirle la mano de Melibea a su padre y, gracias a la Fortuna literaria, no lo hace, porque si lo hubiera hecho, la obra hubiera perdido de vista su objetivo primordial, que es el didáctico–moral, «en reprehensión de los locos

⁵ El “fingir” de Calisto no es, a mi modo de ver, una cualidad adicional a su verdadera naturaleza, de la cual se despoja a antojo o en ausencia de Melibea, sino que es parte integrante de su personalidad de galán, que continúa exhibiendo a solas y en compañía de sus criados. Lo que Calisto ‘finge’ después de ver a Melibea, es lo que le corresponde ‘fingir’ como a cualquier galán ‘ocioso’ que se hace partícipe del ‘juego’ amoroso. No se trata de un ‘fingir’ en el sentido de ‘mentir’, sino de ‘crear’, tal y como explica Julian Weiss (1991: 241-242):

But since Baena’s verb *fingir*, derived from the latin *ingere*, can mean both “*to feign*” and “*to create*”, there is an important ambivalence in his definition. The lover does not simply assume a fictitious role, he also acquires the power to transform his chosen fiction into reality. The notion that feigned love is a vehicle for selfcreation – you can become what you pretend, hypocrisy becomes sincerity – stretches back to Ovid. With variations, the idea pervades the Provençal love lyric where the verb “*se fenher*” is often used in the same fashion as Baena’s “*fingirse*”. (...) This is to say that games have the power to structure thought and shape social organisation.

⁶ Lacarra (1989: 19) ve en la muerte de Calisto una parodia de las muertes honrosas en la Edad Media, de lo que Ariès, según ella cita, llama la “muerte amaestrada”, casi programada, con concurso de gente, arrepentimiento y siempre en cama. Esta interpretación cuadra perfectamente en el marco de la novela de Diego de San Pedro, por lo que Lacarra infiere que el modelo que Rojas parodia es el del amante ideal que muere modélicamente. Pero cabe también en lo posible que Rojas con la idea que tenía ya Oostendorp (1962: 114) de que: “tampoco cabe ninguna duda de que la muerte de Calixto constituye a los ojos de los autores un castigo”, tuviera en mente, en lugar de a Leriano, a otros héroes de la caballería andante (españoles o extranjeros) que, involucrados en parecidos trances amorosos, mueren con ‘castigo’, sin intención de parodiar a Leriano, también de forma brusca, como es el caso de Tirant lo Blanc. Sea como fuere, ambas interpretaciones dependen del punto de referencia que se escoja.

enamorados». En contraposición a Calisto, Palamón y Arcite, no desean otra cosa que casarse con Emilia, pero, como son rehenes o prisioneros de guerra, están desprovistos de toda libertad. En cuanto a las pinturas del ‘estadio’ que hace construir Teseo para que se libere el duelo entre los pretendientes de Emilia, hay que decir que no están fuera, sino dentro, como ya observaba Hall Martin (2001: 491), pero el problema reside en que son otras a las que se exhiben en el *Roman de la Rose*.

El humor no es automáticamente un indicativo de parodia, sino en muchas ocasiones parte integrante de las ‘novelas amorosas’, puesto que todas esas relaciones que no abocan en el matrimonio, necesitan de una serie de artificios nocturnos, tercerías, etc. para poder ser puestas en marcha. Aparte de los tratados de amor que recoge Cátedra (2001) en el entorno de *La Celestina* de los siglos XV y XVI, hay uno latino, poco citado, pero recientemente traducido por Antonio Cortijo, que es el texto que recoge el incunable de Estrasburgo, según el ejemplar de la Huntington Library (San Marino, California) de amplia difusión en Salamanca a finales del siglo XV. Me refiero a *Rota Veneris o Tratado del amor carnal* de Boncompagno de Signa con claros paralelos con el tratado de Capellanus, aunque sólo fuera por el tema, como nos informó ya hace casi tres décadas Faulhaber (1977). En él se dan consejos y modelos de “cartas misivas” que diría Sancho, al tenor de las necesidades del galán, que evidentemente están bien claras. Volveré enseguida sobre la burla del intercambio amoroso por cartas.

Se da además la coincidencia de que la famosa escena de *La Celestina* «Entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo [...]» parece ser uno de los consejos de la Rota Veneris, pues dice: «[...] y así es que te aconsejo que el domingo, cuando caballeros y damas van al templo del Señor, haz que tu halcón se pose en mi huerto y echando a correr detrás de él de inmediato, dejando atrás a tus siervos, pide que se te devuelva», consejo por otra parte que le dama al caballero.

En el lógico supuesto de que haya que entender la parodia en el plano de la intertextualidad y Calisto y Melibea estén ahí para suplantar al modelo, que serían Leriano y Laureola, es decir, para destruirlo, que es el objetivo de la parodia tal y como hace Don Quijote con los héroes de la novela de caballerías, ¿cómo es posible que el género supere a la parodia, después de la supuesta estocada que le endiña *La Celestina*? Y siguiendo con la comparación hipotética de Rojas y Cervantes, si esa parodia tiene como objetivo otra obra literaria particular y no todo un género ¿por qué no nos conduce el autor por esos senderos tal y como hace Cervantes?. En el caso de que entendamos *La Celestina* en términos de sátira, en el plano de extratextualidad, entonces nos podemos conformar con el objetivo textual de querer escarmentar a los locos enamorados, no a los locos enamorados de una obra en particular sino los de la sociedad de Rojas, a todos los practicantes del amor cortés, de terminología afectada y de fines muy otros, los consigan o no. Y el objetivo se puede extender a la novela sentimental, se consiga de hecho o no se consiga el galardón, como concluye César Besó Portales (2004): «En este sentido, hay que entender la existencia de las obras de la ficción sentimental: como ejemplos desastrosos de lo que no hay que hacer».

La relación entre la novela sentimental y la de caballerías la entabló Wardropper (1953: 184) hace ya la friolera de cincuenta años, cuando aseguraba que «la *Cárcel de Amor* es una novela de caballerías en pequeño, con supresión de las aventuras, hechos de armas y episodios mágicos [...], Diego de San Pedro elimina de la novela de caballerías todo lo que no tiene relación directa con el interés sentimental». Más recientemente Sales Dasí (2000) afirma que el autor de *Lisuarte de Grecia*, Feliciano de Silva «en Salamanca en los primeros años del siglo XVI [...] entraría en contacto con las recientes creaciones literarias como *La Celestina*, *Cárcel de Amor*, las *Églogas* de Juan del Encina, el *Cancionero general* de Hernando del Castillo» y tomaría elementos prestados. Lisuarte, al igual que Calisto, se enamora de Onoloria nada más verla, se expresa con la terminología cortés y hace uso de la hipérbole sacroprofana. Incluso una de las características que han sido explicadas como paródicas, la impaciencia de Calisto por

verse con Melibea, es tangible también en Lisuarte, así como el ‘mal de amores’ que azota a la pareja y los encuentros nocturnos, si bien el de Lisuarte viene excusado por un presunto matrimonio clandestino. No falta tampoco ‘el guiño’ cómico a la caída de Calisto, cuando Lisuarte tropieza con la escalera, encaramado en ella para entrevistarse con su dama y debido al susto que le provoca la belleza de la “sin par”. Salvando las distancias entre una y otra obra, varios elementos que se le imputan a *La Celestina* aparecen en otras novelas de caballerías también. En función a esa argumentación, la parodia del *amor cortés* no sería ni mucho menos privativa de Rojas, pues los rasgos aparecen antes y después de *La Celestina*.

Teniendo en cuenta además que la referencia directa de Gaston Paris al enunciar su paradigma del *amor cortés* es Lanzarote del Lago y con él sus secuaces en la caballería europea, no debe extrañar que Cervantes en su Quijote parodie ese amor (que recrimina) y todos sus atributos al recordarlos para para imitarlos. Como ya es por todos sabido, Cervantes exime al lector de averiguar cual es el modelo que se parodia, pues lo expresa sin ambages en numerosos pasajes de su obra. La parodia del amor cortés en el Quijote se presenta clara precisamente porque el galán, Don Quijote, no persigue a la dama, Dulcinea, para obtener el galardón, que es lo que en definitiva persigue el *amor cortés*. Prueba de que es lo común en las novelas caballerescas es que al principio de la segunda parte, en el capítulo III, nos declara el narrador que Don Quijote «temiase no hubiese tratado sus amores con alguna indecencia que redundase en menoscabo y perjuicio de la honestidad de su señora Dulcinea del Toboso; deseaba que hubiese declarado su fidelidad y el decoro que siempre la había guardado».⁷ Uno de los momentos más sobresalientes de dicha parodia es la repulsa de Don Quijote ante la costumbre de encomendarse a la dama antes que a Dios. El rechazo de la hipérbole sagrada es explícito y se distancia así de la postura de cualquier galán cortés. En la primera parte, en el capítulo VIII, en una conversación que tiene con Vivaldo, le dice el pastor:

—De ese parecer estoy yo —replicó el caminante—, pero una cosa entre otras muchas me parece muy mal de los caballeros andantes, y es que cuando se ven en ocasión de acometer una grande y peligrosa aventura, en que se vee manifiesto peligro de perder la vida, nunca en aquel instante de acometella se acuerdan de encomendarse a Dios, como cada cristiano está obligado a hacer en peligros semejantes, antes se encomiendan a sus damas, con tanta gana y devoción como si ellas fueran su Dios, cosa que me parece que huele algo a gentilidad.

Responde Don Quijote: —Señor [...], eso no puede ser menos en ninguna manera, y caería en mal caso el caballero andante que otra cosa hiciese, que ya está en uso y costumbre en la caballería andantesca que el caballero andante que al acometer algún gran hecho de armas tuviese su señora delante, vuelva a ella los ojos blanda y amorosamente, como que le pide con ellos le favorezca y ampare en el dudoso trance que acomete; y aun si nadie le oye, está obligado a decir algunas palabras entre dientes, en que de todo corazón se le encomiende, y desto tenemos innumerables ejemplos en las historias. Y no se ha de entender por esto que han de dejar de encomendarse a Dios, que tiempo y lugar les queda para hacerlo en el discurso de la obra.

Que Don Quijote predica con el ejemplo en la primera parte, lo demuestra en la segunda, en el capítulo LXIV, cuando dice: «[...] y don Quijote hizo lo mesmo; el cual, encomendándose

⁷ Para esta y las siguientes citas me sirvo de la edición digital del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/>.

al cielo de todo corazón y a su Dulcinea, como tenía de costumbre al comenzar de las batallas que se le ofrecían [...]».

En cuanto a la belleza de Dulcinea, ya se ha demostrado que Cervantes ha introducido notables alteraciones a la serie de retratos de bellezas femeninas que se figuraban en la Edad Media, desde Santa María Egipciaca hasta Elisa de Garcilaso y su retrato está completamente idealizado (Veres d'Ocón 1951). Dulcinea no es un personaje 'real' y por ello la relación que mantiene con ella es también 'ideal', es decir, no cortés. Para lograrlo, Cervantes parodia una serie de elementos esenciales:

La dama no existe como tal, como las 'verdaderas' princesas de la ficción artúrica, sino como una deformación hacia lo ideal. Incluso esta idealización le es imposible de mantener a Don Quijote y la pérdida de esa imagen va marcando el retorno hacia la figura de Alonso Quijano al final de la historia. Ese proceso encuentra en la cueva de Montesinos su momento crítico. Don Quijote 'identifica' a Dulcinea volviéndola a degradar. La dama que ya no es dama, es 'material', fea y pobre. Además Don Quijote no está enfermo de amor, sino de leer libros de caballerías, motivo por el que necesita inventar a Dulcinea, de la que ni siquiera está enamorado de oídas y cuya invención es parte de su locura.

La carta que le escribe Don Quijote a Dulcinea está escrita en el mismo tono que en la ficción sentimental, pero nunca alcanza su destinatario y por tanto nunca es contestada, lo que determina, con otros factores, el fracaso definitivo: el no poder ser correspondido. La carta no le facilita, por tanto, el paso del primer grado de '*fenhedor*' al de '*pregador*', puesto que ni siquiera es leída. Sancho, después de oír el contenido de la carta, dice que «de verdad que es vuestra merced el mismo diablo y que no hay cosa que no sepa», es decir, que entiende el significado de la ambigua terminología, pero que no le va a servir para acceder a la dama.

Volviendo sobre el tema de la carta, hay que hacer notar que la delicadeza con la que Cervantes parodia el intercambio de cartas viene dada formalmente por mantener con rigor la estructura clásica del género epistolar invirtiendo la función de la misma en el relato. Dice Cortijo (nota 28 a su traducción de Boncompagno de Signa): «muchas novelas sentimentales y textos celestinescos contienen un episodio en que el amante intenta hacer llegar una carta de amor a la amada, valiéndose de tretas diversas. Una vez recibida la carta, se insiste en el peligro de la misma, que se intenta celar de la curiosidad de padres y sirvientes de la amada». Está claro que aquí nadie intenta guardar nada ante nadie, pues el destinatario no existe. A pesar de todo, la carta mantiene, como ya dije, la usual estructura. Se respeta la *salutatio*: 'Soberana y alta señora señora'; el *exordium*: en este caso despertar la compasión; la *expositio* o *narratio*: que Don Quijote deja en manos de Sancho, para que finalmente pueda llegar a la parte esencial: la *petitio*, que venga a socorrerle. En la *conclusio* existe, en palabras de Whinnom, «un intento final de conquistar la empatía del destinatario». La carta además está repleta de arcaísmos, según anota Rico en la edición.

Otro ejemplo de parodia, que entronca directamente con *La Celestina* está en el eufemístico dolor de muelas, que inventa Sansón Carrasco para el Quijote 'enamorado'. Que Cervantes conocía la metáfora está claro y lo pone de manifiesto Javier Herrero (1988). Es además patrimonio internacional y popular, pues la recoge el refranero (Casalduero 1977) y aparece al menos desde de la literatura latina con doble sentido en numerosas obras, sin olvidar el *Roman de la Rose* (Legge 1950). Pervive incluso en la figura de Francisco Antonio Vélez Ladrón de Guevara (1721-1781), es decir, en la literatura colonial americana, en la poesía cortesana de Colombia de finales del siglo XVIII. En la segunda parte de *El Quijote*, a la altura del capítulo VII, el ama le ruega a Sansón Carrasco que impida la tercera salida de Don Quijote, a lo que el bachiller responde: «Pues no tenga pena [...], sino váyase enhorabuena a su casa y téngame aderezado de almorzar alguna cosa caliente, y de camino vaya rezando la oración de Santa Apolonia, si es que la sabe, que yo iré luego allá y verá maravillas». Anota la edición de Rico que «el chiste tiene varios sentidos: Sansón Carrasco alude a sus propios dientes, que

piensa utilizar para comer; el ama cree que la oración es por DQ, enfermo de los *cascos* (‘cabeza’), cuyo dios protector es Apolo, que ella entiende como masculino de Apolonia», sin embargo, la oración al remitir directamente a *La Celestina*, evoca también el chiste de la metáfora erótica. El ensalmo que se pretende aplicar como analgésico al mal de amor de Calisto funciona aquí de parodia. El ama, que no está al corriente de las previas entrevistas de Don Quijote con Sansón Carrasco, no sabe que su amo ya tiene decidida su tercera salida. El lector, así como Sansón Carrasco, sabe que Don Quijote incluso antes de salir tiene determinado ir a despedirse de Dulcinea. De hecho incluso le pide a Sansón Carrasco que le escriba un poema para su dama, a la usanza medieval:

Dicho esto, rogó al bachiller que, si era poeta, le hiciese merced de componerle unos versos que tratasen de la despedida que pensaba hacer de su señora Dulcinea del Toboso, y que advirtiese que en el principio de cada verso había de poner una letra de su nombre, de manera que al fin de los versos, juntando las primeras letras, se leyese: «Dulcinea del Toboso». El bachiller respondió que puesto que él no era de los famosos poetas que había en España, que decían que no eran sino tres y medio, que no dejaría de componer los tales metros, aunque hallaba una dificultad grande en su composición, a causa que las letras que contenían el nombre eran diez y siete, y que si hacía cuatro castellanas de a cuatro versos, sobrara una letra, y si de a cinco, a quien llaman «décimas» o «redondillas», faltaban tres letras; pero, con todo eso, procuraría embeber una letra lo mejor que pudiese, de manera que en las cuatro castellanas se incluyese el nombre de Dulcinea del Toboso.

Ni que decir tiene que el poema que Sansón Carrasco le promete a Don Quijote no lo llega a escribir nunca, como Melibea nunca llegó a anotar la oración de Santa Apolonia para Calisto. Sansón Carrasco se burla aquí de todos y de todo; del encuentro amoroso del caballero andante que quedará reducido a la astucia de Sancho, del saber que Don Quijote nunca verá a su dama, de que nunca se verá correspondido y, además de la inocencia del ama. La burla de Sansón Carrasco es muy ácida y tipifica netamente al personaje.

En suma, la parodia o el rechazo del amor cortés como práctica amorosa aparece en contextos en los que el enamoramiento es imposible, inviable. En muchos casos porque la dama reconoce perfectamente el juego y se niega a representar el papel que le corresponde, optando así por su libertad o por el matrimonio. En el caso de Dulcinea, el impedimento es obvio, pues el personaje es ficticio. El humor en la literatura amorosa es en mi opinión uno de los distintivos del amor cortés que encuentra casi siempre cabida en la ilegalidad en la que se desarrolla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BESÓ PORTALES, César (2004), “La ficción sentimental. Apuntes para una caracterización”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/fsnetime.html>
- BOASE, Roger (1977), *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Manchester University Press).
- BOWDEN, Betsy (1979), “The Art of Courtly Copulation”, *Medievalia et Humanistica*, 9: 67- 85.
- CASALDUERO, Joaquín (1977), “La señora de Cremes y el dolor de muelas de Calisto”, en *La Celestina y su contorno social: Actas del Primer Congreso Internacional sobre La Celestina*, ed. de M. Criado de Val, Barcelona, pp. 75-79.
- CASTELLS, Ricardo (2001), “Calisto and the Imputed Parody of Courtly Love in Celestina”, *Journal of Hispanic Philology*, 15, 3 (primavera): 209-220.
- CÁTEDRA, Pedro (2001), *Tratados de amor en el entorno de Celestina (siglos XV-XVI)*, selección, coordinación editorial y envío de Pedro M. Cátedra; edición de Pedro M. Cátedra, Miguel M.

- García-Bermejo, Consuelo Gonzalo García, Inés Ravasini y Juan Miguel Valero, Madrid, Sociedad Estatal España NuevoMilenio.
- CLANCHY, M.T. (1977), *Abelard: A Medieval Life*, Oxford and Malden, Mass.: Blackwell.
- CLARKE, Dorothy (1972), "Juan Ruiz and Andreas Capellanus", *Hispanic Review*, 40, 1: 390-111.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, *Rota Veneris*: <http://dobc.unipv.it/scrineum/wight/rvcortijo.htm#19>.
- DEYERMOND, Alan D. (1961), "The Text-Book Mishandled: Andreas Capellanus and the opening scene of *La Celestina*", *Neophilologus*, 45: 218-221.
- GERLI, Michael (1981), "La 'religión de amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV", *Hispanic Review*, 49: 65-86.
- FAULHABER, Charles (1977), "The Hawk in Melibea's Garden", *Hispanic Review*, 45: 435-50.
- HALL MARTIN, June (2001), "Calisto y la parodia del amante cortés", en *Estudios sobre la Celestina*, (9 ed.) Santiago López-Ríos, Col. Fundamentos, 198, Madrid: Editorial Istmo, pp.
- HERRERO, Javier (1988), "Did Cervantes Feel Calisto's Toothache?", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8 special issue, pp.127-33.
- KARNEIN, Alfred (1985), *De amore in volkssprachlicher Literatur. Untersuchungen zur Andreas-Capellanus-Rezeption in Mittelalter und Renaissance* [GRM Beiheft, 4], Heidelberg.
- LACARRA, María Eugenia (1989), "La parodia de la ficción sentimental en *La Celestina*", *Celestinesca*, XIII, 1: 11-29.
- LEGGE, Dominica M. (1950), "Toothache and Courtly Love", *French Studies*, 4: 50-54.
- OOSTENDORP, H. Th. (1962), *El conflicto entre el honor y el amor en la literatura española hasta el siglo XVII* (La Haya: Van Goor Zonen).
- PARIS, Gaston (1883), "Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac. Le conte de la Charrette", *Romania*, 12 : 459-534.
- ROBERTSON, D.W., (1968), "The Concept of Courtly Love as an Impediment to the Understanding of Medieval Texts", en Newman, F. X., ed., *The Meaning of Courtly Love* [Papers of the First Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 17-18 March], Albany, State of University of New York Press, pp. 1-18.
- SALES DASÍ, Emilio José (2000), "Ecos celestinescos en el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva", *Tirant* (revista electrónica de la Universidad de Valencia), 3, en: http://parnaseo.uv.es/Tirant/Art.Sales_ecos.htm.
- SCHNELL, Rüdiger (1985), *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der Mittelalterlichen Literatur* [Bibliotheca Germanica, 27], Berne-Munich, Francke.
- VERES D'OCÓN, Ernesto (1951), "Los retratos de Dulcinea y Maritornes", *Anales Cervantinos*, 1: 1-22.
- VICTORIO, Juan (1987), (ed.) *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, Madrid: Cátedra.
- WARDROPPER, Bruce W. (1953), "El mundo sentimental de la *Cárcel de Amor*", *Revista de Filología Española*, XXXVII, pp. 168-193.
- WEISS, Julian (1991), "Álvaro de Luna, Juan de Mena and the Power of Courtly Love", *Modern Language Notes*, 106, 2: 241-256.
- WEST, Geoffrey (1979), "The Unseemliness of Calisto's Toothache", *Celestinesca* 3: 3-10.