

Ars dictaminis como *Ars amatoria* y su estrategia paródica en las continuaciones de *La Celestina*

Dong-Hee Chung
Seoul National University

Chung, Dong-Hee(2016), *Ars dictaminis* as *Ars amatoria* and its Parodic Strategy in the Continuations of *The Celestina*, *The Korean Journal of Hispanic Studies*, 9(2), 149-180.

The aim of this study is to reveal the literary historical background of the inclusion of love letters in the continuations of *The Celestina* as well as its function in the plot development. In fact, the use of love letters in literary works is not a new one. Before the celestinesque continuations appeared in the first half of the sixteenth century, the authors had used it in their works to attract the reader's interest from the *Heroides* of Ovidius to the Spanish Sentimental Romance. Thus, the introduction of love letters in the celestinesque continuations is a reflection of the changing literary taste of the public. The formation of a new class of readers during the Renaissance demanded new types of literary genres, and to this demand the continuators responded with literary works that strengthen the popular aspects like the complicated love affairs between the characters. The inclusion of love letters also contributes to the creation of a dramatic work that is different from *The Celestina* through the degradation of the role of the matchmaker. Nevertheless, the function of love letters is not the same in the continuations according to the intention of the continuators. The introduction of love letters in the celestinesque continuations is an obvious proof of emulative consciousness of the authors to create a new literary world that is distinguished from the work of Rojas.

Key Words: *The Celestina*/ Continuations of *The Celestina*/ Love Letters/ Parody

1. Introducción

La característica más destacada de las imitaciones de *La Celestina* que proliferaban a lo largo de la primera mitad del siglo XVI reside en la construcción de un mundo literario diferente del de la obra modelo a través de diversas experimentaciones literarias. De los varios tipos de este fenómeno imitativo, las continuaciones de la obra de Fernando de Rojas son una prueba más representativa de esta innovación literaria puesto que muestran su intención de emular, de forma clara, la obra modelo a pesar de que aprovechen el marco argumentativo creado por Rojas.

Entre numerosas novedades realizadas por los continuadores de *La Celestina*, la introducción de las cartas de amor es uno de los elementos más relevantes puesto que modifican el papel de Celestina y confieren a las obras un ambiente diferente del de la obra modelo. El género epistolar en España, a pesar de su procedencia culta, tiene una presencia muy significativa en el contexto literario no solo por su aspecto pragmático o informativo sino también por su aspecto lúdico y literario.

El nacimiento de este género en España tiene una relación íntima con el grupo de lectores y escritores cultos no profesionales que, conscientes de la potencial ficcionalidad que posee la carta, acuden a los autores clásicos como Cicerón, Plinio y Séneca y toman aquellos recursos y motivos epistolares, aplicando a un *ars dictaminis* medieval de carácter administrativo y escolar. Así, la implementación del género epistolar se transforma en un método de expresión al servicio de unas nuevas necesidades intelectuales y lúdicas, relacionadas con su nueva visión del mundo y con su nuevo concepto de la literatura, el cual se ubica muy lejos del exclusivo utilitarismo medieval.¹⁾

Con respecto a las cartas de amor, fue Ovidio quien estableció la

importancia de las cartas y de los conocimientos retóricos para la conquista amorosa. En especial, las *Heroidas* ovidianas fueron concebidas como auténticas cartas en verso entre las mujeres legendarias y sus amados ausentes. Las *Heroidas* se componen de veintiuna cartas en las que la ausencia, el olvido, la distancia, el abandono o la pérdida funcionan como motivo primordial que conduce a las heroínas a escribirlas y a lamentarse de sus amores insatisfechos por diversas causas. Su estructura refleja una preocupación consciente por respetar de forma verosímil el marco epistolar, aclarando el valor indiscutible que la Antigüedad concede a la carta en el requerimiento amoroso.

Las *Heroidas* tuvieron gran éxito en toda Europa a finales del siglo XV y principio del XVI: más de cuarenta ediciones se imprimieron antes del siglo XVI. En España, la influencia directa o indirecta de esta obra también se puede ver sin ninguna dificultad en diversos géneros literarios medievales y renacentistas: Garcilaso escribió un breve poema recreando el final de la séptima Heroida y se encuentran numerosas huellas de esta obra en los escritos de Hurtado de Mendoza, Francisco de Aldana y en los poemas de la *Galatea* de Cervantes, especialmente la epístola “De Timbrio a Nísida.”²⁾

Históricamente, la introducción de cartas de amor en la obra literaria no es un fenómeno nuevo. A lo largo de la Edad Media se conservan numerosos tratados amorosos. Ibn Hazm de Córdoba, en *El collar de*

1) En cuanto a este tema ver Ernst Robert Curtius(1999), *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, 97-121; Francisco López Estrada(1960), *Antología de Epístolas: Cartas selectas de los famosos autores de la Historia Universal*; Domingo Ynduráin(1984), “Las cartas de Laureola (Beber cenizas)”, 299-309; Carol A. Copenhagen(1984), “Salutations in Fifteenth-Century Spanish Vernacular Letters”, 254-65; Domingo Ynduráin(1988), “Las cartas en prosa”, 53-79; J. N. H. Lawrence(1988), “Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español”, 81-99.

2) Respecto a la difusión de las *Heroidas* ovidianas en España, ver Antonio Alatorre(1949), “Sobre traducciones castellanas de *Las Heroidas*”, 162-66; Claudio Guillén(1986), “Notes toward the Study of the Renaissance Letter”, 70-104.

la paloma(1022), considera que la carta de amor “sirve de lengua al amante, cuando éste se encuentra impedido para hablar o sufre sonrojo o timidez”(Córdoba 2005, 146), y asegura que es un instrumento efectivo pues suple la entrevista personal. Además, Ibn Hazm afirma que la carta de amor produce varios tipos de placer como el caso de un hombre depravado que “ponía la carta de su amada sobre su miembro,” conducta condenada inmediatamente por ser “de fea rijosidad y un ejemplo de excesiva incontinencia”(147). Andreas Capellanus, en el *De amore*, reconocido como la máxima autoridad sobre el amor cortés desde la Edad Media hasta el Renacimiento, alude al significativo papel de la carta de amor en la seducción y el galanteo diciendo que “they ought not to seal their letters to each other with their own seals unless they happen to have secret seals known only to themselves and their confidants”(Capellanus 1969, 177). Boncompagno da Signa, en su *Rota Veneris*, incorpora un extenso muestrario de saluciones según la norma de *ars dictaminis* y, al mismo tiempo, presenta un modelo general de carta de amores acompañado de varios ejemplos útiles para cualquier ocasión con sus respectivas respuestas (Navarro Gala 2004, 71).

En España la primera aparición de la carta de amor de herencia ovidiana se encuentra en el alfonsí *Libro de las Dueñas*. Sin embargo, la mayor contribución de este tipo de la carta ficticia ovidiana en la literatura medieval y renacentista española está en la formación de la novela sentimental. Juan Rodríguez de Padrón introdujo en su *Bursario*, traducción de las *Heroidas*, tres epístolas originales, con las que se inició una práctica literaria que se consolidaba en las novelas sentimentales de Diego de San Pedro, en las de Juan de Flores y en los libros de caballerías. Además, en *El siervo libre de amor*(1439), uno de los fundadores de este género junto con la ficción italiana como la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio, la *Historia de duobus amantibus* de Eneas Silvio Piccolomini, la poesía cancioneril y los

libros de caballerías, Juan Rodríguez aprovechó las cartas de amor entre los enamorados como un medio comunicativo de transmitir sus sentimientos internos. *Arnalte y Lucenda*(1491) y *Cárcel de amor*(1492) de Diego de San Pedro —las dos obras que gozaban de la enorme popularidad a finales del siglo XV y a principios del siglo XVI— y el *Proceso de cartas de amores*(1548) de Juan de Segura —la última novela sentimental y, a la vez, la primera novela epistolar— emplearon las epístolas amorosas para mostrar el estado psíquico de los protagonistas.

Esto nos revela que los escritores consideraban las cartas de amor como un medio para conseguir éxito en el amor y, además, como una forma literaria con imprescindibles convenciones retóricas. De hecho, en la segunda mitad del siglo XV, según Sylvia Roubaud(1988), la inclusión de las cartas de amor en las novelas caballerescas fue una práctica usual que estaba regida por normas propias del género.

Por lo que respecta a la inclusión de las cartas de amor en la obra dramática, es Pedro Manuel Jiménez de Urrea, primer imitador de *La Celestina*, quien las emplea por primera vez. En el prólogo a la *Penitencia de amor*, el autor dice “esta arte de amores está ya muy usada en esta manera por cartas y por çenas, que dize el Terencio; y naturalmente es estylo del Terencio lo que hablan en ayuntamiento” (*Penitencia de amor* 1996, 71). En esta obra, Darino, el galán, consigue el amor de Finoya, la doncella, a través de las sucesivas cartas las cuales le hace llegar a ella por medio de uno de sus criados.

Desde esta obra, en todas las continuaciones de *La Celestina* y en la mayoría de las imitaciones de esta como la *Thebaida*, la *Serafina* de anónimo, la *Clalamita* y la *Aquilana* de Torres Naharro aparecen las cartas de amor. Pero como observa Baranda(1988, 67), la función de las epístolas y la forma de integrarlas en la estructura dramática no son iguales porque unas cartas se reproducen en el momento de ser enviadas, otras, en el momento de ser recibidas. Además, unas pueden

desempeñar un papel muy importante en el desenvolvimiento de la trama, pero otras pueden ser un mero ejercicio retórico.

En el presente artículo, revelaremos tanto la razón fundamental de la inclusión de las cartas de amor en las continuaciones de *La Celestina*³⁾, como su función interna en el desarrollo de la trama, por lo cual queremos destacar que la introducción de las cartas de amor es una prueba de la conciencia innovadora de los continuadores para crear un nuevo mundo literario diferente del de la obra de Rojas.

2. Cartas de amor como estrategia paródica

Al motivo de los continuadores de introducir las cartas de amor en sus obras, podemos acercarnos desde dos hechos histórico-sociales. Primero, la introducción de las cartas de amor en las continuaciones de *La Celestina* es un reflejo del gusto literario del público y de la vida cotidiana de la primera mitad del siglo XVI. La formación de los nuevos lectores durante el Renacimiento demandó nuevos tipos de géneros literarios, y a esta demanda los escritores respondieron con obras literarias que fortalecieron el gusto popular. En torno a las obras que atraían mucha atención de los lectores del siglo XVI, podemos encontrar un testimonio histórico en *La conversión de la Magdalena*(1588) de Fray Pedro Malón de Chaide. En el “Prólogo” a esta obra, a pesar de que se escribió en la segunda mitad del siglo

3) Normalmente a la categoría de las continuaciones de *La Celestina* pertenecen *La segunda comedia de Celestina*(Medina del Campo, 1534) de Feliciano de Silva, *Tercera parte de la comedia de Celestina*(Toledo, 1539) de Gaspar Gómez de Toledo, *La tercera Celestina o Tragicomedia de Lisandro y Roselía, llamada Elicia y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*(Salamanca, 1542) de Sancho de Muñón, *La tragedia Policiana*(1547) de Sebastián Fernández, *Comedia llamada Selvagia: en que se introduzen los amores de un cavallero llamado Selvago con una ilustre dama dicha Ysabela, efetuados por Dolosina, alcahueta famosa*(Toledo, 1554) de Alonso de Villegas.

XVI, el autor nos da una información valiosa sobre los gustos del público a lo largo del siglo XVI. Él enumera muy concretamente algunas de las obras populares entre los lectores, lamentando al mismo tiempo que la mayoría de los lectores se entregue a las obras populares. Según su estimación, los géneros literarios más populares entre los lectores, si prescindimos de la poesía de Boscán y Garcilaso, son los libros de caballerías y la novela pastoril (Malón de Chaide 1603, 11-12). También Maxime Chevalier (1976, 68) confirma que “la novela de caballerías es fenómeno cultural de relevante importancia en la España del Siglo de Oro”.⁴⁾

A los géneros literarios populares a finales del siglo XV y a principios del siglo XVI tenemos que añadir la novela sentimental. Desde la última década del siglo XV empezaron a aparecer una serie de los textos literarios pertenecientes a este género: *Arnalte y Lucenda* (1491) y *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro, y *Grimalte y Gradissa* (1495) y *Grisel y Mirabella* (1495) de Juan de Flores. La popularidad de este género no se detuvo hasta el principio de la primera mitad del siglo XVI: *Cárcel de amor* se reimprimió en 1522, 1523, 1525, 1526, y *Arnalte y Lucenda* en 1522. También fue publicada en esa época las *Cartas y coplas para requerir nuevos amores* (1535).

Los géneros literarios que gozaban de popularidad entre el público tienen algunos puntos en común: tratan básicamente del tema amoroso y aprovechan las cartas de amor como un medio comunicativo entre los amantes. Para Feliciano de Silva quien desea el éxito editorial de la *Segunda Celestina* como profesional, las cartas de amor, constituyentes

4) Según la investigación de Chevalier, entre 1501 y 1650 salieron 267 ediciones de los libros de caballerías y, entre ellos, 157 ediciones se publicaron entre 1501 y 1550, el período en que se desarrollaron las continuaciones de *La Celestina*. También José María Díez Borque, tras investigar las bibliotecas privadas, afirma esta gran popularidad de los libros de caballerías diciendo “muy significativo me parece que sean los libros de caballerías, novela artúrica y géneros afines los que aparecen con mayor número de títulos.” José María Díez Borque (2007, 188).

imprescindibles de la novela sentimental y los libros de caballerías, debían de concebirse como un recurso aprovechable a fin de atraer la atención del público acostumbrado a estas.

El segundo factor está relacionado con las prácticas sociales de esta época. A lo largo del siglo XVI, como afirma Claudio Guillén(1976, 81-82), se observa un notable incremento tanto de la práctica social de la correspondencia como de la publicación de libros que incorporan tal práctica como un medio comunicativo, al tiempo que proporcionan modelos que a su vez enriquecen y estimulan la efectiva composición de cartas. En esta circunstancia social, las cartas de amor, como confirma Navarro Gala(2004, 72). llegaron a ser tan útiles en la práctica epistolar real y cotidiana que se desgajaron del soporte literario, en el que, estaban disimuladas y circularon en copias aisladas e impresas en pliegos sueltos para servir de modelo a los enamorados. La recopilación de estas copias desembocó en la composición de manuales epistográficos como el tercer libro de *Flores rhetorici*(1488) de Fernando de Manzanares y el *Primer libro de cartas mensageras, en estilo castellano para diversos fines y propósitos*(1553) de Gaspar de Texeda.

Las cartas de amor en las continuaciones de *La Celestina* son semejantes a las que en la realidad del siglo debieron de cruzar entre sí los enamorados, como muestra Melchor de Santa Cruz en su *Floresta española*:

Un gentilhomme escribió a una señora muy avisada una carta sacada de un libro que se llamaba Cárcel de amor, pareciéndole que no sabría de dónde la habría sacado. Como ella la leyó en presencia de quien la había traído, tornósela a dar diciendo: “Esta carta no viene a mí, sino a Laureola.”(López Estrada 1960, 64)

Así, la inclusión de las cartas de amor hecha por Silva en su *Segunda Celestina* no es casual sino un intento muy bien calculado del

autor. Mejor dicho, Feliciano de Silva, animado por el enorme éxito de *La Celestina*, en vez de seguirla servilmente, incorpora un recurso literario que estaba acostumbrado al público de la época para darle más diversión mediante la intensificación del aspecto popular de su obra, y, por consiguiente, para lograr un mayor éxito comercial. Una vez Silva estableció el uso de las cartas de amor en la obra dramática, los continuadores posteriores seguían a aprovechar este recurso literario, por lo cual se desviaban del mundo creado por Rojas.

Las cartas de amor en las continuaciones de *La Celestina*, en su forma y contenido, no son tan diferentes de las de la novela sentimental: tienen suficiente calidad como para ser un buen ejemplo de *ars dictaminis* para los jóvenes nobles y reflejan fielmente los códigos del amor cortés. En lugar de establecer su propia pauta retórica para insertar las cartas amorosas en sus obras, los continuadores de la obra rojana acatan las reglas epistolares dominantes de la primera mitad del siglo XVI mostrando escrupulosamente el sentimiento lacerante de los protagonistas mediante el estilo cancioneril. Según Keith Whinnom, mientras que en la retórica clásica los dos campos más importantes en la prosa eran las epístolas y las oraciones, en la Edad Media las cartas y los sermones se consideraban como los más importantes. Y puesto que “éstos se miraban como el equivalente de las oraciones forenses de los romanos y griegos, el discurso pequeño quedó sin reglas propias y obedeció a las de las artes dictaminis” (Whinnom 1993, 53).

La composición de cartas fue una disciplina muy importante en todas las escuelas, por lo cual los profesores, especialmente los humanistas, enseñaban a sus alumnos a obedecer a sus reglas rígidas: *salutatio*, *exordium*, *expositio* o *narratio*, *petitio* y *conclusio*.⁵⁾ Como

5) En lo concerniente a las reglas epistolares de la primera mitad del siglo XVI, ver Jamile Trueba Lawand (1996), *El arte epistolar en el Renacimiento español*; Pedro Martín Baños (2005), *El arte epistolar en el Renacimiento europeo: 1400-1600*.

analiza bien Luis Mariano Esteban Martín(2003), en todas las cartas de amor enviadas por los enamorados en las continuaciones celestinescas, sin ninguna excepción, podemos ver que cada una de estas reglas está muy bien observada.

La *salutatio* es el comienzo de la carta en que aparece el nombre del destinatario. En la *Segunda Celestina*, el protagonista comienza su carta con “Señora mía”(XIV, 22), en la *Tercera Celestina*, “Mi señora”(IX, 140), en la *Policiana*, “Angélica Philomena”(X, 20) en la *Selvagia*, “seráfica dea”(III, iv, 171).

Después de la *salutatio*, viene el *exordium*, que es el comienzo del discurso. Su función básica consiste en establecer la razón por la cual el destinatario debe prestarle atención a la carta y así despertar su interés por el asunto del discurso(Lausberg 1991, 240). Para esta finalidad se emplea la *captatio benevolentiae* que puede ser la alabanza de la dama, o cualquier observación de un efecto llamativo que despierte el interés del destinatario. En la *Segunda Celestina*, Felides escribe:

Tu merecer y mi atrevimiento te darán a conocer la pena que a tu causa passo, pues mi osadía osa lo que tu valor niega; mas ni el fuego de tu vista puede dexar de quemar, ni el conocimiento de tu hermosura de ponerlo en mis entrañas y corazón, con tanta fuerza cuanta Dios para poder matar te puso, y con tan poco poder de mi pare quanto yo tengo para estorvar de no morir, haviendo la razón de matar, la que yo tengo para morir(XIV, 252).

En la *Tercera Celestina* el protagonista revela su temor al dirigirse a la protagonista pidiéndole que le preste atención a su carta. Aquí, el autor hace eco de la típica postura que demuestra la superioridad de la amada sobre el amado(“Si el inuencible huego que me cerca, con el sobrado temor que tengo no vuiera batalla, mi grande atreimiento no consintiera ocuparse en escreuir a la que dudo tomar ocupación en lo

leer.” IX, 140).

En la *Lisandro y Roselia*, la carta del protagonista empieza sin *salutatio* y directamente muestra el dolor amoroso y la pasión suscitados por la amada:

Si supiera así quejarme como sé sentir la pena que me das, antes fallecería papel para escrebir y tiempo para decir que quejas para que oyese; pero hállome tan falto de discreción para te das declarar cuan sobrado de desventura. Corazón tengo para sufrir pasiones, lengua me falta para te las decir, porque la mucha pena de él no consciente otra cosa, ni da lugar sino que siempre me queje sin poder dar razón de mi dolor(III, iv, 266).

Policiano, protagonista de la *Tragedia Policiana*, manifiesta la pasión amorosa que le causada Philomena de forma muy exagerada(“Si el dolor que tus ojos me causaron dentro de lo secreto de mi ánima de todo punto fuera mortal no me quedara tan poca vida e tan martyrizada con tan mortales desseos de los quales si la muerte me haziesse libre, no me puede librar de querer te.” X, 20).

En la *Selvagia*, Selvago habla de su rabiosa fatiga y la pena perdurable solicitando a la amada piedad y benevolencia:

Si fuerza en la mia hubiese para la que de tu parte me viene, seráfica dea, en alguna manera relatar, no sólo mi rabiosa fatiga en ello recibiria contento, mas a tu grande piedad y benivolencia, acerca de ella, mostrarie en alguna manera su ser. [. . .] Soy deshecho, tornando en el instante a renacer; porque la pena siendo perdurable, infinito sea tu tormento(III, iv, 171).

Luego sigue la *expositio* o *narratio* que es la exposición detallada del discurso y el fundamento de la argumentación(Lausberg 1990, 261). En esta parte, los protagonistas desarrollan su pasión mostrando la superioridad de las amadas, el sufrimiento amoroso provocado por las amadas, su felicidad por haberse sentido tocado por la belleza de la

amada, etc., hasta llegar a la *petitio*, la parte principal de la carta. En la *Segunda Celestina* Felides pide a la amada reducir la pasión producida por ella y recibir su amor:

Lo cual te suplico, no por no morir, pues no dexo de conocer la gloria que sería recibir la muerte de tales manos, mas para sostener en la vida la gloria de tal muerte, con padecella continuo por tu causa passo, con las cuales quedo aguardando, con la licencia de llamarme tuyo, el previllejo para no acabar, que de otra suerte se niega, si de tus hermosas manos no se permite(XIV, 252).

La situación de la *Tercera Celestina* es diferente de la obra anterior. Puesto que Felides se casó en secreto con Polandria, ya no es necesario pedir el amor de la protagonista. Lo que solicita el protagonista es la confirmación del amor de Polandria:

Y lo que te pido agora, estarás ya al cabo, que no ay necesidad de poner principio. Y porque la carta larga no sea causa del callar por respuesta, ceso, haziéndote cierta que si el portador no la trae, reuocaré tus mandamientos con hazer breue lo que tarde espero, que según yo quedo, más estoy en disposición de acabar la vida que de desculpar las razones(IX, 141).

En la *Lisandro y Roselía*, Lisandro, después de quejarse de la reacción despegada de Roselía a su cortejo, le solicita a la protagonista remediar su pasión diciendo “así mis pasiones con obra remedies como por mis palabras conoces y entiendes mi necesidad”(III, iv, 266).

Policiano, en la *Policiana*, también le pide a la amada que considere su condición psicológica y lo acepte como amante(“Solamente te piden mis letras y mis suspiros que tengas memoria que dende la hora que te miré y alçaste tus ojos a mirar me, de tal manera me tienes contigo que aunque te quiera olvidar no puedo ni con la muerte, la qual estoy esperando si tu natural misericordia no determina que yo biva.” X, 21).

En la *Selvagia*, dado que el protagonista piensa que la amada no va a responder a su carta (“aunque por otra parte considerando la cruda respuesta, por ser ninguna, que por tí me fue dada, en más y mayor descontento es convertido.” III, iv, 171), este expone solo el dolor amoroso que le provoca Isabela, sin solicitar nada de manera concreta.

La *conclusio* ocupa la última parte de las cartas de amor y según Whinnom tiene dos funciones: una recapitulación breve de lo dicho y un intento final de conquistar la simpatía del destinatario. En el caso de las cartas de amor en las continuaciones celestinescas la *conclusio* responde a la segunda función más que la primera. Felides, en la *Segunda Celestina*, termina su carta “besando mil veces, acabo hasta que acabe en servicio mi obligación”(XIV, 252). En la *Tercera Celestina* el protagonista finaliza delatándose su impaciencia: “más estoy en disposición de acabar la vida que de desculpar las razones”(IX, 141). En la *Lisandro y Roselia* el protagonista finaliza su carta a la amada diciendo “que, volviendo los ojos de tu misericordia a las prisiones que en tu fe sostengo, así mis pasiones con obra remedies como por mis palabras conoces y entiendes mi necesidad”(III, iv, 266). Policiano, en la *Tragedia Policiana*, acaba la carta mostrando el concepto del amor cortés de vasallaje: “Mas biuiendo o muriendo soy tuyo sin esperar que jamas sere mio”(X, 20). Selvago, en la *Selvagia*, termina diciendo “en tí convertido Selvago, y por tí crudamente de la vida excluida”(III, iv, 172).

En cuanto a estas cartas de amor, lo que atrae nuestra atención por encima de todo es que estas no son un medio comunicativo para informarle al destinatario el estado psíquico del remitente sino que tienen una relación estrecha con una larga tradición literaria: en todas las partes de las cartas de amor en las continuaciones de *La Celestina*, podemos ver la profunda huella del amor cortés. Hemos visto que las cartas de amor son un recurso básico empleado en la novela sentimental. Esta, heredera del amor cortés, exponía de forma narrativa

lo que la poesía lírica cortesana encerraba en la expresión amorosa instantánea.

La novela sentimental narra el conflicto de un joven noble que ante la imposibilidad de conquistar el amor de una mujer de gran linaje se deja vencer por la desesperación, lo que provoca el trágico fin inherente a su fracaso. La exposición del conflicto exigía a sus autores la invención de una sociedad en la que el proceso amoroso se desarrollara en el espacio y en el tiempo. Además, requería la incorporación de la amada y la existencia de otros personajes de noble condición como padres, intermediarios, amigos, vasallos, etc., que dieran volumen a esa sociedad.

J. M. Aguirre(1962, 11) nos propone tres elementos básicos del amor cortés: el primero, la fuerza ennoblecedora del amor; el segundo, la superioridad de la amada sobre el amador; el tercero, la concepción del amor como un insaciable y siempre creciente deseo. Las cartas de amor en las continuaciones celestinescas cumplen fielmente estas reglas básicas del amor cortés, en apariencia. No obstante, el lector atento y acostumbrado a la novela sentimental pronto va a reconocer que a diferencia de este género que provoca el efecto sentimental y la compasión en el sistema emocional del público mediante una serie de epistolarios de los amantes, las cartas amorosas en las continuaciones de la obra rojana contribuyen a crear el ambiente cómico de las obras. Es decir, los continuadores subvierten la función de las cartas de amor que son el recurso primordial para emitir el estado psíquico de los resignados amantes por el amor en la novela sentimental al parodiarla.

A fin de profundizar nuestro entendimiento de la estrategia paródica de las cartas de amor en las continuaciones de *La Celestina*, necesitamos volver a la *Penitencia de amor* que sirvió de otro hipotexto, junto con la obra rojana, para la formación de las continuaciones celestinescas. El planteamiento de Pedro Manuel de escribir su propia obra consiste en la adaptación de *La Celestina* a

manera de la novela sentimental dentro del marco dramático. *La Celestina*, como es bien sabido, es la heredera de la comedia humanística italiana que trata de los amores ilícitos entre los enamorados apasionados, cuya única finalidad de los protagonistas masculinos es la consecución física de las protagonistas. Por lo tanto, para seguir el molde presentado por Rojas, Pedro Manuel, en lugar de mostrar las emociones psicológicas de los protagonistas como hicieron los escritores de la novela sentimental, presenta un espacio cómico en el que los personajes pertenecientes a la clase baja desempeñan el papel primordial en la intriga amorosa de los protagonistas. Respecto al dolor amoroso de su amo inerte, son los criados quienes preconizan la utilización de las cartas de amor como primer recurso a fin de conquistar a Fynoya, la protagonista:

REN: [. . .] No desesperes; ten confiança, que tu ventura y mi diligencia bien podrán bastar para la flaqueza de una muger. ¿Qué sabe hombre si a quidado ella tan contenta de ti como tú della, pues que ay razón para ello? Mal conoçes las mugeres; no digo todas, pero la mayor parte. Dize el philósopho, que la muger es hombre imperfecto, por donde pueden hazer ante un yerro que nosotros. Mi parecer es que me des una carta y tentemos qué tan hondo está este vado.

ANG: Buen seso y consejo es probar y buscar maneras, que las cosas no se vienen ellas, que hombre las va a buscar.

(Penitencia de amor, 78-79)

Así, las cartas de amor en la *Penitencia de amor*, a diferencia de los epistolarios en la novela sentimental que se utilizan como vehículo de transmitir los sentimientos internos de los amantes, se emplean como un procedimiento para seducir a la protagonista. Como insiste José Luis Canet(2003, 6), Pedro Manuel intenta “elear la materia de la comedia humanística a un ambiente nobiliario de ahí que intente modificar el estilo mediante la inclusión de elementos diversos como

las cartas de amor” que era usual en la ficción sentimental. Feliciano de Silva, primer continuador de la obra rojana, toma este planteamiento de Pedro Manuel y parodia hasta la saciedad la novela sentimental por medio de la introducción de las cartas de amor que son el recurso esencial de este género, y los continuadores posteriores siguen fielmente la estrategia paródica sugerida por Silva.

Victor Shklovsky, en su famoso artículo “Art as Technique”, dice que una vez que nuestra percepción llega a ser habitual se convierte en automática, y esta automatización insensibiliza nuestra facultad perceptiva. Para dar sensación de vida, para recuperar el sentimiento de los objetos, existe el arte. Y el formalista ruso afirma:

The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects unfamiliar, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important (1965, 12).

Así, el arte presenta a los objetos desde otra óptica; los salva de su percepción automatizada y cotidiana dándoles vida en sí mismos. Shklovsky insiste que en la situación de que nuestra percepción de los objetos se convierta en algo automatizado por la cotidianidad, la última finalidad del arte no es más que eliminar esta automatización de la percepción. Luego, el crítico ruso propone como técnica de recuperación de nuestra percepción “la desfamiliarización” que hace las formas artísticas extrañas a su misma naturaleza creando de este modo en el lector un sentimiento de alienación.

La parodia, uno de los procedimientos más destacados de la desfamiliarización y una forma del discurso entre las obras artísticas, revela y desnuda la convencionalidad esencial de las formas literarias.

Es decir, la parodia “is a work which reflects a fundamental aspect of art and is at the same time a symptom of historical processes which invalidate the normal authenticity of primary form”(Kiremidjian 1969, 240). Por lo tanto, a pesar de que la parodia sea una repetición de las formas artísticas anteriores, esta repetición sustancialmente incluye la distancia irónica crítica. En este aspecto, la parodia es un medio de “substituting elements within a dimension of a given text in such a way that the resulting text stands in an inverse or incongruous relation to the borrowed text”(Stewart 1979, 185).

A nuestro juicio, las continuaciones de la obra rojana pueden definirse como una redistribución o recreación de los elementos de la novela sentimental con una plena conciencia del distanciamiento. Mediante esta deconstrucción productiva y creativa, estas obras les muestran al público la disconformidad innata entre dos géneros y, al mismo tiempo, pronostican la decadencia de la novela sentimental. A fin de resaltar la discrepancia entre sus obras y la novela sentimental, los continuadores crean un espacio literario lleno del ambiente cómico a través de la parodia, y gracias a esta estrategia paródica ellos critican la sociedad nobiliaria ridiculizando la novela sentimental y, a la vez, entreteniendo al público.

En todas las continuaciones de *La Celestina* podemos ver la típica divinización de la amada: cuando los protagonistas llegan al estado de enajenación, nos muestran una serie de cortejo colocando a su amada por encima de todo y exponen la característica actitud melancólica que se encuentra en el amante cortés tradicional ante la dificultad de conseguir a la amada. Además, ellos, como los de la novela sentimental, declaran públicamente ante sus criados que su amor hacia la amada es perpetuo, sublime y desprendido.

Sin embargo, el amor que exponen los protagonistas de las continuaciones de la obra rojana hacia las damas, como mostró Calisto en *La Celestina*, no es otra cosa que el deseo de conquistar el

cuerpo de las amadas. Una vez que consiguen a las amadas, ellos muestran los comportamientos insolentes y chabacanos. Por lo tanto, este cambio drástico de las posturas de los amantes hacia las damas nos revela que el sentimiento doloroso y los discursos cortesanos mostrados antes de encontrar a sus amadas son una hipocresía para esconder su verdadero deseo carnal.

En el caso de la *Segunda Celestina*, la parodia de la novela sentimental no se limita al caso de los protagonistas masculinos. La parodia también se realiza en el nivel de los personajes pertenecientes a la clase baja. En esta obra, hay cuatro cartas de amor, una de Felides a Polandria, otra de Pandulfo a Polandria en la que el rufián quiere hacer pasar por Felides para corregir el mal efecto que ha producido la carta del protagonista a causa de su elevado estilo, otra de Sigeril a Poncia y una que el negro Zambrán envía a Boruca a pesar de que ella es analfabeta, y que es leída por Pandulfo. Es decir, de las cuatro cartas de amor, tres no son de los protagonistas sino de los personajes pertenecientes a la clase marginal.

Lo interesante es que estas también son escritas a modo del estilo cancioneril que no es adecuado para esta clase. Como es bien sabido, la disconformidad entre el personaje y su lenguaje se había considerado como un elemento básico para provocar el efecto cómico en la Comedia y, el caso de las cartas de amor en la *Segunda Celestina* es una típica parodia del amor cortés. Por lo tanto, las cartas de amor en la *Segunda Celestina* aumentan el ambiente cómico a través de la parodia de la convención de la novela sentimental y los libros de caballerías por lo cual el autor nos muestra que no hay diferencia entre la clase alta y la baja respecto al amor erótico.

En la cena 6, Pandulfo lee en voz alta una carta amorosa escrita por Zambrán, el negro, a Boruca, la negra analfabeta. En esta carta, el negro expresa su pasión amorosa melancólica acorde a la tradición del amor cortesano, pero el lenguaje empleado en esta no es típico del

estilo cancioneril sino el dialecto de la clase más baja en la sociedad: “Xenora de mi corazón, gualá, querer a ti como a me veda. Para Xanta Marea no xaberme bien lo que comer. [. . .] Extar muy rixte y no poder dormir”(VI, 164).

En la cena 14, Quincia entrega la carta de Felides a Polandria, y Poncia, su fiel criada, le recomienda leerla en voz alta. Pretendiendo no entender el autógrafo de Felides, la ingeniosa criada empieza a leerla de una manera burlesca quejándose de que es imposible de descifrar la “letra de carta de amores, que assí goze yo, tu requebrada quiso ser, que no hay quien la lea” y la ridiculiza convirtiéndola *saludatio* “Señora mía” en “Señora tía.” Después, la pasa a su señora pidiéndole que lo lea con “sopiros y pasión.” Una vez leída, Quincia, al final, admite que “no entiendo más palabras que si no la huvieras leído”(XIV, 251-52).

Otro ejemplo de la parodia del amor cortés se revela más claramente en la carta escrita por Pandulfo. Tras escuchar que Polandria y Poncia han hecho burla de la carta de su amo, el rufián decide escribir una carta y pide a su amante entregársela a la señora como si fuera enviada de Felides. Polandria lee en voz alta la *saludatio* de la carta, escrita en el típico estilo de Silva (“Ahí te embío mi corazón pintado en essa carta, atravesado, como lo verás, con essas saetas, que tal me tienes tú a mí el mío, mi alma.” XXIV, 365). Enfadada tras leerla, Polandria le reprocha a Poncia por la entrega de esta falsificación de la carta de Felides. La criada pronto es consciente de que no es el contenido de la carta sino su estilo lo que ha provocado la ira de su ama. Al escuchar que Polandria y Poncia han ridiculizado su carta, Pandulfo se enfurece lamentando que estas dos mujeres prefieran el euforismo a su estilo simple (“al diablo las locas! Ora, por tu vida y mía, que pienso que éstas y estos cavallerotes que tienen otra lengua sobre sí, que no deven entender la nuestra, pues que mofan della.” XXVII, 406).

3. Cartas de amor como recurso degradante del papel de la alcahueta

Junto con la crítica a la novela sentimental mediante la parodia, otra función de las cartas de amor consiste en su contribución a la degradación del papel de la alcahueta, por lo cual los continuadores pudieron crear sus propias obras diferentes de la obra modelo a pesar de que aprovechaban el marco estructural y argumentativo presentado por Rojas. Sin embargo, debemos tener en cuenta que la función de las cartas de amor en las continuaciones celestinescas no es igual y que esta depende de la intención de los continuadores.

En el caso de la *Segunda Celestina*, la carta de Felides tiene importancia decisiva en el desarrollo de la trama y sirve como un elemento fundamental que separa la obra de Silva de *La Celestina*. De hecho, la carta de Felides, junto con el paseo ante la casa de la protagonista, tiene un papel definitivo que cambia la actitud de Polandria. Tras leer la carta de Felides, a pesar de que mostró su enojo al recibirla(XIV, 253), Polandria manifiesta que ya está enamorada de él(XVIII, 289). Por lo tanto, cuando Celestina visita a Polandria(XX) su papel para seducir a la protagonista se disminuye sustancialmente en comparación con el de Celestina en la obra modelo. Así, por la presencia de la carta amorosa, como apunta Menéndez Pelayo(1961, 72), “hubieran podido llegar a feliz término los lícitos amores de Felides y Polandria.” Respecto a la función de esta carta Baranda insiste:

Por una parte sirve para complicar la acción; en vez de haber un solo intermediario entre los enamorados, se establece la competencia entre Pandulfo y Celestina; además, da pie para que surja la primera intriga paralela, al tener que enamorar Pandulfo a la criada de Polandria para conseguir que se la entregue. Por otra parte, consigue despertar el amor de Polandria, con lo que pierde importancia el

papel de Celestina(Baranda 1988, 68).

Gaspar Gómez de Toledo, autor de la *Tercera Celestina*, cuando continúa la *Segunda Celestina*, se confronta con una situación complicada: dado que la obra anterior acaba con la cita del matrimonio público de los protagonistas, lo que tiene que hacer el autor como continuador fiel a Feliciano de Silva es convertir el matrimonio secreto en uno público. En la *Tercera Celestina* encontramos dos cartas: una de Felides a Polandria y otra de Polandria a Felides. Confirmado ya el amor mutuo, las cartas en la *Tercera Celestina* se dedican a la reafirmación del amor entre los protagonistas, por lo cual no tiene la misma función que la carta de Felides en la *Segunda Celestina*. Además, puesto que todos los impedimentos para realizar el amor de los protagonistas se habían resuelto en la obra anterior, la necesidad de la intervención de Celestina se reduce más en unos amores que nada tienen de ilícitos. Mejor dicho, el papel de mediador en la obra de Gaspar Gómez de Toledo como las cartas y Celestina pierde su importancia sustancialmente en la situación de que no existe ninguna dificultad para realizar el amor de los protagonistas.

Sancho de Muñón presenta la carta amorosa del protagonista a la amada solo una vez en su *Tragicomedia de Lisandro Y Roselia*. Lisandro, rechazado por Roselia, decide pedir la intervención de Celestina en su asunto amoroso por recomendación de Oligides, su criado. Celestina, rechazada también por la protagonista en el principio de la entrevista con esta, logra de ella, al fin, la promesa de encuentro con el protagonista. Pero a este cambio de actitud de Roselia ni la carta ni la magia contribuyen. Ella cambia por voluntad propia(II, ii, 188-9).

Tras esta entrevista, Celestina pronto le informa sobre la cita a Lisandro y él acude al lugar de la cita acompañado por sus criados. Pero Roselia no aparece en la ventana, por lo cual el protagonista

empieza a dudar de la intervención de Celestina(III, i, 234). Frente a esta situación desconcertada, Celestina le promete ir a la casa de Roselia de nuevo, pero le pide al protagonista una carta amorosa a fin de entregarla a la protagonista(“Tú, señor, nota de mañanica una carta en que le declares tu pasión y te quejes de su fe quebrantada y lo que más supieres, y envíamela. Dársela he; que todas estas máquinas son menester para combatir y abatir el su fuerte propósito a lo que queremos.” III, i, 235). A esta petición de Celestina Lisandro escribe una carta y Oligides, su criado, se la pasa a Celestina para que se la dé a Roselia. Pero antes de entregar la carta a Roselia(III, iii, 263) la protagonista ya manifiesta su pasión amorosa por Lisandro:

ROS: Ay lastimada de mí! Que del primer día que me habló ese caballero siento un fuego escondido en este mi corazón que me lo abrasa, cubierto con las cenizas de mi vergüenza; su nombre y memoria es la paleta que las desvía y descubre el rescaldo de mi encendido, mayor que el de Troya. Oh desproveída doncella de todo consejo! ¿qué encendido calor es este? [. . .] Y pues tú, sabia Celestina, sotilmente, con las fuelles de tu saber avivaste el mi fuego mortecino y despertaste las adormedidas llamas, por Dios vivo, te conjuro y, por la fe que debes guardar en todo secreto, te ruego me seas fiel secretaria en todo lo que pasare entre Lisandro y mí!(III, iii, 261-3)

A continuación, antes de leer la carta, Roselia revela que no pudo ir a la ventana en la primera cita con Lisandro por la vigilancia de Beliseno, su hermano(III, iv, 265).

Así, para lograr el amor de Roselia, Lisandro, efectivamente, no necesitó la intervención de la alcahueta ni la carta amorosa puesto que la protagonista ya estaba enamorada del protagonista con la simple vista. En esta circunstancia, Celestina se convierte en una mera mensajera perdiendo toda la dignidad mostrada en la obra modélica.

Por lo tanto, la carta en la *Lisandro y Roselía* no tiene ninguna función significativa en el desarrollo de la trama: solo sirve de accesorio retórico para satisfacer el gusto de los lectores de la época.

A diferencia de las continuaciones anteriores, en la *Tragedia Policiana* la carta pierde su función drásticamente. En cambio, el papel de la alcahueta se recupera hasta el nivel mostrado en la obra modelo. Mientras que en la *Tragicomedia Lisandro y Roselía Celestina* le recomienda al protagonista escribir una carta amorosa, en la *Tragedia Policiana* es Solino, criado de Policiano quien le aconseja a su amo enviar una carta amorosa para conquistar a la amada (“Escruiue, señor, que aunque aprouechasse poco hacerlo, menos aprouecharia dexarlo.” I, 5). Según este consejo Policiano escribe una carta a Philomena que le lleva Silvanico a Dorotea, la criada de la protagonista y esta la esconde en un libro para que la encuentre su ama(X, 20). Pero Policiano, cegado por la pasión amorosa, busca una ayuda más eficiente para obtener su amor lo más pronto posible y Solino le recomienda a Claudina, predecesora de Celestina en la obra modelo(VI, 12). Pero al encontrar y leer la carta enviada por el protagonista, Philomena manifiesta la indiferencia al galanteo de Policiano(X, 20).

En el acto XI, Claudia tiene una oportunidad de entrevista con Philomena, pero esta la rechaza furiosamente, como Melibea, al escuchar el nombre de Policiano. Esta actitud rotunda de la protagonista cambia de forma muy drástica en el acto XV. En este acto, Philomena, de repente, le revela a su criada su pasión amorosa por Policiano y le solicita que llame a Claudina. Con respecto a su cambio de actitud, Philomena muestra que la causa fundamental fue el encuentro con Claudina(XV, 30). Luego, aclarando que el único personaje que puede remediar su pasión amorosa es Claudina, le pide a Dorotea que la lleve a la casa lo más pronto posible(XV, 30):

En camino a la casa de Claudina, Dorotea también afirma que el cambio de actitud de Philomena se debe al conjuro de la alcahueta(XV,

31), y en el acto XXVIII, durante el diálogo entre Policiano y sus criados, Solino enfatiza, de nuevo, que la conquista de Philomena es el resultado del conjuro de Claudina junto con la riqueza del protagonista(XXVIII, 56).

Así, todos los personajes alrededor de los protagonistas están de acuerdo con que el cambio de la actitud de Philomena consiste en el conjuro de la alcahueta, por lo cual la carta escrita por Policiano no ejecuta ninguna función en el desarrollo de la trama. Es decir, la inclusión de la carta en la *Tragedia Policiana* es una concesión a la tradición retórica establecida por Silva en las continuaciones celestinescas.

En la *Comedia Selvagia* encontramos dos cartas de amor de los protagonistas, una de Selvago y otra de Isabela. Lo que provoca nuestro interés en la obra de Alonso de Villegas Selvago es que esta es la única continuación celestinesca en donde la protagonista toma la iniciativa para lograr su pasión amorosa con el protagonista. En todas las continuaciones, el locomotor de la trama amorosa es el enamoramiento de los protagonistas caídos en la pasión amorosa. Pero en la *Selvagia*, esta fórmula tradicional de las continuaciones celestinescas se rompe; es la dama quien seduce al galán.

Isabela, protagonista de la obra, es una mujer muy activa: se asoma frecuentemente a la ventana para ver a los caballeros en la calle y, un día se enamora de Selvago al verlo. Así, dado que la dama ya está enamorada del galán, el papel de las cartas de amor se degrada hasta perder la función en su totalidad.

En la *Selvagia*, cuando la carta enviada por el galán llega a la mano de Isabela(III, iv, 171) ella ya se ha enamorado de Selvago más que él de ella. Mucho antes de recibir la carta, Isabela, cautivada por el amor, expone la pasión amorosa producida por Selvago como los protagonistas de las continuaciones anteriores(I, iv, 68). Mientras que son los protagonistas quienes manifiestan la queja del dolor amoroso

provocado por las damas en las continuaciones anteriores, es la dama quien la revela antes de que el protagonista en la *Selvagia*. Por la pasión amorosa irresistible, Isabela decide seducir a Selvago. Como los protagonistas en las continuaciones anteriores Isabela recurre a Valera, su ama de leche y, a la vez, una hechicera, quien le pide a la dama varios instrumentos para hacer un conjuro. Pero Valera no tiene capacidad de hacer la hechicería, por lo cual decide acudir a Dolosina, alcahueta famosa(II, i, 85).

Flerinardo, otro galán y amigo de Selvago quien se enamora de Rosina, hermana de Selvago, tras saber que su amigo está sufriendo de amor por Isabela, también le sugiere que recurra a Dolosina para remediar su pasión amorosa(II, iii, 112). Así, a diferencia de las continuaciones anteriores en que son los criados de los protagonistas quienes proponen la mediación de la alcahueta en los tratos amorosos de estos, en la *Selvagia*, son Valera, ama de leche de la dama, y Flerinardo, muy amigo de Selvago quienes justifican la intervención de la alcahueta para remediar el sufrimiento provocado por el amor.

Además, a nuestro juicio, el hecho de que sea Flerinardo, un galán noble y amigo sincero de Selvago, quien aconseja a Selvago contar con los saberes de Dolosina nos insinúa que ella es mucho menos peligrosa que Celestina en la obra modelo y otras alcahuetas en las continuaciones anteriores. Efectivamente, a pesar de que Dolosina esté muy orgullosa de sus saberes y experiencias fecundas adquiridas por el viaje a los países extranjeros y hechicerías, su papel se reduce a una figura cómica que se lamenta por su incapacidad para seducir a una doncella diciendo “si de su manera fuesen todas las mugeres de nuestro tiempo, que mala ganancia harian las de mi oficio, mas loores a Dios que no son todas así”(IV, i, 176).

Según el consejo de Flerinardo, Selvago le pide ayuda a Dolosina y le da una carta con dinero. La alcahueta, tras hacer un conjuro como Celestina en la obra de Rojas, visita a Isabela y le entrega la carta de

Selvago, pero es golpeada por Isabela y Cecilia, la criada de la dama, por su engaño(III, iii, 166-7).

En el siguiente acto, la situación pronto cambia: antes de leer la carta de Selvago, Isabela revela su amor por el galán(III, iv, 170). Después de esta declaración, Isabela, reconociendo las facultades de Dolosina, le ordena a Cecilia visitar la casa de Dolosina para disculparse. Así, la carta del protagonista en la *Selvagia* no tiene ninguna función en la evolución de la trama puesto que la dama se enamora antes que el galán. La carta de Isabela(IV, iii) también solo sirve como un recurso retórico para manifestar su pasión amorosa.

4. Conclusión

La función de las cartas de amor en las continuaciones de *La Celestina*, pues, es diferente en cada continuación de la obra modelo. En algunas, estas disminuyen el papel de la alcahueta, pero en otras se presentan como una mera retórica para expresar el dolor amoroso de los protagonistas. A lo que tenemos que prestar nuestra atención es que fue Feliciano de Silva, primer continuador de la obra de Rojas, quien introdujo por primera vez las cartas de amor en las continuaciones celestinescas. Como apunta Chung(2016, 43), el hecho de que la inclusión de las cartas de amor en las continuaciones de *La Celestina* fue realizada por un escritor profesional que ya tenía fama literaria por sus libros de caballerías, presagia que la *Segunda Celestina* va a sufrir una transformación profunda por su propia técnica literaria obtenida a lo largo de su carrera como escritor popular.

La introducción de las cartas de amor en la *Segunda Celestina* es un estratagema calculado por Silva según su intención lúdica. Dado que el motivo fundamental de Silva de continuar la obra de Rojas

estriba en aprovechar el éxito comercial de esta, la inclusión de las cartas de amor, un aparato literario que fue frecuente en los géneros populares de la época como la novela sentimental y los libros de caballerías, consiste en conferir la familiaridad a su obra con el fin de atraer la atención de los lectores acostumbrados a estos géneros. Además, a través de aplicación de las convenciones del amor cancioneril a personajes no apropiados como las cartas de amor de Pandulfo y Zambrán, Silva crea el efecto cómico. Mediante estas aventuras literarias y estrategia paródica, Silva procura buscar cierta originalidad respecto a *La Celestina*.

La introducción de las cartas de amor en la *Segunda Celestina* es, a la vez, una forma de experimentación retórica. En la “Carta proemial” de esta obra, Silva manifiesta de forma clara su intención de escribir la comedia a modo de Terencio y Plauto(105-6), y Donato y sus seguidores renacentistas consideraban que una comedia buena se construye sobre la regla retórica sana. Esto nos dice que los comentaristas terencianos y los comediógrafos de la primera mitad del siglo XVI enfatizaban la retórica más que las formas dramáticas. Esta situación de que todavía no existe una pauta sobre la forma dramática de la comedia permitió al escritor la libre experimentación retórica dentro del marco de la comedia. Un motivo de la inclusión de las cartas de amor puede explicarse en esta circunstancia histórico-literaria. Las cartas de amor no fueron un nuevo aparato literario para Silva puesto que él, como escritor profesional, ya tenía experiencia de aprovechar estas en su obra *Lisuarte de Grecia*(1514), séptimo libro de la serie de *Amadís de Gaula*. Así, Silva da un matiz diferente de *La Celestina* a la *Segunda Celestina* mediante la introducción de las cartas de amor que le eran ya acostumbradas.

A partir de la *Segunda Celestina*, la inclusión de las cartas de amor se establece como una tradición para los continuadores posteriores. Pero a medida que la continuación se aleja de *La Celestina* las cartas

de amor pierden su importancia en la evolución de la trama y se convierten en un recurso retórico a fin de satisfacer al gusto de los lectores. No obstante, a nuestro modo de ver, debemos revalorizar la experimentación literaria, especialmente la estrategia paródica de la novela sentimental, realizada por los continuadores de la obra rojana. Boris Eichebaum(1965, 115-117; 136-139) afirma que la parodia es como una sustitución dialéctica de elementos formales cuyo funcionamiento se vuelve mecánico o automatizado. Una nueva forma se desarrolla a partir de la vieja, sin destruirla realmente; sólo la función es alterada. Según el crítico ruso, la parodia, en consecuencia, se convierte en un principio constructivo de la historia literaria. También Northrop Frye insiste que la parodia es “a work which reflects a fundamental aspect of art and is at the same time a symptom of historical processes which invalidate the normal authenticity of primary forms”(1969, 241). De hecho, la última obra de la novela sentimental salió en 1548, período en que proliferaban las continuaciones e imitaciones de *La Celestina*. Esto nos insinúa que los continuadores eran conscientes de la decadencia de este género, y mediante la parodia de los materiales de este empezaban a formar otro género nuevo, —la comedia clásica española— que alcanzará su máximo punto de desarrollo en las obras de Lope de Vega. El valor histórico-literario de las continuaciones de *La Celestina* está aquí porque estas nos muestran un buen ejemplo histórico de que la síntesis dialéctica entre la novela sentimental y la comedia en prosa por medio de la parodia podría convertirse en un prototipo de la etapa decisiva en el proceso de la formación de un nuevo género literario.

Bibliografía

- Aguirre, J. M(1962), *Calisto y Melibea: Amantes Cortesanos*, Zaragoza: Almenara.
- Alatorre, Antonio(1949), “Sobre traducciones castellanas de *Las Heroidas*”, *NRFH*, 3, 162-66.
- Boase, Roger(1977), *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester: Manchester University Press.
- Canet, José Luis(2003), “Introducción”, Pedro Manuel de Urrea, *Penitencia de amor*, José Luis Canet(ed.), Valencia: LEMIR.
<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Penitencia/Index.htm> (2016. 6. 1)
- Capellanus, Andreas(1990), *The Art of Courtly Love*, John Jay Parry(trans.), New York and London: Norton & Company.
- Chevalier, Maxime(1976), *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid: Turner.
- Copenhagen, Carol(1984), “Salutations in Fifteenth-Century Spanish Vernacular Letters”, *La Corónica*, 12(2), 254-65.
- Córdoba, Ibn Hazm de(2005), *El collar de la paloma*, Emilio García Gómez(ed.), Madrid: Alianza.
- Curtius, Ernst Robert(1999), *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Díez Borque, José María(2007), “Biblioteca y novela en el Siglo de Oro”, *HR*, 75(2), 181-202.
- Chung, Dong-Hee(2016), “Un ejemplo de la emulación literaria: el caso de la *Segunda Celestina*(1534) de Feliciano de Silva”, *Estudios Hispánicos*, 78, 29-57.
- Eichenbaum, Boris(1965), “The Theory of the Formal Method”, Lee T. Lemon and Marion J. Reis(trans.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press, 99-140.
- Esteban Martín, Luis Mariano(2003), “La carta amorosa en la trama de la descendencia directa de *Celestina*”, *LEMIR*, 7, 1-25.
- Frye, Northrop(1971), *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton: Princeton Univ Press.

- García Mondelo, Nancy(2000), "El género epistolar y *Los consejos de Celestina* en un pliego suelto del siglo XVI", *Cel*, 24, 29-46.
- Gómez de Toledo, Gaspar(1973), *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, Mac E. Barrick(ed.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- González, Aurelio y Lillian von der Walde Moheno(1998), *Edad Media: Marginalidad y oficialidad*. México, D. F.: UNAM.
- Guillén, Claudio(1986), "Notes toward the Study of the Renaissance Letter", Barbara Kiefer Lewalski(ed.), *Renaissance Genres: Essays on Theory, History, and Interpretation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ Press, 1986, 70-104.
- Hutcheon, Linda(1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen.
- Jiménez de Urrea, Pedro Manuel(1996), *Penitencia de amor*, Domingo Ynduráin(ed.), Madrid: Akal.
- Kany, Charles(1937), *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley: University of California Press.
- Lacarra, María Eugenia(1989), "La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina*", *Cel*, 13(1), 11-29.
- Lausberg, Heinrich(1990-91), *Manuel de retórica literaria*, José Pérez Riesgo(trad.), Madrid: Gredos.
- Lawrance, Jeremy(1988), "Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español", Víctor García de la Concha(ed.), *Academia Literaria Renacentista V: Literatura en la época del Emperador*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 81-99.
- Lida de Malkiel, María Rosa(1970), *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires: EUDEBA.
- López Estrada, Francisco(1960), *Antología de Epistolas*, Barcelona: Labor.
- Malón de Chaide, Pedro(1603), *La conversión de la Magdalena*, Alcalá: Lorenzo Blanco.
- Martín Baños, Pedro(2005), *El arte epistolar en el Renacimiento europeo: 1400-1600*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- Menéndez Pelayo, Marcelino(1961), *Orígenes de la novela*, Vol 4, Madrid:

CSIC.

- Muñón, Sancho de(2009), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Rosa Navarro Durán(ed.), Madrid: Cátedra, 2009.
- Navarro Gala, María Josefa(2004), “La parodia de la carta de amores en la *Segunda Celestina*”, *Cel*, 28, 69-99.
- Ovidio(1994), *Cartas de las heroínas*, Ana Pérez Vega(ed.), Madrid: Gredos.
- _____(2000), “Arte de amor”, *Amores/Arte de amor*, Juan Antonio González Iglesias(ed.), Madrid: Cátedra.
- Rojas, Fernando de(2000), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico(eds.), Barcelona: Crítica.
- Roubaud, Silvia y Monique Joly(1985), “Cartas son cartas: apuntes sobre la carta fuera del género epistolar”, *Criticón*, 30, 103-125.
- Shklovsky, Victor(1965), “Art as Technique”, Lee T. Lemon and Marion J. Reis(trans.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln: University of Nebraska Press, 3-57.
- Silva, Feliciano de(1988), *Segunda Celestina*, Consolación Baranda(ed.), Madrid: Cátedra.
- Stewart, Susan(1979), *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Baltimore: The Johns Hopkins Univ Press.
- Trueba Lawand, Jamile(1996), *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Madrid: Tamesis.
- Villegas Selvago, Alonso de(1873), *Comedia llamada Selvagia*, Madrid: Rivadeneyra.
- Whinnom, Keith(1993), “Introducción”, Diego de San Pedro, *Obras completas II: Cárcel de amor*, Keith Whinnom(ed.), Madrid: Castalia.
- Yinduráin, Domingo(1984), “Las cartas de Laureola (Beber cenizas)”, *Edad de Oro*, 3, 299-309.
- _____(1988), “Las cartas en prosa”, Víctor García de la Concha(ed.), *Academia Literaria Renacentista V: Literatura en la época del Emperador*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 53-79.

Fecha de entrega: 1 de octubre de 2016

Fecha de revisión: 15 de noviembre de 2016

Fecha de aprobación: 20 de noviembre de 2016