

---

---

*EL TEXTO INFINITO  
TRADICIÓN Y REESCRITURA  
EN LA EDAD MEDIA  
Y EL RENACIMIENTO*



SALAMANCA  
2014

---

---



## EL TEXTO INFINITO

PUBLICACIONES DEL SEMYR

*actas*

8

*Director*

*Pedro M. Cátedra*

*Coordinación de publicaciones*

*Eva Belén Carro Carbajal*

CONSEJO CIENTÍFICO

*Vicente Beltrán Pepió (Università degli Studi di Roma, La Sapienza)*

*Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne)*

*Fernando Bouza (Universidad Complutense)*

*Juan Carlos Conde (Magdalen College, University of Oxford)*

*Inés Fernández-Ordóñez (UAM & Real Academia Española)*

*Juan Gil (Real Academia Española)*

*Antonio Gargano (Università degli Studi di Napoli Federico II)*

*Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)*

*Víctor Infantes (Universidad Complutense)*

*María Luisa López-Vidriero Abelló (IHLL & Real Biblioteca)*

*José Antonio Pascual Rodríguez (Real Academia Española)*

*Jesús Rodríguez-Velasco (Columbia University)*

*Christoph Strosetzki (Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)*

*Bernhard Teuber (Ludwig-Maximilian-Universität, Munich)*

*Forman también parte de oficio del Consejo Científico las personas que, en corriente mandato, integren el consejo directivo del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Juan Miguel Valero Moreno,*

*Francisco Bautista Pérez, Bertha Gutiérrez Rodilla, Elena Llamas Pombo),*

*así como también quienes ostenten o hayan ostentado la presidencia de la*

*Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas:*

*Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza)*

*Fernando Baños Vallejo (Universidad de Oviedo)*

*María José Vega Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)*

EL TEXTO INFINITO  
TRADICIÓN Y REESCRITURA  
EN LA EDAD MEDIA  
Y EL RENACIMIENTO

---

*edición al cuidado de Cesc Esteve*  
*con la colaboración de Marcela Londoño, Cristina Luna & Blanca Vizán*  
*e índice onomástico de Iveta Nakládalová*



SALAMANCA  
*Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas*  
*Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas*  
MMXIV

*La publicación de este volumen se ha realizado con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. FFI2011-15119E).*

COMITÉ DE SELECCIÓN

*José Aragiés (Universidad de Zaragoza)*  
*Amaia Arizaleta (Université de Toulouse-Le Mirail)*  
*Emilio Blanco (Universidad Rey Juan Carlos)*  
*Francisco Bautista (Universidad de Salamanca)*  
*Juan Carlos Conde (Oxford University)*  
*Juan Miguel Valero (Universidad de Salamanca)*  
*María José Vega (Universitat Autònoma de Barcelona)*  
*Lara Vilà (Universitat de Girona)*

© *la SEMYR* & *el SEMYR*

© *los autores*

*Maquetación: Jásyer proyectos editoriales*

*Impresión: Nueva Graficesa, S.L.*

*I.S.B.N.: 978-84-941708-3-6*

*Depósito legal: S. 383-2014*

---

## TABLA

---

*Presentación*

[17-18]

### PRIMERA PARTE PONENCIAS PLENARIAS

VICENÇ BELTRAN

*Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades  
entre música y literatura*

[21-63]

ROGER CHARTIER

*La mano del autor. Archivos, edición y crítica literaria*

[65-81]

ANTONIO GARGANO

*Reescrituras garcilasianas*

[83-111]

MARÍA JESÚS LACARRA

*Las reescrituras de los cuentos medievales en la imprenta*

[113-149]

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ  
 Muñiz a descriptio puellae: *tradición y reescritura*  
 [151-189]

ROSA NAVARRO DURÁN  
 Curial e Güelfa, «*mélange de gothique et de renaissance*»  
 [191-225]

SEGUNDA PARTE  
 COMUNICACIONES

RAFAEL ALEMANY FERRER  
*Las reescrituras de un franciscano islamizado: Anselm Turmeda*  
 [229-242]

ANA PATRÍCIA R. ALHO  
*Sistema hidráulico Superior na arquitectura gótica em Barcelona. Casos de Estudo*  
 [243-256]

ÁLVARO ALONSO  
*Poesía pastoril entre Encina y Garcilaso*  
 [257-270]

PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES  
*Sobre copia y reescritura: Las diferentes versiones de la Crónica do Imperador  
 Beliandro*  
 [271-284]

FILIPE ALVES MOREIRA  
*Tradición y reescritura: de la Crónica de Alfonso XI a la  
 Crónica de Afonso IV*  
 [285-297]



JOSÉ ARAGÜÉS ALDAZ

*Los discípulos de Santiago: tradiciones, equívocos, fabulaciones (II)*  
[299-311]

CARMEN BENÍTEZ GUERRERO

*La transmisión de la Crónica de Fernando IV: estado de la cuestión e hipótesis  
de trabajo*  
[313-325]

ALFONSO BOIX JOVANÍ

*La aventura del toro en Peribáñez, ¿un ritual iniciático?*  
[327-339]

EVA BELÉN CARRO CARBAJAL

*La Glosa peregrina de Luis de Aranda: tradición, intertextualidad y reescritura*  
[341-358]

MARÍA CASAS DEL ÁLAMO

*Viola Animae: itinerario y particularidades tipográficas de una edición pinciana  
del siglo XVI*  
[359-368]

MARTÍN JOSÉ CIORDIA

*Letras y humanidades en textos de Poggio Bracciolini*  
[369-380]

ANTONIO CONTRERAS MARTÍN

*La versión catalana del Decameron (1429): algunas consideraciones  
sobre el jardín*  
[381-393]

ISABEL CORREIA

*La corte, la clausura y la buena caballería: del Lancelot en prose  
al Palmeirim de Inglaterra*  
[395-407]

CECILIA A. CORTÉS ORTIZ

*El catálogo de sermones impresos novohispanos del siglo XVII de la  
Biblioteca Nacional de México*

[409-424]

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO

*El paso del trasmundo en los Sonetos de Gutierre de Cetina*

[425-440]

FRANCISCO CROSAS

*Tradición y originalidad en la Historia de Troya de Ginés Pérez de Hita*

[441-448]

MARÍA DÍEZ YÁÑEZ

*Las virtudes de la liberalidad, magnificencia y magnanimidad en la tradición  
aristotélica en España a través de las traducciones al castellano del De Regimine  
Principum de Egidio Romano*

[449-466]

CESC ESTEVE

*Reescriure i popularitzar la història al Renaixement. Les traduccions de Claude de  
Seysel*

[467-478]

EDUARDO FERNÁNDEZ COUCEIRO

*La recepción del Humanismo en Bohemia a través de los prólogos y las dedicatorias*

[479-492]

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

*La reescritura hagiográfica de motivos folclóricos: sobre el trasfondo edípico de la  
leyenda de San Julian el Hospitalario en las versiones castellanas*

[493-509]

MANUEL FERREIRO

*Apostilas ao texto da cantiga Don Beeito, ome duro [B 1464, V 1074]  
de Joan Airas de Santiago*

[511-527]

LEONARDO FUNES

*Letras castellanas en tiempos de Fernando IV: esbozo de una historia literaria*

[529-542]

LUIS GALVÁN

*Ars longa, uita breuis: tiempo, retórica y política*

[543-557]

FOLKE GERNERT

*La textualización del saber quiromántico: la lectura de la mano en Lope de Vega*

[559-575]

LUCÍA GÓMEZ FARIÑA

*Atlas: la reescritura de un mito a través de los siglos*

[577-590]

ALEJANDRO HIGASHI

*Pautas prosódicas de la variante editorial en la transmisión del  
Cancionero de Romances*

[591-605]

JOSÉ HIGUERA

*La reescritura de la «philosophiam supernaturalem» en las ediciones lulianas de  
Lefèvre d'Étaples: phantasia, ciencia y contemplación*

[607-621]

PABLO JUSTEL VICENTE

*El motivo de la despedida en la épica medieval castellana*

[623-637]

IOANNIS KIORIDIS

*Hermano reconoce a hermana: variantes del motivo en el romancero  
y las baladas tradicionales griegas*

[639-653]

EVA LARA ALBEROLA

*¿Los delirios de una moribunda...? La conformación definitiva de la hechicera  
celestinesca en el Testamento de Celestina, de Cristóbal Bravo*

[655-668]

ANA SOFIA LARANJINHA

*A matéria de Bretanha na Istoría de las bienandanças e fortunas de  
Lope García de Salazar: modalidades e estratégias de reescrita*

[669-682]

MARCELA LONDOÑO

*La condena de la oración supersticiosa en el siglo XVI.  
El ejemplo de San Cipriano*

[683-694]

ANA M<sup>a</sup> MALDONADO CUNS

*«Puesto ya el pie en el estribo» como excusa para López Maldonado et alii*

[695-711]

CLARA MARÍAS MARTÍNEZ

*La vida cotidiana en las epístolas poéticas del Renacimiento:  
tradición clásica y reescritura autobiográfica*

[713-730]

LLÚCIA MARTÍN PASCUAL

*Lecturas divergentes y correcciones de copistas en los manuscritos F y N  
de las poesías de Ausiàs March*

[731-747]

NURIA MARTÍNEZ DE CASTILLA MUÑOZ  
*«Hacer libros no tiene fin». Los moriscos y su patrimonio manuscrito*  
[749-758]

MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO  
*Reescritura anticortesana de la tradición bíblica y romancística  
en Cristóbal de Castillejo*  
[759-776]

MARTA MATERNI  
*Reescritura y tradición sapiencial de un Speculum principis en cuaderna vía:  
los castigos de Aristóteles en el Libro de Alexandre (cc. 51-84)*  
[777-785]

LAURA MIER PÉREZ  
*Adulterio y comicidad en el teatro renacentista*  
[787-801]

RUTH MIGUEL FRANCO  
*El tratamiento de las citas en la parte gramatical del Catholicon de Juan Balbi*  
[803-816]

JOSÉ LUIS MONTIEL DOMÍNGUEZ  
*La impronta leonesa de la Crónica de veinte reyes*  
[817-830]

ISABEL MUGURUZA ROCA  
*De alegorías y maravillas: reescritura, intertextualidad y auto-plagio  
en la obra de Antonio de Torquemada*  
[831-843]

SIMONA MUNARI  
*Vari gradi di riscrittura nei Colloqui di Erasmo*  
[845-858]

IVETA NAKLÁDALOVÁ

*El árbol del conocimiento: la reescritura de los topoi gnoseológicos en la obra de Juan Amos Comenio*

[859-872]

JOSÉ LUIS OCASAR

*La atribución del Lazarillo a Arce de Otálora. Una perspectiva geneticista sobre los problemas de autoría*

[873-888]

ALICIA OIFFER-BOMSEL

*Fray Luis de Granada, traductor del Contemptus Mundi de Tomás de Kempis: de la noción de translatio a la reelaboración conceptual en la obra del humanista granadino*

[889-903]

GEORGINA OLIVETTO

*«Si quid deterius a me perscriptum est, emendationis tuae baculo castigues».  
Cartagena, Decembrio y la República de Platón*

[905-917]

MARÍA DEL PILAR PUIG-MARES

*Pues de ti solo es mandar (figuras reales en autos del siglo XVI)*

[919-934]

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

*Entradas teatrales en el contexto colonial: reinventiones sobre el modelo medieval*

[935-945]

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ PORTO

*De tradiciones y traiciones: Alfonso X en los libros iluminados para los reyes de Castilla (1284-1369)*

[947-962]

AMARANTA SAGUAR GARCÍA

*Los libros sapienciales y Celestina: el caso paradigmático de Eclesiástico*  
[963-975]

SARA SÁNCHEZ BELLIDO

*Inversión de tópicos en un diálogo renacentista: los Coloquios*  
*de Baltasar de Collazos*  
[977-989]

PAULO SILVA PEREIRA

*El Libro de Job y la cultura portuguesa de la Edad Media al Renacimiento:*  
*traducción, tradición y transgresión*  
[991-1006]

MARIANA SVERLIJ

*La razón y el absurdo: diálogos con la antigüedad en la obra de*  
*Leon Battista Alberti*  
[1007-1017]

JUAN MIGUEL VALERO MORENO

*Denis de Rougemont: La invención del amor*  
[1019-1045]

BLANCA VIZÁN RICO

*La influencia de Savonarola en la «Devota exposición del Salmo Miserere mei*  
*Deus» de Jorge de Montemayor*  
[1047-1062]

*Índice onomástico*

[1063-1089]





SEGUNDA PARTE  
COMUNICACIONES



---

## ADULTERIO Y COMICIDAD EN EL TEATRO RENACENTISTA

LAURA MIER PÉREZ  
SEMYR & Universidad de Cantabria

EL TEMA DEL ADULTERIO cuenta con una gran tradición en la literatura europea<sup>1</sup>. Desde el siglo XI aparece asociado a la tradición provenzal y al amor cortés, según la etiqueta que propuso Gaston Paris; sistema de expresión sentimental consolidado que reinará en las plumas y las prensas europeas hasta la modernidad<sup>2</sup>. Durante el Renacimiento se da la vuelta a muchos de los tópicos medievales, adquiriendo éstos una renovada identidad vital. En este trabajo nos gustaría hablar del adulterio heredado de la tradición cortés que llega al teatro renacentista una vez pasado por el tamiz realista de la *Celestina*; no sólo desde una perspectiva literaria, aspecto que más nos interesa, sino también y especialmente desde la posible relación entre lo escrito, lo representado y los usos y costumbres del momento, que veremos a través de la leyes matrimoniales y su

1. Este trabajo ha sido posible gracias al proyecto de investigación TESAL 16 «Documentación, edición, estudio y propuestas de representación del teatro del siglo XVI en Salamanca», de la Universidad de Salamanca.

2. No vamos a entrar aquí en la polémica definición del amor cortés y su caracterización dada la extensa bibliografía al respecto, aunque sí nos gustaría señalar que la mayoría de los estudiosos sostienen que el adulterio forma parte definitoria del mismo. El planteamiento medieval más claro del amor cortés lo formula Andreas Capellanus en su *De Amore*, y la formulación crítica más sólida, y también más discutida, la encontramos en *The Allegory of Love*, Lewis (1936).

aplicación. Para ello tendremos en cuenta el marco legal religioso y civil, el respeto o no de las obras teatrales hacia este marco.

Aunque la tratadística moral al respecto es de indudable importancia, en las páginas siguientes nos vamos a centrar en la dimensión legal del adulterio, ya que nos interesa más ver su aplicación real que teórica. Tendremos así, en cuenta, las fuentes legales, tanto desde el punto de vista de la legislación como desde el de la aplicación de la misma, que recogen los planteamientos pre-tridentinos, ya que el corpus de obras que manejamos se encuentra en estas coordenadas temporales.

El adulterio es definido legalmente como el mantenimiento de relaciones entre un hombre y una mujer estando al menos uno de ellos casado. Sin embargo, la legalidad vigente permitía el suficiente margen de maniobra como para evitar tener que enfrentarse a la justicia. Pero vayamos por partes.

En el siglo XII Alejandro III realiza una síntesis legal y doctrinal sobre la formación del matrimonio que permanece prácticamente inalterada hasta el Concilio de Trento. Distingue entre el matrimonio por consentimiento de presente y de futuro pero, sobre todo, estableció que legalmente un matrimonio sólo era considerado indisoluble después de la cópula conyugal y sólo podía disolverse en los siguientes casos: impotencia sexual de uno o ambos cónyuges; antes de la consumación del matrimonio; por la entrada en religión de uno de los cónyuges antes de realizarse la consumación sexual y por una larga ausencia de uno de los esposos que razonablemente hacía presumir que ya había fallecido<sup>3</sup>.

La visión jurídica del matrimonio chocaba con la visión secular, que concedía una importancia mucho mayor a la familia, especialmente a los padres. El matrimonio consensual era perfectamente válido legalmente, que prescindía de la familia por completo y que, en numerosas ocasiones, llevaba a malentendidos o abusos. También la Iglesia consideraba que el único requisito para conferir al matrimonio su valor sacramental era el libre consentimiento de los contrayentes, independientemente de quién presidiera el rito. Cristellon hace hincapié en la heterogeneidad de la práctica matrimonial pre-tridentina, así como en la progresiva implicación de la Iglesia en la celebración de la ceremonia, en parte para intentar atajar los malentendidos o abusos que mencionábamos antes y que se evitarían,

3. Aznar Gil (1989).

en principio, con la celebración de matrimonios públicos<sup>4</sup>. Este problema «social» no será solucionado hasta el Concilio de Trento. Incluso los esponsales contraídos *per verba de futuro* seguidos de la *carnalis copula* entre los mismos prometidos eran considerados como *matrimonio presunto*, ya que la Iglesia suponía que no querían pecar, a pesar de haberse producido una unión carnal, aunque no hubiera tenido lugar la *verba de presenti* y el mismo acto carnal se consideraba como tal<sup>5</sup>.

La idea de la obligatoriedad de la vida «marital» entre los cónyuges, salvo manifestación expresa de un deseo de castidad previo o de mutuo acuerdo, se repite reiteradamente en los sínodos de Toledo, 1480; Astorga, 1553; Oviedo, 1553<sup>6</sup>. En el sínodo de Coria de 1406 y en los sínodos salmantinos de la época se recoge la idea de que los esposos *post carnalis copulam* no son dueños de su cuerpo, sino que éste pertenece al otro cónyuge, y por ello deben darse el uno al otro el débito conyugal, sin posibilidad de cambiar de vida.

A pesar de ser un poco anterior en el tiempo nos interesa una idea recogida en los sínodos de León, 1303; Segovia, 1325; Tortosa, 1349 y Barcelona, 1354, y que deriva en última instancia de las *Partidas* que citamos a continuación y que tiene que ver con la impotencia: «puede departir, despues de tres annos, los que son casados et son maleficados en manera que se non pueden connoscer carnalmientras nin fazer frucho por desfallecimiento del marido o de la mugier»<sup>7</sup>. De hecho, la impotencia del marido anterior a la boda era considerada un impedimento absoluto del matrimonio<sup>8</sup>.

La opción legal de los matrimonios clandestinos dificulta la diferenciación entre éstos y el concubinato y, por consiguiente, el posible adulterio y generará una gran polémica al facilitar la consumación sin un evento público, que llevará en algunas ocasiones a cometer el delito de «estupro»<sup>9</sup>. Todo esto tendrá su reflejo en la literatura, especialmente en el teatro; el matrimonio clandestino o secreto será el motivo literario a través del

4. Cristellon (2005).

5. Para una tipología detallada de estos matrimonios, así como su reflejo en procesos judiciales en concreto véase Falcón Pérez (1994).

6. Aznar Gil (1989).

7. Aznar Gil (1989: 169).

8. Aznar Gil (1989: 230).

9. Lorenzo Pinar (1995).

cual se resuelva el conflicto ante la oposición familiar<sup>10</sup>. En las obras que analizamos a continuación el conflicto dramático se basa en la condición de casada de la dama, ante lo cual la posibilidad de anulación del matrimonio previo es al mismo tiempo el motor de la trama y el elemento que favorece la resolución de la misma, ya que permite la unión de los amantes.

La *Farsa a manera de tragedia*, impresa en Valencia en 1537, se abre con un introito naharresco en el cual se deja claro desde el principio que Liria está casada y que Torcato pena por ella por esta razón<sup>11</sup>. El formulario monólogo del galán penado en amores con el que nos es presentado Torcato es una compilación de motivos cortesanos que pronto entran a formar parte del universo cómico. Por ejemplo, el «secretum» cortesano es caricaturizado desde la primera frase que pronuncia Torcato: «Los que saben mi secreto / con razón me llamarán / en ventura el más perfecto», ya que Roseno va a escuchar toda la conversación con Liria, escondido, y que en cuanto ésta se vaya llamarán a Frosina para que facilite el encuentro amoroso<sup>12</sup>. Adquiere un significado más profundo al ser demandado por Liria para que sus sentimientos no lleguen a oídos de su marido y ser prometido, astutamente, por Torcato, «Y quiero certificarte / que, a lo menos por mi parte, / no será cosa sabida», de lo cual es testigo el silencioso Roseno<sup>13</sup>. Al terminar la obra con la muerte de los amantes, al final, su amor adúltero es conocido por todos.

Gazardo, marido de Liria es también presentado a través de un monólogo que tiene más que ver con el introito inicial que con el decir cortesano de Torcato. Es el prototipo del pastor rústico, que se considera extremadamente afortunado por su matrimonio, hasta el punto de que le da igual lo que pase entre Liria y Torcato. Gazardo. Como buen rústico, carece tanto de los sentimientos como de la expresión de los mismos que posee la pareja adúltera. No se preocupa por Torcato, ni le importa ser cornudo, a pesar de los consejos de su amigo:

CARLINO: Es que no t'estimarán  
ni harán cuenta de ti  
y, los que aquesto sabrán,

10. Véase, por ejemplo, la *Comedia Thebayda*.

11. Todas las citas provienen de Pascual Lavilla (2003).

12. Pascual Lavilla (2003: 3-4).

13. Pascual Lavilla (2003: 9).

- cornudo te llamarán  
 GAZARDO: ¿Y eso qué se me da a mí?  
 también son otros cornudos  
 CARLINO: ¿Quiénes son? Veamos, empieza...  
 GAZARDO: Machos, carneros cojudos...<sup>14</sup>.

Es más, se muestra profundamente ingenuo cuando le pregunta a Torcato por el asunto de su esposa y decide creer lo que éste le dice, a pesar de la opinión de Carlino.

La trama se complica cuando Carlino y Gazarro, ante la insistencia del primero, deciden enviar una carta a Torcato, fingiendo que es de Liria, para ver si realmente ha ocurrido algo entre ellos. Esta carta es una clara parodia de la tradición epistolar cortesana y, en última instancia, de la *Cárcel de Amor*, que ya se estaba consolidando como recurso cómico teatral. La reacción de Torcato, escribiendo una carta de respuesta a Liria y suicidándose, desencadena a su vez que ésta quiera darse muerte y así, el fin trágico basado en hechos reales que se anunciaba desde el introito. El contenido de la pseudo carta de Liria es cómico y contrasta con la seria reacción de Torcato, tanto en el nivel epistolar como por su muerte y la posterior de Liria, lo que deja ver, una vez más, la distancia insalvable que hay entre la pareja Gazarro-Carlino, por un lado, y Liria-Torcato, por otro.

Sin embargo, el motivo cómico que preside la obra no es el del marido cornudo, sino el del matrimonio no consumado. Tal y como hemos señalado más arriba, es el marco legal y jurídico apropiado para proceder a una disolución. Es decir, es el requisito necesario para tolerar el comportamiento de Liria y Torcato y el vehículo que permite contrastar la veracidad de sus sentimientos. Pero también es el motivo literario que permite el desarrollo de la trama y el motor de la comicidad en la obra. Sin duda uno de los momentos más divertidos tiene lugar en el cuarto auto: «CARLINO: Mira tú, dime: ¿haste echado / con tu esposa alguna vez? GAZARRO: Aún nunca en ella he tocado, / pero ya está concertado / cuando quiera, par diez»<sup>15</sup>. Como también lo es que en la carta que escriben a Torcato pretendan cambiar la realidad para hacer imposibles sus amores:

14. Pascual Lavilla (2003: 14).

15. Pascual Lavilla (2003: 23).

Ya sabes que tu esperança  
 siempre ha sido dilatada  
 hasta esperar la mudança  
 que ya oy mi cuerpo alcança,  
 que era ser dueña tornada  
 Y esto por ser conocida  
 lo primero de mi esposo;  
 sábeta que ya es cumplida  
 pero, por esso tu vida  
 no alcançará reposo<sup>16</sup>.

Ante el suicidio de los dos, Gazardo vuelve a mostrar su preocupación por estar bien casado y manifiesta su consentimiento para que sean enterrados juntos, lo que delata tanto su aceptación, como la del resto de personajes, de la autenticidad del amor entre Liria y Torcato.

Vemos, pues, en esta obra, el adulterio como motivo cómico, amparado por la legalidad vigente, lo que facilita la risa libre de culpa, y como parte del sistema paródico que se opone al amor cortés.

En la anónima *Comedia Serafina*, impresa en Valencia en 1521, el argumento, esta vez para ser leído, nos presenta, de nuevo, la problemática de una mujer casada, Serafina, y un hombre enamorado de ella, Evandro; con la diferencia de que el marido, Philipo, es impotente, aspecto destacado desde el principio, así como la virginidad de su mujer: «era de natura frío, a cuya causa Serafina se estava virgen y fue causa principal para se enamorar de Evandro»; «Evandro, fue a casa de Serafina desfreçado, solamente acompañado de Pinardo, donde efectuó su propósito hallando virgen a Serafina; y asi todo ovo próspero y agradable fin»<sup>17</sup>.

El debate inicial entre Evandro y sus criados y la retórica cortesana del penado de amor de Evandro no hacen sino más divertido el contraste con la comicidad del adulterio y el universo que pone en pie y establece la burla básica de la obra que es la oposición entre el discurso cortés y la *performance* descortés. Se presenta la tradición invertida: «as it ridicules the empty rhetoric of the conventional love literature while showing that

16. Pascual Lavilla (2003: 26).

17. Todas las citas se hacen según Canet (2003: 17). Los hombres impotentes cuya ineptitud era previa al matrimonio se denominaban «fríos», «no aptos para la generación» o «no aptos para la procreación natural», Lorenzo Pinar (1995: 83).



despite the refinement of their amorous verbal exchanges, Evandro and Serafina are no different in their pursuit of sexual enjoyment [...] from their servants Pinardo and Violante»<sup>18</sup>.

En la cena segunda, la idealizada descripción que Evandro hace de Serafina incluye una referencia a su castidad, que no puede resultar más cómica, teniendo en cuenta la información proporcionada en el argumento, «Y qué fornida de castidad, virtud tan resplandeciente en la henbra», ya que no es su elección y que pronto dejará de ser así<sup>19</sup>.

Serafina, ferozmente protegida por su suegra Artemia, se presenta enamorada de Evandro desde el principio, y la estrategia para vencer la fortaleza de su matrimonio implicará a varios personajes. Pinardo acude disfrazado de mujer a casa de Serafina para llevarle una carta de Evandro y allí pasa la noche con Artemia y con Violante. Ante la velocidad del desarrollo y la apertura de Artemia, provocada por su apetito sexual, Pinardo decide que no hay tiempo de una respuesta epistolar y concierta una cita nocturna entre Serafina y Evandro.

Como no podía ser de otra forma, el elemento cómico más destacado es el sexual. Ya hemos señalado que en el argumento inicial Philipo se presenta como «frío» y su impotencia u homosexualidad será asunto risible en varias ocasiones. Ante los desmayos de amor que sufre Serafina:

VIOLANTE: Hele aquí, señora. Pues tengo pensamiento que te hazes preñada porque ya me parece que es tiempo, pues a çerca de seys meses que'estás casada.

SERAFINA: ¡Bien está en la cuenta, por mi fe! ¡A causa de la [incapacidad] de mi marido y a causa de *su demasiada impotencia* me estoy tan virgen como el día en que nascí [y] estáme esotra diziendo del preñado! [*Ap.*]

VIOLANTE: ¿Digo algo, señora? Pienso que estoy en lo çierto porque callas.

SERAFINA: Digo, hermana Violante, qu'en eso fuera y mañana Pasqua. Pero si tan derecha te vas a [a]costar [...]

VIOLANTE: ¡Amarga de mí! Y si es verdad lo que por la cibdad se suena que *su marido no es para mujer* [...]»<sup>20</sup>.

18. Castillo (2001: 123).

19. Canet (2003: 16).

20. Canet (2003: 28), el subrayado es mío.

Serafina misma se lamenta de su situación y de lo poco que le importa que Philipo sea cornudo teniendo en cuenta su incapacidad.

En la escena del encuentro sexual entre Serafina y Evandro, una vez Violante y Pinardo han puesto la distancia irónica necesaria provocando un ambiente cómico, Evandro destaca, una vez comprobada, la virginidad de su amada: «¡Por los Evangelios Santos, nunca pensara tal cosa! ¿O, qué virtud tan grande de hembra aver çufrido la impotencia del marido tanto tiempo! Si por vista de ojos no lo viera, todo el mundo no bastava hazé-melo creer»<sup>21</sup>. La comicidad sexual continúa con la excusa que Violante le pone a Philipo al llegar a casa estando aún Evandro en ella, que tiene «su costumbre más desordenada que otras vezes»<sup>22</sup>.

Respecto al tema que nos ocupa, nos gustaría señalar también el matrimonio que tiene lugar entre Violante y Pinardo. Sabemos que han mantenido relaciones sexuales, y como consecuencia de éstas al volver a casa de Evandro, Pinardo cuenta lo siguiente: «Y, en fin, nos venimos a conosçer y la apazigüé, con que le di la palabra de casarme con ella», es decir, un matrimonio supuesto, clandestino o secreto<sup>23</sup>.

De nuevo el matrimonio no consumado es la fuente de la comicidad y el permiso para reírse. Acertadamente señala José Luis Canet que este trío amoroso procede de una dilatada tradición novelística de origen italiano, con la peculiaridad de que en esta ocasión el marido «frío» agrava la situación<sup>24</sup>. Tanto en esta comedia como en la anterior, el adulterio llega a cometerse de forma explícita, a diferencia de las referencias pastoriles de las que vamos a hablar ahora mismo.

La *Comedia Tibalda*, de Perálvarez de Ayllón y Hurtado de Toledo, impresa en 1533, es una obra de bodas que ensalza el valor del amor. Desde el principio opone el amor, más en concreto el amor cortés, al matrimonio por conveniencia. La trama se pone en marcha ante la boda de Polindra con Griseno, lo que genera un dilatado debate entre los pastores estilizados: Tibaldo, enamorado de Polindra, y Preteo.

El penado pastor Tibaldo defiende la postura de tradición medieval ante el libre albedrío, la responsabilidad personal en el enamoramiento,

21. Canet (2003: 45).

22. Canet (2003: 49).

23. Canet (2003: 41).

24. Canet (2011: 58 y sigs.).

los remedios de amor que le propone Preteo, la descripción idealizada de la amada y el ataque misógino del confidente ante esta descripción.

La obra cambia su tono cuando Tibaldo se encuentra con Polindra en el camino; ninguno de los dos se muestra cortés. Nuestro pastor pasa de ser idealizado a rústico y la recuesta, que tampoco es tal, se produce en estos términos: «El día de tus bodas, / a el tendre enbidia y a ti gran manzilla; / parece que tiene dolor de costilla, / que sienpre se abaxa con su gran carcoba; / mi fe, Polindra, fuyste bien boba / pues este escogiste en toda la villa»<sup>25</sup>. Polindra expresa a su vez su condición de malmaridada:

Como hombre grosero, Tibaldo, has hablado,  
pues en quanto dizes me hazes afrenta;  
Griseno es mi esposo y yo soy contenta,  
mas no lo escoji, que tal me lo han dado,  
y en ver aunque es feo que es muy buen criado,  
le hize señor de mi libertad  
y allende esto es harta beldad  
ver que es muy rrico en todo abastado<sup>26</sup>.

Por las declaraciones de Polindra sabemos que es un matrimonio de conveniencia basado en el beneficio económico, a lo que Tibaldo no puede evitar responder:

¿qué sentiras si ves en tu cama  
contigo a tu esposo, figura ynfernal?  
Quando tal veas, pues eres discreta,  
bien se que querras con yra cruel  
que fuego quemase los bienes y a el,  
antes que verte una hora sujeta  
cabe hombre tan suçio, de carne tan prieta;  
¿Qué te valdrán rriquezas ni mueble,  
siendo tu esposo tan chico, tan feble  
que, siendo çurron, cabría en barjuleta<sup>27</sup>.

25. Sanchís Caparrós (2002: 34).

26. Sanchís Caparrós (2002: 34).

27. Sanchís Caparrós (2002: 35).

El esposo, Griseno, presentado participando directamente en la conversación, manifiesta su malestar ante el comportamiento de Tibaldo y, como final, deciden hacer las paces a petición de Polindra. En esta primera parte se expresa reiteradamente la idea de que el cuerpo de Polindra no le pertenece a ella, sino que es de Griseno por estar ellos casados.

Ante un final que no resuelve el conflicto dramático, Hurtado de Toledo decide continuar la obra. En esta segunda parte Tibaldo explica a Griseno las razones de su amor por Polindra, convirtiendo al potencial marido cornudo en confidente y transforma los insultos anteriores en una definición de su amor:

Que tus defetos yo no publicaua,  
 pues los naturales no dan desonor,  
 mas en ti tachaua defecto de amor  
 dentro en tu pecho biuo no estaua,  
 y viendo a Polindra quan alto bolaua  
 en un claro amor, de mi natural,  
 sabiendo que en ti jamas abra ygual,  
 por mal parejada la consideraua<sup>28</sup>.

Griseno queda convencido de la autenticidad del amor de Tibaldo y propone la siguiente solución:

Y pues que, Tibaldo, he yo conocido  
 por ti ser amor tan biua centella,  
 yo he compassion de verte con ella,  
 según me pareces tan flaco y marrido,  
 y aunque yo soy de Polindra marido,  
 guardando mi honra le mando y le ruego  
 que cure y aplaque aquesse tu fuego,  
 pues a la aficion le tiene encendido<sup>29</sup>.

Ante la aceptación de Polindra, la obra se cierra con un juego que celebra el buen final.

Esta obra está más entroncada en la tradición enciniana y la pastoril renacentista, recoge la tradición medieval de la malmaridada y excluye el

28. Sanchís Caparrós (2002: 39).

29. Sanchís Caparrós (2002: 41).

universo realista celestinesco. La comicidad asociada a los pastores rústicos está presente en todo momento, en claro contraste con la estilización que sufren Preteo y Tibaldo al debatir. Griseno, de hecho, no es ridiculizado como Gazardo en ningún momento, a pesar de que es presentado como fuente del conflicto. Está esta obra, pues, en una línea diferente a la que veníamos analizando, pero sirve para completar nuestra visión del adulterio. No debe perderse de vista que en este texto el adulterio no se produce a espaldas del marido, lo que debilita la comicidad. Tampoco tenemos referencias explícitas al hecho de ser un matrimonio consumado, pero de la burla de Tibaldo a Griseno que hemos citado más arriba, podemos deducir que no ha sido así, ya que da a entender que Polindra aún no se ha visto en la cama con Griseno, o por lo menos es lo que Tibaldo quiere hacernos creer.

En la *Comedia Serafina*, de Torres Naharro, publicada en la primera edición de la *Propaladia*, 1517, desde el argumento sabemos cuál es el conflicto que pone en pie la trama: Floristán se ha casado con Orphea después de haberle prometido matrimonio a Serafina. Ésta se enfada terriblemente y Floristán decide matar a Orphea, ya que es la única forma de solucionar el problema al estar enamorado de Serafina. Al final el sorprendente retorno del hermano de nuestro protagonista pondrá final feliz a la obra casándose éste con Orphea y aquel con Serafina, en religiosas nupcias.

Esta situación genera diversos debates en torno al matrimonio, la validez del mismo y su naturaleza. Dorosía, su criada, piensa que está casado dos veces, una *per verba de presenti* y otra *per verba de futuro*:

DOROSÍA: Massa dich la veritat  
que Floristayn se és casat  
dos vegades, en mal ora

LENICIO: No se casó sino agora, todo el resto es gran mentira<sup>30</sup>.

Floristán, en verdad enamorado, culpa al servicio cortesano de semejante malentendido, con una feroz crítica al lento sistema cortés:

LENICIO: Yo, señor, soy avisado  
que tus bodas ha sabido;  
dize que eras su marido,  
sobre lo qual te ha emplazado.

30. Pérez Priego (1994: 170).

FLORISTÁN: ¡Valme la Virgen María!  
 ¿Y esta salsa me guardava  
 una que no m'estimava  
 ni jamás verme quería,  
 una que, como me vía,  
 siempre la vi rostrituerta,  
 que me cerrava la puerta  
 y en la cara m'escupía?  
 [...] Tú sabrás, sin que te mienta,  
 que le vine a prometer  
 de tomarla por mujer  
 quando ella fuesse contenta<sup>31</sup>.

Aunque admite su error:

FLORISTÁN: Aquella fue de aquí,  
 Seraphina valentiana,  
 con voluntad soberana  
 la quise desque la vi  
 y en aquel punto le di  
 mi querer y libertad,  
 y agora, por mi maldad,  
 soy sin ella y son sin mí.  
 Contraxe luego con ella  
 matrimonio clandestino,  
 después, como hombre malino,  
 casé con una donzella  
 y Orphea es el nombre della  
 [...] Pues con ésta me casé  
 por paterno mandamiento,  
 más el vero casamiento  
 con la Seraphina fue  
 porque yo le di la fe  
 de mi propia voluntad,  
 y es aquesta la verdad  
 y por ella moriré<sup>32</sup>.

31. Pérez Priego (1994: 174).

32. Pérez Priego (1994: 195).

La posibilidad de solución viene de la mano del tema del que venimos hablando. Floristán, al darse cuenta de la situación decide que el único remedio es la muerte de Orphea para poderse casar así con Serafina. No debemos perder de vista tampoco que su matrimonio con Orphea lo ha concertado su padre. En el momento en el que se decide a darle muerte, se arrepiente y se va, mintiendo a Serafina. Será Lenicio, en compañía del religioso Teodoro quien proporcione el camino hacia el final feliz:

LENICIO: Mas respóndeme, señor,  
¿consumiste el matrimonio?  
FLORISTÁN: Y aún consumí el patrimonio,  
que ha sido mucho peor  
LENICIO: Pues alégame esse gesto,  
harás mejor de advertir  
si hay algo por consumir,  
y consumámoslo presto<sup>33</sup>.

Teodoro en un principio (jornada segunda) se muestra reacio a disolver el enlace entre Floristán por haber sido religioso. Sin embargo, en la última jornada Teodoro le pregunta a Floristán si ha consumado el matrimonio con Orphea, a lo que responde que no y Teodoro, en consecuencia, anula el matrimonio entre Orphea y Floristán para casar a ésta con Policiano, que acaba de regresar penando de amor por ella, y a aquél con Serafina, ambos en nupcias públicas y religiosas.

La parodia cortesana es evidente cuando Floristán va a hablar con Serafina ya que ésta le ha mandado llamar porque se ha casado con otra y la requiebra, le habla en términos netamente cortesanos y Serafina le responde en los mismos términos. Ante la situación tan descortés la cortesía carece de sentido y se convierte en una fuerte ironía, derivada en gran parte de la tradición humanística pasada por la celestinesca. De esta opinión es también José Luis Canet cuando afirma «efectivamente, tanto la caracterización de los personajes como la temática propuesta entran casi en el terreno de la farsa, aunque para mí hay un claro afán desmitificador de ciertos planteamientos amorosos cortesanos»<sup>34</sup>.

33. Pérez Priego (1994: 175).

34. Canet (2011: 58).

En estas cuatro obras, provenientes de tradiciones literarias bien distintas, aunque complementarias: comedia humanística, en el caso de la anónima *Comedia Serafina*; pastoril, en el caso de la *Tibalda*; celestinesca representable, en el caso de la *Serafina* de Naharro y enciniana, en el caso de la *Farsa a manera de tragedia*, podemos ver cómo el motivo del adulterio cuenta con una gran vitalidad en el teatro renacentista. Las cuatro, impresas en un margen de 20 años, entre 1517 y 1537, recogen la inevitable influencia de la *Celestina* que ya había enfrentado el universo del amor cortés a unos usos más cercanos a los sociales. En el caso de las dos *Serafinas*, somos testigos del adulterio propiamente dicho; en el caso de la *Farsa*, el componente trágico impide que se llegue a producir y en la *Tibalda* el permiso del marido cambia por completo el planteamiento. Al margen de la tradición literaria, hemos de tener en cuenta el marco legal que trazábamos al principio: la comicidad es facilitada por la permisividad jurídica, al presentarse, tanto en la *Tibalda* como en las dos *Serafinas*, matrimonios no consumados, que, como ya hemos señalado, eran causa de disolución matrimonial y lo mismo podemos intuir para la *Comedia Tibalda*, aunque no sea tan explícito. En el caso de la anónima *Serafina*, el marido impotente agrava la situación legal, facilitando la disolución del matrimonio, a pesar de que aún no han pasado los tres años necesarios.

Nos gustaría terminar haciendo un apunte sobre la posibilidad de representación de estas obras. Si bien es cierto, que resulta muy difícil saber con certeza en el teatro renacentista las circunstancias de la puesta en escena, en caso de que se produjera, de la mayor parte de las obras, sí podemos afirmar que la representabilidad de la obra naharresca nunca ha sido puesta en duda. La *Comedia Serafina*, en concreto, es también la obra del extremeño que contó con una expurgación menor por parte del Santo Oficio. También sabemos que a Menéndez Pelayo la dudosa moralidad de la anónima *Serafina* le parecía razón suficiente como para impedir su representación<sup>35</sup>. Todas las obras aquí estudiadas son perfectamente representables, aunque no tengamos constancia de que hayan llegado a las tablas.

35. A propósito de la entrada de Moratín que se basa en el cierre de la obra por parte de Pinardo: «Y así os quedá y holgaos ante esa gente de palacio, y regozijaos bien, que yo, Pinardo, acabo de representar la comedia Serafina llamada», Menéndez Pelayo (1943: 33) señala lo siguiente: «pero basta leer la comedia para convencerse de que se trata de una pura fórmula y que el autor no pudo pensar seriamente en que tal monstruosidad se representase».



## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aznar Gil, Federico R., *La institución matrimonial en la España cristiana bajo medieval (1215-1563)*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1989.
- Canet, José Luis ed., «Comedia Serafina», *Anexos Revista Lemir*, 2003.  
29 de octubre de 2012,  
<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Serafina/Index.htm>
- , «Los tríos amorosos en las dos comedias *Serafina*», *La mujer: de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, Irene Romera Pintor & Josep Lluís Sirera eds., Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2011, 57-68.
- Castillo, David R., «Natural Love in Early Renaissance Spanish Theater», *Marriage and Sexuality in Medieval and Early Modern Iberia*, Eukene Lacarra ed., Nueva York & Londres, Routledge, 2001, 117-132.
- Cristellon, Cecilia, «El matrimonio antes del Concilio de Trento en la República de Venecia», *El matrimonio en Europa y el mundo Hispánico. Siglos XVI y XVII*, Ignacio Arellano & Jesús María Usunáriz eds., Madrid, Visor, 2005, 187-195.
- Falcón Pérez, María Isabel, «Procesos por causas matrimoniales en Zaragoza en la Baja Edad Media y Primer Renacimiento», *Aragonia Sacra*, 9 (1994) 209-252.
- Lewis, Clive Staples, *The Allegory of Love*, Oxford, Oxford University Press, 1936.
- Lorenzo Pinar, Javier, «Conflictividad social en torno a la formación del matrimonio (Zamora y Toro en el siglo XVI)», *Studia Historica. Historia Moderna*, 13 (1995) 131-154.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras completas*, Santander, CSIC, 1943.
- Pascual Lavilla, Isabel ed., «Farsa a manera de tragedia», *Anexos Revista Lemir*, 2003.  
29 de octubre de 2012,  
<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/FarsaTragedia/Index.htm>
- Pérez Priego, Miguel Ángel ed., *Obra completa de Bartolomé Torres Naharro*, Madrid, Taurus, 1994.
- Sanchís Caparrós, Vicente ed., «Comedia Tibalda», *Anexos Revista Lemir*, 2002.  
29 de octubre de 2012, <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Tibalda/Index.htm>

