

# Med usmiljenjem in poželenjem: dvorski ljubezenski kodeks v španski književnosti 15. stoletja

Maja Šabec

Oddelek za romanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, SI-1000 Ljubljana, Aškerčeva 2  
maja.sabec@ff.uni-lj.si

*Prispevek se osredotoča na vlogo usmiljenja kot dejavnika, od katerega je odvisen razplet ljubezenskega procesa v španskih literarnih besedilih 15. stoletja. Na to čustveno naravnano, ki se je najpogosteje izražala v krščanskem kontekstu, apelira tudi dvorski kodeks. Izbrani primeri literarnih del pokažejo, kako dvoumna metaforika usmiljenja v dialogu med potencialnima ljubimcema odpira interpretacije, v katerih prevladujejo polteni vzgibi obeh udeležencev.*

Ključne besede: španska književnost / 15. stoletje / dvorska poezija / sentimentalni roman / ljubezen / usmiljenje / pohota / Rojas, Fernando de: *Celestina*

V španski književnosti 15. stoletja so renesančne prvine, ki so z več kot stoletnim zamikom prodirale na Iberski polotok iz Italije, le počasi izrinjale srednjeveško izročilo. Povečalo se je zanimanje za antično umetnost in književnost, za študij latinščine in učenost nasploh in pesniki so se začeli – precej negotovo – preizkušati v zlaganju sonetov, a preden sta se tudi v španski kulturni klimi prepričljivo razmahnila humanistična miselnost in ustvarjalnost, je drugo polovico 15. stoletja oplazil svojevrsten anahronizem: cela generacija pesnikov se je zazrla v literarne ideale, ki so drugod v Evropi zamrli že v 13. stoletju. Ta obrat, ki odseva specifično družbenozgodovinsko situacijo v kraljestvih, je v književno ustvarjanje vnesel vrsto nasprotij in vsebinskih ter formalnih prepletov. Enega teh je mogoče prepoznati tudi v dvoumnosti med usmiljenjem in poželenjem v ljubezenskem odnosu, ki ga bomo prikazali na primeru treh literarnih zvrsti – kanconierske poezije, sentimentalnega romana in dialogiziranega romana *Celestina* Fernanda de Rojasa. Skupni okvir tem trem žanrom je dvorski ljubezenski kodeks, bodisi v svoji najčistejši, nekoliko prirejeni ali parodirani obliki.

## Španija in dvorska ljubezen

Na Iberskem polotoku se je dvorska ljubezen izrazila najprej hkrati z razcvetom trubadurske lirike v 12. in 13. stoletju, ko je prek Katalonije in Aragonije ter Galicije za časa vladavine Alfonsa VII. (1126–1157) prodrla do Kastilje. Pomembno vlogo pri utrditvi tega modela v kastiljski poeziji je imel nato Alfonz X. Modri (1252–1284), največji mecen svojega časa, ki je na dvoru gostil med drugim provansalske pesnike in tudi sam pisal ljubezensko liriko (Gier). A čeprav je v literarni zgodovini obveljalo, da je trubadursko gibanje s koncem 13. stoletja usahnilo (prim. Pintarič 165), je poznosrednjeveška Španija ponovno obudila skoraj dvesto let pokopane vzore in jih – tedaj že zelo formalizirane – vpeljala ne le v pesniško produkcijo, temveč tudi v družbeno vedenjske obrazce. Boase govori o »trubadurskem preporodu« (*The Troubadour Revival 2*), povezanim s splošnim preporodom dvorskega in viteškega idealizma, ki je sicer preplaval tudi druge dele Evrope, a so le redke dežele negovale dvorske dejavnosti tako intenzivno kot Španija.

Ta na prvi pogled nenavaden družbenokulturni pojav je tesno povezan z usodo plemstva in asimilacijo aragonske kulture. Medtem ko je moč plemstva v 15. stoletju povsod po Evropi plahnela in je ta razred počasi izgubljal svoj *raison d'être*, se je namreč v Španiji, protislovno, hitro razraščal. Ivan II. in njegov sin Henrik IV. sta v zmotnem upanju, da si bosta zagotovila politično zaveznitvo, celo spodbujala nastajanje nove aristokracije in tako ustvarila veliko brezdnelno družbeno skupino, ki ni imela nobenih materialnih ali političnih odgovornosti ter se je, da bi upravičila svoj obstoj, nostalgичno zazirala v viteško preteklost in zavračala vsakršen družbeni koncept, ki bi zanikal dani *status quo*. Potrebam te vladajoče manjšine je popolnoma ustrezal provansalski ideal *fin'amors*, ker je slonel na fevdalnih načelih zvestobe, vdanosti in podložnosti, zabičeval spoštovanje statusa in obstoječe hierarhije in je bil tako sredstvo za bežanje pred neprijetnimi družbenimi in političnimi resničnostmi, ki so v tistem času močno zamajale špansko družbo (Boase 151; prim. MacKay). V istem času sta izvolitev Fernanda de Antequera iz mlajše veja Trastámara na aragonski prestol (1412) in politična nadvlada Ávara de Lune iz aragonske plemiške družine v Kastilji porušili pregrade, ki so bile prej med kraljestvoma, in poleg tega, da sta utrli politično pot za njuno združitev pod katoliškima kraljema Ferdinandom in Izabelo, aragonsko kulturo, zaznamovano z močnim pečatom trubadurskega pesništva izročila, približali Kastilji. V tem presečišču bežanja pred družbeno resničnostjo in obujanja preživetih idealov je dvor postal središče družbenega in družabnega dogajanja, kamor so se zgrinjali novoustvarjeni plemiči in kjer je bilo sestavljanje ljubezen-

ske poezije kriterij odličnosti in dobrega vedenja, sredstvo za pridobivanje priljubljenosti in ena najbolj razširjenih oblik zabave (Boase 3). Cvitanovic (17) ugotavlja, da je bil vpliv takega početja obojestranski: konzervativne drže, ki so se izražale v umetnosti in literaturi, so postale sestavni del aristokratskega razumevanja družbe. Na dvoru so prirejali svečanosti, viteške turnirje, pesniška tekmovanja in druga razvedrila, ki so veljala za dediščino aristokracije in s katerimi so obujali ideale viteškega sveta ter tako kompenzirali dejansko upadanje moči. Ni nenavadno, da je bila dvorska ljubezen ena od teženj za vrnitev k tem prototipom.

Boase trubadurski preporod razume kot »anahronistični svet navideznosti« (5), del splošne nostalgije po stabilnosti in nekdanjem idealizmu. In tako kot je vse vodilo k izumetničenosti, pedantnosti in ukalupljenosti na vseh področjih, je bila tudi poezija dvorskih pesnikov povsem konvencionalna. Pojmovanje ljubezni je odražalo nenaravno držo do življenja. Beysterveldt (»Nueva interpretación«) tako piše, da je bila ljubezenska lirika 15. stoletja nekakšen »pesniški laboratorij«, v katerem se je oblikoval cel pojmovni in simbolni aparat, s katerim so avtorji izražali novi aristokratsko-dvorski pristop k ljubezni in ki se je nato prenesel na sentimentalni roman, v gledališče in poznejšo književnost.

Po kaotičnem vladanju Ivana II. in še posebej Henrika IV. je leta 1474 nastopila stroga Henrikova sestra Izabela, od leta 1469 poročena s Ferdinandom Aragonskim, in hitro naredila red. Kraljevi par je znal usmeriti energijo plemstva, ki se je prej izgubljala v notranjih sporih, k dokončanju rekonkviste. Green (118–119) meni, da padec mavrske Granade simbolizira konec neke dobe tudi zato, ker je bila to zadnja vojna, ki je slonela na dvorskih in viteških načelih. S padcem mavrske Granade je aristokracija izgubila svoj smisel in viteški idealizem je izpuhtel. Čim sta monarha dobila nadzor nad Kastiljo, sta uvedla ukrepe, s katerimi sta zavrla njeno moč in zmanjšala njeno bogastvo ter tako postavila temelje absolutistično centralistične kraljevine. Po letu 1492 kraljevi dvor ni bil več središče frivolnosti, veselja in ekstravagance. In kakor so z izgubljanjem moči starih idealov ugašale druge dvorske dejavnosti, je zamrlo tudi dvorsko pesništvo (Boase 113; Blanco Aguinaga in drugi 133–137).

### **Kanconierska poezija, sentimentalni roman in *Celestina***

Izrazi »cancionero«, »poesía cancioneril« ali »poesía de cancionero« označujejo lirske pesniške zbirke več avtorjev (redkeje enega samega) 14. in predvsem 15. stoletja, povezanih s kastiljskim, aragonskim in navarskim dvorom; zato se uporablja tudi izraz »poesía cortesana«, dvorska poezija.

Vanjo so se stekle galicijskoportugalske, provansalske in katalonske pesniške konvencije ter petrarkistični vplivi. Ohranilo se je več deset takšnih antologij.<sup>1</sup>

Tematika teh pesniških kompozicij je zelo pestra. Pesmi obravnavajo filozofska, teološka in moralna vprašanja, smrt, hvalo pokojnih ali še živih velikih osebnosti itn. Hkrati s še povsem teocentričnim pojmovanjem sveta se pojavijo tudi alegorizirane mitološke teme z močnim Dantejevim in Petrarkovim pečatom, ki nakazujejo na bližajoči se humanizem. Zastopane so tudi politične, satirične in erotične ter ne nazadnje odkrito opolzke pesmi (Alonso; Blanco Aguinaga in drugi 136–177). Dvorska ljubezen prevladuje zlasti v prvih zbirkah in nato v *Cancionero General*. Alonso (20) kot značilnost španskih pesnikov izpostavlja, da poudarjajo žalostne strani ljubezni, tožijo zaradi odsotnosti dame ali njene krute ravnodušnosti, ki jih spravlja v obup. Njihova pasivnost je v nasprotju z viteškim načelom odzivanja, ki temelji na najrazličnejših pustolovščinah, v katere se poda neuslišani, zato da dokaže svojo brezpogojno vdanost dami. Ta tar-najoča drža zaljubljenega moškega je postala še izrazitejša, ko se je dvorski kodeks iz kanconierov pretil v sentimentalni roman.

Sentimentalni roman je precej pomanjkljivo definirana zvrst. Literarni zgodovinarji sledijo izrazu »novela sentimental«, ki ga je uporabil Menéndez y Pelayo v *Orígenes de la novela en España*. A kljub skupnim značilnostim (da so kratki, da gre za ljubezenske zgodbe in da se bolj kakor na zunanje dogajanje osredotočajo na čustvena stanja in notranje konflikte) Whinnom poudarja, da ti »romani« tvorijo heterogeno zvrst, saj se v drugih značilnostih (raba mitologije, klasične aluzije, alegorija, pisemska oblika, latinizirana sintaksa, avtobiografska oblika ...) močno razlikujejo. Zato novejša kritika raje uporablja izraz »ficción sentimental« – sentimentalna fikcija (1972, 48–49).<sup>2</sup> Za obravnavo izbrane teme bomo uporabili primere iz

<sup>1</sup> Najpomembnejše so *Cancionero de Baena* (1445), *Cancionero de Estúñiga* (1460–1464), *Cancionero de Herberay (des Essarts)*, *El cancionero de Palacio* (1440), *Cancionero Musical de Palacio* (1505–1520). K tem je treba dodati nekoliko poznejši in najobsežnejši *Cancionero General* (1511), ki ga je uredil Hernando del Castillo (Deyermond, *Historia y crítica* 1980; Deyermond, *Historia y crítica* 1991). Od več sto kanconierskih pesnikov je danes večina povsem pozabljenih. Med zvenceimi imeni pa so: Juan de Mena (1411?–1456, med drugim domnevni avtor prvega dejanja *Celestine*), Iñigo López de Mendoza – Marqués de Santillana (1398–1458), Jorge Manrique (1440?–1479), Rodrigo Cota (drugi domnevni avtor prvega dejanja *Celestine*) in Juan del Encina (1469–1529) (Deyermond, *Historia y crítica* 1980).

<sup>2</sup> Ponavadi se v to skupino uvrščajo vsa ali nekatera od naslednjih del zadnjih dveh tretjin 15. stoletja, njihov vpliv pa prek predelav in prevodov sega vse do 17. stoletja: *Siervo libre de amor* (ok. 1430–1440, Juan Rodríguez del Padrón), *Sátira de felice e infelice vida* (1429–1466, Pedro de Portugal), *Triste deleitaición* (anonimno), *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* (ok. 1480, izd. 1491) in *Cárcel de amor* (izd. 1492, oboje Diego de San Pedro), *Grisel y Mirabella* in *Grimalte y Gradissa* (1495, Juan de Flores), *Penitencia de Amor* (1499, Pedro Manuel de Urrea) (Cvitanovic 40).

najbolj znanega tovrstnega dela, *Cárcel de amor* [Ljubezenska ječa] (1492) Diega de San Pedra.

Cvitanovic meni, da so sentimentalni romani tako po vsebini kakor po obliki vmesna točka med dvorsko liriko in realističnim pripovedništvom, med srednjim vekom in renesanso (40). Temeljni konflikt, ki prežema te zgodbe, izvira iz ujetosti protagonistov v mrežo konvencij dvorske ljubezni, življenjske in erotične resničnosti ter utesnjujočih družbenih pravil in navad, ki jima preprečujejo združitev; lahko jih bodisi sprejmeta z razumsko samodisciplino in se ljubezni odpovesta, kar povzroči frustracijo, ali pa zavrneta, kar pelje v smrt enega ali obeh (Blanco Aguinaga in drugi 187).<sup>3</sup> Tako se, denimo, Leriano v *Cárcel de amor*, ko izčrpa upanje, da bo Laureola njegova, »pusti umreti«. Pomembnejši od zunanje zgodbe so zato notranji, psihološki konflikti in strahovi, s katerimi se spopadata glavna junaka. V tem kontekstu je posebej zanimiva prav vloga usmiljenja, drže, ki je osnovna dvorska »formula« ni poznala, v sentimentalnem romanu pa se je smiselno umestila v utemeljevanje odnosa s stališča krčanske morale. Treba je poudariti, da ti romani kljub prevladujočemu intimizmu, subjektivnosti in individualizmu posredno kritizirajo na eni strani družbene norme in na drugi zamirajoče srednjeveško-fevdalistično pojmovanje pravil dvorske ljubezni, tradicionalnega viteškega junaštva in časti, ne da bi pri tem ponujali kakršnokoli alternativo (Blanco Aguinaga in drugi 189–192).

Nakazovanje na usodne posledice družbenokulturnih vzorcev, ki ga je mogoče zaznati v sentimentalnih romanih, pa je ob koncu 15. stoletja prerastlo v povsem odkrit, transgresiven napad v dialogiziranem romanu<sup>4</sup> *Komedija oz. Trajikomedija o Kalistu in Melibeji* (1499) Fernanda de Rojasa. Delo – ki se ga je glede na osrednjo vlogo ženskega lika zvodnice že kmalu po izdaji oprijel naslov *Celestina* – prikazuje razvoj ljubezenske zgodbe med bogatim mladeničem (domnevno) plemiške krvi in hčerko premož-

<sup>3</sup> Cvitanovic umešča sentimentalni roman v splošno vzdušje smrti, ki je v 15. stoletju preplavilo tudi Španijo, le da gre za veliko bolj stilizirano in kompleksno obliko. Smrt ni več naravna nuja, drastično pomnožena z epidemijami kuge, temveč se začne odstrati tudi na skoraj (pred)eksistencialistični ravni kot izhod, osvoboditev od človeškega gorja, ljubezenskih tegob, trpljenja zaradi iskanja nedosegljivega, kot edina možna izpolnitev (25–30). Proces, ki junake sentimentalnega romana pelje proti smrti, je počasno prehajanje proti naravnemu ali hotenemu koncu. Whinnom trdi, da gre za zavestno žrtvovanje v imenu vere v ljubezen, saj »ljubezni ne utemeljuje odličnost ljubljene, ampak odličnost same ljubezni« (v: San Pedro 29). To torej ni vera v lastno moč, ne v naravo, ne v Boga, ne v usodo, in niti – v zadnji instanci – v ljubljeno osebo, temveč vera v samo ljubezen. In patos smrti je »dodatni element tega ljubezenskega služenja na življenje in smrt,« pravi Cvitanovic (28). Zaljubljeni ljubi dobesedno do zadnjega diha.

<sup>4</sup>Za podrobnejše zvrstne opredelitve glej Šabec, »*La celestina*«.

nega meščana. Kalist se nesmrtno zaljubi v Melibejo prvič, ko jo zagleda na njenem balkonu, a ona v slogu vzvišene dame ogorčeno zavrne njegovo dvorjenje in ga napodi. Kalist sledi nasvetu služabnika Sempronija in prosi za posredovanje staro zvodnico Celestino in ta s svojimi spretnostmi in za ustrezno plačilo poskrbi, da sprva neusmiljena mladenka klone. Toda neke noči, ko se Kalist spušča z njenega balkona, nerodno pade in se ubije; užaloščena Melibeja se požene s hišnega stolpa in prav tako umre.

Jezikovna, literarna in kulturna dialoškost *Celestine* odpira najrazličnejše interpretativne smeri. Ene izpostavljajo moralizirajoč vidik, druge antiklerikalni diskurz, tretje skepticizem in pesimizem, ki naj bi izviral iz avtorjevega konvertitstva itd., pomemben del celestinologov<sup>5</sup> pa bere *Tragikomedijo* predvsem kot parodijo, ki smeši vse po vrsti: velika antična imena in njihovo nespodbitno resnico, cerkvene očete, družbeno ureditev, Cerkev kot inštitucijo, *človekove vrline in slabosti*, predvsem pa sistematično ruši kánone dvorskega kodeksa iz kanconierske lirike in sentimentalnega romana: plemiški rod, željo po nagradi za trud, dvorsko ljubezen kot neuresničljiv ideal, pobožanstvenje ljubljenja, dvorljivčev občutek manjvrednosti in njegovo nenehno služenje dami, ohranjanje skrivnosti in damino usmiljenost.

Junaki – poleg Kalista in Melibeje še služabniki in prostitutke – sicer uporabljajo dvorski diskurz, vendar v namerah in dejanjih hkrati vztrajno kršijo »ljubezensko etiko«, ki tako dobi parodični predznak. K tej svojevrstni anomaliji je treba dodati še en paradoks: v *Celestini* se dvorska ljubezen namreč sooči s svetom surove resničnosti. Kalist svoje brezpogojne vere v ljubezen ne izreče na alegoričnem ali družbeno idealiziranjem prizorišču, kakor je veljalo v kanconierski liriki ali za junake sentimentalnega romana; on in njegovi služabniki so prebivalci resničnega sveta in govorijo vsakdanji jezik. Kot poudari Parker, vlada med idealnim in resničnim popoln prepad (50).

Kodeks se začne parodično rušiti že v prvem srečanju med bodočima ljubimcema: ko Kalist »vdre« na Melibejin vrt in zagleda mladenko na balkonu, se v hipu zaljubi vanjo in ji začne dvoriti v slogu odličnega dvorskega ljubimca, kako da je hvaležen Bogu, ki ga je obdaril z možnostjo, da jo je smel ugledati. Melibeja se v skladu z dvorskim kodeksom po njegovem trubadurskem slivospevu strahovito razjezi in mu zagrozi, da bo, če bo vztrajal, dobil še večjo nagrado (*galardón*) (Rojas I, 27).<sup>6</sup> Ona ima v mislih metaforično nagrado, torej da se bo še bolj razjezila in ga ustrezno kaznovala, medtem ko Kalist to razume dobesedno, torej da bo uslišala njegovo

<sup>5</sup> Russell, Martín McCash, Ayllón, Severin, Lacarra in predvsem Fothergill-Payne.

<sup>6</sup> »Pues aun más igual *galardón* te daré yo, si perseveras.« Vsi navedki iz *Celestine* so iz izdaje, navedene v bibliografiji. V nadaljevanju navajamo dejanje in stran.

ljubezen, in zato vzklika: »Blažena moja nevredna ušesa, ki ste slišala tako veličastno besedo!« (27)<sup>7</sup> In po tej logiki poteka njuna komunikacija, v nadaljevanju prek zvodnice Celestine, vse dokler se končno ne srečata in dokončno porušita kakršenkoli dvom o svojem namenu – telesni potešitvi.

## Sinkretizem dvorske ljubezni in krščanstva

Med zgoraj naštetim zakonitostim dvorskega kodeksa, ki jih je Rojas v *Celestini* obrnil na glavo, bomo podrobneje proučili pojem usmiljenja. Ta krščanska vrlina ima namreč – naj bo videti še tako protislovno – za uresničitev telesne združitve ključno vlogo. Celestina namreč doseže svoj cilj s strategijo, ki jo zgradi na tej konvenciji, značilni za sentimentalni roman. Le da je to, kar je v sentimentalnem romanu usmiljenje, v *Celestini* samo preobleka za poltene vzgibe, pa naj z njo manipulira zvodnica ali »naivna« mladenka.

Izvirni trubadurski odnos zaljubljeni plemič–nedostopna dama ni dopuščal nikakršnega popuščanja z damine strani; ta je ostajala dosledno neizprosna in kruta. Španska različica dvorske ljubezni pa se je oddaljila od te doslednosti. V prvi fazi privzemanja teme *amour courtois* razlike še niso prišle do izraza; morda je največje nasprotje to, da španski pesniki ne opevajo prešušne ljubezni, temveč je predmet njihovega čaščenja mlado, še neporočeno dekle (*donzella*), včasih celo njihova soproga, in da bolj poudarjajo damino neusmiljenost ter ljubimčev obup. Poznejše izpeljave (druga polovica 15. stoletja) pa so že vpeljale opazno spremembo: zavestno in vztrajno prizadevanje pesnikov, da bi združili v svojem bistvu nezdružljive cilje dvorskega ideala in zapovedi krščanske etike. Ta prizadevanja so potekala v dveh ideoloških smereh, asketično-krščanski in neoplatonično-krščanski, ki sta se neločljivo prepletli med sabo in njuna načela tako srečujemo v obliki drobcev, ki so se integrirali v pesniški ljubezenski jezik v velikem delu kanconierske poezije (Beysterveldt, *La poesía amatoria*; gl. tudi Gerli, »La 'Religi6n del amor'«).

Asketično-krščanska smer izhaja iz ločitve duše in telesa in postavlja na najvišje mesto razum, ki je zaveznik duše in vodi človeka k odrešenju; srce in čuti so v službi telesa, se pravi ljubezni, ta pa je hudičevo orodje. Po tej shemi je torej ljubezen sovražna sila, ki se v zavesti »ujetega« ljubimca neposredno povezuje z idejo greha. Takšno perspektivo je razbrati iz pasivne, tarnajoče držbe ljubimcev, ki se imajo za »žrtve« *ljubezni*. V

<sup>7</sup> »¡Oh, bienaventuradas orejas mías que indignamente tan gran palabra habéis oído!«  
Prevod vseh španskih odlomkov je delo Maje Šabec.

neoplatonično-krščanski smeri pa pesniški navdih sproži lepota ženske, ki je zamišljena kot odsev božje popolnosti. Tukaj se razum ne ukloni, ker bi slepa ljubezenska moč poteptala svobodno voljo, temveč nasprotno, hote sprejme logiko ljubezni. Ljubimec se čuti nevrednega, da bi ljubil tako vzvišeno bitje. Stotine pesmi iz kanconierov izražajo ljubezen kot zvesto službo nedostopni dami, ki nikoli ne poplača svojega služabnika, zato se čustvo sprevrže v čisto trpljenje, ki je blizu smrti. A ljubimec to trpljenje ne le sprejme, temveč si ga v resnici želi in mu je prijetno: zanj je dokaz njegove ljubezni, usoda ga je obsodila, da zvesto ljubi brez upanja na srečo. Rajši ima to »smrt« v življenju, kakor da ne bi ljubil. Ljubezenske muke, ki jih vdano prenaša ali celo vzneseno pozdravi, so zelo blizu verskemu tolmačenju preizkušenj in celo mučeništva, ki ga mora prestajati dober kristjan v življenju na tem svetu, zato da bo lahko dosegel večno srečo. Zvesta ljubezen, ki jo goji ljubimec do svoje dame, se tako obarva z odtenki verske zvestobe, ki je ni mogoče vselej racionalno pojasniti (Beysterveldt, *Amadís-Esplandián-Calisto* 130–137).

Ne glede na vzgib ostaja trpljenje zaradi neizpolnitve oziroma odlaganja v neskončnost skupna točka in bistvo v obeh primerih. In v obeh primerih so pesniki uporabljali religiozno terminologijo. Idealistična interpretacija smisla takšne drže zagovarja, da je vse, ljubezen in trpljenje, usmerjeno k skupnemu cilju: povzdigniti človeka do vrhunca njegovih zmožnosti, da živi plemenito (Green; Parker 32). V tej luči dvorska ljubezen dobi elitistični in aristokratski ton: le redki izbranci lahko izkusijo ljubezen, ki plemeniti. Nasprotno takšnemu pogledu je mnenje, da je konvencija neuresničene in mučeniške ljubezni na daljavo samo sredstvo za prikrivanje čutnih, razuzdanih idej (Whinnom).

Raba religioznih konceptov in jezika za človeški ideal je bila po Parkerjevem mnenju metaforični izraz tega »poplemenitenja«: s tem ko so človeško ljubezen enačili z vrednotami vere, so poskušali proslaviti in povzdigniti ljubezen, ne pa diskreditirati ali zasmehovati vero (36–41). Tudi Gerli poudarja, da španski pesniki verske metafore in aluzije niso izbrali zato, da bi se norčevali iz krščanstva ali ga smešili, temveč zato, ker sta bili to obliki, s katerima so lahko najbolje izrazili intenzivnost, domet in kompleksnost svojih (neuresničljivih) erotičnih čustev. Prepletanja svetega in posvetnega torej ne gre obravnavati kot zgolj prazno topiko, temveč kot način ovrednotenja, definiranja in izražanja nejasnega sveta čustev (Gerli, »La 'Religión del amor'«). Razpon sinkretizma (dvorske) ljubezni in krščanstva sega od najpreprostejših in nedolžnih metafor, v katerih pesnik namiguje na nebeški izvor svoje ljubljene, do podrobnih prirejanj mašnega obreda za slavljenje boga ljubezni. Nekatere vmes se poleg nešteto drugih primerov uvršča Jorge Manrique z glosó *Sin Dios y sin vos y sin mí*, v kateri



zaljubljenec toži svoji dami, da je, odkar jo ljubi, ob Boga, ob njo in ob sebe: ostal je brez Boga, ker obožuje njo; brez nje, ker ga noče; in brez sebe, ker ga ima (v oblasti) ona.<sup>8</sup>

Ko se je ta različica pojmovanja ljubezni preselila na literarno področje sentimentalnega romana in gledališča, se je občutno zapletla, ker se je pomešala s specifičnimi elementi resničnosti, ki so se v teh zvrsteh lahko veliko primerneje izrazili. Ustvarjala se je čedalje večja napetost med idealistično in družbenoresnično ravno in posledica teh trenj je bila, da se je razdalja med moškim in žensko, ki je bila prej nepremostljiva, zrahljala. Beysterveldt poglavje v zgodovini španske književnosti, ki doseže vrh v zadnjih desetletjih 15. in prvih desetletjih 16. stoletja ter se torej vanj uvršča tudi *Celestina*, imenuje »protidvorsko gibanje« (»movimiento anticortesano«). Ta posebna faza družbenoliterarnega razvoja je korenito spremenila vsebino španske dvorske ljubezni. Ideal nehvaležne in krute dame iz ljubezenske lirike se je namreč spremenil v nekaj drugega. Na novi vrednostni lestvici ljubezenskih odnosov med dvorskima ljubimcema je krutost dobila negativen prizvok, njeno nasprotje, usmiljenje (*piedad*), pa pozitivnega. Damino odklanjanje okrutnosti in nehvaležnosti v prid bolj sočutnemu odnosu do ljubezenskih muk ljubimca po avtorjevem mnenju kaže na dejanski proces zblíževanja med spoloma. Notranji boj, ki ga je v dvorski liriki bil moški med silami, ki so ljubezni naklonjene, in tistimi, ki se ji upirajo, se je prenesel tudi na nasprotno, žensko stran (Beysterveldt, *Amadís-Esplandián-Calisto* 137–141). Po drugi strani pa so to zblíževalno težnjo zadrževale družbene ovire, ki so zelo oteževale svobodno občevanje med spoloma. Žensko hvaležnost in usmiljenje je zaviral novi imperativ časti (»honra«), ki je nadomestil imperativ krutosti in ga dama v dvorski liriki ni poznala ali vsaj ni upoštevala. Deklica plemenitega rodu je odraščala med štirimi stenami domače hiše in vrta in od otroštva so ji vcepljali vrline čistosti, poštenosti in sramu. Ponotranjanje teh pozitivnih ženskih lastnosti je povzročilo strogo samodisciplino, kršenje zapovedi pa hud občutek krivde. Eno

<sup>8</sup> Yo soy quien libre me vi, / yo, quien pudiera olvidaros; / yo só el que, por amaros, / estoy, desde os conocí, / sin dios y sin vos y sin mí. // Sin Dios, porqu'en vos adoro; / sin vos, pues no me queréis; / pues sin mí, ya está de coro, / que vos sois quien me tenéis. / Assí que triste nascí, / pues que pudiera olvidaros; / yo só el que, por amaros, / estoy, desde os conocí, / sin dios y sin vos y sin mí (Alonso 253).

V *Celestini* približevanje dame božanstvu – skupaj z neštetimi drugimi transgresijami – odkrito prestopi na stran bogokletstva: ko služabnik Kalista vpraša, če ne verjame v Boga, se ta vzneseeno opredeli za »melibejca«: »Melibejec sem, Melibejo obožujem, v Melibejo verujem in Melibejo ljubim« (»Melibejo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo.«) (I, 33–34). V kontekstu teme tega prispevka, lahko dodamo še del, ki ga je zaljubljeni heretik zamolčal: »Melibejo si želim«.

in drugo je močno podpirala krščanska morala. Te okoliščine osvetljujejo notranji konflikt junakinj sentimentalnega romana (Beysterveldt, »Nueva interpretación«).

## Od usmiljenja do poželenja

Za ilustracijo pojma usmiljenja uporabimo navedek iz *Sermones vulgares* teologa in kardinala Jacquesa de Vitryja (1160–1240): »Slišal sem za staro babnico, ki ni mogla prepričati ženske, naj usliši mladeniča. Zato mu je rekla: Delaj se, da si slaboten [*Finge te infirmum*], in daj sporočiti ženski, da si zbolel od ljubezni do nje.«<sup>9</sup> »Stara babnica« torej svetuje zaljubljenemu, naj hlini bolezen. Podobno svetujejo nekateri ljubezenski priročniki (*ars amandi*) (Wack 163). Kot dokaz zaljubljenosti veljajo: ponižnost, zamišljenost, nenehno vzdihovanje, usmiljenja vreden pogled itd.<sup>10</sup> Bolj kot bolezenski simptomi je za pričujočo temo pomemben cilj takega početja: »pacient« namreč največkrat upa, da bo pri svoji »dami« vzbudil usmiljenje.

Usmiljenje se je v poznem srednjem veku najpogosteje uporabljalo v krščanskem smislu: pozivalo je smrtnika, naj bo sočuten do trpečega in mrtvega Kristusa in do njegove matere, ki ga objokuje in s tem izraža usmiljenje, ki ga tudi vernik lahko pričakuje od nji. Podobno kot ljubezenski priročniki so tudi verski spisi natančno predpisovali *signa amoris*, ki so jih verniki kazali pred križanim in njegovo žalujočo materjo, da bi jih uslišala (Belting 134). Prav takšne znake so uporabljali literarni dvorski ljubimci, ki so v domišljiji hrepeneli po svoji dami. Videli smo, da je ljubezenski kodeks dami sicer zapovedoval usmiljena dejanja, a to hkrati kaže na njeno zaupanje v oboževalčeve častne namene, saj predpostavlja, da tega zaupanja ne bo zlorabil.

Zanimiv primer ženskega usmiljenja je v romanu *Cárcel de amor*. Ko se glavni junak Leriano zaljubi v Laureolo, prosi za posredovanje pri njej avtorja (*el Auctor*, ki je hkrati pripovedovalec in literarna oseba). Ta Laureoli za začetek opiše mladeničevo trpljenje: »Vse tegobe tega sveta ga tarejo: bolečine, trpljenje, obup, grozi mu smrt, skrbi mu ne pustijo spati, pesti ga želja, žalost ga pogublja, vera ga ne rešuje; od njega sem izvedel, da si vzrok vsega tega ti.«<sup>11</sup> Takoj zatem ubere učinkovito taktiko – mladenko

<sup>9</sup> CCL. *Audivi de quadam vetula que non poterat inducere quandam matronam ut juveni consentiret. Tunc ait juveni* : »Finge te infirmum et significa mulieri illi quod amore ejus infirmaris« (Crane s. p.).

<sup>10</sup> Za navezave na ljubezen-bolezen (*amor hereos*) glej Šabec, »*Amor hereos*«.

<sup>11</sup> »[T]odos los males del mundo sostiene: dolor le atormenta, pasión le persigue, desesperanza le destruye, muerte le amenaza, pena l(e) secuta, pensamiento l(e) desvela, deseo le atribula, tristeza le condena, fe no le salva; supe dél que de todo esto tú eres causa.«

v značilno zamotani retoriki pozove, naj »z usmiljenjem odreši« trpečega in tako postane najbolj hvaljena med vsemi ženskami, kar jih je: »Pomisli, koliko boljše je, da te hvalijo, ker si nekoga odrešila, kakor pa krivijo, da si ga ubila.« Ob tem ne pozabi poudariti, da bo v tem primeru »ravnala enako kot Bog«, »saj ni nič manj hvalevredno odrešiti kot ustvariti; torej boš ti s tem, da boš preprečila njegovo smrt, naredila prav toliko, kot je storil Bog s tem, da mu je dal življenje.«<sup>12</sup> Vneto prigovarjanje očitno obrodi sadove, saj posrednik kmalu opazi značilne spremembe v mladenkinem vedenju – če se v njeni navzočnosti omeni Leriana, začne zmedeno govoriti, nenadoma zardi in potem porumeni, glas se ji skrha, usta osušijo –, a te simptome dejansko pripiše »bolj njenemu usmiljenju kot ljubezni« (San Pedro 95, 98).<sup>13</sup>

Zvodnica Celestina se loti naloge s podobno zvijačo kakor avtor-posrednik v *Cárcel de amor*. Melibeji najprej pove, da je nekdo na smrt zbolel, in jo prosi za na njeno pomoč: »Ena sama beseda iz tvojih plemenitih ust, ki bi mu jo odnesla v svojih prsah, bi ga zagotovo pozdravila, glede na to, kako predano časti tvojo milostljivost« (IV 124).<sup>14</sup> Melibeja se takoj odzove, saj je vzgojena po krščanskih vrednotah: prizna, da Celestina po eni strani sicer izziva njeno jezo, a jo po drugi sili v usmiljenje: srečna je, če njena beseda lahko doseže »zdravje kakšnega kristjana«, kajti »delati dobro, je biti podoben Bogu« in »kdor lahko ozdravi trpečega, pa tega ne stori, ga ubije« (IV 124–125).<sup>15</sup> Ker je bil odziv ugoden, Celestina še glasneje zaigra na strune krščanskega usmiljenja z najbolj priljubljenimi občimi mesti: zatrdi, da je Bog ustvaril Melibejo tako dovršeno, milo in

<sup>12</sup> »Si la pena que le causas con el merecer le remedias *con la piedad*, serás entre las mugeres nacidas la más alabada de cuantas nacieron; contempla y mira cuánto es mejor que te alaben porque redemiste, que no que te culpen porque mataste; [...] pues si la remedias [= la pasión de Leriano] te da causa que puedas hazer lo mismo que Dios; porque no es de menos estima el redemir quel criar, así que harás tú tanto en quitalle la muerte como Dios en darle la vida; no sé qué excusa pongas para no remediallo, si no crees que matar es virtud.«

<sup>13</sup> »Si Leriano se nonbrava en su presencia, desatinava de lo que dezía, bolviase súpito colorada y después amarilla, tornávase ronca su boz, secávasele la boca; por mucho que encobría sus mudanças, forçávala la pasión piadosa a la disimulación discreta. Digo piadosa porque sin dubda, segund lo que después mostró, ella recibía estas alteraciones más de piedad que de amor.«

<sup>14</sup> »Yo deajo un enfermo a la muerte, que con sola una palabra de tu noble boca salida que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza.«

<sup>15</sup> »Por una parte me alteras y provocas a enojo; por otra me mueves a compasión; [...] Que yo soy dichosa, si de mi palabra hay necesidad para salud de algún cristiano. Porque hacer beneficio es semejar a Dios, y más que el que hace beneficio le recibe cuando es a persona que le merece. Y el que puede sanar al que padece, no lo haziendo, le mata.«

lepo zato, da bi postala »skladišče vrlin, usmiljenja, sočutja, poslanikov njene milosti in darov« (IV 125).<sup>16</sup>

Ne preseneča, da se Melibeja nazadnje »usmili«, saj je »ozdraviti trpeče in bolne (*los apasionados y enfermos*) pobožno dejanje« (IV 132). Besedi *apasionados* in *enfermos* (trpeči v medicinskem pomenu in razvneti od strasti) sta dvoumni, kar dokazuje, da je dvogovor med Celestino in Melibejo prepreden s podteksti in sprenevedanji. Ves pogovor namreč poteka po predpostavkah: vem, da veš, da vem, o čem govoriš. Melibeja je pripravljena zdraviti hudo bolne, a uporaba besede *apasionados* daje slutiti, da se zaveda, za kakšno bolezen gre in tudi kako jo je treba zdraviti, ter da si to tudi želi. Celestina ji je natančno popisala bolnikovo stanje in Melibeja v njenem odgovoru na vprašanje, koliko časa je pacient bolan, dobi potrditev, da je vzrok ona, saj je od njunega naključnega srečanja minil točno en teden: »Gospa, osem dni, čeprav je glede na njegovo izčrpanost videti, kot bi minilo eno leto« (IV 133).<sup>17</sup>

Celestina se nato odloči, da bo prosila Melibejo za trak oziroma pas (*cordón*), ki ga nosi ovitega okoli života in ki naj bi, ker je »bil v stiku z vsemi relikvijami, ki so v Rimu in Jeruzalemu« (IV 129),<sup>18</sup> pozdravil trpečega Kalista. Melibeja iz usmiljenja usliši tudi to prošnjo. Ko Celestina izroči »svetinjo« Kalistu, ta skladno z dvoumnim religiozno-seksualnim diskurzom res vzklika: »Oh, zveličanje moje, trak, ki ovijaš angelski pas!« (VI 156)<sup>19</sup> Epizoda s trakom je morda ključnega pomena za zaplet zgodbe: Celestina je Melibeji s tem, ko ji ga je izvabila, odvzela magično zaščito pred prepovedano ljubeznijo. Zato je lahko na njej uporabila čarovnije, s katerimi jo je »okužila« z ljubeznijo, hkrati pa Kalistu z njim preskrbela predmet, ki je bil v stiku ne le z relikvijami, temveč predvsem s telesom njegove ljubljene, kar je bilo v mentaliteti dobe simbol ljubezni.<sup>20</sup> Prav kmalu je poskrbela za prvo srečanje zaljubljenega para, na katerem se jasno pokaže, da njun cilj ni v nedogled zavlačevana dvorska ljubezen in da Melibeje niti najmanj ne žene usmiljenje, temveč poželenje, vsaj toliko, če ne bolj kot Kalista.

Melibeja ob drugem srečanju, ko jo Kalist strastno objame in se prepusti njegovemu objemu, pohotnega mladeniča sicer še svari: »Gospod moj,

<sup>16</sup> »El temor perdí mirando, señora, tu beldad que no puedo creer que en balde pintase Dios unos gestos más perfetos que otros, más dotados de gracias, más hermosas faciones, sino para hacerlos almacén de virtudes, de misericordia, de compasión, ministros de sus mercedes y dádivas, como a ti.«

<sup>17</sup> »Señora, ocho días, que parece que ha un año en su flaqueza.«

<sup>18</sup> »[...] tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y Jerusalem.«

<sup>19</sup> »Oh mi gloria y ceñidero de aquella angélica cintura...!«

<sup>20</sup> Rojas 623, op. 129.161.

ker sem zaupala tvojim rokam, ker sem hotela izpolniti tvojo voljo, nikar ne ravnaj z mano slabše, kot če bi bila nedostopna in neusmiljena» (XIV 272),<sup>21</sup> in s tem potrjuje kanonično perspektivo, da zaupa plemiču, da ne bo zlorabil njenega zaupanja, a ko podležeta strasti, v njenem diskurzu ni več sence dvoumnosti in tudi ne sence dvorskosti. Ko na enem od skrivnih ljubezenskih srečanj Melibea prigovarja Kalistu, naj ne trga tako grobo obleke z nje, Kalist izjavi le: »Gospa, kdor hoče pojesti ptiča, ga najprej oskubi.« (XIX 321)<sup>22</sup>

Izguba sramu, poslednjega okopa ženske časti, tudi junakinjo pripelje v drugo skrajnost. Ob zadnjem obisku Kalist opeva »zveličanje in olajšanje, ki so ju deležni moji čuti ob plemeniti obravnavi tvojih udov«, Melibea pa ljubimcu brez občutka krivde odvrne, kakšen neizmeren užitek je znajo okušati ljubezen z njim: »Gospod, jaz sem tista, ki uživa, jaz imam korist; ti, gospod, mi s svojim obiskovanjem namenjaš neprecenljivo milost« (XIX 322).<sup>23</sup> S tem povsem preobrne razmerje v ljubezenskem ritualu, saj prevzame servilno vlogo, ki je sicer rezervirana za moškega. Svojo usodo je že prej prepustila njegovi volji: »O, gospod moj, moj najljubši [...] naredi z menoj po svoji volji [...] rotim te, da odločaš o meni in razpolagaš z mano, kakor ti je ljubo« (XII 145–246).<sup>24</sup> Naenkrat je ona služabnica, on pa njen gospodar: »To je tvoja sužnja, tvoja ujetnica, ki bolj spoštuje tvoje življenje kot svoje« (XIV 272).<sup>25</sup>

Junakinja Rojasovega romana pa ne preobrne zgolj literarne konvencije usmiljene dame iz sentimentalnih romanov, temveč brez obotavljanja in s polno odgovornostjo zavrne tudi vlogo, ki jo je tedanja družba namenjala ženskam njenega stanu ter s tem prestopi družbeno normo: »Kdo mi bo preprečil mojo radost (ali zveličanje – *gloria*), kdo mi bo odrekel užitek?« (XVI 296) vzklika, ko sliši starša omenjati poroko, primerno njenemu družbenemu položaju.<sup>26</sup> Kot poudari Catherine Swietlicki, Rojas

<sup>21</sup> »Señor mío, pues me fié de tus manos, pues quise cumplir tu voluntad, no sea de peor condición por ser piadosa que si fuera esquivia y sin misericordia.«

<sup>22</sup> »Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas.« Zaradi takšnih preobratov, s katerimi Rojas spušča vzvišene, plemenite stvari (npr. dvorski kodeks) v najnižji svet telesnosti, del kritike uvršča *Celestino* med besedila grotesknega realizma. Glej Kalenić Ramšak in drugi (2013: 10–25).

<sup>23</sup> Calisto: »Jamás querría, señora, que amaneciese, según la gloria y el descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros.«

Melibea: »Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tú, señor, el que me haces con tu visitación incomparable merced.«

<sup>24</sup> »¡Oh mi señor y mi bien todo [...] ordena de mí a tu voluntad! [...] Te suplico ordenes y dispongas de mi persona según querrás.«

<sup>25</sup> »Es tu sierva, es tu cautiva, es la que más tu vida que la suya estima.«

<sup>26</sup> »¿Quién es el que me ha de quitar mi gloria, quién apartarme mis placeres?«

ne prikazuje več ženske skoz njeno moralno vlogo, temveč kot avtonomno družbeno bitje. V Melibeji, pa tudi v večini drugih ženskih likov, je predstavljen realističen, individualiziran in osveščen portret ženske z zelo človeškimi željami in potrebami, ki so nezdržljive z družbenimi normami (Prim. Herrera Jiménez). V tem družbeno transgresivnem vidiku *Celestine* je bistvena razlika med Melibejo in njenimi literarnimi predhodnicami, tako neusmiljenimi damami iz kanconierske lirike kot sočutnimi mladenkami iz sentimentalnih romanov. Tudi ta vidik potrjuje, da je *Celestina* delo, ki sicer črpa iz srednjeveškega izročila, a ga hkrati prerašča in se odločno zazira v novonastajajoče renesančno pojmovanje človeka v družbenem in literarnem kontekstu.

## LITERATURA

- Alonso, Álvaro (ur.). *Poesía de Cancionero*. Madrid: Cátedra, [1986] 2002<sup>5</sup>.
- Ayllón, Cándido. *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1984.
- Belting, Hans. *Slika in njeno obšinstvo v srednjem veku: oblika in funkcija zgodnjih tabelnih slik pasijona*. Prev. Štefan Vevar. Ljubljana: Studia humanitatis, 1991.
- Beysterveldt, Antony van. *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Madrid: Ínsula, 1972.
- Beysterveldt, Antony van. »Nueva interpretación de *La Celestina*«. *Segismundo* 11 (1975): 87–116.
- Beysterveldt, Antony van. *Amadís-Esplandián-Calisto: historia de un linaje adulterado*. Madrid: Porrúa
- Blanco Aguinaga, Carlos in drugi. *Historia social de la literatura española* 1. Madrid: Castalia, 1981.
- Boase, Roger. *The Troubadour Revival: a Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*. London-Henley-Boston, Mass.: Routledge and Kegan, 1978.
- Casagrande, Carla. »La femme gardée«. *Histoire des femmes en Occident*. Ur. Georges Duby in Michelle Perrot, 2: *Le Moyen Age*. Ur. Christiane Klapisch-Zuber. Pariz: Plon, 1991. 83–116.
- Crane, Thomas Frederick (ur.). *The exempla or illustrative stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*. London: D. Nutt, 1890. Splet. 20. 11. 2015. <https://archive.org/details/exemplaorillust00crangoog>
- Cvitanovic, Dinko. *La novela sentimental española*. Madrid: Prensa española, 1973.
- Deyermond, Alan (ur.). *Historia y crítica de la literatura española*. Ur. Francisco Rico. 1: *Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1980.
- Deyermond, Alan (ur.). *Historia y crítica de la literatura española*. Ur. Francisco Rico. 1/1: *Edad Media, Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 1991.
- Duby, George. »Le modèle courtois«. *Histoire des femmes en Occident*. Ur. Georges Duby in Michelle Perrot, 2: *Le Moyen Age*. Ur. Christiane Klapisch-Zuber. Pariz: Plon, 1991. 261–276.
- Fothergill-Payne, Louise. »*Celestina* 'as a Funny Book': a Bakhtinian Reading«. *Celestinesca* 17.2 (1993): 29–51.
- Gascón Vera, Elena. »La ambigüedad en el concepto del amor y de la mujer en la prosa castellana del siglo XV«. *Boletín de la Real Academia Española* 59 (1979): 119–155.

- Gerli, Michael. *Poesía concioneril castellana*. Los barrocales del Jarama: Akal, 1994.
- Gerli, E. Michael. »La 'Religión del amor' y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV«. *Hispanic Review* 49 (1981): 65–86.
- Gerli, Michael. *Celestina and the Ends of Desire*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2011.
- Gier, Albert. »Alphonse le Savant, poète lyrique et mécène des troubadours«. *Court and Poet: Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society* (Liverpool 1980). Ur. Glyn S. Burgess. Liverpool: Francis Cairns, 1981. 155–166.
- Green, Otis H. *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*. Madrid: Gredos, 1969.
- Herrera Jiménez, Francisco José. *El mundo de la mujer en la materia celestinesca: personajes y contexto*. Doktorska disertacija. Granada: Universidad de Granada, 1997.
- Iglesias, Yolanda. *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimentista en La Celestina*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Kalenić Ramšak, Branka in drugi. *Hispanistična razpotja: Rojas, Cervantes, Machado, García Márquez*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013.
- Lacarra, María Eugenia. *Cómo leer La Celestina*. Madrid: Júcar, 1990.
- MacKay, Angus. Šp. prev. *La España de la Edad Media: desde la frontera hasta el imperio (1000–1500)*. Madrid: Cátedra, 2000<sup>6</sup>.
- Martin McCash, June Hall. »Calisto y la parodia del amante cortés«. *Estudios sobre la Celestina*. Ur. Santiago López-Ríos. Madrid: Istmo, 2001. 478–544.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela (1905–1910)*. 3. Madrid: CSIC, 1961.
- Novak, Boris, A. »Kult ljubezni v trubadurski liriki«. *Renesančne mitologije. Poligrafi* 7.25–26, 2002. 109–151.
- Parker, Alexander A. *La filosofía del amor en la literatura española (1480–1680)*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Pintarič, Miha. *Trubadurji*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ur. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2000.
- Russell, Peter Edward. »The Art of Fernando de Rojas«. *Bulletin of Hispanic Studies* 34 (1957): 160–167.
- Saguar García, Amaranta. *Intertextualidades bíblicas en Celestina: Devotio moderna y humanismo cristiano*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2015.
- San Pedro, Diego de. *Obras completas, 2: Cárcel de amor*. Ur. Keith Whinnom. Madrid: Castalia, 1971.
- Severin, Dorothy Sherman. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Swietlicki, Catherine. »Roja's View of Women: a Reanalysis of *La Celestina*«. *Hispanófila* 85 (1985): 1–13.
- Šabec, Maja. »*La Celestina*: 'novela dialogada' y 'novela dialógica'«. *Linguística* 48 (2008): 205–214.
- Šabec, Maja. »*Amor hereos*: pojmovanje ljubezni kot bolezní v *Celestini* Fernanda Rojas«. *Ars & Humanitas* 2 (2008): 172–191.
- Wack, Mary Frances. *Lovesickness in the Middle Ages: the Viaticum and its 11Ct. Commentaries*. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 1990.
- Whinnom, Keith. »Construcción técnica y eufemismo en el *Cancionero General*«. *Historia y crítica de la literatura española*. Ur. Francisco Rico. 1: *Edad Media*. Ur. Alan Deyermund. Barcelona: Crítica, 1980. 346–349.

## Between Mercy and Lechery: The Courtly Love Codex in Spanish Literature of the Fifteenth Century

Keywords: Spanish literature / 15th cent. / courtly poetry / sentimental novel / love / mercy / lechery / Rojas, Fernando de: *Celestina*

Throughout the entire Christian Middle Ages the concept of love is torn between two extremes arising from the basic contradiction between body and soul and the condemnation of sexuality based on it: love is either one of the highest virtues or a deadly sin. In literature, the resolving of the conflict between spiritual longing and physical lust reached pinnacle in the specific concept of love relationship between man and woman in the lyric of the troubadour style.

In Spain of the fifteenth century, the genuine “troubadouresque ambience” reached full swing and declined in conventions of the courtly codex which permeate the *cancionero* poetry as well as the sentimental novel and are masterfully exposed and parodied in *Celestina* (1499), a novel in dialogue by Fernando de Rojas. Our contribution is focused on the ambiguous role of mercy (*pietas*) being the element which determines the disentanglement of love process. This emotional attitude, most often expressed in the Christian context since Christianity makes an appeal to believers to be compassionate towards the suffering and dead Christ and therefore expect Him to be merciful towards them, is also appealed by a courtly lover in addressing his beloved one. In this perspective, the courtly etiquette followed the Christian teaching and demanded acts of mercy from a lady, however, on condition that a man would not betray her trust. Furthermore, the selected examples of literary works show how the abundantly ambiguous metaphoric of mercy in the dialogue between the two potential lovers more or less intentionally opens up a wide area of interpretations among which the first place is taken by salacious urges of both participants.