

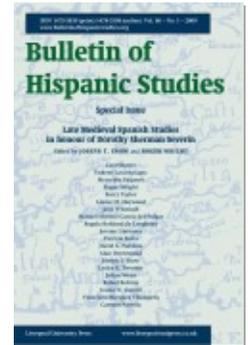


PROJECT MUSE®

La parodia en la novela castellana del siglo XV y en la
Celestina

Regula Rohland De Langbehn

The Bulletin of Hispanic Studies, Volume 86, Number 1, 2009, pp. 86-94
(Article)



Published by Liverpool University Press

➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/259077>

La parodia en la novela castellana del siglo XV y en la *Celestina*

REGULA ROHLAND DE LANGBEHN

Universidad de Buenos Aires



El libro de Dorothy Sherman Severin, *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance* (2005), confirma el viraje hacia una nueva fase en la consideración de la ficción sentimental. ¡Felicitaciones! Con razón dice que conviene repensar el concepto amatorio de la novela sentimental y reconocer que de ninguna manera es tan entero y unívoco como parecía: ‘A revised definition of sentimental novels might be that they are about courtly love affairs, and frequently contain self-parodying elements which undercut the tragic interpretations of the lovers’ deaths, although they also may well be cautionary tales in which courtly love affairs are presented as the rocky road to hell’ (13).

Se trata de un ensayo admirable por reorganizar todo un amplio panorama, pero desmerece en los detalles, porque en ocasiones utiliza conceptos básicos dudosos y simplifica los hechos. ¿A qué se referirá, por ejemplo, cuando habla de ‘self-parody in the genre’ (12) o define los sucesores como ‘more obvious parody of the genre’ del *Siervo libre de amor* que, según afirma, trae ya ‘the seeds of parody’ (8)? Paralelamente aparece la formulación convincente de que se trata de una ‘parody of the religion of love’ (13). Objeto de la parodia sería entonces la actitud del amante cortesano tal como se presenta en la lírica: una actitud firme, incambiable (a ultranza), de servicio desinteresado aunque lleve a la propia muerte y que frecuentemente se vale de metáforas religiosas.

El carácter lúdico y festivo de la parodia define – según Severin – la novela sentimental. La combinación en serie de los motivos conectados con el ámbito religioso, enfocados desde el denominador común de la parodia, le da pie para definir una nueva estructura central de su materia. Las consecuencias son importantísimas: los textos sentimentales estarían entonces destinados a hacernos reír de aquella moda cortesana que consiste en contrahacer en textos profanos los religiosos. Ello podría conducirnos a reconocer en este género un tipo de elaboración literaria sumamente sofisticada, aún más consciente de su literariedad de lo que hasta ahora se ha sospechado.

Esta evaluación, que parece a primera vista correcta para la obra maestra que constituye la *Celestina*, ¿será valedera para todo el grupo de textos anteriores?

Es obvio que muchos estudiosos de la ficción sentimental nos hemos equivocado en su lectura. La propia Severin no se exime del malentendido que ahora se está esclareciendo: definió una oposición neta entre la historia trágica de Leriano – véanse formulaciones como ‘Leriano dies a death of choice and inevitable destiny’¹ – y la paródica de Calisto. Desde aquella oposición entre Leriano y Calisto ha llegado ahora a casi identificar su significado. Es un hecho que lentamente todos nos estamos convenciendo de que es correcto ver fisuras en la configuración del género. En 1986 publiqué un artículo sobre lo trágico en estos textos y volví a hablar de tragicidad en mi libro de 1999, concluyendo que:

la novela sentimental propone otro parámetro de lo trágico [que la poética aristotélica] [...] La fábula [...] es trágica, no en el sentido de la tragedia clásica, pero sí en tanto el individuo sucumbe ante un poder sin deterioro necesario de su integridad moral. Se trata de una tragicidad limitada porque dentro de esta perspectiva los personajes centrales [...] se frustran en un mundo degradado. (1999: 93, 95)

Tragicidad que se cifra en frustración. Desde el comienzo – lo reconoce Severin (2005: 9) – mi percepción de motivos cómicos en *Arnalte y Lucenda* (Langbehn-Rohland 1970: 128) formó un importante eslabón en una serie de observaciones acerca de los textos sentimentales que poco a poco los convierte en un género irónico. En esta línea mi libro de 1999 contiene un capítulo, el V (Rohland 1999: 80–83), sobre los procedimientos irónicos en los textos sentimentales. Acotaré que, después del libro de Severin, podría reescribir el capítulo más arriesgado del mío. El héroe idealizado ante el mundo degradado de mi cap. VI (84–90) no es más que un héroe exageradamente trágico que vive en un mundo grotesco.

El viraje impulsado en 1970 se encauzó desde las interpretaciones de Keith Whinnom de Arnalte como héroe cómico y del *Sermón ordenado* de Diego de San Pedro como parodia de los sermones parroquiales (1974: 72–75 y 92–96), pasando por varios trabajos de Barbara Weissberger, entre otros, hasta los innovadores de Eukene Lacarra, quien retrotrae la intención subversiva conectada con lo paródico hasta los primeros textos del grupo sentimental. Éste se constituye como grupo de textos experimentales (lo que sorprendió primero en 1982 a Whinnom y fue mostrado con mucho ingenio por Marina Brownlee²), pero una cuestión a resolver es, si pueden ser desde el comienzo tan subversivos como lo quiere la crítica reciente. Para que lo fueran, deberían poderse definir algunos rasgos que confirieran a cada texto el carácter intencionalmente subversivo que caracteriza a la parodia propiamente dicha, que consiste en aplicar en clave diferente una forma convencional.

- 1 Severin (1989). Me refiero en especial a un párrafo que comienza ‘I have said that Calisto is specifically a parody of Leriano in the *Cárcel de Amor*’, en el que, sin utilizar el término de ‘trágico’, opone los rasgos serios de Leriano a los paródicos de Calisto (28–29; la cita, 29).
- 2 Brownlee (1990) aplica diferentes modelos lingüísticos a las sucesivas novelas sentimentales, mostrando así su siempre viva y voluble evolución.

Severin se maneja con el concepto central de *parodia*³ para calificar su *corpus* de motivos, y lo utiliza como si fuera un concepto definitorio y unívoco. Su cita de Bakhtin (Severin 2005: 12) muestra que aplica no solo a la *Celestina* sino también a la novela sentimental la idea de la ‘segunda línea estilística’, en la que el texto repetido sufre una desvirtuación paródica y se convierte en subversivo frente al modelo.

Parodia es el uso en otra clave de un modelo de texto existente; se produce en muchos casos transponiendo simplemente elementos de un texto a un tono diferente, si es serio, jocoso; si es alegre, grotesco, o cambiando de registro: lo profano a religioso y viceversa. Un caso ejemplar es el del ‘Sermón ordenado’ de Diego de San Pedro, que no solamente cambia el tema del sermón para hablar del amor profano en vez de exponer un tema religioso, manteniendo las partes estructurales que lo conforman, sino también cambia de tono o clave, pues la intención es jocosa. Entre los teóricos no hay consenso acerca de que sea necesario el cambio de clave; un artículo reciente⁴ define: ‘All adaptations of preceding styles can be considered parody’, aunque relativiza al instante lo dicho: ‘though in the strictest sense parody is a conscious ironic or sardonic evocation of another artistic model’. Es que según autores como Derrida o Foucault la repetición textual conlleva de por sí lo paródico (consideran que toda repetición es transgresión). Si una teoría de este tipo puede tener sentido en una cultura todavía semi-ágrafa, en la que la forma de un texto ayuda a mantenerlo íntegro en la memoria, no lo podemos discutir aquí. Pero resulta aceptable para cualquier época la observación de varias voces dentro de una narración, lo que Bakhtin nombró *double voicing*.⁵ Interesa en esto la perspectiva del narrador en cuanto al discurso prestado de su personaje, que ofrece dos vertientes: ‘Bakhtin terms *styli-zation* “uni-directional” double voicing. Conversely, *parody* or ironic discourse sets up an opposition and thus “vari-directional” double voicing’ (*Encyclopedia* 1993: 537b; los énfasis son míos). El discurso integrado en la intención del hablante lleva el nombre de ‘*styli-zation*’, ‘estilización’, y el que la rechaza el de ‘*unstylized* or *ironized parody*’, ‘parodia no estilizada o ironizada’. Cuando una cita textual denota consenso con lo que dice el texto modelo se adscribe a la primera línea estilística. Podría proponerse que en un comienzo los textos sentimentales se

- 3 Quisiera remitir a un pasaje de mi tesis, donde, con ocasión de la muerte de Leriano, establezco una tesis casi idéntica a la de Severin con respecto a motivos religiosos en la novela sentimental (Langbehn-Rohland 1970: 173-75), recurriendo en aquella ocasión como ella al concepto de *parodia* para hablar de los procedimientos de adaptación de las citas. En el ínterin se ha producido una avalancha de textos teóricos que conviene tener en cuenta. Por cierto, sin definirlo, lo paródico lo entendía entonces como ‘estilización’, pues consideré que la intención de los textos era seria. Se ven en el mentado pasaje diversos ejemplos adicionales de intertextos religiosos.
- 4 Diversos diccionarios de términos literarios, como el *Literatur Lexikon* (1993) o la *Encyclopedia of Contemporary Literary Poetry* (1993), presentan a Bakhtin como el pensador fundamental en la discusión sobre este término. Cf. *Encyclopedia*, ‘Parody’, de Gordon E. Slethang (603b-605b).
- 5 Ver el artículo de este título en la *Encyclopedia* (1993), de Phyllis Margaret Paryas: ‘Double voicing / dialogism’ (1993: 537b-539a).

limitan a citas unidireccionales, igual que el *Amadís*, pero que hay un desarrollo hacia el dialogismo cada vez mas paródico. Las alusiones bíblicas son especialmente intrigantes. Casos muy significativos de *double voicing* aparecen temprano: 'La tu fé te hizo salvo' concluye un sueño en *Triste deleytación* (1983: 48),⁶ en la misma línea en que Leriano dice 'Acabados son mis males' en el final de *Cárcel de amor*. Los autores citan, ¿mas citan también los personajes? ¿Denotan estas citas bíblicas una intención cómica de los autores? ¿No es que la intertextualidad crea solamente un factor de intensidad para la escena en la que aparece la cita?

Según otra distinción más tradicional la parodia 'exclusivamente puede ser un procedimiento que se vale de rasgos característicos de un modelo (texto singular, grupo de textos, quizás un hábito, una moda), para menospreciar este modelo mediante definidas estrategias que producen comicidad'.⁷ Estas estrategias son: 1. La exageración de los rasgos característicos del modelo en dirección a sobredimensionarlos; y 2. Una consciente deficiencia frente a las normas, exigencias y valores conectados con el modelo, mediante un registro familiar, la profanación, la combinación de términos incompatibles, etc. La primera sería la 'parodia estilística', la otra la 'parodia meramente cómica'. La primera, que exagera los rasgos del modelo, está ubicua en la novela sentimental. La otra tiene patentes ejemplos de la época en las obras de burla, culminando en la desenfadada *Carajicomedia* con su intertexto en el *Laberinto de Fortuna*. También ocurre ocasionalmente en la *Celestina*, por ejemplo, cuando Calisto se expresa con una frase familiar, 'bien me huelgo que estén semejantes testigos' (Auto XIV), 'el que quiere comer el ave ...' (Auto XIX). Pero hay que aclarar que las dos citas arriba invocadas también pertenecen al campo de la profanación, lo que apoya la teoría de Severin, y esto se puede extender a todos los casos de intertextos religiosos en ambientes amatorios.

Al lado de *parodia* podrían afinar la consideración varios conceptos técnicos concurrentes con los que se suelen describir hechos emparentados, cuya aplicación en los materiales que Severin organizó en su libro matizaría sus resultados. Se podría hablar de *contrafacturas* (textos religiosos que se trasladan al ámbito profano o viceversa): los 'Siete gozos de amor', los 'Diez Mandamientos de amor' de Juan Rodríguez del Padrón y el *Sermón ordenado* de Diego de San Pedro; de *grotesco* (un proceder de definición muy rígida, que, pasando también por trazos humorísticos, lleva al extrañamiento): los finales de los textos de Juan de Flores; de *sátira* (detracta en términos irónicos, presentando rasgos exagerados): la parte en verso de *Triste deleytación*, específicamente los amantes religiosos en el paraíso de amor; o de *paradoja* (una situación que no tiene salida legítima): las diversas disyuntivas en *Grimalte y Gradissa*.

Pertenece a un plano más general la *ironía* (enfoque humorístico, distanciado, a veces crítico, que se produce al enunciar un término en reemplazo de otro o

6 Más ejemplos del fenómeno en la Introducción (p. xxx).

7 Th. Verweyen y Gunther Witting, 'Parodie, Kontrafaktor', en *Literatur Lexikon* (1993), 14: 193-96 (cita, 194^a), traducción mía.

que se produce mediante desfases en un texto).⁸ Hay que conocer los parámetros culturales para entender a fondo las ironías (Green 1979). Éstas se hacen visibles en pasajes en que aparece una incongruencia entre el tono de lo narrado y el contenido, y es muchas veces mal entendida. La novela sentimental contiene un ejemplo paradigmático que suscitó problemas acerca del uso de la ironía: la figura del rey severo, que para algunos investigadores es un dechado del rey justo y para otros, una figura de la injusticia. Lo irónico consiste en que los autores hablan allí de un 'rey justo' y lo muestran injusto, favoreciendo a los detractores de su hija sin percibir la rivalidad que los impulsa (*Cárcel de amor*) o encerrando contra la razón a su hija (*Grisel y Mirabella*).

Y se nos propone ahora que todo el grupo de textos se pudo malentender por esta misma ambigüedad. Para fundamentar la propuesta, Severin analiza como religiosos cinco motivos o complejos. Este estrato es lo más temerario del libro y discutiremos someramente algunos detalles.

1. El *pecado original y el debate feminista*. El debate feminista – dice – se origina con la *Sátira* del Condestable de Portugal; es proseguido por la Madrina en *Triste deleytación* y por Braçayda en *Grisel y Mirabella*, aparece al final de la *Cárcel de amor* y de vuelta en la *Celestina*. En realidad se trata de un tema más antiguo, y en España tenemos como inicio los lamentos de Cardiana en el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón. En este tipo de textos, empero, el pecado original es un argumento subordinado, no se trata aquí de parodiar el argumento del pecado original sino que éste aparece mencionado como un elemento más en la disputa de los géneros. Tampoco en el primer acto de la *Celestina*, el argumento de la culpa de Eva, traído por Sempronio, ocupa el lugar central. Los debates pro- y anti-feministas no son 'religiosos'.

2. La *pasión de Cristo*: En la construcción de Severin todo suicidio se considera paralelo al sufrimiento de Cristo (36–40) y las escenas del infierno de amor se imbrican con la imagen cristológica como si se tratase de la misma cosa, cuando en realidad los suicidios y amenazas de suicidios en las primeras dos novelas no tienen en cuenta este estrato. Sí son cristológicos algunos rasgos de Leriano en varios detalles de la imagen del sufriente en su prisión (40; cf. Langbehn-Rohland 1970: 174), ¿pero se trata realmente de una inversión?; ¿no es un paralelo trasladado a otro ámbito, como en las contrafacturas? Si vemos en Leriano la imagen afirmativa pero exagerada del amante cortés, no falta más que un paso – pero no se puede soslayar ese paso – para llegar a la caricatura del amante que constituye, en muchos pasajes de la *Celestina*, Calisto.

3. Las *lamentaciones* de *Grisel y Mirabella*, *Cárcel de amor* y *Celestina*:⁹ Hacia fines del siglo XV son frecuentes los poemas marianos y las imágenes de la *Mater*

8 Remito al capítulo V de mi libro (1999: 80-83).

9 Véase Langbehn-Rohland (1970: 73-80). El único ejemplo medieval se encuentra en la leyenda de San Alejo. Véase ahora el libro *La vida de San Alejo. Versiones castellanas*, ed. Carlos Alberto Vega (Salamanca: Universidad, 1991). Una versión de fines del siglo XIV ya contiene en forma somera las quejas de los padres (cf. 80–81).

dolorosa; la *Devotio Moderna* acerca los motivos bíblicos al mundo afectivo más matizado de la época, las rígidas imágenes religiosas se humanizan. En lo literario, sin embargo, las lamentaciones de progenitores se remontan hasta Virgilio (*Eneida* IX, 481–97, la muerte de Euríalo), de quien hay préstamos verbales en *Cárcel de amor*. Existen lamentaciones profanas en Juan de Mena (*Homero romanceado y Laberinto de Fortuna*)¹⁰ y tenemos una importante lamentación en *Tirant lo Blanc* por Carmesina, hacia 1460. La asociación religiosa provocada por las imágenes marianas se choca con el hecho de que en la *Celestina* este importante parlamento corresponda al padre y que en varios casos la llorada sea la hija y no el hijo varón.

4. La *sepultura*, con gran desarrollo en el *Siervo libre*, vuelve a aparecer en *Arnalte y Lucenda* y en *Grimalte y Gradissa*. En un capítulo muy rico en detalles Severin presenta además un poema desconocido, que describe minuciosamente (56–57), dedicado a la ‘Sepultura de Macías’, y se refiere luego a la ‘Sepultura de Amor’ de Guevara. Parece dudoso lo religioso de este motivo, muy común en la realidad. Entre las sepulturas tardío-medievales algunas se asemejan en su fasto a las complicadas construcciones que presentan los autores. Estas suntuosas imágenes confieren a los textos un carácter profano y pseudo-mitológico.

5. El *infierno de amor*, auténtico tópico del siglo XV en España, se refiere obviamente al infierno como construcción mental forjada por la Iglesia y, más directamente, por el texto de Dante. En ese sentido es correcto incluirlo en la serie de motivos religiosos. Desde la introducción del motivo por el Marqués de Santillana en España se trata el infierno de los enamorados jocosamente. Ante todo en el caso de *Grimalte y Gradissa* no se podría negar el carácter grotesco de la escena de infierno, pero lo mismo ya se prefigura en *Triste deleytación* y asociar a este motivo el comienzo de *Cárcel de amor* es convincente.

Tendríamos, entonces, la pasión y el infierno, como motivos religiosos y las lamentaciones y la sepultura como motivos asociados a esta isotopía, que incluyen una tendencia a la solemnidad (¿exageración paródica?). En cambio el debate feminista se rehúsa a este elenco, y se acerca en ocasiones a lo grotesco.

Frente a todo este panorama huelga señalar que la médula de lo que señala Severin podría sustraerse a lo religioso. Mi propuesta sería que las ironías y citas paródicas se refieren a una duda fundamental acerca del amor, que lo paródico se introduce como medio y no constituye una finalidad en sí.

Observemos que también aparecen rasgos grotescos en escenas ajenas a lo religioso, como al final de *Grisel y Mirabella* y quizás en el debate entre Braçayda y Torellas y la muerte voluntaria de Mirabella. Una vez aceptado que los padres severos de este libro y de *Cárcel de amor* son injustos, las mismas escenas del juicio se convierten en grotescas. Centrar en motivos religiosos la observación de lo que Severin llama paródico lleva a excluir de la observación las demás escenas que

10 Mena, Juan de, *Homero romanceado* (Valladolid 1519), cap. XXXVI, fol. 25v. Existe una edición de Martín de Riquer (Barcelona, 1949).

traen este rasgo. Se podría dudar también de que lo paródico irónico (la ‘segunda línea estilística’) se presente realmente en las primeras novelas sentimentales y de que signifique lo que se ha pretendido: una subversión del sentido al que aluden. Eukene Lacarra interpreta así los quiebres de sentido que observa entre los textos centrales de Juan Rodríguez y del Infante de Portugal, en relación al marco en un caso y a las glosas en el otro. Sin embargo, estos quiebres podrían mostrar sólo una incongruencia, tal como las vemos aparecer en cuadros de la época cuyos rasgos son elegantes pero no realistas, en los que a veces las incongruencias solamente denotan una falta de parámetros artísticos más solventes.

Las contradicciones intratextuales son de gran importancia para el entendimiento de los textos, puesto que señalarían a partir del *Siervo libre* un resquebrajamiento del concepto del amor cortés. El triángulo amoroso que coloca a Ardanlier entre Liessa e Yrene ubica este resquebrajamiento en el propio concepto de amor, puesto que una vez asumido el amor no se sostiene por sí mismo, sino que cambia de objeto. Ardanlier abandona a la princesa Yrene, de quien se enamoró en Francia, por lealtad a Liessa, a quien había raptado antes por amor. Actúa impulsado por lealtad, no por el amor que le conservara, y se lo confiesa a Yrene en su carta de despedida:

Piensa lo que creo pensarás si tu fueras madama Liessa, según que Irene, e vieras a mí, requestado de nueva señora, amar en desprecio y olvidança de ti; creo no lo ovieras en grado, mas con gran razón predicarías a mí ‘desleal’. Pues no menos la señora de mí lo sintiera por un gran agravamiento, viniendo en conocimiento de mi voluntad; que te juro [...] siempre ardí en intrínseco amor de ti, que por fuir la deslealtat, ella ni tú sabidoras, nin fuera de mí otra persona biva, salvo aquel que solo conoçedor es de los pensamientos. (ed. Hernández Alonso, 186–87; introduce cambios en la acentuación y los signos diacríticos)

Ardanlier se privó de su segundo amor. El cambio en su actitud ante el amor nada tiene que ver con lo religioso, se produce en el mismo centro de la fábula caballeresca. El fabuloso sepulcro alberga a dos personas que habían permanecido juntas por lealtad; no se trata de amor correspondido sino del sacrificio que realizó Ardanlier. Un malentendido atrae a esta sepultura a los enamorados. Syndéresis, en la historia marco, hace para el ‘auctor’ lo que Ardanlier decide solo: se guía por la prudencia y la razón y no por el deseo. La lectura que se desprende es una lectura unívoca moral del *Siervo libre*. Y a esta lectura responde, por supuesto, la glosa en la *Sátira* que nos advierte frente al texto amatorio acerca de la caducidad del amor.

El éxito de *Cárcel de amor* como libro de texto ya apuntaba en esta dirección (cf. Whinnom 1980). Todo el género se transforma así en antiamatorio y didáctico, ciertamente, a través del distanciamiento y de la ironía, quizás parodia. Según la novela sentimental – entiendo ahora – el amor en sí mismo no es consistente y en la vida social le falta el lugar. La lírica amatoria se refería a una situación momentánea, que encuentra su lugar de prueba en las narraciones sentimentales.¹¹ Pero

11 Esta idea siempre me pareció válida para los textos sentimentales, cf. Langbehn-Rohland (1970: 164).

la prueba termina con resultados negativos. Ese amor que se canta en la lírica no puede tener lugar, sea porque en el amante no es consistente o porque la circunstancia vital no lo admite. El amor de la lírica se basa en suposiciones erróneas porque presenta como duradero un sentimiento efímero, que puede disiparse (como en el caso de Ardanlier) o disolverse en deseo físico y llevar al hartazgo (el de Pánfilo), puede llevar a una vida disimulada (el Enamorado de *Triste deleytación*), a la violencia (en el caso de Arnalte, que quiere adquirir a Lucenda a pesar de su negativa) o a la autodestrucción (los casos de Mirabella y Leriano).

Todas estas historias, sin embargo, no traen, como lo trae la *Celestina*, la crítica explícita del comportamiento del amante. A partir de *Triste deleytación* los amantes 'sentimentales' son censurables desde un punto de vista moral que se extiende a su actitud como amantes, pero los autores no los conciben como caricatura del amante cortés, sino como héroes problemáticos, que no cumplen con las condiciones que les asegurarían la felicidad porque pierden de vista la condición moral que los debería regir. El amor (pensado como *amor hereos*; Whinnom 1973: 13–14, absorto en el deseo y su satisfacción), según los textos sentimentales, no es un principio de vida válido. También podemos ver en Leriano una parodia con rasgos exagerados del amante ideal, así como Whinnom, en el *Sermón ordenado*, vio una parodia de los sermones eclesiásticos. Pero ello se da exclusivamente en la figura de Leriano; todos los otros amantes de la novela sentimental obedecen a otras modalidades de la representación irónica, y ello debe definirse para cada uno de ellos.

Solamente en Calisto encontramos una figura del amante que engaña para disfrutar a su amada y que es, en este sentido patente, anti-cortés. En este personaje sin duda se parodia un hábito que lleva al amante a confundir su deseo con amor y a satisfacerlo de cualquier modo, que se aprovecha de la credulidad de su víctima y la maltrae.

Con su habitual contundencia Dorothy Severin impulsa con su ensayo una mejor comprensión de los enigmas sentimentales: exponen al extrañamiento o a la risa los hábitos cortesces que pretenden realzar.

Obras citadas

- Brownlee, Marina, 1990. *The Severed Word: Ovid's 'Heroides' and the 'Novela sentimental'* (Princeton: University Press).
- Encyclopedia of Contemporary Literary Poetry. Approaches, Scholars, Terms*, 1993. Ed. Irene R. Makaray (Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press).
- Green, D. H., 1979. *Irony in the Medieval Romance* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Langbehn-Rohland, Regula, 1970. *Zu einer Interpretation der Romane des Diego de San Pedro* (Heidelberg: Winter).
- Literatur Lexikon. Begriffe. Realien. Methoden*, 1993. Ed. W. Killy (Gütersloh, Múnich: Bertelsmann Lexikon Verlag).
- Rodríguez del Padrón, Juan, 1982. *Obras completas*, ed. César Hernández Alonso (Madrid: Editora Nacional).
- Rohland de Langbehn, Regula, 1999. *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Papers of the Hispanic Medieval Research Seminar, 17 (Londres: Queen Mary and Westfield College).

- Severin, Dorothy, Sherman, 1989. *Tragicomedy and Novelistic Discourse in Celestina* (Cambridge: Cambridge University Press).
- , 2005. *Religious Parody and the Spanish Sentimental Romance* (Newark, DE: Juan de la Cuesta). *Triste deleytación. Novela de F. A. d. C., autor anónimo del siglo XV*, 1983. Ed. R. Rohland de Langbehn (Morón, Argentina: Universidad).
- Whinnom, Keith, 1973. 'Introducción crítica', en Diego de San Pedro. *Obras completas II* (Madrid: Castalia).
- , 1974. *Diego de San Pedro* (New York: Twayne).
- , 1980. 'The problem of the "Best-Seller" in Spanish Golden Age Literature', *Bulletin of Hispanic Studies*, 57: 189–98.
- , 1982. 'Autor and *Tratado* in the fifteenth century: semantic latinism or etymological trap?', *Bulletin of Hispanic Studies*, 59: 211–18.